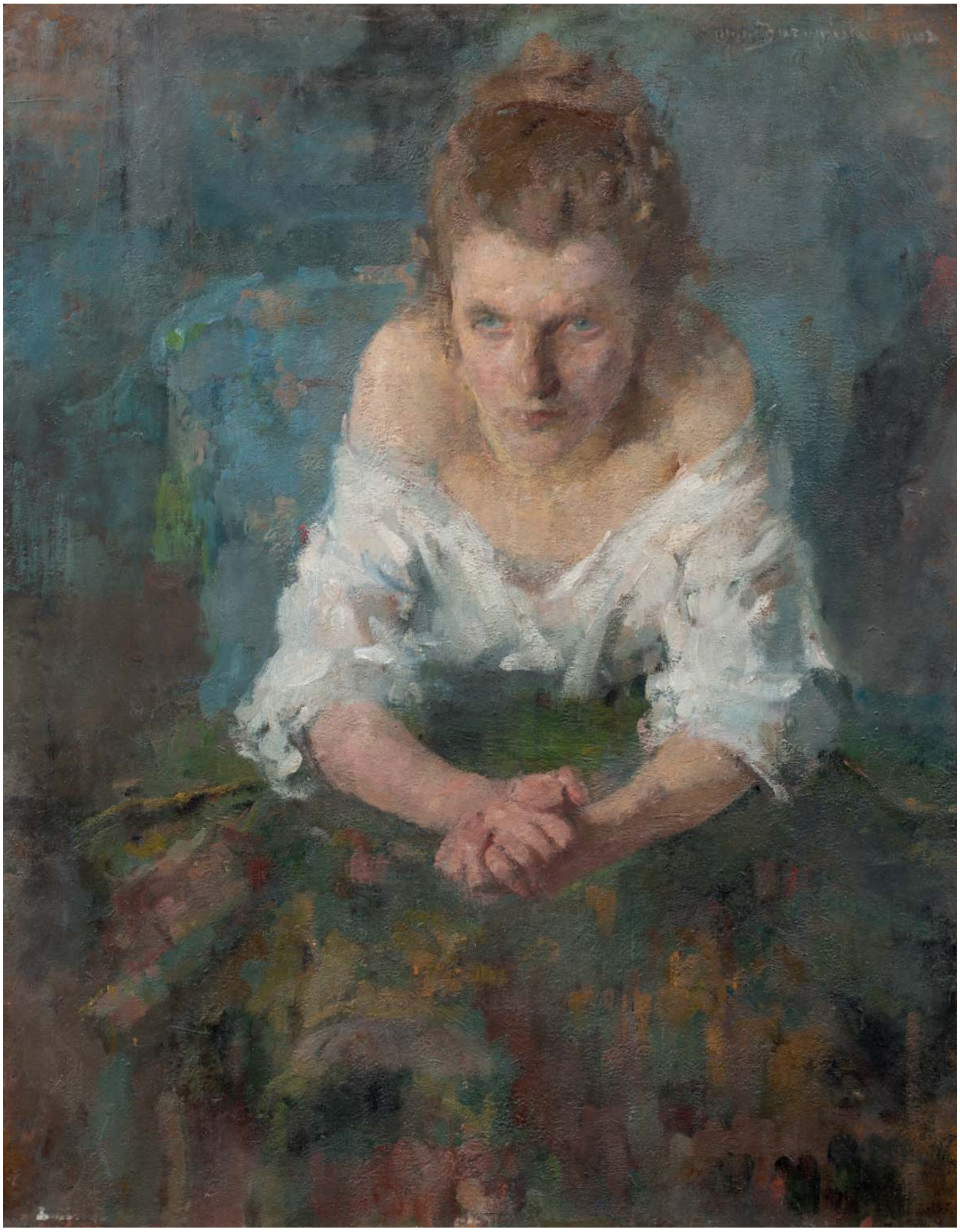


POLSWISSART

(poz. 3 Jan Matejko – *Wit Stwosz jako dziecko*, 1855)

POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

Aukcja:
10 grudnia 2019, godz. 19.00
Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa

Wystawa przedaukcyjna:
22 listopada – 10 grudnia 2019
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

Głównym zawsze zajęty przedmiotem, który miał na celu przedstawić, starał się jak najdobitniej go wyrazić śmiałym i pewnym układem tonów, od razu położonych. Akcesorya i uboczne przedmioty z lekka traktując, skupiał tym sposobem uwagę patrzącego na ten główny przedmiot i przez to osiągał zupełne efekta (...) Tła jego obrazów i akwarel pełne są świeżości, czuć w nich powietrze, światło i życie (...) Jego sposób malowania koni jest mu zupełnie właściwy.

— CELINA MICHAŁOWSKA, CÓRKA ARTYSTY

Piotr Michałowski był nie tylko wielkim malarzem ale również bogatym obywatelem ziemskim, człowiekiem wszechstronnie wykształconym i sprawującym funkcje publiczne. W rodzinnej Galicji działał również jako inicjator przedsięwzięć przemysłowych. Malarstwo było jego wielką pasją, której gotów był poświęcić wiele. W czasie paroletniego pobytu w Paryżu w latach 30. XIX wieku wyrobił sobie sławę autora cieszących się powodzeniem akwareli przedstawiających zaprzęgi, konie bitewne, konie zaprzęgowe, konie pocztowe. Był to wówczas bardzo modny podgatunek malarstwa nazywany Pferdemalerei, czyli malarstwo koni. Akwarela, która jako technika wymagała na artyście działań szybkich i zdecydowanych, należała niewątpliwie do form, w których Michałowski czuł się najswobodniej. Perfekcyjne odczuwanie formy postaci ludzkiej i zwierzęcej w zachowanych do dziś pracach na papierze stanowi tego potwierdzenie. Michałowski, umiejętnie czerpiąc ze sztuki francuskiej, stał się pionierem polskiego Pferdemalerei a jego prace cechują brawurowa, szkicowa technika, nieukończenie, porywczość pędzla i malarska frenezja. Ponadto swoją twórczością artysta wprowadził poniekąd sztukę polską w orbitę realizmu co zauważa badacz Marian Olszewski: „Kierunek ciągnienia pędzla przy kładzeniu plamy, kształt tej plamy mówi (…), że nie tylko oko jego i rękę cieszyła wypukłość i wklęsłość i oddanie jej na papierze, ale, że równocześnie, kładąc ją, czuł, iż tak a tak położona – odda mu ona nadto materiał lśniący czy matowy, czy puszysty … Wszystkie te zaś zdobycze, które on wniósł, prowadziły w rezultacie sztukę polską czem raz bardziej ku realizmowi…" (Olszewski M., Rozwój malarstwa polskiego, w: Sienkiewicz J., Piotr Michałowski, Warszawa 1959, ss. 55-56)

Oferowana akwarela wiąże się z pobytem Piotra Michałowskiego w Anglii w roku 1835. Wyjechał tam zaproszony przez naczelnego wodza wojska angielskiego, lorda Hilla, który poznawszy polskiego artystę w Paryżu zapragnął przyciągnąć go do Anglii. W czasie krótkiego pobytu Michałowskiego zachwyciła londyńska architektura, sztuka zaś odwrotnie – znalazł ją o wiele niższego gatunku od francuskiej. Od lorda Hilla otrzymał natomiast artysta list uprawniający go do wstępu do wszystkich stajni rządowych i królewskich. Niewątpliwie fakt ten zainspirował go do stworzenia w późniejszym czasie szkiców i akwarel, m.in. oferowanego „Dyliżansu" malowanego już po powrocie do kraju, w majątku w Bolestraszycach. Porównać tę pracę można m.in. do znajdującej się w zbiorach prywatnych innej akwareli, w której na drzwiczkach dyliżansu znajduje się napis DOVER (por. Sienkiewicz J., Piotr Michałowski, Warszawa 1959, il. 161). Z kolei w katalogu krakowskiej wystawy monograficznej artysty (wyd. MNK, Kraków 2000, s. 335) reprodukowana jest praca odwołująca się do tego samego motywu, wykonana na szkicu ołówkowym i pozostawiona przez artystę w studium 'ebaouche' (wstępnego szkicu) ale która doskonale oddaje tajniki warsztatu Michałowskiego. Pobyt w Anglii był zbyt krótki dla gruntownego poznania sztuki wyspiarskiej, lecz wrażliwemu artyście w zupełności wystarczył by odczuł jej inność i specyficzny styl. „Jakby wspomnieniem odezwie się to w jego późniejszej twórczości, zwłaszcza w akwarelach o pięknej czystości barwy i sile plamy mądrze budującej formę i kolor" podsumował ten okres Jerzy Sienkiewicz (Sienkiewicz J., op. cit., s. 28)

1

PIOTR MICHAŁOWSKI
(1800 – 1855)

Dyliżans, po 1840

akwarela, papier, 40 x 57,5 cm w świetle oprawy
sygn. p.d.: PM, poniżej: Wspólney w Bolestraszycach pracy / pamiątkę ofiaruje kochan.: P.Maximilia (dalszy ciąg napisu przykryty passe-partout)

Estymacja: 90 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Trójmiasto, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 09.03.1997.

REPRODUKOWANY
Sienkiewicz J., Zanoziński J., *Piotr Michałowski*, Warszawa 1959, s. 32, 64, il. 162, 163.

LITERATURA
Piotr Michałowski 1800-1855 [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 335.

(...) z początku tylko [Bakałowicz] próbował sił na tematach polskich. Ale kiedy w 1863 wyjechał do Paryża, zobaczył Luwr i Holendrów, zapatrzył się na białe atłasowe suknie dam Terborga, zwraca się rychło do historji Francji (...) Uczty, tańce, odwiedziny, trefnisie, pazie, Walezjusze, Buckinghamy – dostarczyli mu anegdot historycznych oraz pretekstu do bardzo poprawnego malowania starych szaf, krzeseł, dywanów, poduszek, kotar, puzder, koronkowych kołnierzyków itp. rekwizytów kuchni historyczno-rodzajowego malarstwa.

— ELIGIUSZ NIEWIADOMSKI

(Niewiadomski E., *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, wyd. M. Arcta w Warszawie, 1926, s. 144.)

2

WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ (1831 – 1904)

Dama z pieskiem

olej, płótno, 60,5 x 45 cm
sygn. p. d.: LBakalowicz paris

Estymacja: 35 000 – 50 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 26.08.2009, poz. 236.

Pokolenia dzisiejszych czasów nie rozumieją naszej sztuki, bo to są nowe zdobycze, a każda nowość budzi niewiarę albo lekceważenie; my Polacy pracujemy na przyszłość i dopiero przyszłość nas cenić będzie! (...) stworzyliśmy prawdziwe historyczne malarstwo na podstawie historiozofii i dlatego nas dziś nie rozumieją jeszcze. – JAN MATEJKO (1888)

(Treter M., *Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl*, Lwów 1939, s. 4.)

(Jan Matejko w pracowni, fot. NAC)

JAN MATEJKO

„Grandissima opera del pictore sarà l'istoria" napisał w słynnym traktacie „De pittura" w 1435 roku Leon Battista Alberti (1404-1474) – włoski malarz, architekt, poeta i filozof, członek Akademii Florenckiej, jeden z największych myślicieli doby włoskiego Renesansu. Alberti sytuował malarstwo historyczne na piedestale, używając terminu 'storia'. Jego poglądy na temat malarstwa były dobrze znane w europejskim środowisku artystycznym i wywarły spory wypływ na uformowanie się doktryny malarstwa historycznego, które opanowało Europę po roku 1830 i stało się wiodącym nurtem sztuki starego kontynentu aż po kres XIX wieku. Rzeczpospolita trwająca od końca XVIII wieku pod trzema zaborami nie pozostała obojętna na taki rozwój wypadków. Kraków doby matejkowskiej stanowi tu szczególnie interesujący przykład. Stolica Galicji w latach pięćdziesiątych XIX wieku wyraźnie odczuła zahamowanie rozwoju cywilizacyjnego i prowincjonalizację, która była efektem odebrania jej praw Wolnego Miasta w 1846 roku. Kraków nie tylko biedniał ale i wyludniał się. Kryzys spotęgowany przez postępującą germanizacją ze strony zaborcy spowodował narastanie poczucia odrębności i wyjątkowości Krakowa i ponowne zwrócenie się ku przeszłości. Zagrożenie wynikające z austriackich planów utworzenia Festung Krakau i wielki pożar miasta w 1850 roku sprzyjały dodatkowo tym tendencjom. Efektem prowincjonalizacji Krakowa była również prowincjonalizacja jego środowiska artystycznego. „Młody Matejko miał być malarzem a dorastał w mieście, w którym obrazów widzieć nie mógł (…) Widział więc swoją sztukę tak, jak ją sobie wyobrażał, jak ją w sobie nosił; nie znał jej z jej dzieł wielkich" pisał Stanisław Tarnowski w 1897 roku (Wokół Matejki. Materiały z konferencji „Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie" zorganizowanej w stulecie śmierci artysty, Kraków 1994, s. 12). To wszystko potęgowało rolę zabytków krakowskich i przyczyniło się do rozwoju lokalnego starożytnictwa. Młodziutki Jan Matejko, student Szkoły Sztuk Pięknych, szybko znalazł się w orbicie czołowych postaci szeroko pojętego świata kultury, które za cel swojej działalności obrały sobie odbudowywanie tożsamości Krakowa. Wśród najaktywniej działających na tym polu należy wymienić wychowawców Matejki – Władysława Łuszczkiewicza i Józefa Muczkowskiego, którzy odegrali ogromną rolę w kształtowaniu się świadomości historiozoficznej młodego artysty. Środowisko to zaszczepiło w Matejce pasję do odkrywania przeszłości Krakowa i do czerpania z niej pełnymi garściami. Nawet wyjazd na studia (1858-1860) do stolicy europejskiej sztuki jaką było w owych czasach Monachium nie zdołało stłumić już raz zasianej wielkiej tęsknoty za tym, co polskie. Już po powrocie do Krakowa, jak pisze Mieczysław Treter, „kiedy raz określił sobie cele i zadania swojej sztuki jako malarstwa historycznego, ale na podłożu historiozoficznym, bo w tym właśnie upatrywał wyższość tego kierunku, nie odstąpił od tych zasad aż do śmierci".

Charakterystyczną cechą twórczości Jana Matejki już od najwcześniejszych lat studenckich był ów zwrot ku tradycji i wielkości polskiej sztuki i w tym przejawiał się matejkowski sposób pojmowania historyzmu. W najwcześniejszym dzieciństwie talent jego rozpoznany został przez starszego brata Franciszka, który zapewnił mu domowe ćwiczenia z rysunku, które „uczyły go wczuwania się w inną epokę, w postacie historyczne odległych czasów oraz przyzwyczajały go od lat najwcześniejszych do brania żywego osobistego udziału w historycznych zdarzeniach" (Treter M., Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl, Lwów 1939, s. 96). Objawiało się to w dorosłym życiu malarza we wszystkich podejmowanych przez niego gatunkach – od scen typowo historycznych po sztukę portretową. Uczuciowość jego malarstwa, na którą zwracają uwagę badacze, podparta była rozlicznymi studiami historycznymi i artystycznymi. Matejko bardzo dużo czytał, „przede wszystkim dzieła historyczne, dawne kroniki, z którymi nie rozstawał się nawet w podróży, studiując je w drodze" (Treter M., Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl, Lwów 1939, s. 94). Wedle założeń malarstwo historyczne mógł uprawiać jedynie wykształcony artysta, dobrze znający źródła literackie. Ten gatunek sztuki nobilitował, pozwalał podkreślić uczoność artysty, który stawał się w ten sposób człowiekiem wykształconym. Osobiste predyspozycje, wrodzona inteligencja, uczuciowość i instynkt malarski w połączeniu z duchem Krakowa i krakowskim środowiskiem uczyniły z Matejki malarza historycznego o głęboko patriotycznym poczuciu. Powolne wybudzanie się z kryzysu jaki zawładnął rodzinnym miastem w połowie XIX wieku i nowa rola jaką przyszło odegrać stolicy zaboru austriackiego po klęsce Powstania Styczniowego i związanymi z tym represjami jakie dotknęły zabór rosyjski miały wielki wpływ na rozkwit artystycznej działalności Krakowa, który już w latach 60. XIX wieku stał się „duchową stolicą narodu polskiego". Jednym z fundamentów tej duchowej stolicy stało się bez wątpienia matejkowskie malarstwo historyczne. Tak jak pojawienie się w XV wiecznym Krakowie Wita Stwosza nadało temu miastu znaczenie centrum rzeźbiarskiego dla całej Polski tak pojawienie się na zubożałej scenie artystycznej Krakowa osobistości pokroju Jana Matejki rozbudziło ducha narodu i wskrzesiło sztukę. Całe życie i twórczość tego malarza mieszczą się w wyjątkowej dla Krakowa fazie, w której prowincjonalne i zagrożone miasto przeistaczało się w budzący się do życia ośrodek. Malarstwo jego było organiczną częścią tego procesu a sam Matejko postrzegany był w rodzinnym mieście jako współtwórca wielkich przemian. Symboliczną kulminacją tej historycznej i tożsamościowej odbudowy Krakowa jako miasta polskiego było ofiarowanie Matejce przez Radę Miasta Krakowa berła – znaku panowania w dziedzinie sztuki (1878).

„Nie macie dziś pojęcia, jak sztuka polska wyglądała przed rokiem 1850 – było po prostu nic" zapewniał Marcin Olszyński, cytowany przez Stanisława Witkiewicza a surowy ten osąd potęgowała niepochlebna opinia Wojciecha Gersona, który w liście do Franciszka Tepy cytowanym przez M. Tretera (Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl, Lwów 1939, s. 102) nazywa sztukę polską „rzemiosłem zabytkowym, tolerowanym dlatego chyba tylko, że oświecone narody Zachodu przywykło się nałogowo małpować". Malarstwo historyczne Jana Matejki zmieniło ten stan rzeczy przywracając polskiej sztuce jej znaczenie. Dziś uznawany jest on za artystę kluczowego dla procesu kształtowania się nowoczesnej tożsamości Polaków i ich obrazu własnego w XIX wieku.

3

JAN MATEJKO
(1838 – 1893)

Wit Stwosz jako dziecko, 1855

olej, płótno, 61 x 48 cm
sygn. l.g.: Jan Matejko rp 1855
na odwrocie niedokończony napis: Ten obraz […], na bocznych listwach blejtramu,
u dołu, wyciśnięty w drewnie stempel firmy W. Koller CO in Wien.

Estymacja: 1 500 000 – 2 500 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, Muzeum Narodowe (depozyt)
Polska, kolekcja prywatna
Lwów, kolekcja rodziny Dunin-Borkowskich (od 1894 do przynajmniej 1938 roku)
Kraków, kolekcja dra Kopczyńskiego (dar od artysty prawdopodobnie jako honorarium za leczenie)

WYSTAWIANY
Kraków, Dom Jana Matejki – Oddział Muzeum Narodowego, *Wit Stwosz w twórczości Jana Matejki*, 2019.
Kraków, Dom Jana Matejki– Oddział Muzeum Narodowego, pierwszy pokaz specjalny od roku 1938, listopad 2016 – grudzień 2017.
Lwów, Galeria Narodowa, 1938/39, Pawilon Jana Matejki na Powszechnej Wystawie Krajowej, 1894.
Warszawa, Salon Aleksandra Krywulta, 1881.
Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1880.
Lwów, Doroczna wystawa sztuk pięknych w Domu Narodowym, 1877.
Lwów, Ósma wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1875.

OPISANY I REPRODUKOWANY
Organisty A., Horzela D., *Wokół Wita Stwosza: materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie*, 19 – 22 maja 2005, Kraków 2006, s. 370.
Sroczyńska K., *Matejko. Obrazy olejne*, wyd. Arkady, Warszawa 1993, s. 41, kat. 30.
Szypowska M., *Jan Matejko wszystkim znany*, Warszawa 1976; wyd. 4, Warszawa 1985, s. 31.
Gintel J., *Jan Matejko. Bibliografia w wypisach*, wyd. 2, Kraków 1966 (wcześniejsze wyd.: *Jan Matejko. Wypisy bibliograficzne*, Kraków 1955), ss. 70, 80.
Płażewska M., *Warszawski Salon Aleksandra Krywulta (1880-1906)*.
Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, X 1966, s. 391.
Wiercińska-Grabowska J., Bibliografia, [w:] *Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty*, 23 – 27. XI. 1957, Warszawa 1957, ss. 271-353, poz. 1311, 1218, 1333, 1341.
Witkiewicz S., *Matejko*, wyd. 2 powiększone, seria Nauka i Sztuka, t. 9, Lwów 1912; wcześniejsze wyd.: Kraków 1903, Lwów 1908 i późniejsze: Warszawa 1950, kat. 12.
Treter M., *Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl*, Lwów 1939, s. 615.
Güttler J., *Obrazy i rysunki Jana Matejki ze zbiorów lwowskich*. Katalog wystawy, Lwów, Galeria Narodowa, 1938-1939, s. 13, poz. 7.
Jabłoński – Pawłowicz I., *Wspomnienia o Janie Matejce*, Lwów 1912, s. 15.
Swieykowski E., *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1854-1904)*, Kraków 1905, s. 104.
Tarnowski S., *Matejko*, Kraków 1897, s. 504.
Gorzkowski M., *Jan Matejko. Epoka lat najmłodszych. Wyjątki z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, Kraków 1895; wyd. 2 powiększone, Kraków 1896, s. 35.
Pawilon Jana Matejki na Powszechnej Wystawie Krajowej [katalog wystawy], Lwów 1894, s. 4, poz. 7.
Gorzkowski M., *O artystycznych czynnościach Jana Matejki od lat jego najmłodszych tj. od r. 1850 do końca r. 1881*, Kraków 1881, s. 40.
Katalog X wystawy TPSP we Lwowie 1877/1878, Lwów 1878, s. nlb., nr 173.
„Kłosy", 1878, s. 171.
Tymczasowy katalog ósmej wystawy TPSP we Lwowie 1874/75, Lwów 1875, nr 51.

Wszystkom w dzieło tchnął. Nic tu nie dodasz.
FINlS CORONAT OPUS. Warsztat zamilkł.
A to nie jest mistyczny ołtarz;
to są ludzie, co chodzą ulicami.
A ja do Norymbergi. Może na mękę.
But dziurawy. I wszy mnie gryzą.
Ale idę. Idę aż pod ten wydęty jak ośli pęcherz horyzont.

(fragment poematu *Wit Stwosz* autorstwa Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, księga VI. Modlitwa Mistrza)

Matejko kilkukrotnie przedstawiał wydarzenia związane z postacią Wita Stwosza, pod którego urokiem był od lat młodzieńczych. Wynikało to bezpośrednio z fascynacji historią rodzinnego Krakowa zasilanej wspomnianym rozwojem ówczesnego starożytnictwa krakowskiego, którego główną siłę stanowili badacze, interpretatorzy i restauratorzy miejscowych zabytków. To między innymi pod wpływem takich postaci jak Władysław Łuszczkiewicz czy Józef Muczkowski znajdował się od lat 50. młody Jan Matejko. Jak pisał jego towarzysz z czasów studencki, Izydor Jabłoński, „robił [on] wycieczki dla zdobyczy kostiumowych, portretów i stylów w pomnikach architektonicznych i, co tylko Kraków w sobie mieści, zwiedzał. Zbierał po kościołach, klasztorach i innych budynkach notatki rysunkiem i akwarelą" (Wspomnienia o Janie Matejce, oprac. M. Treter, Lwów 1912). Wyjątkową rolę w kształtowaniu się artystycznych wizji Matejki odegrał Kościół Mariacki i znajdujący się tam ołtarz autorstwa Wita Stwosza. „Ołtarz Mariacki był dlań kopalnią na długo", wspominał dalej Izydor Jabłoński. To właśnie dziedzictwo polskiej sztuki obecne jak nigdzie indziej w dziewiętnastowiecznym Krakowie a nie europejskie malarstwo stało się źródłem inspiracji dla młodego Matejki. Sama postać Wita Stwosza była dla młodego malarza niezwykle frapująca. Późnogotycki rzeźbiarz niemieckiego pochodzenia przybył do Krakowa w 1477 roku z Norymbergii. Tamże, jeszcze przed 1476, ożenił się z Barbarą Hertz, oraz urodził się jego pierwszy syn Andrzej, później zakonnik. W Krakowie zaś na świat przyszedł ich drugi syn – Stanisław Stwosz. Po wykonaniu Ołtarza Mariackiego oraz paru innych zamówień (m.in. nagrobków króla Kazimierza Jagiellończyka i biskupa Piotra z Bnina) Stwosz w 1496 przeprowadził się z powrotem do Norymbergi. „O artystycznym talencie Stosza świadczy nie tylko manualna biegłość, osiągająca zresztą w jego dziełach poziom wirtuozowski. Nie tylko siła wizji plastycznej, która umożliwiła mu stworzenie niezwykłego theatrum w ołtarzu Mariackim, a równocześnie wyraziła się w swobodnie komponowanych, pełnych ekspresyjnego ruchu i głębi duchowego wyrazu małych figurkach proroków, umieszczonych na marginesie, w otoku sceny głównej. Przede wszystkim może realizm jego sztuki, rozumiany jako dostosowanie jej do potrzeb czasu, do mentalności środowiska, dla którego była tworzona" (Kębłowski J., Polska sztuka gotycka, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983). Nie sposób nie dostrzec zbieżności w charakterze twórczości Wita Stwosza – uwypuklonych w powyższym tekście przez Janusza Kębłowskiego – z założeniami jakie przyjął Jan Matejko. Cztery wieki później patrzący na ołtarz w kościele NMP przy krakowskim rynku Matejko zdawał już sobie sprawę jak determinującym dla jego twórczości stanie się czerpanie z mądrości wielkiego rzeźbiarza i owo dostosowanie sztuki do aktualnej sytuacji wyrażające się w historyzmie. Wszystko to było bardzo bliskie wrażliwości i sposobowi odczuwania artysty. Mieczysław Treter pisał: „Dzieła Wita Stwosza o niezwykle potężnej ekspresji uczuciowej, przejawiającej się w każdej rzeźbionej postaci, w rysach twarzy, w ruchu i w geście, nawet w gwałtownym sfałdowaniu szaty – odpowiadały charakterowi Matejki i jego artystycznym aspiracjom, toteż one to właśnie – nie żadne inne wzory sztuki monachijskiej czy nawet paryskiej – wywarły wpływ największy, trwały i widoczny na artystę." (Treter M., Matejko, Warszawa – Lwów 1939, s. 139-140).

Widok nawy głównej w kierunku prezbiterium z ołtarzem Wit Stwosza. NAC.jpg

Ta siła charakterystyki, ta wydatność i plastyka kształtów, oznaczająca tak wybitnie i dosadnie każdą indywidualność, idącą do przesady w swoim realizmie, uwydatniająca każdy szczegół, markująca każdą żyłę ręki, każdą kość budowy, przy niepokoju i pewnej jaskrawości nawet, co nas w norymberskim i krakowskim jednocześnie snycerzu uderza – odbiła się na jego twórczości, wycisnęła niezatarte piętno na tym wszystkim, co spod pędzla Matejki wyszło.

– PROF. MARIAN SOKOŁOWSKI (1894)

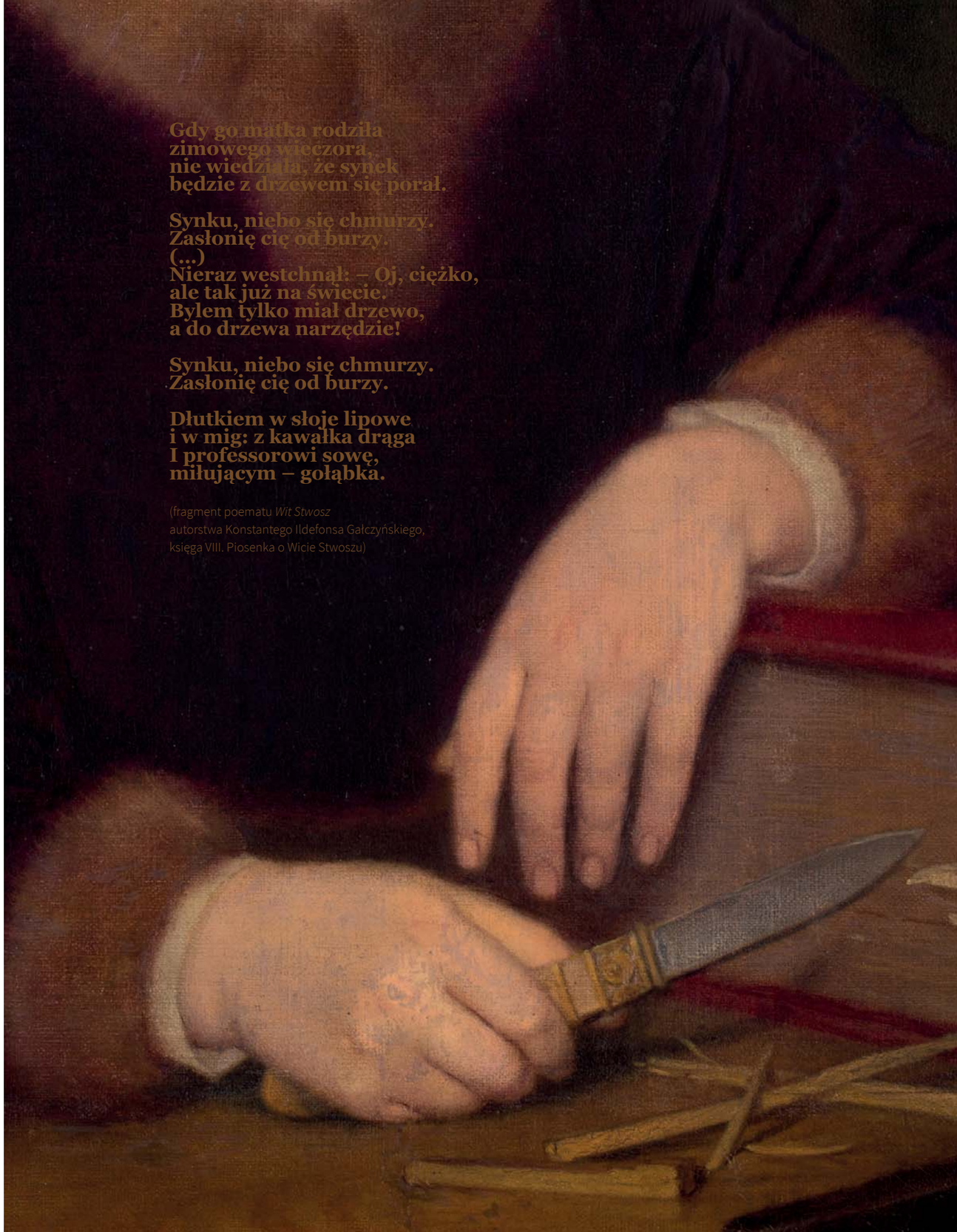
(Treter M., *Matejko*, Warszawa – Lwów 1939, s. 140)

Z owej fascynacji dawnym twórcą zrodził się oferowany portret Wita Stwosza jako dziecka, namalowany przez niespełna siedemnastoletniego Matejkę w 1855 roku. Dzieło unikatowe o klasie muzealnej przedstawia nam jasnowłosego chłopca wspartego o księgę i trzymającego nożyk do rzeźbienia. W tle po prawej stronie umieścił artysta fragment rzeźbionego w drewnie ołtarza z Chrystusem ukrzyżowanym. Każdy element kompozycji charakteryzuje się niezwykle precyzyjnym oddaniem detalu.

W czasie kiedy powstawał oferowany portret Jan Matejko był już autorem szeregu szkiców, studiów i portretów. Z obrazów o tematyce historycznej ukończył „Wjazd Henryka Walezego do Krakowa", „Carów Szujskich wprowadzonych przez Żółkiewskiego na Sejm Warszawski przed Zygmuntem III w roku 1611" oraz „Władysław Jagiełło przed bitwą pod Grunwaldem". Był już więc Matejko, mimo bardzo młodego wieku, aktywnym malarzem. W 1855 roku odbywał jeszcze studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych a w jego malarstwie zaczęło wyłaniać się głębsze zainteresowanie sztuką portretową. Niewątpliwie oferowany obraz „Wit Stwosz jako dziecko" stanowi jeden z najwcześniejszych przykładów tego gatunku w twórczości Matejki, który dziś uznawany jest za jednego z największych polskich portrecistów. Wyróżniała go spośród innych twórców gatunku umiejętność kreowania postaci o niezwykle wyrazistych, pełnych ekspresji rysach fizjonomicznych i psychicznych. O nieustającej fascynacji samym Witem Stwoszem świadczy fakt, że dziesięć lat po powstaniu oferowanej pracy Matejko powrócił do postaci rzeźbiarza dedykując mu tym razem obraz zatytułowany „Ociemniały Wit Stwosz z wnuczką" (1865). Obydwa przedstawienia gotyckiego twórcy – jako chłopca i starca – spinają niczym klamrą okres młodzieńczych zainteresowań Jana Matejki a ich cennym uzupełnieniem są m. in. monachijskie szkice do portretu z wnuczką (w której można dopatrzeć się rysów Teodory z Giebułtowskich, młodziutkiej wówczas żony malarza) i szkice z kościoła Mariackiego. Swoistym hołdem oddanym przez malarza Witowi Stwoszowi była monumentalna polichromia wykonana w tym samym kościele pod koniec życia Matejki, w latach 1889-1891.

Oferowany obraz ma niezwykłą historię. Artysta podarował go jako honorarium za leczenie krakowskiemu medykowi dr S. Kopczyńskiemu. Już od lat 70. XIX wieku portret cieszył się dużym zainteresowaniem i był wielokrotnie opisywany w czasopismach i publikacjach naukowych. Bogata bibliografia dostarcza informacji również na temat stosowanych na przestrzeni ponad stu lat wobec obrazu tytułów (Wit Stwosz dzieckiem, Głowa Wita Stwosza młodzieńcem, Wit Stwosz w dzieciństwie, Głowa Wita Stwosza młodzieńca do pół figury, Wit Stwosz bawiący się snycerką). Począwszy od 1875 roku obraz regularnie gościł na wystawach organizowanych we Lwowie, Krakowie i Warszawie. Był już wówczas w rękach lwowskiej rodziny Dunin-Borkowskich. Ostatni publiczny pokaz portretu odbył się we Lwowie, w Galerii Narodowej w 1938 roku, tuż przed wybuchem II wojny światowej. Lata wojenne i powojenne przetrwał w kolekcjach prywatnych by powrócić w roku 2016 w ramach specjalnego pokazu zorganizowanego przez Dom Jana Matejki – Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie, w którym przechowywany był jako depozyt.

Dziś to niezwykłe dzieło wprost z muzealnych sal trafia po raz pierwszy na rynek antykwaryczny. Ranga „Portretu Wita Stwosza jako dziecka" i stojącego za nim czołowego polskiego malarza XIX wieku nadaje temu wydarzeniu charakteru zupełnie unikatowego.



4

JÓZEF KRZESZ-MĘCINA
(1860 – 1934)

Porwanie piękności osmańskiej, 1881

olej, płótno, 92 x 157 cm
sygn. p.d.: Krzesz M Kraków 1881

Estymacja: 150 000 – 250 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Artcurial, aukcja 27.03.2019, poz. 394.
Francja, kolekcja prywatna

„Porwanie Piękności Osmańskiej" jest niezwykle dynamiczną pracą, w żywej kolorystyce. Została namalowana podczas studiów, które Józef Krzesz Męcina odbył u Jana Matejki. Zdradza nam to między innymi temat podjęty przez artystę. Podobnie jak nauczyciela interesowały go tematy historyczne, wielopostaciowe ale również religijne. Bitwa przedstawiona na obrazie ma miejsce na morzu, ale mnogość postaci i łodzi sprawia, że bezmiar wody wydaje się jedynie niewielkim zbiornikiem wodnym. Na tle ciemnych męskich ciał, wygiętych w geście bitewnym, wyróżnia się przedstawiona w centrum obrazu, biała postać tytułowej piękności. Jej praktycznie nagie ciało spoczywa na leżance, delikatnie odsuwając się od zalotnika, który stara się wykraść choć trochę jej uwagi. Twarz jej, w zwłaszcza kontekście otaczających ją wydarzeń, wyraża dziwny spokój. Przedstawiona kobieta zna siłę swojej urody i to jak oddziałuje na mężczyzn. Jej delikatny gest i wyraz twarzy sprawiają, że w centrum wielopostaciowego obrazu znajdujemy odrobinę intymności. Niezwykle intrygująca jest gra spojrzeń uwieczniona na płótnie. Kobieta wraz z wiosłującym młodym mężczyzną wpatrują się w siebie tak, jakby ten kontakt wzrokowy miał ich uchronić od nadciągających wydarzeń. Za to niechciany zalotnik spoczywający na leżance obok młodej dziewczyny wpatruje się w nią intensywnie. Ona jednak pozostaje mu obojętna, skupiając całą uwagę na wioślarzu. Porywacz może ją uprowadzić siłą a przez to rozdzielić z młodym mężczyzną ale nigdy nie zdobędzie spojrzenia zarezerwowanego tylko dla ukochanego.

Historia sztuki jest pełna przedstawień młodych kobiet, które pokutowały za swoją urodę: Helena uprowadzona przez Trojan, Św. Zuzanna nagabywana przez starców, czy porwana Europa. Mieszanka kobiecej urody i brutalnej przemocy od wieków inspirowała artystów. Złożoność tego typu przedstawień dawała siłę obrazom i przyciągała uwagę publiczności. „Porwanie piękności Osmańskiej" pobudza wyobraźnię. Ukazany zostaje jedynie wycinek z gwałtownego wydarzenia. Artysta zostawia domysłom widza, jak doszło do przedstawionej sytuacji oraz co nastąpiło po kadrze uwiecznionym na malarskim płótnie. Możemy jedynie się domyślać, że kobieta już nigdy nie wróciła do swojego domu. Ona wydaje się też to przeczuwać, bo nie stawia oporu zaistniałej sytuacji świadoma, że własna uroda stała się jej zgubą.

Pierwszy plan pracy jest malowany starannie z dbałością szczegółu. Stroje oprawców, baldachim nad leżanką oraz rozgwieżdżone niebo nadają obrazowi orientalny charakter. Pięknie zdobiona łódź oraz mnogość drapowanych szat sprawiają, że obraz jest niezwykle efektowny. Postacie pierwszoplanowe są oświetlone niemal scenicznym światłem, którego tajemnicze źródło znajduje się poza obrazem po lewej stronie.

Bohaterowie kolejnych planów są już malowani większym gestem, bardziej schematycznie z wykorzystaniem perspektywy powietrznej aby nadać obrazowi głębie oraz podkreślić wielość postaci biorących udział w bitwie. Łuna nadchodzącego, bądź kończącego się dnia, zlewa się wraz z pożarem przedstawionym na drugim tle.

„Porwanie piękności Osmańskiej" urzeka egzotyczną tematyką, orientalnym charakterem, intrygującym światłem, ale przede wszystkim mistrzowskimi umiejętnościami malarskimi Józefa Krzesz Męciny.

Bachantki zobaczywszy, co uszły z tej ziemi,
Jak gdyby gzem pędzone, nóżkami białemi
Bez tchu wyrzucające, chcę, jeśli się uda,
I tobie i ludowi opowiedzieć cuda,
Te wszystkie niesłychane ponad wyraz dziwy,
Którymi napełniają kithajrońskie niwy.

(fragment *Bachantek* Eurypidesa, w tłum. Jana Kasprowicza, wyd. Akademia Umiejętności, Kraków 1918)

5

ALEKSANDER KOTSIS
(1836 – 1877)

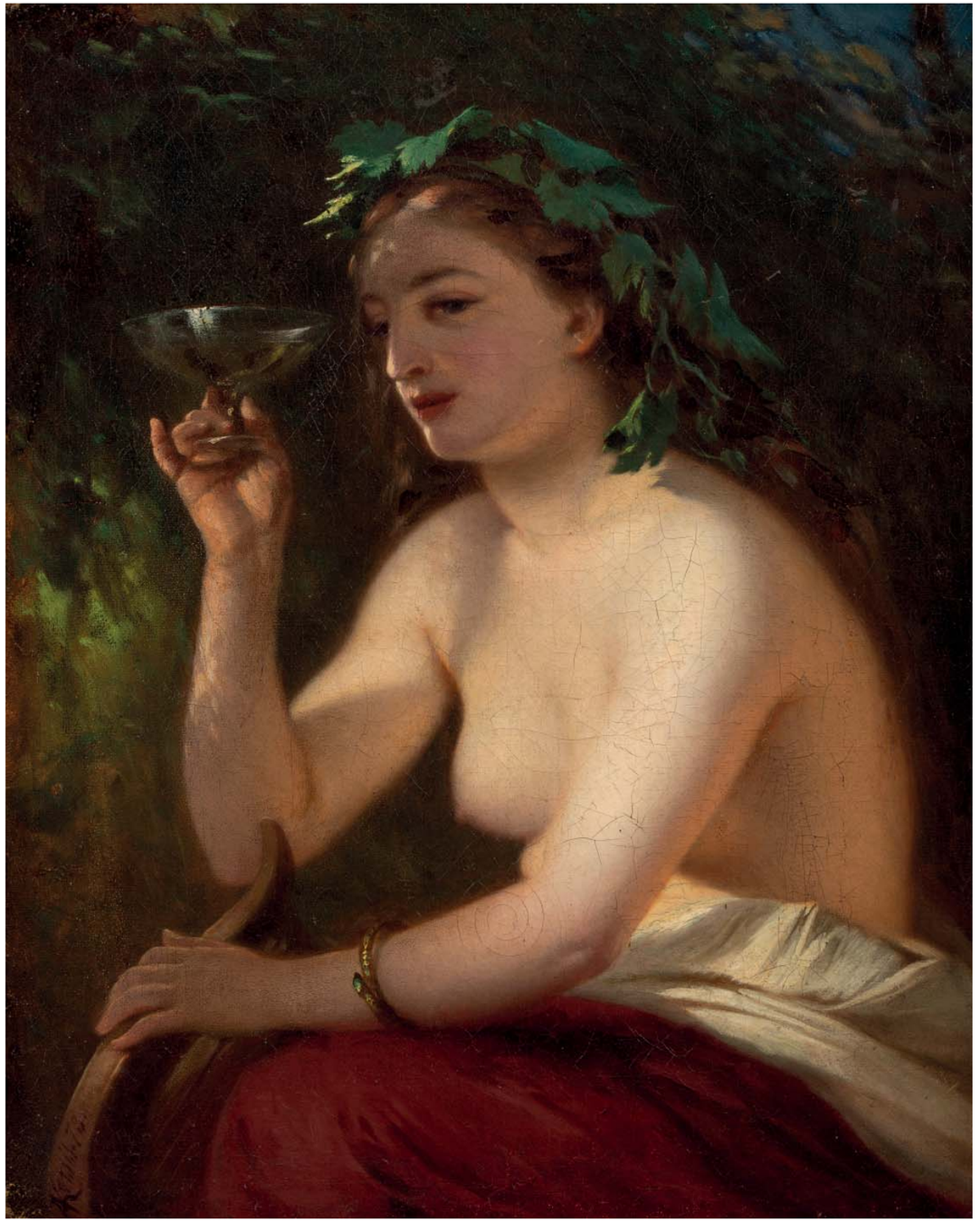
Bachantka, 1873

olej, płótno, 37 x 30 cm
sygn. l.d.: A. Kotsis 73, na odwrocie owalny stempel
z napisem A. Schutzman Munchen

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 13.12.2000, poz. 263.

Bachantki to starożytne towarzyszki Dionizosa (Bachusa), greckiego boga płodności, dzikiej natury i winnej latorośli. Określenie to przysługiwało również jego czcicielkom, które brały udział w bachanaliach. Były to starorzymskie i starogreckie obrzędy, którym towarzyszyły liczne nadużycia oraz orgie. Motywem przewodnim miało być wino, płodność oraz swoboda seksualna. Kobiety wtedy naśladowały mistyczne nimfy z orszaku Bachusa i upajając się winem, szły na najwyższy szczyt Parnasu. Legenda głosi, że w szale misteriów rozszarpywały dzikie zwierzęta, a następnie jadły ich surowe mięso. Najczęściej wspominanym motywem bachanaliów poza winem było oddawanie się rozpuście. W 405 r. p.n.e. w krwawej tragedii Eurepidesa pod tytułem „Bachantki" zostały one przedstawione jako szalone kobiety, które potrafiły rozszarpać kogoś żywcem. Obchodzenie Bachanaliów miało swoje źródło w starożytnej Grecji, jednak atrakcyjność tych misteriów spowodowała, że pojawiły się również w starożytnym Rzymie. Zaczęli w nich brać udział również mężczyźni. Bachanalia zaczęły słynąć z pijaństwa, orgii i nieobyczajnego zachowania kobiet. Obrządek ten został jednak ukrócony i misteria zostały zaprzestane. Nie wiadomo ile jest prawdy w postaci starożytnej bachantki, a ile fantazji jednak jej wizerunek jako kobiety wyzwolonej był później częstym motywem w sztuce.
Historia sztuki europejskiej pełnymi garściami od wieków czerpie z antyku a motywy związane z grecką i rzymską mitologią towarzyszą malarstwu od czasów nowożytnych. Koniec XIX wieku przyniósł nawrót do nurtu historycznego, którego jednym z bardziej lubianych elementów były kompozycje podejmujące tematykę zaczerpniętą ze starożytnej Grecji i Rzymu. XIX wieczni malarze często po nią sięgali ponieważ wśród nabywców cieszyła się ta tematyka sporą popularnością z racji na swą lekkość i dekoracyjność.
Na oferowanym obrazie Aleksander Kotsis namalował jedną z nimf bądź czcicielek Dionizosa. Jej melancholijna postawa nie ma wiele wspólnego z powyższym opisem bachantki. Jedynie jej skąpy strój oraz kieliszek po winie sugerują charakter przedstawienia. Winna latorośl zdobiąca jej włosy zdradza nam, że jest ona jedną z uczestniczek Bachanaliów. Obraz jest malowany w klasyczny sposób. Postać jest łagodnie podkreślona światłem, a sfumato dające miękkie przejścia kolorystyczne przypomina nam obrazy włoskich, renesansowych mistrzów.
Malowanie niewielkich portretowych ujęć było charakterystyczne dla Kotsisa, jednak obrazy o tematyce mitologicznej należą w jego ouvre do prawdziwej rzadkości. Zazwyczaj skupiał się on na polskiej wsi oraz przedstawieniach tamtejszej ludności. Malował sceny rodzajowe, jak i portrety wieśniaków czy górali. Oferowany obraz jest tym samym jednym z bardzo nielicznych przykładów malarstwa mitologicznego w twórczości Kotsisa.



(Aleksander Gierymski, Autoportret z paletą, 1891-1892, fot. rep. Agencja Forum)

Talent swój Gierymski poświęcił nie mecenasom i kunsthandlerom, nie pogoni za pieniędzmi, reklamą, sławą i powodzeniem wszelkiego rodzaju, ale wyłącznie sztuce. I poświęcił go całkowicie, wyzyskał do ostatecznych granic, zostawił wszystko do czego był zdolny. Więcej nikt od artysty wymagać nie ma prawa. Gierymski jest jednym z tych nielicznych, którzy mogą śmiało powiedzieć przyszłym pokoleniom: „Zrobiłem swoje, teraz wy czyńcie swoje" – ELIGIUSZ NIEWIADOMSKI

(„Kurier Warszawski" 1902, nr 262-263)

ALEKSANDER GIERYMSKI

Aleksander Gierymski pochodził z inteligenckiej, warszawskiej rodziny. Był młodszym bratem malarza Maksymiliana Gierymskiego. Na kartach historii sztuki zapisał się jako przedstawiciel realizmu, prekursor luminizmu i polskiego impresjonizmu. Pracował również jako ilustrator w Warszawskich czasopismach, m.in. „Kłos" i „Tygodnik Ilustrowany". Jego biografia jest niezwykle bogata w podróże po całej Europie. W trakcie wyjazdów Artysta zbierał inspiracje z różnych środowisk artystycznych, aby później wykorzystać je w swojej twórczości. Szczególnie interesujący jest fakt, że sam doszedł do podobnych rezultatów jak impresjoniści jeszcze przed poznaniem tego typu malarstwa. Jego obrazy o tematyce Warszawskiej (m.in. „Piaskarze", „Święto trąbek", „Powiśle") są szczególnie ważne dla mieszkańców Stolicy. Są one dokumentacją minionych czasów widzianych genialnym okiem Artysty.
Swoje artystyczne wykształcenie rozpoczął w Klasie Rysunkowej w Warszawie w 1867 r. Zaledwie rok później dołączył do swojego brata w Monachium, gdzie uczęszczał na Akademię Sztuk Pięknych. Uczelnia była skonstruowana w taki sposób, aby jak najmniejsze wyrządzić szkody w młodych, dopiero poszukujących swojego stylu artystach. Składała się z wielu szkół, które były prowadzone samodzielnie przez różnych profesorów. Po pierwszym, wprowadzającym roku uczniowie wybierali pracownię, która była najbliższa ich upodobaniom. Najbardziej popularnym profesorem wśród polskich studentów był Herman Anschütz. Może nie był to najwybitniejszy nauczycielem, ale jego pracownia wydawała im się najbardziej przychylna. Był wielbicielem polskich talentów. Praktycznie wszystkie rysunki prezentowane na ścianach były autorstwa polskich artystów. Aleksander Gierymski uczęszczał do pracowni Georga Hiltenspergera, Alexandra Strähubera i właśnie Hermanna Anschütza. Był niezwykle ambitnym młodym artystą. Na Akademii studiował modele a w wolnym czasie naturę.

W tamtym czasie wielu polskich artystów uczyło się w Monachium. Najwybitniejsi z nich, między innymi Maksymilian Gierymski czy Józef Brandt, sprzedawali swoje prace i byli doceniani przez handlarzy. Byli oni głównymi reprezentantami grupy „Sztab"- jednej z dwóch na, które podzielili się monachijczycy. Wokół nich zebrała się grupa młodszych kolegów, którzy tak jak oni prowadzili regularny i pracowity tryb życia. W drugiej, nienazwanej grupie była reszta artystów. Łączyła ich wspólność dążeń, ubóstwo i polskość. Aleksander Gierymski stronił od jakichkolwiek grup. Nie należał ani do jednej ani do drugiej. Stanisław Witkiewicz, krytyk i malarz, ojciec Witkacego wspominał go z tamtego okresu: „Wtenczas był już człowiekiem samotnym, w niezgodzie z otoczeniem, w niezgodzie z samym sobą, ze sztuką, z życiem. Na tle mniej więcej spokojnych, zrównoważonych i porządnych figur swoich kolegów odcinał się swoją twarzą bladą, nieraz napiętnowaną jakimś bólem i niepokojem pomieszanym z goryczą i ironią. Czuł on i wiedział, kim jest, czuł swoją odrębność, niezależność i siłę talentu, która dla najbliższego otoczenia ginęła w blasku talentu, sławy i stanowiska starszego brata. Cokolwiek zrobił, cokolwiek pomyślał, był tylko młodszym bratem, był Olesiem Gierymskim" (Aleksander Gierymski, 1903, s. 25). Aleksander Gierymski bardzo chciał wyjść z cienia swojego znanego brata. Był indywidualistą, który mógł innym wydawać się zarozumiałym, dziecinnym lub wręcz nieznośnym. Było to wynikiem jego wewnętrznego konfliktu i walki o własną tożsamość, niekojarzonej ze starszym bratem. Ludzie nie lubili z nim przebywać, ponieważ obawiali się jego wewnętrznego niepokoju, który nie współgrał z ich unormowanym egzystencjom.
Studia zakończył złotym medalem za swoją pracę dyplomową Kupiec Wenecki, udowadniając tym, że nie jest jedynie młodszym bratem rozpoznawalnego już Maksymiliana, ale istotną postacią w środowisku artystycznym.

W 1974 roku niespełna dwudziestoośmioletni Maksymilian Gierymski zmarł na gruźlice w jednym z alpejskich miejscowości kuracyjnych. Po tej stracie jego młodszy brat mówił: „Ja od śmierci brata zostałem człowiekiem" (Stanisław Witkiewicz, w: "Aleksander Gierymski", 1903,s. 26). Sytuacja Aleksandra Gierymskiego radykalnie się zmieniła. Musiał on dojrzeć jako mężczyzna i usamodzielnić jako artysta. Od tego momentu rozpoczął swoją artystyczną wędrówkę pomiędzy Włochami, Wiedniem, Monachium, Paryżem oraz Polską. Od 1874 roku przez 5 lat przebywał w Rzymie. Studiował dawne malarstwo włoskie, czego owocem były obrazy Sjesta włoska I i II (1876–1878, MNW) oraz W altanie (1875, MNW). Prawdziwym bohaterem tych obrazów jest światło, czy to przyćmione, rozbite na wiele barwnych akordów (Sjesta), czy pełen blask słońca. Te luministyczne zainteresowania w pełni prezentują liczne szkice do tych obrazów, urzekające bogactwem barw i migotliwych refleksów. W 1879 roku Aleksander Gierymski wrócił do Warszawy, bywał jednak też przez dłuży czas w Wiedniu (1885) i w Rzymie (1885–1886). Niezwykle cennymi pamiątkami podróży Aleksandra Gierymskiego są wykonywane w ich trakcie rysunki odznaczające się niezwykłą pieczołowitością w oddaniu szczegółu i stanowiące swoisty fotograficzny zapis urokliwych zakątków miast i miasteczek. Prace te wykonywał we Włoszech, we Francji ale również w rodzinnej Warszawie. Te ostatnie przybierają jednak odmiennego charakteru zbliża się w nich bowiem Gierymski do naturalizmu, który towarzyszyć mu będzie aż do ostatnich dni. W warszawskich wedutach skupia się na najuboższych warstwach społecznych. Tworzy prace przedstawiające Stare Miasto, Solec i Powiśle, charakteryzujące się naturalistycznym obiektywizmem, w których postaci ludzkie są jedynie pretekstem do przedstawienia melancholijnych pejzaży miejskich.

(...) nie robił niczego na przekór, po prostu szedł własną drogą (...) Niezbyt dla innych zrozumiałą, może dlatego, że Gierymski pozornie sprzeniewierzył się polskiej tradycji, zarówno dobrej jak i złej. Jego bliskość z zachodnioeuropejskim akademizmem jest też często myląca.

(Witz I., *Polscy malarze. Polskie obrazy,* wyd. Nasza Księgarnia, Warszawa 1970, s. 192.)

6

ALEKSANDER GIERYMSKI
(1850 – 1901)

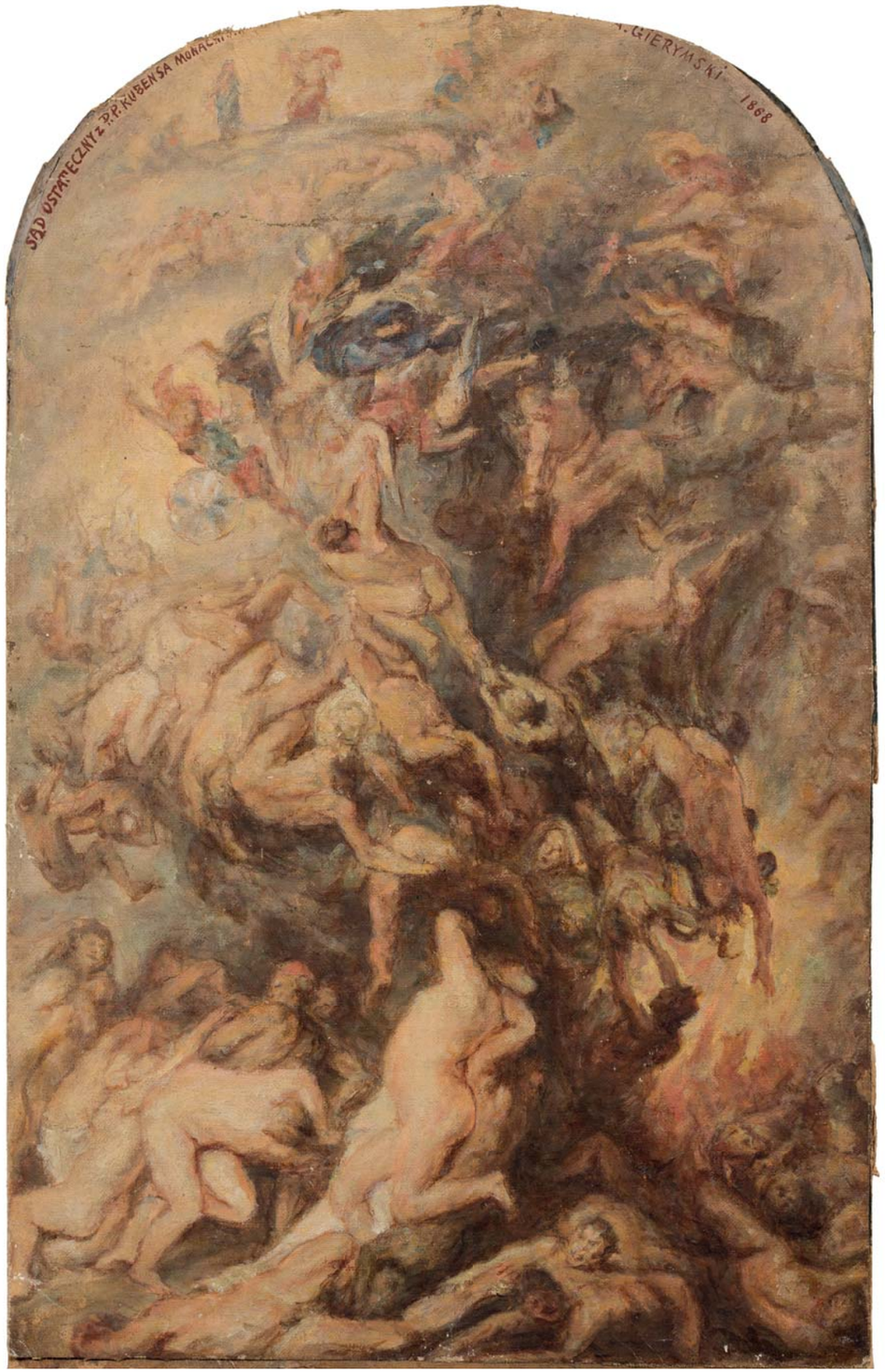
Mały Sąd Ostateczny wg P.P. Rubensa, 1686

olej, płótno, tektura, 50,2 x 32 cm
sygn. u góry

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna (od pocz. XX w.)
Wiedeń, kolekcja prywatna

Aleksander Gierymski namalował obraz „Sąd ostateczny wg P.P. Rubensa" w 1868 roku. W maju tego samego roku ziściło się marzenie Aleksandra o rozpoczęciu nauki w słynnej akademii monachijskiej. Dołączył tam do starszego brata – Maksymiliana. Przyjazd do stolicy Bawarii opisuje w listach młody Gierymski niezwykle entuzjastycznie. Zwłaszcza pierwsze zetknięcie się ze sztuką zgromadzoną w dwóch potężnych instytucjach jaką ówcześnie były Alte i Neue Pinakothek z ich ogromnymi zbiorami malarstwa. W liście do swego mecenasa Henryka Szaniawskiego z dnia 28 maja 1868 roku Aleksander pisał: „zaraz drugiego dnia, a była to niedziela, pierwszą rzeczą przyszło mi udać się do obu Pinakotek. Naprzód wybrałem Nową. Nie potrzebuję Panu opisywać wrażenia, jakiego doznałem stanąwszy przed obrazem Kaulbacha, takim [jak] Zburzenie Jerozolimy, najlepszą pracą Pilotego (…) Tego samego dnia byłem także i w Pinakotece Starej. Dziwna to rzecz; tak samo mnie jak i brata, jak i wszystkich innych, naprzód uderzyła Pinakoteka Nowa z jej dziełami i nie było dnia, żebym potem choć pół godziny nie przeznaczył na przepatrzenie się jakiemu obrazowi. Dzisiaj bardzo rzadko tam zachodzę; za to również często bywam w Pinakotece Starej, która ma bez porównania daleko większą wartość i ma być po drezdeńskiej pierwsza, a może nawet równa nawet co do wartości dzieł sztuki" (Starzyński L., Stępień H., Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki, wyd. PAN, 1973, ss. 30 – 31). To właśnie w Starej Pinakotece miał okazję spotkać się z dziełem jednego z największych malarzy XVII wieku. „Mały" Sąd Ostateczny Petera Paula Rubensa powstał ok. 1620 roku w Antwerpii. W 1806 został dołączony do kolekcji Alte Pinakothek- muzeum sztuki w Monachium. Dynamiczna kompozycja obrazu przedstawia wir ciał wiernych i niewiernych, których rozgraniczająca gra światła i cienia zaintrygowała młodego Gierymskiego do tego stopnia, że z kwestii tej uczynił główny kierunek swoich późniejszych poszukiwań. W czasie krótkiego okresu twórczego to właśnie światło odegrało główną rolę w malarstwie artysty. „…Gierymski w rozmowach o malarstwie […] powracał nieustannie do światła. Przedmiot, kompozycję, „sentyment", linię, barwę zdawał się traktować jako rzeczy wstępne, przygotowawcze, których znajomość w rzemiośle malarskim rozumie się sama przez się. Całą natomiast uwagę miał, zdało się, wytężoną na światło, na jego zmiany, kombinacje, oddziaływania wzajemne, przelewania się i stapiania" – pisał w 1901 roku Z. Przesmycki we wspomnieniu o Aleksandrze Gierymskim („Chimera" 1901, t. 1, z. 2).



(Wystawa Rubensa w Alte Pinakothek fotografia z 1926.)

Przez całe życie robił Rubens szkice dzieł swoich poprzedników interpretując je zgodnie z jego własną koncepcją. Modyfikował i dostosowywał istniejące modele, aby stworzyć coś zupełnie nowego.

(ze wstępu do katalogu wystawy *Peter Paul Rubens. The power of transformation*, wyd. Kunsthistorisches Museum Vien, październik 2017 – styczeń 2018)

Aleksander Gierymski miał zaledwie osiemnaście lat, gdy namalował „Sąd Ostateczny" na podstawie obrazu flamandzkiego malarza. Był u progu swojego artystycznego życia. Dziś wiadomo, jak potoczyła się dalsza kariera artysty, on zaś gdy malował oferowany obraz tego jeszcze nie wiedział. Wyraźnie widzimy dziś w tej malarskiej wprawce ów późniejszy geniusz, on miał na niego nadzieje. Podobieństwo kunsztu malarskiego „Sądu Ostatecznego" do swojego pierwowzoru jest niezwykłe, a swoboda z jaką posługiwał się narzędziami malarskimi młody Gierymski wzbudza podziw. Warto pamiętać, że obraz jest malowany jedynie na podstawie pracy Rubensa, nie jest wierną kopią oryginału, dzięki czemu wyraźny jest indywidualny charakter malarstwa Aleksandra Gierymskiego. Obraz jest malowany dynamicznie jednak z zachowaniem wszystkich detali. Dzieło przedstawia splątane ciała postaci uczestniczących w sądzie ostatecznym. Możemy dostrzec wertykalny podział na część cienia i światła. Na szczycie płótna wzdłuż linii styku z ramą praca jest opisana: Sąd ostateczny wg PP Rubensa.

Oglądając obraz, jesteśmy świadkami młodzieńczej energii i twórczego entuzjazmu, ale i niepokoju artysty o swój przyszły los. Młody Gierymski był niezwykle ambitnym twórcą, jego największą bolączką było to, że może nie zostać doceniony bądź, co gorsza, jego prace będą zawsze oglądane przez pryzmat jego starszego brata Maksymiliana Gierymskiego. Mieć w rodzinie drugiego malarza było zarówno błogosławieństwem, jak i przekleństwem. To Maksymilian Gierymski umożliwił młodszemu bratu studiowanie w Monachium, jednak Aleksander Gierymski nie chciał być nikomu nic dłużny. Pragnął wszystko zawdzięczać własnej pracy i obrazom, które tworzył. Chciał być rozpoznawany jako Aleksander Gierymski, a nie jako młodszy brat Maksymiliana. „Aleksander Gierymski był ambitnym i to jego stanowisko młodszego brata, ta niemożność bycia sobą drażniła go w najwyższym stopniu. Nie było w nim tej płaskiej maskineryi, która synom i braciom wielkich ludzi pozwala wygrzewać się w blasku chwały ich ojców i braci. On był sobą, był wybitną i określoną indywidualnością, dla którego wszelka zależność, jak i konwencjonalna powaga były wstrętne i nieznośne. On chciał sławy i chciał, aby jego sztuka i on były uznane i czczone, ale tylko za to, czem były rzeczywiste, za bezwzględną i istotną ich wartość. On nie chciał, ani być przykryty powagą starszego brata, ani opromieniony jego chwałą, on nie chciał za nic być: Olesiem Gierymskim" – pisał o młodszym z Gierymskich Stanisław Witkiewicz (Aleksander Gierymski, 1903,s.26).

Obraz „Sąd Ostateczny wg P.P. Rubensa" jest niezwykle cennym uzupełnieniem wiedzy na temat najwcześniejszego okresu w twórczości Aleksandra Gierymskiego stanowiąc zarazem rzadki przykład pracy z ubogo udokumentowanego okresu. Już w tak wczesnym obrazie widać niezwykły talent, kierunek drogi artystycznej, ale i potencjał późniejszych prac, dzięki którym artysta zdobył sobie miano jednego z najciekawszych twórców XIX wiecznego malarstwa polskiego.

„Sąd Ostateczny wg P.P. Rubensa" miał wziąć udział w wystawie czasowej Aleksander Gierymski 1850-1901 w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2014. Niestety z przyczyn zbyt późnego dostarczenia pracy nie mógł zostać uwzględniony w ekspozycji oraz towarzyszącym jej katalogu.

7

ALEKSANDER GIERYMSKI
(1850 – 1901)

Dawny gmach uniwersytetu i pomnik Galvaniego w Bolonii, 1886

ołówek, tusz, sepia, sangwina, papier, 32 x 24,5 cm
sygn. p.d.: A. GIERYMSKI 86. Bologna – Archiginnasio

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Aleksander Gierymski 1850-1901 [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2014, s. 409, poz. 243 (odbitka) „Kłosy", dodatek do nr 1198, 4/12.VI.1888.

LITERATURA
Aleksander Gierymski 1850-1901 [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2014, s. 409.
Starzyński L., Stępień H., *Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki*, wyd. PAN, 1973, s. 283.

„Dawny gmach uniwersytetu i pomnik Galvaniego w Bolonii" z 1886 roku zalicza się do serii rysunków, które Gierymski wykonywał w czasie swoich licznych podróży odbytych już po śmierci brata – Maksymiliana w 1874 roku. Wśród licznie zachowanych prac na szczególną uwagę zasługują pełnoplastyczne, fotograficzne w szczególe widoki miast włoskich leżących na szlaku wędrówek Gierymskiego. Szczególnie interesujące przykłady przedstawiają widoki na place Padwy, Werony i Bolonii. Większość z nich znana jest z reprodukcji w czasopismach, m.in. w „Kłosach" i „Wędrowcu", z którymi artysta współpracował publikując tam swoje rysunki w celach zarobkowych.
Oferowana praca przedstawia budynek Archiginnasio di Bologna, dawny gmach uniwersytetu bolońskiego, gdzie obecnie znajduje się Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. Widoczny na pierwszym planie pomnik upamiętniający postać Luigiego Aloisia Galvaniego (1737-1798) został początkowo mylnie przez artystę opisany jako pomnik Alessandra Volty i jako taki opublikowany w „Kłosach" (dodatek do nr 1198 z 4/12. VI.1888). Luigi Aloisio Galvani był włoskim fizykiem, lekarzem i fizjologiem, odkrywcą istnienia elektryczności w tkankach zwierzęcych. Uczony związany był z uniwersytetem w Bolonii, a na pomniku został przedstawiony podczas eksperymentu przewodzenia prądu w mięśniach żaby. Pomnik, który Gierymski uwiecznił w oferowanej pracy, został stworzony przez rzymskiego rzeźbiarza Adalberto Cencettiego (1847 – 1907). Zainaugurowany 9 listopada 1879 i usytuowany na placu o tej samej nazwie przed Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, został zdefiniowany przez włoską gazetę „La Patria" jako „pierwszy zabytek cywilny Bolonii". Wybór by pierwszy tego rodzaju monument poświęcony był właśnie naukowcowi związanemu z miejscowym uniwersytetem musiał być oczywisty dla ówczesnych bowiem Alma Mater Studiorum Universitas Bononiensis jest najstarszym uniwersytetem cywilizacji łacińskiej, założonym w 1088 roku.

Według początkowych zamierzeń Aleksandra Gierymskiego oferowany rysunek miał ukazać się drukiem w „Wędrowcu", o czym artysta pisze w czerwcu 1886 roku z Rzymu w liście do Prospera Dziekońskiego: „Przy tym wysłałem 2-go czerwca także 2 rysunki na papierze na <<Wędrowiec>>; może i te nie wezmą! Jeden przedstawia nadgrobek sławny z kościoła S. Croce we Florencji Zofii Zamoyskiej z Czartoryskich. Drugi stary uniwersytet w Bolonii (monument Volty). Ciekaw jestem jak ta kwestia się rozwiąże." (Maksymiliann i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki, wyd. PAN, 1973, s. 283). Dziś wiemy, że ostatecznie „Dawny gmach uniwersytetu i pomnik Galvaniego w Bolonii" ukazał się po raz pierwszy w „Kłosach" dwa lata później. Pojawienie się na rynku antykwarycznym po raz pierwszy oryginalnego rysunku znanego do tej pory jedynie ze wspomnianego przedruku to niezwykłe wydarzenie kolekcjonerskie.

Siłę jego stanowi przecież portret i właściwie on dopiero wydobywa w pełni wszystkie dodatnie, twórcze strony talentu, wśród których o pierwsze miejsce zgłasza się namiętnie ścisła obserwacya, korygowana przez pryzmat indywidualności malarza. (...) Portret Olpińskiego jest zawsze dziełem poważnem, a często wybitnie udatnem, wolnem, jak cała zresztą twórczość artysty, od błyskotliwości i taniego efektu (...).

(„Świat", nr 30 [26.VII], 1930, ss. 3-4.)

8

JAN KAZIMIERZ OLPIŃSKI
(1875 – 1936)

Portret Pani Szczepańskiej, 1913

olej, płótno, 117 x 88,5 cm
sygn. p.d.: K. Olpiński Żywiec 1913, na odwrocie papierowa etykieta TPSP we Lwowie z opisem pracy

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł

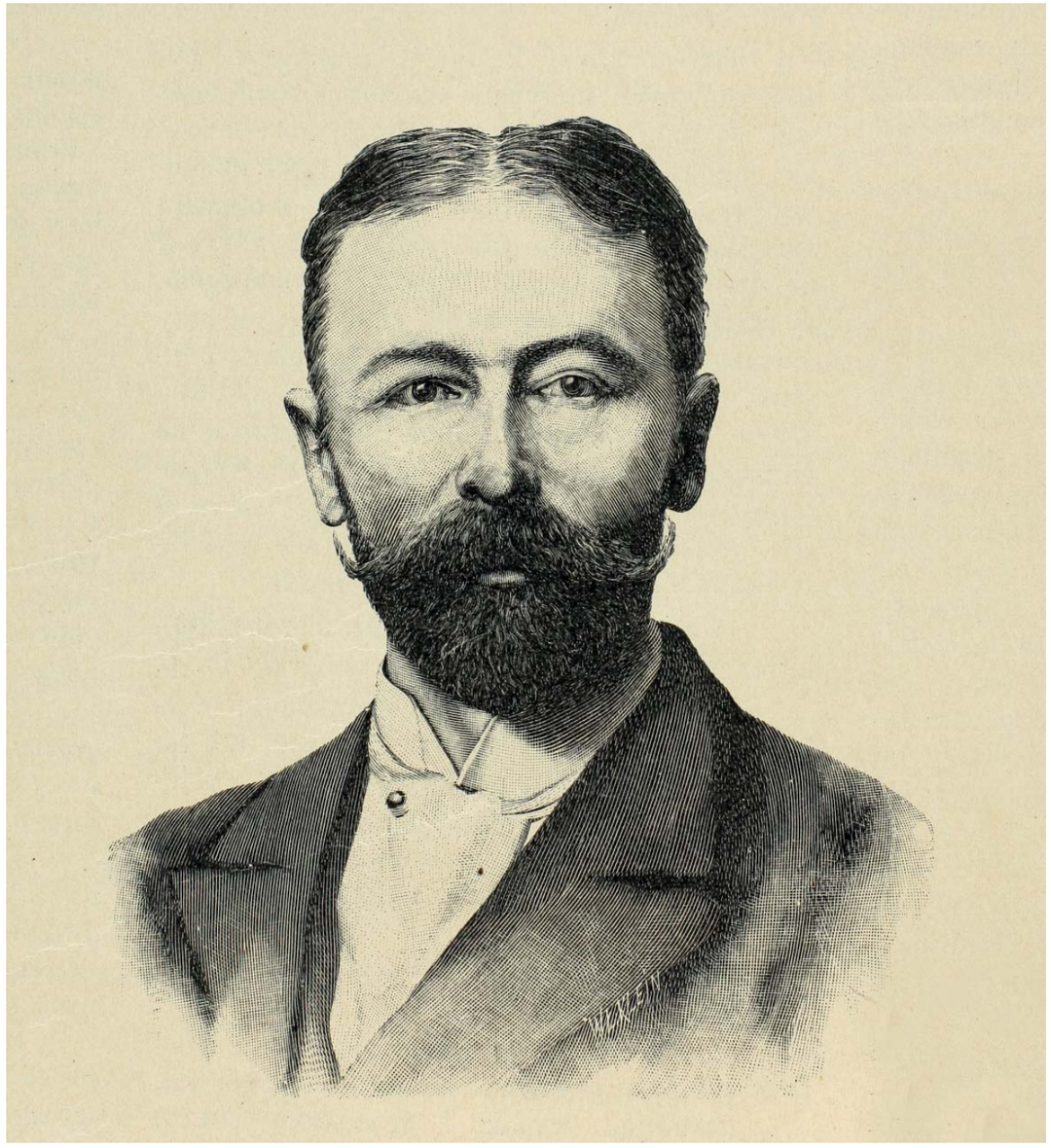
WYSTAWIANY
Lwów, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Wystawa dzieł sztuki TPSP, 1914.

REPRODUKOWANY
„Świat", nr 30 (26.VII), 1930, s. 4.

Jan Kazimierz Olpiński urodził się we Lwowie skąd w 1893 roku wyjechał do Monachium studiować malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych. Za wybitne osiągnięcia w szkicowaniu głów i aktów dwa razy otrzymał wyróżnienie, a w 1896 stypendium od Fundacji im. Księcia Franciszka Józefa, które umożliwiło mu po ukończeniu studiów w 1897 wyjazd do Paryża. Studiował tam na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts Równolegle był studentem Académie Colarossi, gdzie w 1898 wyróżniono go dyplomem. W tym samym roku debiutował na Wystawie światowej, a następnie wystawiał w Salonie Jesiennym. W 1899 podróżował artystycznie do Włoch i Kurlandii (Łotwa), rok później ukończył studia i przeniósł się do Wiednia, gdzie przez pięć lat był uczniem Kazimierza Pochwalskiego w Akademie der Bildenden Künste. W 1905 roku wrócił na krótko do rodzinnego Lwowa by stamtąd w 1908 przenieść się do Krakowa i wkrótce potem do Żywca, gdzie był aktywnym członkiem miejscowej społeczności aż do 1920 roku.

Profesor Olpiński był cenionym i uznanym artystą, jego twórczość na stałe wpisała się w historię podbeskidzkiej miejscowości. Malował kompozycje: historyczne, religijne, sceny rodzajowe, symboliczne, pejzaże, a przede wszystkim portrety. Najchętniej posługiwał się techniką olejną, ale pozostawił także znaczą ilość akwareli i rysunków. Większość jego akwareli to kompozycje rodzajowe o tematyce wiejskiej oraz portrety i pejzaże z Huculszczyzny, Podola i Beskidu Żywieckiego. Jedenaście lat mieszkał wraz z rodziną w Żywcu, pracował, tworzył, dobrze znał ówczesnych włodarzy, mieszczan oraz środowisko kulturalne. W Żywcu przyszli na świat jego dwaj synowie: w roku 1910 Jan oraz w roku 1912 Jacek. Jak wspominają starsi Żywczacy „do dobrego tonu należało posiadać portret autorstwa lwowskiego artysty". Jan Kazimierz Olpiński w krótkim czasie stał się portrecistą żywieckich elit. Dowodem na to są, do dzisiaj przechowywane w prywatnych domach i żywieckim muzeum, portrety mieszczan i notabli żywieckich. Jan Kazimierz sportretował m.in.: burmistrza Józefa Studenckiego w stroju żywieckim, Juliana Studenckiego, Stanisława Studenckiego, Ludwika Polończyka w stroju sokolim, Antoniego Molińskiego i jego żonę Marię Molińską w stroju żywieckim, Stefana Dyczkowskiego, Józefę ze Studenckich-Bogdanową, burmistrza Piotra Bielewicza i jego żonę Marię z Dubowskich-Bielewiczową, burmistrza Antoniego Minkińskiego, Jana Obtułowicza, Edmunda Gebauera, rodzinę Kasztelników: Józefę, Antoniego i Franciszka, oraz mieszkańców Zabłocia – Seweryna Patzau i jego żonę.
Malarstwo portretowe Jana Kazimierza Olpińskiego, wysoko cenione już za jego życia, pozostaje jedną z ciekawszych spuścizn polskiej sztuki wywodzącej się z kręgu lwowskiego. Jest ona zarazem – poprzez doskonałe wykształcenie jakie odebrał artysta w Monachium i Paryżu – sztuką na poziomie najlepszego malarstwa europejskiego początku XX wieku zachwycającą przede wszystkim świetnym rysunkiem i mistrzowsko operowanym światłem.

(Władysław Czachórski, Autoportret, fot. rep. Agencja Forum)



W Czachórskim człowiek kojarzył się z artystą nierozdzielnym węzłem. Znając człowieka, rozumiało się wyraz jego twórczości. Żył sztuką – a w jego pojęciu sztuka identyfikowała się z pojęciem piękna, a piękno z dobrem, dobro zaś z prawdą... – HENRYK PIĄTKOWSKI

(Piątkowski H., *Władysław Czachórski*, seria: *Monografje Artystyczne Tom XI*, wyd. Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1927, s. 7.)

WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI

Władysław Czachórski, obok Józefa Brandta i Alfreda Wierusz-Kowalskiego, to jeden z trzech wybitnych polskich artystów spod znaku Akademii Monachijskiej. Urodzony w 1850 roku w Lublinie dorastał w rodzinnym majątku Grabowczyku położonym w ziemi Hrubieszowskiej. Zamiłowanie do malarstwa rosło w nim stopniowo a talent rozpoznany został już w gimnazjum przez profesora rysunku i kaligrafii Witolda Urbańskiego. Z lubelskiego gimnazjum droga zawiodła młodego Czachórskiego do warszawskiej pracowni Rafała Hadziewicza a od 1866 roku do tamtejszej Szkoły Rysunkowej. Stamtąd trafił w 1868 roku do Drezna by rok później zawitać do stolicy europejskiego malarstwa jaką było wówczas Monachium. Na tamtejszej Akademii Czachórski odnosił jako student swoje pierwsze sukcesy rokrocznie zdobywając medale. W 1871 roku przeniósł się do szkoły prof. Wagnera by naukę ostatecznie zakończyć w słynnej Szkole kompozycyjnej Karola von Pilotego. To tu na dobre rozpoczęła się samodzielna jego twórczość, którą miał okazję uprawiać we własnej pracowni sąsiadującej z atelier mistrza. Powstają tam pierwsze obrazy, które wzbudzają zachwyt, m.in. „Lektura", uznawana za pierwszy oryginalny utwór Czachórskiego, oraz „Wstąpienie do klasztoru". W przeciwieństwie do Pilotego, który wyznawał modne wówczas malarstwo historyczne i nakłaniał ku niemu swych uczniów, Czachórski w wyżej wymienionych obrazach zaprezentował podejście inne odrzucając teatralność kostiumowej sceny na rzecz wątku subtelniejszego, bardziej psychologicznego co było niezwykłe jak na tamte czasy. Przełomowym dla twórczości malarza obrazem stał się „Hamlet". Kompozycja ta namalowana została pod wpływem fascynacji Szekspirem, która to powiodła Czachórskiego aż do północnych Włoch w poszukiwaniu inspiracji do tegoż dzieła. Powstał w ten sposób obraz zupełnie inny od „Wstąpienia do klasztoru" a mianowicie mocno stylizowany, który nie zdobył sobie uznania publiczności na Kunstvereinie monachijskim 1875 roku. Nie zraziło to jednak malarza, który pracował dalej tworząc przede wszystkim portrety. W 1879 roku powrócił z „Hamletem" na wielką Wystawę Wszechświatowej Sztuki. Henryk Sienkiewicz, przyjaciel artysty, w „Wiadomościach bieżących, rozbiorach i wrażeniach literacko-artystycznych" zamieścił następującą notatkę dotyczącą obrazu Czachórskiego: „Hamlet, słynny obraz Władysława Czachórskiego, zawieszony zostanie od soboty w Salonie Ungra", a następnego dnia: „Hamlet Czachórskiego ściąga coraz większą ilość ciekawych, dlatego ostrzegamy pragnących widzieć ten piękny obraz, że po południu Salon Ungra otwarty jest dopiero od piątej wieczorem". Pisząc o samym dziele, Sienkiewicz widział w nim „wytrawność artystyczną i dobry smak połączony z najrzetelniejszym i prawdziwie poetyckim talentem" (Jaroszyński W., Władysław Czachórski artysta – malarz 1850–1911, źródło: www.bilioteka.teatrnn.pl). Czachórski zaprezentował wówczas z resztą jeszcze jeden obraz „Dama z różą" ale tym razem to szekspirowski bohater zdołał ująć publiczność i jury konkursu, które w ostatecznym rozstrzygnięciu przyznało polskiemu malarzowi złoty medal za „Hamleta". Od tego momentu kariera artysty nabrała wielkiego rozpędu. Drzwi jego pracowni nie zamykały się, a zamówienia na kolejne obrazy spływały nieprzerwanie. To nie zmieniało faktu, że spod pędzla Czachórskiego nie wychodziło więcej niż trzy czy cztery obrazy rocznie – wynikało to z chęci doprowadzenia każdego z nich do doskonałości. Coraz rzadziej brał też udział w wystawach gdyż obrazy kupowano jeszcze w pracowni.

Z biegiem lat rosło nie tylko uznanie dla talentu Władysława Czachórskiego ale również jego rola w artystycznym środowisku Monachium. Odznaczony bawarskim orderem św. Michała, członek Akademii i jej honorowy profesor, cieszył się Czachórski przyjaźnią księcia regenta Luitpolda oraz szacunkiem całej rodziny królewskiej. Przez lata reprezentował środowisko monachijskie na wielu światowych wystawach zbiorowych. Zasługi swe miał również w promowaniu polskiej sztuki m.in. tworząc oddział polskich artystów na wystawie berlińskiej, za co otrzymał m.in. tytuł honorowego członka Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Mimo, że całe swe niemalże życie spędził w Monachium to najlepiej czuł się w polskim środowisku czego dowodem są ważne przyjaźnie jakie wiązały go z poszczególnymi jego członkami. Dużym szacunkiem darzył Stanisława Witkiewicza – w swoim „Dzienniku" zapisał: „Bawił tu [w Monachium] jakiś czas Stanisław Witkiewicz, malarz, przyjaciel Sienkiewicza – chory biedak na piersi. Miałem z niego miłe towarzystwo przy obiedzie. Odwiedziliśmy razem Kowalskich. Ostatni raz w niedzielę". Z Alfredem Kowalskim, również malarzem osiadłym w Monachium, łączyła Czachórskiego zażyła przyjaźń: „Przyjechał Kowalski – mam towarzysza". Zażyłość łączyła go z Władysławem Szernerem: „Przyjechał Szerner – mam przynajmniej z kim jadać, po kolacji chodzę do niego na herbatę i grywam mu". Przykład innej serdeczności: „Doniosłem Jasiowi Poletylle do Insbrucka, że w przyszłą sobotę jadę do domu, czy nie mam jakiego zlecenia do rodziny". (cytaty pochodzą z: Jaroszyński W., Władysław Czachórski artysta – malarz 1850–1911, źródło: www.bilioteka.teatrnn.pl). Najserdeczniejszym przyjacielem Czachórskiego był jednak Józef Brandt. Obu malarzy cenił ogromnie dwór monachijski, obu też odwiedzał w ich pracowniach książę Luitpold.

Niezbyt liczna spuścizna po Władysławie Czachórskim znajduje się nadal w prywatnych kolekcjach europejskich i amerykańskich oraz w muzeach niemieckich. Obrazy jego były najchętniej, obok Brandta i Wierusz-Kowalskiego, kupowanymi przez światowych kolekcjonerów ówczesnej epoki. Polskie instytucje posiadają nieliczną grupę obrazów polskiego monachijczyka. Tym większe zainteresowanie budzi w polskim świecie antykwarycznym każdorazowe pojawienie się na rynku obrazu Władysława Czachórskiego.

Te damy [... z dokładnym wyczuciem przestrzeni trafnie wkomponowane w ramy obrazu] z niedbałą miękką gracją wtulone w bujające się fotele, połysk atłasów, prawdziwe koronki i stare tkane złotem brokaty ich sukien, biżuteria i kwiaty swobodnie trzymane w dłoni – to wszystko malować i znów na nowo malować, w pełnych wdzięku wariantach, było dla tego artysty zadaniem i przyjemnością jego życia.
– ALEX BRAUN (1911)

(fragment nekrologu ze sprawozdania Muncher Kunstverein „Jahresberichte…”, [w:] *Artyści polscy w środowisku monachijskim*…, ss. 91-92.)

9

WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI (1850 – 1911)

List, 1896

olej, płótno naklejone na płytę pilśniową, 49 x 72 cm
sygn. l.d.: Czachórski 1896, na odwrocie wtórne napisy: Beatrice Joyce XW882 NCP DI5

Estymacja: 900 000 – 1 300 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Christie's Londyn, aukcja 07.07.2010, poz. 285.
Sotheby's Nowy Jork, aukcja 23.04.2010, poz. 53.
USA, kolekcja prywatna
Sotheby's Nowy Jork, aukcja 18.04.2008, poz. 7.
Christie's Londyn, aukcja 23.01.2008, poz. 51.
Toronto, Cooling Galleries
Nowy Jork, David Findlay Galleries

REPRODUKOWANY
Znaczek pocztowy Poczty Polskiej nr 1253 z 1963 roku.
„Tygodnik ilustrowany” nr 8 z 12 lutego 1900.

(List miłosny wg obrazu Władysława Czachórskiego. Projekt Czesława Kaczmarczyka)

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 1896 roku. Przedstawia on młodą kobietę odzianą w w XVII wieczną suknię, siedzącą przy zakrytym bogato zdobioną tkaniną stole. W prawej dłoni trzyma kartę rozłożonego listu, którego lekturze oddaje się z wyrazem radosnego zaciekawienia na twarzy. Prawą ręką trzyma złożony na kolanach bukiet czerwonych kwiatów przywodzących na myśl dalie. Samo wnętrze, w którym rozgrywa się scena przykuwa uwagę niezwykłą dekoracyjnością, która charakteryzuje nie tylko plan pierwszy kompozycji ale dobrze widoczna jest również w zacienionej partii tła. Wynurza się z niej bogata ornamentyka polichromii ściennej z dekorowanym nadprożem oraz stojący w głębi lewej części kompozycji piękny pałacowy zegar. Pierwszy plan zajmuje stół przykryty ciężką tkaniną o orientalnym wzorze, na którym ustawiona jest szmaragdowa raczej drewniana szkatuła ze zdobnymi okuciami. Dama czytająca list siedzi na tapicerowanym fotelu w typie francuskim. Uwagę przykuwają pobłyskujące w świetle wydobywającym się z obrazu drobne elementy takie jak perła wykańczająca dekolt sukni, błysk paznokci, urzekająca czerwień kwiatów i ornamentyka tkaniny przykrywającej stół.

W 1896 roku Czachórski był już u szczytu sławy. Złoty medal zdobyty za obraz „Hamlet" na Wystawie Sztuki Wszechświatowej w Monachium w 1879 roku przysporzył mu wielkiego uznania. „Złoty monachijski medal otworzył twórcy Hamleta wrota do szerokiej sławy. Nazwisko jego stało się głośne, a dzieła rozchwytywano wprost z pracowni. Karjera młodego mistrza rozpoczynała swój triumfalny pochód, rodząc uznanie, które miało już nie opuszczać go do ostatnich dni życia" pisał w 1927 roku Henryk Piątkowski. Z czasu owej prosperity pochodzą obrazy malowane często

(Arkusz sektora 1. zn. nr 1253 wg obrazu Władysława Czachórskiego)

(Władysław Czachórski *List* [w:] „Tygodnik Ilustrowany" nr 8 z 12 lutego 1900.)

w powtarzających się wariantach – dotyczyło to tych prac, które zyskiwały sobie szczególne uznanie wśród bogatej klienteli monachijskiej. A do takich należał niewątpliwie oferowany „List". Istnieją dwa warianty tej samej kompozycji. Pierwszy z nich to oferowana praca, która powstała w 1896 roku i tak spodobał się samemu księciu regentowi Luitpoldowi Karolowi Józefowi Wilhelmowi Wittelsbachowi, że poprosił Czachórskiego o jej powtórzenie. Drugi wariant, znany dziś pod tytułem „Zaproszenie" namalował artysta w 1897 roku zmieniając niektóre elementy widoczne w oferowanej pracy (m. in. kolor i rodzaj kwiatów trzymanych na kolanach damy czy barwę fragmentu tkaniny wystającej z puzderka). Oferowany „List", namalowany jako pierwszy, został w 1900 roku reprodukowany w „Tygodniku Ilustrowanym" (nr 8, 1900) pod tytułem „List miłosny". Reprodukcję wykonano na podstawie miedziorytu, którego autorstwo pozostaje nieznane (nieczytelna sygnatura rytownika w prawym dolnym rogu). Ta sama kompozycja pojawia się również na znaczku pocztowym wydanym w 1963 roku z okazji Dnia Znaczka. Znaczek ten zaprojektowany został przez Czesława Kaczmarczyka. Zgodnie z zarządzeniem wprowadzającym znaczek do obiegu (Dz. Ł. z 12. 11. 63, Nr 16, poz. 126) „Rysunek znaczka przedstawia czytającą list kobietę wg obrazu artysty malarza W. Czachórskiego pt. „List mi¬łosny".
Niezmiernie ważnym jest informacja przekazana nam przez Henryka Piątkowskiego wg. której Czachórski nigdy nie robił kopii ze swych obrazów za to często powtarzał temat tworząc równomierne z pierwowzorem warianty, każdy traktując z jednakową wirtuozerią. „List" zachwyca swoją harmonijną kompozycją i starannością w wykończeniu każdego nawet najdrobniejszego detalu. Niedoścignionym pierwowzorem dla Czachórskiego było malarstwo mistrzów niderlandzkich – widoczna w „Liście" niezmordowana sumienność w oddaniu najdrobniejszego szczegółu – w tkaninie, ubiorze młodzieńca, w przedmiotach leżących na stole – są tego dowodem. „List" 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.

10

WOJCIECH KOSSAK
(1856 – 1942)

Zabawa w ogrodzie w manierze fête galante, 1882

olej, płótno, 51 x 35,5 cm
sygn.p.d: WKossak 1882, na odwrocie odręczna dedykacja: Od Ojca z życzeniem by na uroczystości złotego wesela szanowni małżonkowie przetańczyli poważnego menueta z takim wzajemnym uczuciem dla siebie jak Dziś tańczą skocznego mazura. Warszawa 19 Marca w dzień Św. Józefa Patrona szczęśliwych małżeństw

(do obrazu dołączono ekspertyzę Adama Konopackiego z 2019 roku)

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Fernando Duran Subastas, aukcja 12.06.2019, poz. 1030.

Wszelkie cechy obrazu: rodzajowy temat ubrany w kostium rokoka, zwarta kompozycja z ukośnym zbiegiem linii, staranny rysunek postaci, ich wizerunków, natury, dbałości o oddanie szczegółu, „wypracowany", lekki sposób malowania, żywa kolorystyka i gra światłocienia, a wreszcie autorska sygnatura tkwiąca integralnie w warstwie malarskiej świadczą o autentyczności opiniowanej pracy, która wyszła spod ręki niemal dwudziestosześcioletniego Wojciecha Kossaka i stanowi przykład jego wczesnej twórczości tworzonej, gdy artysta przebywał w Paryżu (1877-1883), szlifując swój kunszt malarski.
Okoliczności powstania obrazu nie są znane; zapewne była to praca malowana pro domo sua – o czym świadczyłyby akcenty prywatne zawarte w dziele. Młody człowiek – nieco w głębi sceny – w tradycyjnym szlacheckim ubiorze, podkręcający wąsa to nie kto inny tylko sam artysta. Mężczyzna obok w mundurze paradnym przypominającym ubiór dragona gwardii konnej koronnej Rzeczpospolitej – o cechach fizjonomicznych bardzo zbliżonych do Wojciecha Kossaka to najprawdopodobniej jego brat bliźniak Tadeusz.
W sferze przypuszczeń pozostaje identyfikacja kobiety w niebieskiej sukni siedzącej w głębi obrazu, której towarzyszą opisani wyżej młodzieńcy. Czyżby była to postać młodej Marii z Kisielnickich, od 1884 roku żony Wojciecha Kossaka? Choć tego przypuszczenia nie można wykluczyć, pozostaje ono jednak w fazie domysłów. Cechy fizjonomiczne ukazanej na obrazie bowiem tylko przywołują skojarzenia z podobizną Marii, której twarz znana jest tak ze zdjęć, jak i obrazów Wojciecha Kossaka.
Zakładając, że obraz – jak na to wskazuje umieszczona na nim data 1882 – powstał w okresie, kiedy Wojciech Kossak przebywał w Paryżu, można snuć przypuszczenia, który park paryski lub znajdujący się w orbicie tej metropolii posłużył artyście jako tło do namalowanej sceny. Rzymska kopia z greckiego oryginału znajduje się od XVI wieku we Francji (obecnie w zbiorach Luwru), „uchodziła za pierwsze rzymskie dzieło tego typu sprowadzone do domeny królów francuskich". Stąd też wielka popularność „Diany na łowach", która zdobi wiele dawnych rezydencji królewskich. Miejsce usytuowania „Zabawy w ogrodzie" może podpowiadać przedstawienia na obrazie rzeźba „Diana na łowach". Jej wyróżnikiem jest widoczne na obrazie we fragmencie zwieńczenie prostopadłościennego cokołu identyczne jak w rzeźbie umieszczone w paryskich ogrodach Tuileries.
Trzeba ponadto zwrócić uwagę na znaczenie wynikające z umieszczenia na obrazie figury Diany – bogini łowów, przyrody, płodności, Księżyca. W symbolicznej wymowie można się dopatrzeć aluzji artysty poczynionych do postaci: pary tańczącej oraz uczestników flirtu, który się odbywa na drugim planie, rozgrywającego się pomiędzy kobietą siedzącą – Marią Kisielnicką – i młodym szlachcicem z żupanie – Wojciechem Kossakiem.
Bez wątpienia ze względu na treść, prywatną konotacje wymowy obrazu pozostawał on w rękach Wojciecha Kossaka. Artysta nie rozstawał się z nim – nie wystawiał także na wystawach [obraz nie wzmiankowany w katalogach Salonu Krywulta, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie] aż do szczególnej okazji uwiecznionej autorskim opisem na odwrocie płótna. Czytamy tu, że obraz został ofiarowany „od Ojca" „szanownym małżonkom" w dniu „19 marca… – w dzień św. Józefa". W dedykacji nie są z imienia wymienieni obdarowywani obrazem. W 1911 roku syn Wojciecha Jerzy wziął ślub z Ewą Kaplińską i z tej okazji nowi małżonkowie zostali zaszczyceni wyjątkowym prezentem – obrazem „Zabawa w ogrodzie w manierze fête galante"
Wojciech Kossak we wczesnym okresie swej twórczości podpisywał swe obrazy w ligaturze łączącej inicjał imienia z pierwszą literą nazwiska. Umieszczony na opiniowanym obrazie podpis – malowany szarą farbą, tą samą która pojawia się w palecie barw dzieła – jest złożony ręką samego Wojciecha Kossaka. Obraz o umownym tytule „Zabawa w ogrodzie w manierze fête galante" z 1882 roku jest nieznaną dotychczas w literaturze pracą Wojciecha Kossaka, którego artystyczne oeuvre jest jeszcze nie do końca poznane. Wiele prac artysty znajduje się w zbiorach prywatnych, a wczesne prace z okresu paryskiego, a następnie berlińskiego są poza granicami Kraju. Ceniony za życia, płodny w swej twórczości tworzył liczne sceny batalistyczne, portrety, sceny rodzajowe, historyczne, ale scena rodzajowa w kostiumie XVIII wieku należy do rzadkości w dziele Wojciecha Kossaka.

(na podstawie ekspertyzy do obrazu sporządzonej przez Adama Konopackiego)

(Alfred Wierusz Kowalski przed sztalugą, fot. Muzeum Okręgowe w Suwałkach)

(...) znikąd tyle, co z Monachium, wielkich polskich talentów malarskich nie wyszło.
– JERZY MYCIELSKI

(Mycielski J., *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760-1860*,wyd. III, Kraków, 1902, s. 399.)

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

Alfred Wierusz-Kowalski urodził się w Suwałkach w 1849 roku. W 1868 roku rozpoczął studia w warszawskiej Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Wojciecha Gersona. W roku szkolnym 1870-1871 znalazł się w Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie, a w roku 1872 w Pradze gdzie na zamówienie handlarza dzieł sztuki malował sceny rodzajowe. W roku 1873 osiadł w Monachium gdzie początkowo malował w pracowni Wagnera a następnie Józefa Brandta. W 1890 roku został honorowym profesorem Akademii monachijskiej, jako trzeci z rzędu po Józefie Brandcie i Władysławie Czachórskim. „Obrazy Wierusz-Kowalskiego, podobnie jak płótna Józefa Brandta i Franza Roubauda były, począwszy od lat siedemdziesiątych aż po rok 1900, skupowane i wystawiane przez monachijską galerię Wimmera. Duża część prac artysty została wysłana do Ameryki Północnej. Po 1900 roku Wierusz-Kowalski mógł zaprezentować już tylko 10 płócien z około 425 dzieł, które „rozpłynęły się po całym świecie."
Alfred Wierusz Kowalski był jednym z najbardziej znanych przedstawicieli szkoły monachijskiej w malarstwie polskim. Jest jednocześnie jednym z najbardziej rozpoznawalnych twórców na rynku antykwarycznym, cieszący się ciągle niesłabnącym zainteresowaniem kolekcjonerów. Urodził się w Suwałkach, studiował w Warszawie, Dreźnie, Pradze i Monachium, by w tym ostatnim na stałe osiąść w roku 1873. Największą inspiracją artysty była niewątpliwie nauka w prywatnej pracowni pod kierunkiem Józefa Brandta, czego echa powracają w całej niemalże twórczości Kowalskiego. Nie bez znaczenia była również przyjaźń z Władysławem Czachórskim i Janem Chełmińskim a do jego nieoficjalnych uczniów należeli m.in.: Olga Boznańska, Czesław Tański, Henryk Weyssenhoff, Michał Wywiórski i Karol Wierusz-Kowalski (stryjeczny bratanek). Pomimo zagranicznej sławy nie zapominał o Polsce wysyłając wiele swoich obrazów na krajowe wystawy. Był laureatem licznych wyróżnień, w 1890 roku otrzymał m.in. honorową profesurę Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Płótna autorstwa Wierusza Kowalskiego zdobiły kolekcję Prinzregenta Luitpolda oraz znajdywały się w zbiorach monachijskiej Nowej Pinakoteki jak również w Dreźnie, Berlinie i Warszawie. Znaczną część stanowiły również zbiory kolekcji prywatnych zarówno europejskich jak i amerykańskich. Niewątpliwie jednym z najważniejszych miejsc związanych z Wieruszem Kowalskim w Polsce są Suwałki. Już w 1956 roku powstało tam Muzeum, dzięki którego działalności propagatorskiej przywrócona została pamięć o wielkim malarzu. W pomoc Muzeum włączyli się spadkobiercy Wierusza Kowalskiego. Ten symboliczny powrót artysty do rodzinnego miasta ukoronowała monograficzna wystawa otwarta z okazji jubileuszu pierwszego 10-lecia Muzeum (1966). W 1974 roku została zainaugurowana stała galeria poświęcona Alfredowi Wieruszowi Kowalskiemu gromadząca – wśród licznych pamiątek po malarzu – liczną spuściznę artystyczną w postaci obrazów olejnych, rysunków i szkiców.

Na tle polskiego krajobrazu zaczyna Kowalski wysnuwać refleksy swych wrażeń, w których koń i człowiek wiążą się w jednolitą całość fragmentów, w naturze podpatrzonych. (...) Kowalski nie jest nigdy fotografem natury, lecz jest on raczej ilustratorem pewnych faktów, w życiu napotykanych.
— HENRYK PIĄTKOWSKI

(„Tygodnik Ilustrowany", 1908, nr 25, s. 492.)

11

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI
(1849 – 1915)

Wyprawa na niedźwiedzia, przed 1889

olej, płótno, 102 x 73 cm
sygn. l.d.: A. Wierusz-Kowalski, na odwrocie nalepka
McClees Galleries w Ardmore (Pensylwania)

Estymacja: 900 000 – 1 200 000 zł

PROWENIENCJA
Muzeum Okręgowe w Suwałkach, depozyt
Poznań, kolekcja prywatna
Bonhams Londyn, aukcja 28.09.2016, poz. 26.
USA, kolekcja prywatna
USA, kolekcja Dr. Samuela Erwinga
Pensylwania, Ardmore, McClees Galleries

REPRODUKOWANY
Ptaszyńska E., *Alfred Wierusz-Kowalski*, wyd. BOSZ, Olszanica 2017, s. 89.
„Biesiada Literacka" nr 39, 1889, s. 201.
„Tygodnik Ilustrowany" nr 331, 1889, s. 281 (jako *Powrót Hucułów z polowania na niedźwiedzia*).

LITERATURA
Ptaszyńska E., *Alfred Wierusz-Kowalski 1849-1915*, s. 113.

Wypracowawszy odpowiadającą gatunkowi technikę, mógł artysta puścić wodze fantazje i przelać na płótno miłość do ojczystego kraju i jego przyrody, uwieczniając sceny wesołe i dramatyczne, orszaki weselne, myśliwych jadących na łowy.

(Buhler H-P., *Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni. Polska szkoła monachijska*, wyd. Amber, Warszawa 1998, s. 54.)

Obraz „Wyprawa na niedźwiedzia" to mistrzowska kompozycja, którą cechuje dostojna niemalże statyczność nie pozbawiona tak charakterystycznej dla Wierusza- Kowalskiego narracyjności. Na pierwszym planie widzimy mężczyznę siedzącego na koniu, spokojnie palącego fajkę. Jedynie broń przewieszona przez jego ramie sugeruje cel przedsięwziętej wyprawy. Towarzyszące mu psy również nie sprawiają wrażenia szczególnie zaniepokojonych. Dopiero w drugim planie artysta wprowadza element dynamiczny. Postawę drugiego jeźdźca cechuje większe zdeterminowanie, pogania on konia, ale nie znamy jego intencji. Może chce jedynie pokonać wzniesienie? A może dostrzegł już coś, co umknęło chwilowo bohaterowi pierwszego planu? Nie o sam cel wyprawy chodziło tu Wieruszowi-Kowalskiemu lecz o pokazanie obyczajowości wsi i jej rytuałów. Jak żaden inny malarz potrafił ową codzienność pokazać w sposób malowniczy, na wpół baśniowy nadając scenom atmosfery tajemniczości. Jest to jeden z najbardziej charakterystycznych rysów malarstwa tego wielkiego artysty wyraźnie widoczny w oferowanej pracy „Wyprawa na niedźwiedzia". Nastrojowość kompozycji zbudował tu Wierusz w oparciu o niezwykle umiejętnie oddane światło, którego źródłem jest z jednej strony ledwo przebijające się zza ciężkich chmur zimowe słońce, z drugiej zaś rozproszony chłodny blask emitowany przez pokrywę śnieżną spowijającą cały krajobraz. Oferowana kompozycja oraz inne jej pokrewne, które wpisać można w szerszy nurt scen rodzajowych, pozbawione są kontrastu pomiędzy dramatyzmem przedstawienia a urodą otaczającego świata, która pozostaje cechą charakterystyczną dla chociażby malowanych przez artystę napadów wilków. W „Wyprawie na niedźwiedzia" krajobraz dopowiada historię będąc równorzędnym elementem artystycznej narracji.

Praca ma kompozycję zamkniętą. Jej pionowy format podkreśla portretowy charakter obrazu. Kontrast pomiędzy ciemną sylwetką jeźdźca a wszechobecną bielą śniegu dodatkowo wydobywa postać męską. Spowolniony ruch całej sceny rozgrywa się na osi zbudowanej w głąb obrazu, co potęguje jego wieloplanowość zaznaczoną przez kolejne wzniesienia. Wieloplanowość ta odkrywa przed widzem cudowny pejzaż zimowy. Pagórki pokryte śniegiem odróżniają się między sobą i niebem jedynie walorem szarości. W obrazie „Wyprawa na niedźwiedzie" talent warsztatowy Wierusza-Kowalskiego możemy dostrzec w niezwykłej swobodzie malowania zwierząt oraz w przywiązaniu do detalu, jak na przykład subtelnie budujących atmosferę ciszy gałęzi przykrytych śniegiem.

Oferowana kompozycja odarta jest z atmosfery zbliżającego się, być może nawet brutalnego, starcia z dzikim zwierzem. Wierusz-Kowalski prowadzi narrację w taki sposób by uwaga widza skupiła się raczej na malowniczości powszedniego na wsi rytuału czyniąc zeń scenę niemalże fantastyczną choć nie pozbawioną realizmu.

Artysta lubił powtarzać motywy prac, które były popularne wśród miłośników sztuki. Tworząc nowe wersje obrazów, zmieniał format, rozmiar płótna, detale prezentowanego przedstawienia. W muzeum Stedelijk w Amsterdamie znajduje się podobna kompozycja do „Wyprawy na Niedźwiedzia" datowana na 1880 rok. Z kolei w znakomitej kolekcji Muzeum w Suwałkach znajduje się obraz „Jeźdźcy wśród śniegów" (znany też jako „Czerkiesi"), również powtarzający motyw wyprawy w tym samym ujęciu kompozycyjnym. Prezentowana na aukcji praca jest najbardziej dopracowaną rozbudowaną i dopracowaną wersją tego motywu. Według Elizy Ptaszyńskiej jest to jedna z najlepszych, najwspanialszych prac Alfreda Wierusza- Kowalskiego. Do niedawna znana była miłośnikom sztuki jedynie z reprodukcji drzeworytu, który ukazał się w XIX wieku w magazynie Biesiada Literacka (1889, nr 39) z tytułem Wyprawa na niedźwiedzia, a następnie w Tygodniku Ilustrowanym, (1889, nr 331, s. 279) pod tytułem Powrót Hucułów z polowania na niedźwiedzie z notatką: „rysunek obrazu Alfreda Wierusza-Kowalskiego".

Najsłynniejsze były sceny z wilkami. Wierusz-Kowalski wystudiował wilka jak mało kto, [obrazy te] należą do najsilniejszych rzeczy artysty.
— ELIGIUSZ NIEWIADOMSKI

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

12

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI
(1849 – 1915)

Wilk, lata 80. XIX w.

olej, tektura, 52,5 x 67,5 cm
sygn. l.d.: A. Wierusz-Kowalski

Estymacja: 250 000 – 400 000 zł

PROWENIENCJA
Trójmiasto, kolekcja prywatna

Temat wilków podejmował artysta przede wszystkim w latach 80. XIX wieku, okresie rosnącej sławy i uznania. Obrazy z tego czasu nabierają niezwykłej siły wyrazu i dynamiki, jak pisze Eliza Ptaszyńska w jednej z publikacji poświęconych Wierusz-Kowalskiemu (Alfred Wierusz-Kowalski, wyd. DiG, Warszawa 2011, s. 131). Niewątpliwie pomocną przy upowszechnianiu malarstwa artysty była jego współpraca z wieloma czasopismami takimi jak „Kłosy", „Tygodnik Ilustrowany", „Tygodnik Powszechny" czy „Biesiada Literacka" by wymienić tylko niektóre z nich. To właśnie w styczniowym wydaniu „Kłosów" została po raz pierwszy zamieszczona drzeworytnicza reprodukcja „Napadu wilków". Po tejże publikacji przyszedł czas na kolejne co utrwaliło w powszechnej świadomości wizerunek Wierusza jako malarza wilków – dzikich bestii ze scen napadów i samotnych wilków – wędrowców z melancholijnych nokturnów. Motyw wilka w twórczości Wierusz – Kowalskiego wiąże się ściśle ze wspomnieniami z lat dziecinnych kiedy to w trakcie podróży ośmioletni wówczas Wierusz-Kowalski wraz z rodziną padł ofiarą napadu dzikich zwierząt. Zdarzenie to pozostało na długo w pamięci artysty, który z malowania scen z udziałem wilków uczynił swego rodzaju antidotum na przeżyty w dzieciństwie uraz. Wiemy, że artysta studiował postaci zwierząt zarówno w naturze jak i w modelach. W swoim majątku w Mikorzynie trzymał sześć żywych okazów, zaś w pracowni monachijskiej miał dwa wilki wypchane, jeden w pozie stojącej, drugi zaś spięty do skoku. Barbara Nasierowska, wnuczka artysty, wspominała rodzinne opowieści i posiadłość Wieruszów w Mikorzynie, gdzie „między innymi wybudowano specjalne pomieszczenie i wybiegi dla wilków. Wilków było sześć, w tym dwa, które otrzymał w prezencie od niemieckiego cesarza Wilhelma" (Ptaszyńska E., Alfred Wierusz-Kowalski, wyd. DiG, Warszawa 2011, ss. 134-135). Wilki malowane były zarówno w pełnych dramatyzmu kompozycjach scen napadów jak i w obrazach bardziej wyciszonych przedstawiających samotne zwierzę na tle zaśnieżonego pustego pola w mroźną zimową noc. Powstało wiele wariantów obydwu motywów. Oferowany obraz przedstawia nokturn z wilkiem stojącym w śniegu nad przecinającym bezkresne pole potokiem. Podobnie jak w innych kompozycjach tego rodzaju („Wilk", „Wilk w nocy" artysta w mistrzowski sposób uchwycił atmosferę nocnej ciszy i niebezpieczeństwa. Szczególnie w obrazach z wilkami uwidaczniają się słowa Wierusza-Kowalskiego, który mawiał: „Od natury bierz wszystko na każdy raz. Postrzegaj i notuj każdy ruch, każdy kształt choćby moment trwający, staraj się utrwalić i zanotować choćby kilkoma kreskami, choćby znaczkiem jednym" (Puciata-Pawłowska J., Dzieje Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie, Warszawa 1939-1940, s. 31). Obrazy z tego gatunku od zawsze należały do najbardziej popularnych i poszukiwanych prac artysty, przede wszystkim w zachodniej Europie. Jeden z nich, pt. Melancholik został zakupiony do zbiorów Nowej Pinakoteki w Monachium. Z kolei za „Wilki w nocy Wierusz-Kowalski został nagrodzony srebrnym medalem na wystawie w Paryżu w 1910 roku.

(Józef Brandt z paletą malarską, fot. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku)

Artysta ten należał od chwili pierwszych swych występów na polu samoistnej twórczości do owych szczęśliwców, którym się los łaskawie uśmiecha, sypiąc pełną garścią kwiaty powodzenia, sławy i zaszczytów. – HENRYK PIĄTKOWSKI (1905)

(Piątkowski H., *Józef Brandt*, [w:] „Wędrowiec", nr 40, 1905, s. 755.)

JÓZEF BRANDT

Józef Brandt był jednym z najwybitniejszych malarzy polskich reprezentujących nurt monachijski. Studiował malarstwo w Polsce, Paryżu i Monachium. W 1870 roku otworzył w Monachium własna pracownię, a w1878 został honorowym profesorem Akademii Monachijskiej, członkiem Akademii w Berlinie i w Pradze. Jest jednym z tych polskich artystów malarzy, którym udało się zrobić ogromną karierę poza Polską. Uczestniczył w wielu europejskich wystawach i cieszył się niesłabnącym uznaniem. „Pomimo międzynarodowych sukcesów – jak pisze Jan K. Ostrowski – i stałego zamieszkania za granicą, Brandt z całą świadomością pozostał malarzem polskim. Podejmował niemal wyłącznie polskie tematy historyczne i rodzajowe. Sygnując obrazy, dodawał dopisek „z Warszawy", jak gdyby chcąc uprzedzić ewentualne wątpliwości związane z niemieckim brzmieniem swego nazwiska."

Brandt był przede wszystkim malarzem batalistą – z wielkim kunsztem malował bitwy, epizody z historii polskich wojen, wojsko, jeźdźców ale również sceny rodzajowo – obyczajowe jak polowania i jarmarki. Za scenerię przedstawianych przez artystę wydarzeń były najczęściej wschodnie kresy siedemnastowiecznej Rzeczpospolitej. Przystępując do malowania obrazu Brandt uważnie studiował zapiski historyczne, dawne stroje, militaria i zabytkowe przedmioty, które służyły mu jako rekwizyty w komponowaniu dzieł malarskich. To między innymi ta dbałość o szczegół i uczciwość przekazu uczyniły zeń pierwszego w historii polskiego malarstwa artystę, który w sposób sugestywny i prawdziwy przedstawił klimat wojen toczonych w dawnej Rzeczpospolitej. I choć twórczość batalistyczna Brandta rozsławiła jego imię już wśród mu współczesnych to uwagę artysty w porównywalnej mierze przyciągało również malarstwo rodzajowe. Józef Brandt odegrał bardzo ważną rolę w rozwoju nurtu malarstwa realistycznego kojarzonego dziś z tzw. szkołą monachijską. Artysta już w latach 60. XX w. komponował sceny o motywach opisujących codzienną rzeczywistość polskiej prowincji. Do najwspanialszych przykładów należą „Popas czumaków przed karczmą na Wołyniu" (1864), „Targ w okolicach Krakowa" (1868) czy „Postój w miasteczku" (1870). Jak pisze Ewa Micke- Broniarek na podstawie tych najwcześniejszych dokonań można już określić zainteresowania Brandta w dziedzinie malarstwa rodzajowego. A są to: plener z powracającym motywem drogi oraz temat postoju przed karczmą lub zajazdem. Unikał natomiast artysta tematów związanych ze scenami we wnętrzach jak i tych odnoszących się do pracy chłopów na polu. Brandt skupiał się na tych czynnościach, w których człowiekowi towarzyszy koń – jest on bohaterem zdecydowanej większości kompozycji rodzajowych (Tematy rodzajowe w malarstwie Józefa Brandta, w: Józef Brandt. Między Monachium a Orońskiem, Orońsko 2015, ss. 10-13).

Podobnie jak w malarstwie batalistycznym również w nurcie rodzajowym wraz z upływem czasu następują zmiany w podejmowanej tematyce. We wczesnym okresie przypadającym na lata 60. i 70. XIX w. Brandt tworzy kompozycje, których centralnym motywem jest targ i jarmarczne życie. Są to obrazy niezwykle rozbudowane, wieloplanowe i wielopostaciowe. Pełne gwaru i zgiełku sceny ujęte są na tle małych miasteczek. Wielokrotnie podejmowanym tematem są targi końskie – w tych kompozycjach najpełniej objawia się wirtuozeria Brandta miłośnika koni, który jak mało kto potrafił pokazać piękno i temperament zwierzęcia. Obrazy przypisywane wczesnej fazie nurtu rodzajowego charakteryzowały się nierzadko monumentalnymi wymiarami. Do najsłynniejszych płócien zaliczany jest, dziś zaginiony, „Jarmark w Bałcie" (1875) – kompozycja mierząca 150 x 302 cm, o której Henryk Sienkiewicz pisał: „Trudno w jakimkolwiek obrazie odnaleźć tyle ruchu i rozpętanego życia, które stanowi istotę i jakby duszę jarmarków na kresach. Wszystko, co stanowi ich dziką poezję zostało zrozumiane i odczute z prawdą, fantazją i dzielnością" (cyt. za: Micke-Broniarek E., Tematy rodzajowe w malarstwie Józefa Brandta, w: Józef Brandt. Między Monachium a Orońskiem, Orońsko 2015, s. 12).

Kolejnym etapem przypadającym na lata 80. był czas większego zainteresowania Brandta tematyką myśliwską. Z tą samą pasją jaka charakteryzowała przedstawienia jarmarczne artysta komponował sceny łowieckie. Są one pogodne w klimacie i koncentrują się bardziej na krajobrazie i nastroju niż na krwawym zwycięstwie myśliwych nad zwierzyną. Obrazy z tego okresu podkreślają piękno przyrody ale też doskonale oddają charaktery przedstawionych typów szlachty polskiej, pełnych zawadiackiego animuszu myśliwych, tak jakby artysta chciał odwrócić uwagę widza od samego sedna polowania i uwydatnić w zamian związaną z tym rytuałem obyczajowość i nastrój. Do najczęściej podejmowanej w tym czasie tematyki należy wyjazdy i powroty z polowań, myśliwi w trakcie odpoczynku przed karczmą bądź w trakcie czuwania na stanowiskach jak również stajenni przed dworem przygotowujący konie lub oczekujący z naszykowanymi do wyjazdu zwierzętami na rozpoczęcie polowania. Jak pisze Ewa Micke – Broniarek (idem, s. 13) scenerią dla tego typu przedstawień były najczęściej okolice Orońska.

W drugiej połowie lat 80. obrazy o tematyce rodzajowej przybierają bardziej kameralnego charakteru. Tłumne i gwarne kompozycje ustępują miejsca scenom z udziałem niewielu postaci, pozwalające Brandtowi na jeszcze mocniejsze oddanie detalu w barwnych strojach i przedmiotach. Równolegle powstają obrazy o dynamicznych scenach przejazdów bryczek, charakteryzujących się doskonale ujętym ruchem ludzi i koni.

Malarstwo rodzajowe Józefa Brandta, obok obrazów z nurtu batalistycznego, było bardzo chętnie poszukiwane przez europejskich kolekcjonerów i kunsthandlerów. Niewątpliwie wpływ na to miało osadzenie kompozycji w sceneriach dzikiej i nieskażonej cywilizacją Ukrainy, koloryt i temperament jej mieszkańców, obyczajowość rubasznej i zawadiackiej polskiej szlachty – to wszystko, co dla współczesnego Austriaka, Francuza czy Niemca było nieznane, egzotyczne i ciekawe a dla samego artysty, dumnego i wielokrotnie podkreślającego własne pochodzenie, stanowiło o jego tęsknocie do utraconego kraju.

Skala talentu jego jest bardzo rozległa: na pierwszem miejscu trzebaby postawić jego bitwy w XVII wieku, staczane na ziemiach polskich – są one głęboko odczutemi kartami historji; sceny rodzajowe: sielskie, myśliwskie, jazdy, jarmarki, napady – są pełne życia, chwytają za serce polskiego widza; kiedyindziej znów przedstawia się nam jako znakomity pejzażysta o wielce subtelnem odczuciu natury. Kolorystą jest urodzonym z Bożej łaski i dar ten posiada w nadzwyczajnym stopniu.

(ks. Kanonik Józef Rokoszny, fragment mowy pogrzebowej, [w:] *Józef Brandt. Między Monachium a Orońskiem* [katalog wystawy], Orońsko 2015, s. 72.)

(Carl Teufel, *Pracownia Józefa Brandta w Monachium*, 1889, Bildarchiv Foto Marburg/ Carl Teufel)

(Malarze monachijscy, stoją, od lewej Kazimierz Szolc,Michał Hertz, Henryk Redlich, Bolesław Łaszczyński, Józef Brandt, Maksymilian Gierymski;siedzą, od lewej: Aleksander Gierymski, Władysław Małecki, Ludwik Kurella, Władysław Szerner, fot. arch. Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu)

Brandt w Monachium wkrótce osiadł na dłużej, otworzył też tutaj własną pracownię (...) Skupiała się wokół niego liczna kolonia młodzieży malarskiej, przybyłej tu z kraju, a Brandt był uważany za przywódcę tak zwanej „szkoły monachijskiej" polskiego malarstwa.

(Witz I., *Polscy malarze. Polskie obrazy*, wyd. Nasza Księgarnia, Warszawa 1970, s. 179.)

Teraz tacy żołnierze występni nastali,
Więc przezwiska ekscesom swym gładząc nadali.
Nazwali stragamenta – rozbój, a bezpieczny
Co znajdzie i złupi czatownik serdeczny
Ukraść to żart, wydrzeć – kunszt i zdobyczą mienić,
Oszukać mądrość, naukę w szalbierstwo odmienić.

(Walerian Nekanda Sieciechowski Trepka, fragm. „Liber generationis plebeanorum", 1626-1639.)

13

JÓZEF BRANDT
(1841 – 1915)

Lisowczyk z luzakiem, ok. 1885-1890

olej, płótno, 45 x 70 cm
sygn. l.d.: Józef Brandt z Warszawy

Estymacja: 500 000 – 800 000 zł

PROWENIENCJA
Muzeum Okręgowe w Suwałkach, (depozyt prywatny)
Poznań, kolekcja prywatna

Brandt jest po prostu poetą stepowym (...) Czasy zamarłe zmartwychwstają pod jego pędzlem, a na widok jednego epizodu mimo woli odtwarza się w duszy cały świat rycersko kozaczy.

— HENRYK SIENKIEWICZ

Lisowczycy należą niewątpliwie do jednej z barwniejszych formacji XVII wiecznego oręża polskiego.
Jej twórcą i pierwszym dowódcą był Aleksander Józef Lisowski, który urodził się około roku 1575. Służył jako zwykły żołnierz pod Janem Potockim w kampanii przeciw hospodarowi wołoskiemu. Potem jako przywódca konfederacji zbuntowanych żołnierzy zasłynął z grabieży i samowoli. Skazano go za to na banicję. Zaciągnął się wówczas na służbę u Dymitra Samozwańca. Był już owianym legendą dowódcą, gdy zdjęto z niego piętno infamii. Powrócił do Polski i stworzył swoją słynną jazdę, nazywaną potem w Europie jazdą polską albo lisowczykami, od nazwiska jej twórcy.
Sława lisowczyków, mająca swe zarówno chwalebne jak i mroczniejsze odsłony, z biegiem czasu narastała coraz większą legendą. Między innymi z tegoż zapewne powodu to im właśnie, poza Kozakami, Brandt poświęcał w swej twórczości najwięcej uwagi. Pod względem ubioru – formacja ta nie posiadała jednolitego umundurowania, bowiem każdy żołnierz ubierał się według swojej fantazji i zamożności. Brandtowi, wielkiemu miłośnikowi koni i niezaprzeczalnemu mistrzowi w oddawaniu wizerunku tych zwierząt, na pewno znany był fakt, że lisowczycy byli formacją bardzo silnie związaną z końmi. Używali jedynie ras o orientalnej krwi – niewielkich, szybkich, zwrotnych, o niezwykłej wytrzymałości. Były bardzo cenne, ich udział w bitwie poprzedzały bowiem aż dwa lata ujeżdżania. Lisowczycy jeździli na nich na swój własny, typowo polski sposób, będący połączeniem różnych szkół – wschodnich i zachodnioeuropejskich. Dzięki temu przemieszczali się z ogromną prędkością. W boju stosowali własną, niezwykle sprytną taktykę, której głównym elementem było działanie przez zaskoczenie.
Sławę swą lisowczycy zawdzięczali chuligańskiemu rysowi, jaki charakteryzował to wojsko najemników. Do najczęściej wymienianych cech lisowczyków należała bezwzględność. Przynależny im żołd nie był w żaden sposób odgórnie regulowany – odbierali go sobie poprzez łupienie terenu, na którym operowali. „Tam było wszędy wolno, do komory, do obory, do kieszeni, do mieszka… Do potrzeby wsiadali na konie w kolibach [kulbakach], niemal goło, bez zbroje, bez armaty wielkiej: tylko szabla z rusznicą, z półhakiem, a miał też drugi parę pistoletów albo krótkich rusznic, a który miał kaftanik albo misiurkę, kołpak, dobrze się ubrał" pisano o lisowczykach już w XVII wieku („o żołnierzach lisowczykach sine lege", ok. 1620)
Legenda ta szybko przeniknęła cała Europę, na co dowodem jest choćby obraz Rembrandta pt. „Jeździec polski (lisowczyk)" z 1655 roku. Józef Brandt szczególnie upodobał sobie tych kondotierów i choć przedstawiał także inne formacje – m.in. husarię pod Wiedniem, to dzikość tej lisowczyków doskonale wpisywała się w niezwykle barwną narrację malarstwa batalistycznego artysty. A było to malarstwo, które w pierwszym rzędzie miało za zadanie krzepić serca i dodawać otuchy – niewątpliwie więc anarchiczne czy wprost na poły bandyterskie formacje, jak oddziały składające się z Kozaków czy Lisowczyków, niewątpliwie taka rolę spełniały w ówczesnym społeczeństwie. Były to przecież formacje bezwzględne ale i zdyscyplinowane czyli być może najbardziej potrzebne w czasach utraty niepodległości. Ich legenda, szerzona między innymi przez mistrzów takich jak Józef Brandt, dodawała wiary i rozpalała serca, a na wierze tej rosło pokolenie, które kilkadziesiąt lat później wywalczyło Polsce niepodległość. Malarstwo Józefa Brandta należące do nurtu batalistycznego, zarówno przedstawiające sceny walki jak i kompozycje bardziej wyciszone, zbliżające się do gatunku rodzajowego, jak oferowany „Lisowczyk z luzakiem", naznaczone są jeszcze jednym niezwykle istotnym we współczesnych czasach elementem znaczeniowym. Przypominają nam bowiem o wielokulturowym aspekcie Rzeczpospolitej, m.in. w kontekście różnorodnych formacji wojskowych, w których mieszały się wpływy tureckie z zachodnioeuropejskimi. Obrazami swoimi Józef Brandt snuje opowieść o Rzeczpospolitej zupełnie nie-zaściankowej, gdzie bogaty wschód nie tyle zderzał się z cywilizacja łacińską o ile wzbogacał ją, tworząc unikatowe jak na tamte czasy społeczeństwo hołdujące kulturze różnorodności.

14

ZYGMUNT ROZWADOWSKI
(1870 – 1950)

Wóz konny, 1923

olej, płótno, 52 x 82 cm
sygn. l. d.: Z. Rozwadowski 1923

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł

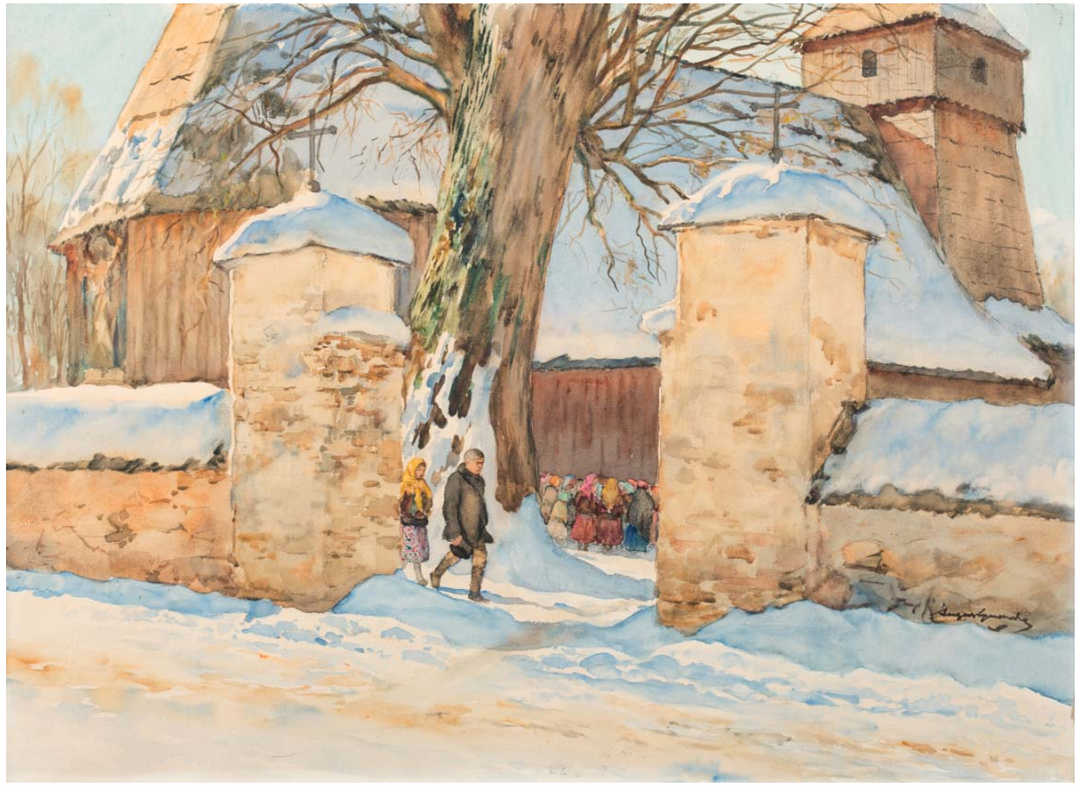
15

ERNO ERB
(1878 – 1943)

Targ na przedmieściach Lwowa

olej, płótno, 50 x 60 cm
sygn. l. d.: E Erb

Estymacja: 7 000 – 10 000 zł



16

ALEKSANDER AUGUSTYNOWICZ
(1865 – 1944)

Pejzaż zimowy przed kościołem

akwarela, tektura, 56 x 76 cm
sygn. p.d.: Augustynowicz

Estymacja: 9 000 – 12 000 zł

Jutro, da Pan Bóg, spodziewamy się usłyszeć działa wiedeńskie, a pojutrze napić się wody dunajskiej.

(Listy Jana III Sobieskiego do Marysieńki [Marii Kazimiery], 1683, 29. VIII przed północą.)

17

ANTONI TRZESZCZKOWSKI
(1902 – 1974)

Jan III Sobieski pod Wiedniem, lata 20. XX w.

olej, płótno, 50 x 70 cm
sygn. p.d.: Trzeszczkowski

Estymacja: 14 000 – 18 000 zł •

Antoni Trzeszczkowski był polskim, batalistycznym artystą początku XX wieku działającym w Częstochowie oraz w Warszawie. Brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej w 1920. Miało to wpływ na jego późniejsze malarstwo i zamiłowanie do obrazów o tematyce wojennej. Malował liczne sceny konne oraz walki husarii i ułanów. Wiele z przedstawień bezpośrednio nawiązuje do przeżytej wojny oraz okresu kampanii napoleońskiej. Artysta równocześnie lubił wziąć na warsztat tematy jemu historyczne, jak na przykład bitwę pod Wiedniem, w której brał udział Jan III Sobieski. Odsiecz Wiedeńska była przełomowym momentem w wojnie, ponieważ zakończyła się klęską Osmanów a zwycięstwem chrześcijańskiej Europy. To zamiłowanie do scen batalistycznych niezależnie od wieków przedstawionych jest niezwykle charakterystyczne dla twórczości Trzeszczkowskiego. Rzadko przedstawiał postacie kobiece, specjalizował się w jednym typie malarstwa. Malował przede wszystkim akwarelami, jednak można również spotkać jego dzieła popełnione farbami olejnymi na tekturze. Był bardzo płodnym artystą, jego obrazy można oglądać między innymi w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz we Wrocławskim Arsenale.
Jego prace mogą nasuwać na myśl dzieła, wcześniej wspomnianego, Kossaka -słynnego polskiego batalisty. Obaj artyści podejmowali podobną tematykę i rozwiązania formalne. Trzeszczkowski w mistrzowski sposób przedstawiał ruch koni oraz walczące, męskie postacie. Jego dzieła charakteryzują się doskonałym rysunkiem, lekkością i dynamiką. Kolorystyka jego obrazów jest elementem łączącym całą jego twórczość. Wszystkie prace są prowadzone w rozbielonych ciepłych barwach. Jest to intrygujące, gdyż ten pogodny odcień nadaje jego scenom, pozornie niepokojącym, optymistyczny charakter. Potęguje to efekt, że artysta najczęściej malował przedstawienia, które zakończyły się dla jego kraju pozytywnie. Doświadczenie żołnierskiego życia sprawiło, że artysta szczególnie dokładnie odtwarzał mundury oraz wojskowe wyposażenie. Niebywała jest konsekwencja w tematyce jego prac oraz rozwiązaniach malarskich. Oglądając jego obrazy można mieć wrażenie, że pochodzą z jednego cyklu. Trzeszczkowski jest entuzjastą scen batalistycznych i rzadko kiedy można widzieć jego prace niezwiązaną z tym tematem. Do perfekcji doprowadził swój warsztat, zawężając go do przedstawień wojennych. Jego ilustracje można było podziwiać między innymi w „Księdze chwały piechoty" (wyd. Warszawa 1939).

Posiadał Kossak wielką biegłość techniczną, dynamiczny temperament, niewyczerpaną wyobraźnię i ogromną łatwość kompozycji. Dobrze charakteryzował różne postacie historyczne oraz sylwetki i fizjonomie żołnierskie. Nie znajdziemy na jego płótnach manekinów ubranych w mundury, o ruchach marionetek. Żołnierze jego są żywi, zawsze naturalni, w chwilach tragizmu mają w sobie spokój, są twardzi i nieustraszeni, bez cienia pozy, melodramatu czy teatralnego patosu.

(Kazimierz Olszański, *Wojciech Kossak*, Wrocław, 1990, s. 51.)

Znamienny dla sztuki Wojciecha pietyzm w oddawaniu historycznych i kostiumowych realiów, jak i niezwykła sprawność warsztatowa ma źródło niewątpliwie w latach spędzonych w pracowni swego ojca – Juliusza. Jednak przez wzgląd na wielość zamówień wielokrotnie powracał do tych samych tematów, którym nadawał formy realistyczne. Z powodzeniem stosował trudne skróty i skomplikowane ujęcia perspektywiczne. W licznych kompozycjach utrwalał wizerunki anonimowych legionistów, żołnierzy, równie chętnie, jak wojskowe patrole, dramatyczne epizody bitewne i heroiczne potyczki. Cechą charakterystyczną sztuki Kossaka była wyniesiona z domu rodzinnego miłość do koni, których sylwetki malował z wielką wprawą i swobodą.

Oferowany obraz przedstawia konsekwencje inwazji armii Napoleona I na Rosję w 1812 roku. Francuski władca rozpoczął kampanię w czerwcu, jednak przedłużająca się wojna trwała aż do lutego. Napoleon nie był wraz z żołnierzami przygotowany na mroźną rosyjską zimę. Co więcej, wycofujący się Rosjanie palili wszystko, co mogłoby ułatwić życie najeźdźcom. Zimny klimat dziesiątkował armię Napoleońską, co w konsekwencji doprowadziło to do ich odwrotu spod Moskwy.

Obraz Wojciecha Kossaka został namalowany, gdy artysta był już po siedemdziesiątce. Pisał wtedy „Jak sądzę, jestem w okresie kulminacyjnym rozwoju mego olbrzymiego talentu". Oznaczałoby to, że w prezentowanym obrazie, przedstawiającego Napoleona rezygnującego z kampanii rosyjskiej, widzimy wynik całego dorobku artystycznego Kossaka. Wszystkie obrazy malowane w młodości i dojrzałym życiu miały doprowadzić artystę do malarskiej wirtuozerii, którą osiągnął w późnym wieku. Był artystą niezwykle płodnym, pracującym nieustająco. Dzięki praktyce i wielkiemu doświadczeniu osiągnął mistrzostwo warsztatu artystycznego.

Epopeja Napoleońska była jednym z tematów, który szczególnie interesował przez lata Wojciecha Kossaka. Była mu inspiracją do wielu dzieł na przestrzeni jego kariery artystycznej. Nic w tym dziwnego, nie on jeden znajdywał w tym okresie historycznym źródło malarskich tematów. Dzieje Napoleona I są niezwykle barwne i były popularne w literaturze oraz sztuce. Wojciech Kossak namalował liczne batalistyczne obrazy, przedstawiając wojny i zwycięstwa francuskiego przywódcy. Równocześnie entuzjastycznie portretował swoją wizję Napoleona, zwykle prezentowanego na koniu.

Szczególnie często wspominanym na jego płótnie zdarzeniem jest właśnie odwrót francuskiej armii spod Moskwy. Już we wczesnym jego malarstwie może znaleźć przedstawienia tamtego zdarzenia. Kossaka musiał niezmiernie intrygować wizerunek niezwyciężonego władcy, którego nie pokonał człowiek, ale czynnik tak losowy, jak pogoda. Na ośnieżonych pejzażach ciemne sylwetki francuskich żołnierzy, walczący o przetrwanie z naturą prezentują niezwykle dramatyczną, ale i melancholijną wizję z przeszłości.

Możliwe, że w obrazie z 1926 roku Wojciech Kossak widział nadchodzące widmo końca swojej kariery. Przez całe życie jego prace były doceniane, ale coraz częściej krytyka wytykała mu brak nowoczesnej myśli. Powtarzane tematy przez lata doprowadziły go do perfekcji w swoim fachu, ale ludzie wraz z XX wiekiem chcieli czegoś nowego. Pomimo że był przekonany o swoim talencie, czuł nadchodzący zmierzch swojej twórczości. Nie ze względu na brak umiejętności, ale na zmieniające się czasy i razem z nimi popyt na sztukę nowoczesną, inną i obcą jemu. Tak jak Napoleona i jego armię pokonał chłód zimy, tak Wojciecha Kossaka miał pokonać czas i idąca za nim nowoczesność.

18

WOJCIECH KOSSAK
(1856 – 1942)

Odwrót spod Moskwy, 1926

olej, tektura, 46 x 66 cm
sygn. l.d.: Wojciech Kossak 926

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł

PROWENIENCJA
Trójmiasto, kolekcja prywatna

Niemal wyłącznym tematem dzieł Kazimierza Wasilkowskiego jest kobieta, pojmowana jako „spiritus movens” wszystkich spraw i uczuć ludzkich, w niej skupiają się anielskie i szatańskie moce, piękno i ohyda życia, zbrodnia i cnota. (...) Na tle tej zgrabnej dekoracji, złożonej z wód, łąk, lasów, pól, w oświetleniu, zastosowaniem do potrzeb tematu, pozują się kształty kobiece w postacie kapryśnic, kapłanek, nimf, bachantek, niewinnych dziewcząteк lub dam wykwintnych w portretach. Portret kobiecy był bowiem specjalnością K. Wasilkowskiego

(Bunkiewicz W., *Wystawa Wasilkowskich*, [w:] „Kurier Warszawski” 1935, nr 288, ss. 19-20.)

19

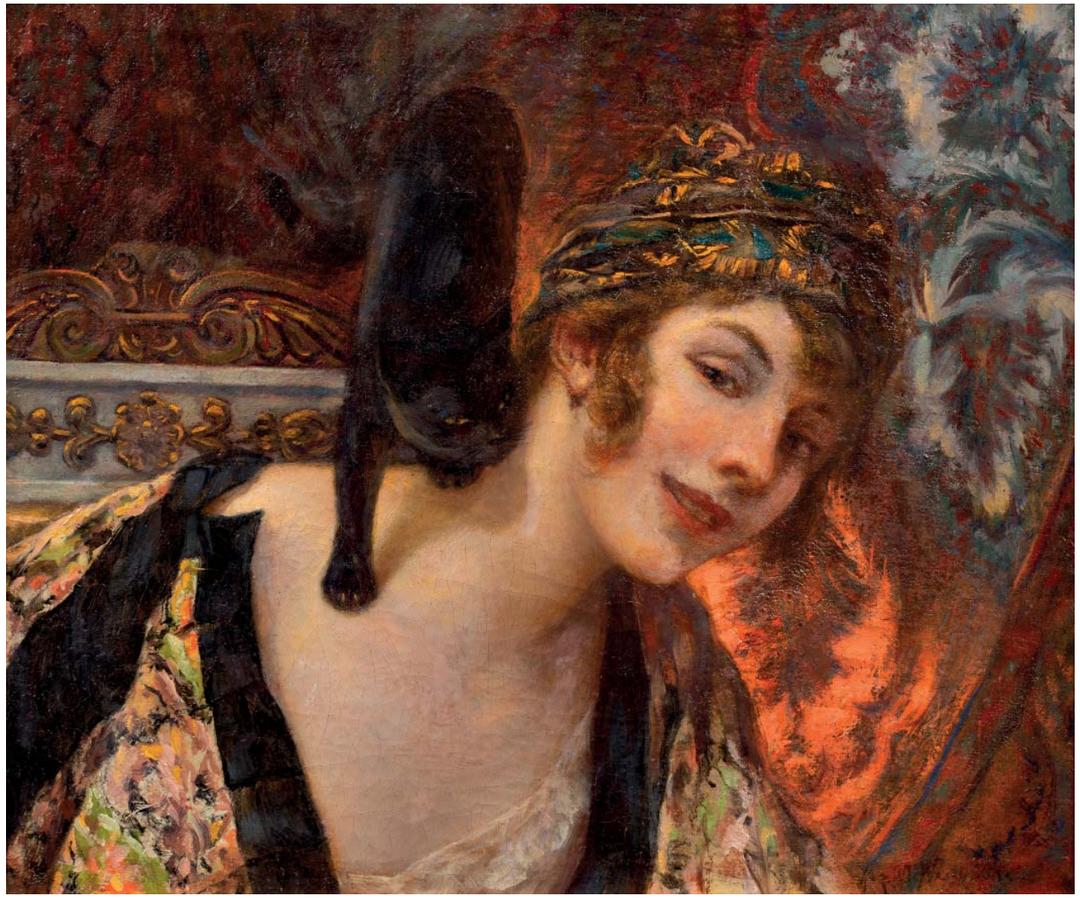
KAZIMIERZ WASILKOWSKI
(1861 – 1934)

Dziewczyna z kotem

olej, płótno, 47,5 x 57 cm
sygn. p.d.: Kaz. Wł. Wasilkowski

Estymacja: 19 000 – 25 000 zł

„Kobieta z kotem” doskonale wpisuje się w dorobek artystyczny Wasilkowskiego, stanowiąc przykład jego biegłości malarskiej, elegancji w ukazywaniu kobiecego ciała i zdolności w budowaniu poetyckiego nastroju i tajemniczości. Na obrazie widzimy młoda dziewczynę w naturalnym geście rozbawienia. Źródłem dobrego nastroju jest kot, który stoi na jej ramieniu. Jest to dość nietypowa poza dla malarskiego portretu. Można mieć wrażenie, że modelka oraz malarz byli we wspaniałych humorach, gdy kot wskoczył jej na ramie, co zainspirowało Wasilkowskiego do obrazu. Przez tą nieformalne przedstawienie, jasność skóry i róż policzków podkreślona została młodość dziewczyny. W kontraście do jej rozbawionej twarzy, kot nie sprawia wrażenia, aby rozumiał komizm sytuacji. Kobieta jest ubrana dosyć specyficznie, ma bogato zdobiony turban oraz luźną koszulę w kwiaty. Całe przedstawienie sprawia, że młoda dziewczyna wygląda jak wróżka, do której przyszedł malarz, aby dowiedzieć czegoś o swojej przyszłości
Obraz jest wielobarwny z przewagą ciepłych tonów. Wszystkie materiały są wzorzyste, w połączeniu z diagonalną pozą dziewczyny i nieprzewidywalnością natury kota, praca staje się zaskakująco dynamiczna. Dzieło jest malowane w charakterystyczny sposób dla Wasilkowskiego. Ciało ludzkie malowane jest w rozedrgany sposób sprawiając wrażenie ciągłego ruchu, jakby artysta uwiecznił tylko ułamek sekundy.
W swojej twórczości Wasilkowski skupia się przede wszystkim na przedstawieniach kobiet. To w nich widzi całe bogactwo świata. Do perfekcji opanowuje linię ich ciała, kolor skóry, grymas twarzy czy przedstawianie ich temperamentów. Wszystkie portretowane kobiety niosą ze sobą swoją indywidualną historię. Wydaje się, że najpierw był gest, uśmiech, szczególny moment, który dostrzegł artysta a dopiero potem pojawiał się obraz. Kobieta nigdy nie była pretekstem do namalowania pracy, wręcz przeciwnie malarz wykorzystuje malarstwo, aby zgłębić kobiecą naturę. Gdyby był poetą pisałby o nich wiersze, gdyby był muzykiem, to również głównym źródłem inspiracji byłaby dla niego kobieca natura.
Jednak szczególnym bohaterem obrazu jest kot. Artysta bardzo rzadko przedstawia zwierzęta na swoich obrazach. Zazwyczaj wszystko co znajduje się poza modelką jest dla niej tylko tłem. Tym razem kot jest równie ważnym bohaterem przedstawienia. Wydaje się on potomkiem kota przedstawionego u stóp Olimpii z obrazu Maneta. Tym razem jednak szturmem zdobył płótno i konkuruje z modelką o uwagę widza.



Z określeniem zaś sfer, którym Tadeusz Styka oddał na usługi swą sztukę, łączą chętnie pojęcie snobizmu, pustki wewnętrznej, nudy i banalności, a właśnie obrazy polskiego artysty, który w Paryżu i Nowym Yorku ma swe stałe pracownie i rozdziela twórczość na te dwa miasta, przemawiają zupełnie inną treścią. Nic w nich nie ma z banalności, nic z snobizmu i nudy życia, gra w tych obrazach barwny rejestr uczuć, namiętności, pasji, szlachetności, fałszu i występku, tak jak w każdem zbiorowisku ludzkiem. – WITOLD BUNIKIEWICZ

(Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie – Przewodnik nr 110, Warszawa 1936, s. 7.)

20

TADEUSZ STYKA
(1889 – 1954)

Portret blondynki

olej, deska, 61 x 48 cm
sygn. l.d.: TADE. STYKA, na odwrocie nalepka z nr 505

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 06.12.1998, poz. 434.

Biała Róża

Słońce całuje listek białej róży
Złocistym promieniem,
A ona oczy swe niewinne mruży
Z tęskniącem westchnieniem.

Upragnionego szczęścia płoną raje
W tem cichem westchnieniu –
I już na wieki słońcu się oddaje,
Drżąc w jego promieniu

– ZYGMUNT RÓŻYCKI, 1911

21

STANISŁAW EJSMOND
(1894 – 1939)

Białe róże

pastel, akwarela, papier
51 x 42 cm w świetle oprawy
sygn. p.g.: S.EJSMOND

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł

Czy ten malarz nie był jednym z prekursorów, ważnych prekursorów malarstwa naszego wieku, gdzie krzyżował się gust stylizatorski bardzo blisko secesji z już widocznym wpływem Cezanne-a, na skraju kubizmu?

— JÓZEF CZAPSKI

(Czapski J., *Jacek Mierzejewski 1883-1925*, katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe, Warszawa, 1989, s. 6.)

22

JACEK MIERZEJEWSKI
(1883 – 1925)

Portret pani Róży Aleksandrowicz, 1917-1923

olej, płótno, 77,5 cm x 59,5 cm
sygn. na blejtramie: Jacek Mierzejewski portr Pani Róży Aleksandrowicz
na blejtramie papierowa nalepka: Muzeum Narodowe w Warszawie

Estymacja: 250 000 – 450 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, Muzeum Narodowe (depozyt)
Warszawa, kolekcja Jerzego Mierzejewskiego
Kraków, własność Róży Aleksandrowicz

WYSTAWIANY
Warszawa, Muzeum Narodowe, *Jacek Mierzejewski, Andrzej Mierzejewski, Jerzy Mierzejewski: dzieła ze zbiorów muzeów polskich i kolekcji prywatnych*, 2004 (jako własność Jerzego Mierzejewskiego).

LITERATURA
Jacek Mierzejewski, Andrzej Mierzejewski, Jerzy Mierzejewski: dzieła ze zbiorów muzeów polskich i kolekcji prywatnych [katalog wystawy], wyd. MNW Warszawa 2004, poz. 14.
Rutkowski Sz., *Jacek Mierzejewski*, seria: *Monografie Artystyczne*, tom XII, s. 16, poz. 40. (jako własność Róży Aleksandrowiczówny).

Smutne spuszczone oczy kobiety, ręce złożone na kolanach, wszystko w obrazie przekonuje nas o melancholijnym charakterze pracy. Modelka siedzi na jednolitym szarym tle, nic nie rozprasza naszej uwagi od zrezygnowania bijącego z oblicza kobiety.
Artysta prawie całe swoje życie walczył z wyniszczającą chorobą, więc motyw śmierci był mu bardzo bliski. Nic więc dziwnego, że znalazł coś inspirującego w zadumanej postaci.
Przedstawienie jest piękne, twarz kobiety (jedyna jasna plama obrazu) jest malowana w mistrzowski sposób. Jako jedyny element dzieła niesie za sobą cechy charakterystyczne modela. Reszta jej ciała jest schowana pod ciemnym strojem i czarnym kapeluszem. Artysta chciał abyśmy skoncentrowali uwagę na przejmującym w swej melancholii i zamyśleniu obliczu sportretowanej. Róża Aleksandrowicz prowadziła skład materiałów malarskich w Krakowie. Przychodzili tu znani malarze m.in. Jacek Malczewski, który namalował jej piękny wizerunek. Podobno Róża miała kilka swoich portretów gdyż słynni krakowscy artyści, w owych czasach przeważnie byli biedni i w ten sposób odwdzięczali się jej za otrzymywane materiały malarskie. Delikatne sfumato nadaje całej pracy bardzo subtelny charakter. Mieczysław Wallis opisał charakterystyczne malarstwo Mierzejewskiego: „Jedną z zasadniczych cech tego stylu jest stosowanie ledwo dostrzegalnych niuansów barwnych, tonów i półtonów, które wydobywa przeważnie z chłodnej zielonkawoszarej lub zielonkawobłękitnej tonacji. W związku ze swym malarstwem niezwykle subtelnych odcieni barwnych wypracował Mierzejewski swą własną technikę, zwłaszcza w malarstwie olejnym. Nie malował alla prima, lecz najpierw podmalował obraz, później zaś kładł farbę cieniutkimi warstewkami, wcierając ja w warstwę poprzednią. Często pozwalał jednej warstwie przeświecać poprzez drugą. Dzięki temu otrzymywał świetlistość, mienienie się i migotanie tonów."

Pamiętam go, patrzącego ze wzruszeniem na chłopski ogród. Roślinki rosły tak, jak się zasiały, wyższe i niższe wśród trawy. Stanisławski mówił o nich, rozumiejąc je jako istoty i nazywał je biedactwami. Stanisławski rozmawiał prawie ze światłem.

— JÓZEF MEHOFFER

(„Czas", 1907, nr 5, s. 1.)

23

JAN STANISŁAWSKI
(1860 – 1907)

Wieś na Ukrainie

olej, deska, 23,5 x 31 cm w świetle oprawy
sygn. l.d.: JAN STANISŁAWSKI

Estymacja: 35 000 – 50 000 zł

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna

Jacek Malczewski ze sztalugą, fot. Agencja Forum

Polska – to te pola, miedze, wierzby przydrożne, nastrój wsi o zachodzie słońca, ta chwila tak jak teraz – to wszystko jest bardziej polskie niż Wawel, to jest to co artysta-Polak powinien się przede wszystkim starać wyrazić.

(wywiad z Jackiem Malczewskim w „Wiadomościach Literackich" z 1925 r.)

JACEK MALCZEWSKI

Absolwent krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w klasie Jana Matejki i paryskiej École des Beaux-Arts. Urodził się w 1854 roku w Radomiu. Dzieciństwo spędził w rodzinnym wspólnie ze starszą siostrą Bronisławą urodzoną w 1853 r., młodszym bratem Teodorem urodzonym w 1857 r. i młodszą siostrą Heleną urodzoną w 1861 r. W 1865 roku zmarł brat artysty, co zwróciło jego uwagę w stronę mistycyzmu i duchowości. Wydarzenia Powstania Styczniowego były znamienne dla jego przyszłej twórczości. Wychowany w patriotycznej atmosferze domu rodzinnego oraz kształcony między innymi przez wybitnego literata Alfonsa Dygasińskiego wybitnego pedagoga, uczestnika powstania styczniowego i pisarza pozytywistycznego, Malczewski obierze później wątek patriotyczny za wiodący dla całej swojej twórczości co znajdzie wyraz w obrazach syberyjskich, wielu przedstawieniach Ellenai, ale także licznych symbolach na jego obrazach: kajdanach, jakuckiej czapce, wojskowym szynelu, o którym w przyszłości powie, że był mu wiernym towarzyszem przez całe życie. Już w czasach nauki w gimnazjum Jacek Malczewski poznał Józefa Brandta, który często bywał w Radomiu u swojego wuja Stanisława Lessla. W 1872 r. pokazano Matejce prace młodego Malczewskiego. Jan Matejko skierował list do jego ojca w którym pisał: Rysunki kreślone ręką syna Pańskiego Jacka, zdają się wskazywać i obiecywać niepośledni talent malarski, którego rozwinięcia nie należy może zbyt długo przetrzymywać. Za sprawą tej sugestii w 1873 r. Jacek Malczewski przerwał naukę w gimnazjum i został przyjęty na pierwszy rok studiów w Szkole Sztuk Pięknych. W 1874 r. podczas pobytu w Radomiu namalował swój pierwszy olejny obraz Portret siostry Heleny przy fortepianie. We wczesnym okresie twórczości malował w duchu szkoły Jana Matejki. Były to utrzymane warsztacie akademizmu XIX wiecznego, portrety, sceny rodzajowe i tematy związane z martyrologią Polaków po powstaniu styczniowym (Śmierć Ellenai, Niedziela w kopalni, Na etapie, Wigilia na Syberii). Od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku tworzył obrazy o treściach symbolicznych z przenikającymi się wątkami patriotycznymi, biblijnymi, baśniowymi, literackimi i alegoryczno-fantastycznymi. Ponadto malował wiele portretów, głównie w pejzażu, oraz wyjątkowo ważnych dla odczytania postaci tego artysty autoportretów. W 1880 podróżował do Włoch. W latach 18841885 jako artysta wziął udział w naukowej ekspedycji Karola Lanckorońskiego d o Małej Azji. Był także w Grecji i we Włoszech. W latach 18851886 przebywał przez kilka miesięcy w Monachium. Po powrocie zamieszkał na stałe w Krakowie, gdzie był przede wszystkim profesorem w Szkole Sztuk Pięknych przekształconej w 1900 roku w Akademię Sztuk Pięknych. Dwukrotnie też mianowany był jej rektorem. Latem 1886 roku na weselu córki profesorostwa Janczewskich artysta poznał Marię Gralewską z którą rok później wziął ślub w kościele Mariackim. Rok później urodziła się im córka Julia, a w 1892 r. Rafał – przyszły malarz. Około 1892 r. i pobytu w Monachium rozpoczyna się w twórczości malarza faza dojrzałego symbolizmu z zawsze obecną problematyką losu, ojczyzny, człowieka, artysty, sztuki. Doświadczenia monachijskie, młodopolska atmosfera Krakowa, a także klimat domu rodzinnego, połączyły się i dojrzały wielkich symbolicznych obrazach Melancholia i Błędne koło. W 1898 r. śmierć matki a jeszcze wcześniej ojca oraz brata odcisnęła mocne, smutne piętno na dziełach Malczewskiego. Refl eksja nad życiem, przemijaniem i śmiercią, zostanie uosobiona na obrazach w postaci anioła śmierci – Thanatosa. Około 1900 r. artysta związał się z Marią Balową, która była przez lata największą spośród muz artysty. Miłość ta zaważyła na charakterze twórczości Jacka Malczewskiego, który przedstawiał Marię we wszelkich obliczach – jako dumną Polonię, zwycięską Nike, kuszącą Eurydykę, spokojną Thanathos i zwodniczą chimerę. Malczewski oprócz pracy na krakowskiej Akademii działał aktywnie w krakowskim środowisku artystyczny i kulturalnym. Należał do Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", której w 1897 r. był współzałożycielem oraz od 1908 r. do Grupy Zero, z którymi licznie wystawiał. W ostatnich latach życia przebywał głównie w Lusławicach i Charzewicach k. Zakliczyna. Pod koniec życia dotknięty ślepotą, zmarł 8 października 1929 r.

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

— STANISŁAW WITKIEWICZ

(„Krytyka", Kraków, 1903, R. 5, z. 2, s. 113.)

24

JACEK MALCZEWSKI
(1854 – 1929)

Willa w Lusławicach, 1924

olej, płyta, 70 x 49 cm
sygn. l.d.: J. Malczewski 1924 18/10,
na odwrocie papierowa etykietka
z maszynopisowym opisem pracy

Estymacja: 200 000 – 300 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, 12.03.2013, poz. 22.
Kraków, kolekcja prywatna
Polswiss Art, 03.04.2011, poz. 5.

Malarstwo Malczewskiego było silnie zakorzenione w polskości, jej tradycjach, pejzażach i folklorze. Pejzaż stanowi istotną część dorobku artysty, często mając bezpośrednie odniesienie do konkretnych miejsc drogich jego sercu. Jednym z takich ważnych dla Malczewskiego miejsc był dwór w Lusławicach, który należał do sióstr artysty – Bronisławy i Heleny. Malowniczo usytuowany nieopodal doliny Dunajca pod Zakliczynem stanowił idealne miejsce wytchnienia a zarazem źródło inspiracji. W ostatnim dwudziestoleciu swojego życia, Jacek Malczewski bardzo często przebywał na ziemi zakliczyńskiej. Zwłaszcza od czasu ustąpienia z funkcji profesora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w 1921 roku, często podróżował do Lusławic lub do Charzewic, gdzie powstało wiele kompozycji pejzażowych, a także portrety i autoportrety. W Charzewicach mieszkała córka malarza Julia, w Lusławicach – siostry: Bronisława i Helena. Ten wybitny polski malarz, urzeczony zakliczyńskim krajobrazem, uczynił go niemalże motywem przewodnim w ostatnich latach swej twórczej pracy. Park z pięknym starodrzewiem i dwór o białych ścianach z kolumnowym gankiem gościły na wielu obrazach Malczewskiego. O tym jak dobrze artysta czuł się w Lusławicach niech świadczy fakt, że założył w dworze swoją małą pracownię malarską, w której nie tylko sam tworzył ale i uczył rysunku utalentowane plastycznie okoliczne dzieci.

Pragnął zarejestrować nie tylko okoliczny pejzaż, ale i ludzi związanych z tą ziemią. Z Lusławic właśnie, gdzie wybitny malarz dysponował letnią pracownią wzniesioną w parku dworskim, pochodzi wiele jego znakomitych, późnych obrazów, „Przekazanie palety", „Pusty dwór", okoliczne pejzaże, widoki pobliża dworu oraz tryptyk „Mój pogrzeb."

Oferowany obraz „Willa w Lusławicach" z 1924 roku z fragmentem werandy i otaczającego ją ogrodu nawiązuje do cyklu alegorycznych prac artysty namalowanych w pierwszej połowie lat 20. Zaliczało się do nich siedem obrazów: „Już łan zżęty", „Ogrodniczka", „Fascynacja", „Upojenie", „Zgon","..." (tytuł nieokreślony), „Uwolnienie". Na pierwszym planie opisywanego obrazu znajduje się opustoszały ganek z mocno zarysowanymi kolumnami podtrzymującymi zadaszenie, poza którym rozciąga się widok na fragment ogrodu zamknięty pawilonem stojącym na końcu ścieżki. Wysokiej klasy artystycznej kompozycja łączy w sobie afirmację natury i typową dla twórczości Malczewskiego warstwę symboliczną. Opustoszały ganek uparcie przywodzi na myśl samotność ludzkiej jednostki w otaczającym ją świecie. Refleksja ta towarzyszyła Malczewskiemu coraz częściej w ostatnich latach jego życia. Kompozycja jednak nie jest smutna w swym charakterze, przepełnia ją raczej atmosfera wyciszenia, kameralności. Czuć niemal ten spokój przedpołudnia, ciszę ogrodu, którego rozłożyste korony drzew są jedyną ucieczką od słońca. Atmosfera sérénité stała się nadrzędną wartością lusławickich kompozycji rozwiązanych w dwojaki sposób: z widokiem na dom i ganek dworu wraz z przyległym trawnikiem i drogą lub ze sceną rozpościerającą się na park i dalej poza jego granice. Obrazom tym towarzyszy za każdym razem aura pogodnego dnia. Nie ma w nich miejsca na zimę bądź zmierzch. Schorowany i przeczuwający zbliżający się kres życia Malczewski maluje lusławicki ogród będący apoteozą życia w jego rozkwicie, życia, któremu towarzyszą uczucia spokoju, ukojenia i wewnętrznej zgody na to co nieuniknione.

Stacja kolejowa Gromnik – a stąd jeszcze dwanaście kilometrów końmi do Lusławic, gdzie obecnie stale przebywa Jacek Malczewski. Okolica – typowa dla podkarpackich stron zachodniej Małopolski. Po półtoragodzinnej jeździe widać na prawo od szosy dużą, elipsoidalną kępę drzew: Lusławice. (...) Skręcamy i po kilku minutach zajeżdżamy przed dwór. Ganek z czterema białymi filarami i długa płaskość parterowego domu. Dawny pałac Lanckorońskich, jak się później dowiedziałem. (...) długie godziny spędzam na rozmowie z Malczewskim. Chodzimy po ogrodzie, albo siedzimy na werandzie i gawędzimy.
– JAN BRZĘKOWSKI (1925)

(Jacek Malczewski o sobie. Wywiad własny, [w:] „Wiadomości Literackie", 1925, R. 2, nr 30/82.)

25

JACEK MALCZEWSKI
(1854 – 1929)

Pejzaż z Lusławic, po 1921

olej, tektura, 40,5 x 32
sygn.p.d.:J.Malczewski

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

Dziecko jest symbolem początku. Nowego Roku, poranka, wiosny, związku z naturą, płodności, czystości, nieskażonego stosunku do życia, niewinności, niewiedzy, głupoty, spontaniczności.

(Kopaliński W., „Słownik Symboli", Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa, 2001, s. 76.)

26

ELIASZ KANAREK
(1902 – 1969)

Dziewczynka z lalką, 1935

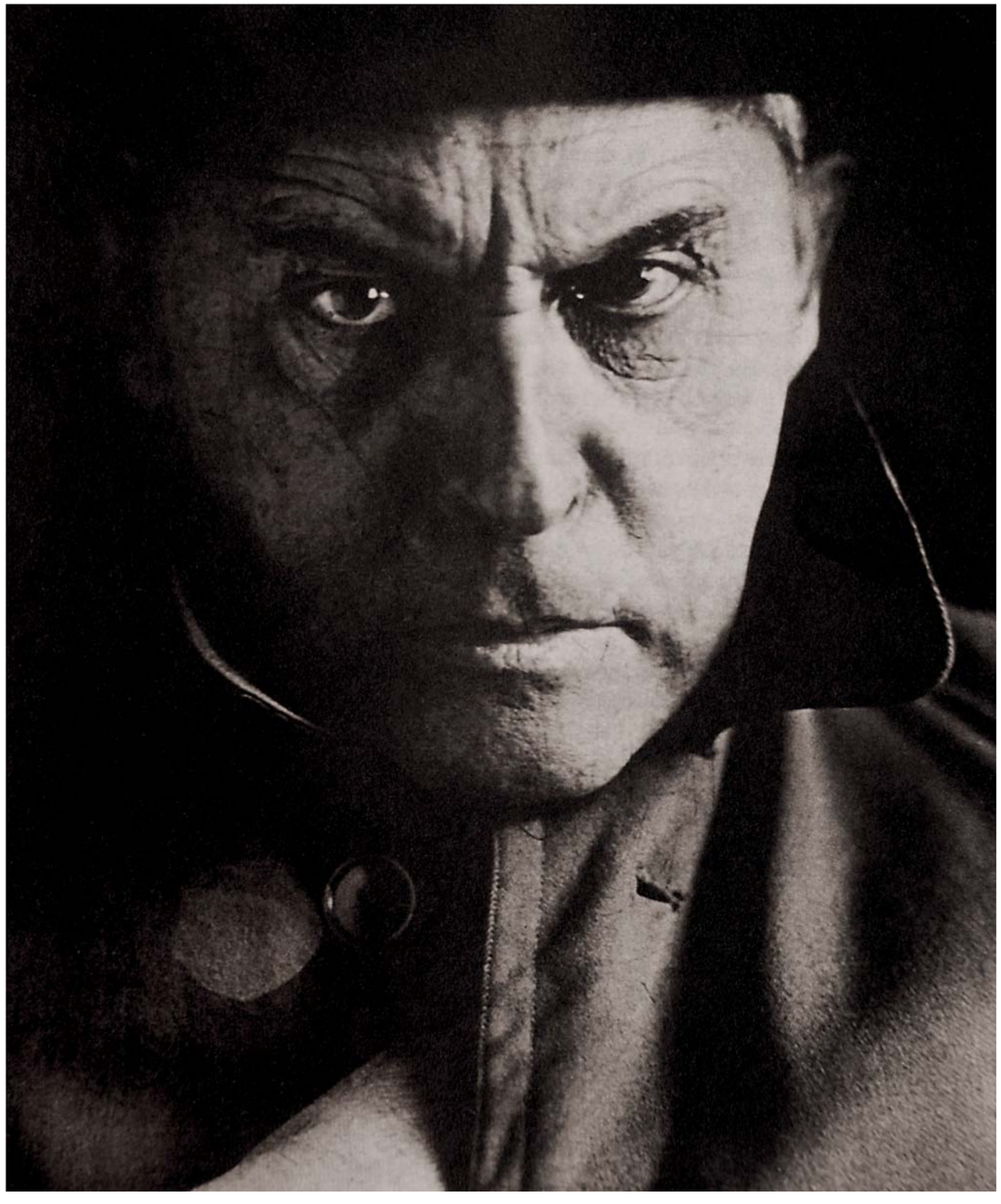
olej, płótno, 61,5 x 51 cm
dedykowany i sygn. p.d.: Panu Tadeuszowi na pamiątkę E. Kanarek 1935

Estymacja: 35 000 – 50 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra Art, 19.10.2008, poz. 80.

Eliasz Kanarek studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. Był członkiem Bractwa Św. Łukasza, które zostało założone podczas studenckiego pleneru w Kazimierzu Dolnym w 1925 roku. Ich cechą wspólną była inspiracja sztuką holenderską XVI i XVII wieku. Chcieli organizować pracę artystyczną na wzór średniowiecznego cechu. Spotykali się na walnych zgromadzeniach, a decyzje podejmowała kapituła. Malowali sceny historyczne, rodzajowe, biblijne oraz pejzaże i portrety. Wraz z Bractwem Kanarek namalował siedem historycznych obrazów przeznaczonych do sali honorowej pawilonu polskiego na Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939 roku. Działalność grupy została przerwana przez wybuch II wojny światowej. Na ten niespokojny okres Kanarek wyprowadził się do Stanów i pozostał tam po zakończeniu walk.
Kanarek poza grupą malował przede wszystkim portrety kobiet, dzieci, sceny rodzajowe, martwe natury i krajobrazy. Poza praktyką malarską zajmował się scenografią (przykładowo do filmu „Dzikie Pola" reżyserii Józefa Lejtesa), grafiką książkową (ilustracje do żartobliwego wydawnictwa reklamowego Lasów Państwowych „Mr.Pickwick in Timberland".) Jego twórczość była początkowo utrzymywana w ciemnej tonacji, następnie konsekwentnie rozjaśniając paletę artysta zbliżył się do nurtu koloryzmu. Malarz często przedstawiał swoje postacie w przerysowany, groteskowy sposób, niekiedy je deformując.

Oferowany obraz, przedstawia portret dziewczynki z lalką. Nie ma w nim wyżej wspomnianego przerysowania czy deformacji. Kanarek prowadzi obraz tak, aby oddać rzeczywisty portret dziewczynki nie przeinaczając go. Twarz małej modelki jest malowana z dbałością szczegółu, w szczególności zachwycające są jej oczy. Tło jest zaznaczone bardzo schematycznie, nie odciągając uwagi od głównego tematu obrazu. Cała uwaga Artysty skupia się na twarzy dziewczynki, jej sukienka, ręka oraz lalka, którą trzyma, są jedynie tłem dla jej niewinnego, świeżego spojrzenia. Możliwe, że jest to córka kogoś znajomego, ponieważ na licu obrazu wraz z sygnaturą znajduje się dedykacja: „Panu Teodorowi, na pamiątkę"



(Stanisław Ignacy Witkiewicz, autoportret z 1938 roku, Forum)

Całość dzieła stworzonego przez Firmę Portretową to nie tylko szereg wizerunków pojedynczych ludzi, jest to przede wszystkim obraz świata, który skończył się we wrześniu 1939 roku. Ale jest też Firma, jako całość, zapisem przemyśleń Witkacego o sztuce jako procesie twórczym, którego wyniki zależą od przyjętej konwencji, od warunków w jakich powstaje dzieło, od psychiki artysty, jego doświadczeń i możliwości w danym momencie.

(Zgodzińska-Wojciechowska B., Żakiewicz A., *Witkacy. Kolekcja dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, Warszawa, 1996, s. 23.)

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

Poszukujący swojej artystycznej drogi Witkacy w latach dwudziestych opracował koncepcję Czystej Formy, która negowała realizm i naturalizm w sztuce. Według artysty treść dzieła miała mieć niewielkie znaczenie i mogła być zupełnie dowolna, natomiast istotnym składnikiem stawała się forma. Jej dziwność, nieliniowość i brak harmonii miały wstrząsnąć odbiorcą, skonfrontować go z nieznanym i zmusić do głębszych przeżyć. Teorie te nie zostały przyjęte ze zrozumieniem przez środowisko artystyczne, Witkacy czuł się w związku z tym wypchnięty poza jego margines i rozgoryczony. Dał temu wyraz w powieści „Pożegnanie jesieni" (1925) pisząc: „Minęły czasy metafizycznej absolutności sztuki. Sztuka była dawniej jeśli nie czymś świętym, to w każdym razie „świętawym" – zły duch wcielał się w ludzi czynu. Dziś nie ma w kogo – resztki indywidualizmu życiowego to czysta komedia – istnieje tylko zorganizowana masa i jej słudzy. Od biedy zły duch przeniósł się w sferę sztuki i wciela się dziś w zdegenerowanych, perwersyjnych artystów. Ale ci nikomu już nie zaszkodzą ani pomogą: istnieją dla zabawy ginących odpadków burżuazyjnej kultury". W tym samym roku zrezygnował zupełnie z malarstwa sztalugowego i założył Firmę Portretową „S. I. Witkiewicz". Dla swoich klientów opracował szczegółowy Regulamin. Portrety malowane pastelami i kredkami na papierze podlegały surowej typologii. Nierzadko powstawały pod wpływem silnie odurzających leków, alkoholu i narkotyków a sam artysta dokumentował swój stan firmując prace specjalnym autorskim kodem. Różnorodność portretów stworzonych przez Witkacego jest ogromna. Fantazja i poczucie humoru z jakimi operował artysta powodują iż każdy z nich jest wyjątkowy. Działalność portretowa ekscentrycznego artysty jakim niewątpliwie był Stanisław Ignacy Witkiewicz przyniosła mu sławę i uznanie i zaliczana jest do jednego z najdłużej trwających cyklów malarskich w historii polskiej sztuki nowoczesnej. Pierwszy z dwóch oferowanych portretów namalował artysta w 1933 roku. Sportretowana w ujęciu trzy czwarte młoda kobiet o nieco melancholijnym, zamyślonym spojrzeniu wielkich oczu to postać zdecydowanie pełna uroku ale i tajemniczości. Portret utrzymany jest w konwencji nacechowanej powagą. „Typ B, za 250 zł, był zamawiany najczęściej. Był dla obu stron, zarówno dla artysty jak i dla klienta – stosunkowo „bezpieczny", jako że zakładał obiektywny stosunek do modela i wykluczał karykaturalne przerysowania. Nie wykluczał „ładności" w portretach kobiecych. Rezultatem przyjęcia tej konwencji były portrety o wiernie odtworzonych twarzach, na ogół dość poważne, ze szkicowo potraktowanym popiersiem na schematycznym, przeważnie abstrakcyjnym, choć często bardzo kolorowym tle." (Zgodzińska-Wojciechowska B., Żakiewicz A., Witkacy. Kolekcja dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Warszawa 1996, s. 21).

Drugi z oferowanych portretów należy do serii wizerunków w typach B i E (bądź mieszanych B+E) charakteryzujących się realizmem niemalże fotograficznym. Ze szczególną emfazą potraktowane są oczy modeli zarówno dorosłych jak i dzieci. Widoczne jest to w oferowanym Portrecie, który skupia w sobie wszystkie charakterystyczne dla tego gatunku cechy. Portret kobiety wykonany w sierpniu 1938 r. bardzo dobrze spełnia te założenia, choć artysta nieco urozmaicił dość typowy wizerunek wprowadzając nietypowe lekko jaskrawe tło rozświetlające głowę i ramiona modelki. Staranne opracowanie głowy oraz włosów ułożonych w misterne pukle, podobnie jak powiększenie oczu o nieruchomym, jakby „szklanym" spojrzeniu to cechy charakterystyczne dla portretów wykonywanych przez Witkacego w 2. połowie lat trzydziestych, kiedy modę kształtował rodzący się wówczas kult gwiazd filmowych oraz ich fotosy.

Witkiewicz w każdym swym portrecie obnaża cząstkę duszy człowieka. (...) Rysy twarzy zmieniają się bardzo rzadko, lecz zmieniają się nieustannie nastroje, myśli, przeżycia. Pastel – ta wymarzona dla Witkiewicza technika – pozwala mu kilkoma czasem błyskawicznemi pociągnięciami zdemaskować najtajniejsze uczucia czy starannie skrywane śmieszności.
– MIECZYSŁAW CHOYNOWSKI (1932)

(Choynowski M., *Model i Artysta*, [w:] „Naokoło świata", 1932, nr 104, s. 38.)

27

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
(1885 – 1939)

Portret kobiety, 1933

pastel, papier, 63 x 49 cm w świetle oprawy
sygn. l.d.: Witkacy 1933 XI NP ΠJ, p.d.: (T.B.)

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Rysowane przeważnie pastelem portrety noszą na sobie pieczęć niecierpliwości ręki i wyjątkowego daru charakterystyki, umiejętności przeniknięcia w cudzą psychikę, wydzierania jej tego, co w niej najtajniejsze.

(Witz I., *Polscy malarze. Polskie obrazy*, wyd. Nasza Księgarnia, Warszawa, 1970, s. 445.)

28

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
(1885 – 1939)

Portret kobiety, 1938

pastel, papier, 69 x 49 cm w świetle oprawy
sygn. p.g.: Ignacy Witkiewicz 1938 9 VIII (T.B+E) (NP+P)

Estymacja: 100 000 – 140 000 zł

29

ALEKSANDER LASZENKO
(1883 – 1944)

Scena arabska (Le Caire), 1928

olej, sklejka, 67 x 87,5 cm
sygn. p. d.: A. Laszenko Le Caire' 28

Estymacja: 10 000 – 12 000 zł

30

SOTER JAXA-MAŁACHOWSKI
(1867 – 1952)

Żaglówki nocą

gwasz, tektura, 50 x 70 cm w świetle oprawy 47 x 68
sygn. p. d.: S. Jaxa

Estymacja: 10 000 – 12 000 zł

...Weiss nie dyktuje modelowi pozy, nie wygina i nie wykręca mu członków, w poszukiwaniu niezwykłych ruchów. Patrzy na niego. Obserwuje go. Inspiruje się nim. Piękno jest zawsze naturalne. Najbardziej nieśmiertelne są pozy, które stwarza sama natura. Częstokroć w czasie pauzy, kiedy znudzony model przerzuca gazetę, nie zwracając uwagi, czy kto na niego spogląda, Weiss bierze kartkę papieru i zaczyna szkicować...

(Świerz S., *Wojciech Weiss*, [w]: „Sztuki piękne", r. 2, 1925-1926, ss. 152-153.)

31

WEISS WOJCIECH
(1875 – 1950)

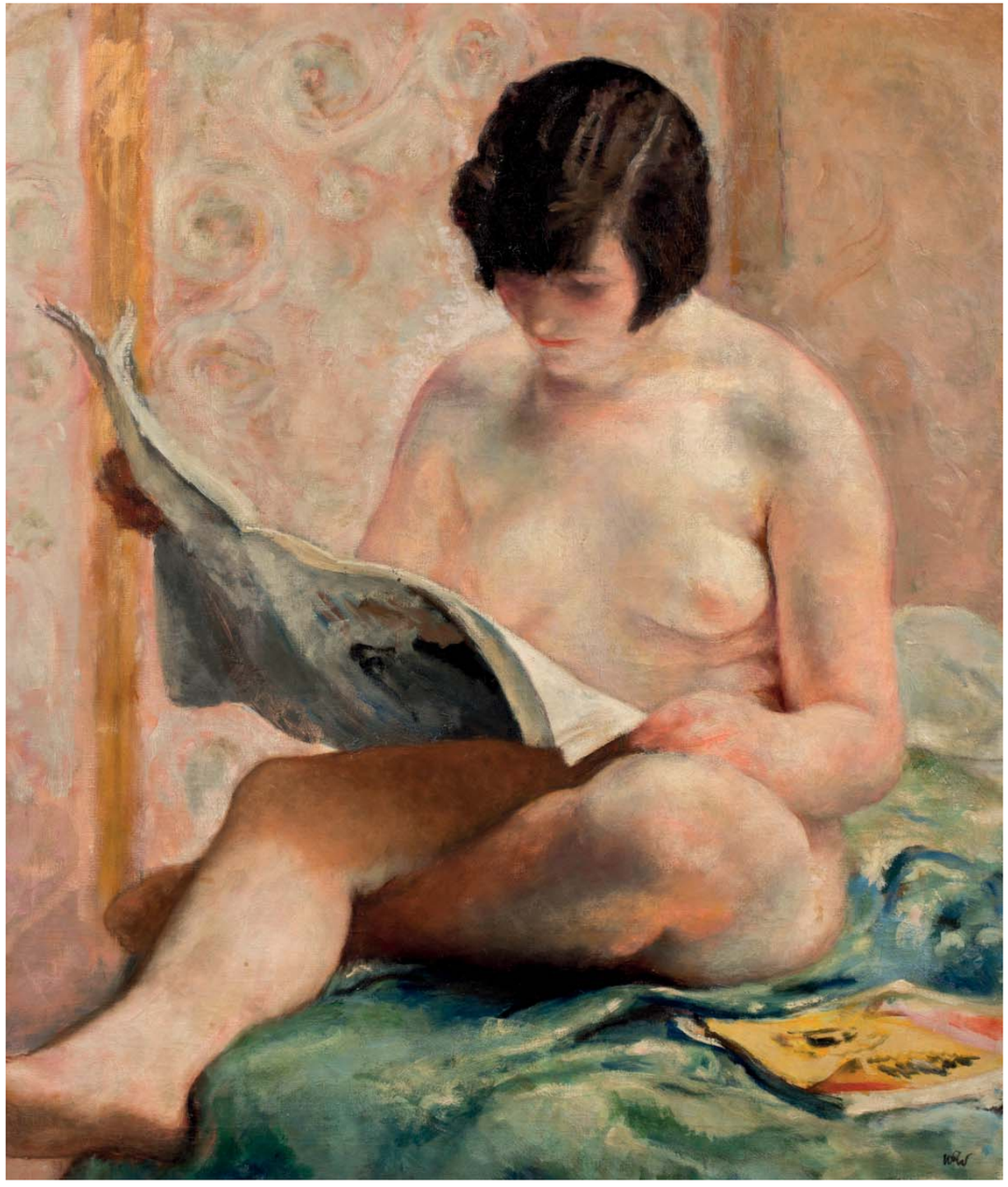
Czytająca

olej, płótno, 100 x 85 cm
sygn. p.d. monogramem: WW, na odwrocie pieczęć z numerem 42

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

Historia przedstawień kobiecych aktów sięga początków sztuki. Od personifikacji płodności, przez renesansowe piękności, aż po ciche akty anonimowych kobiet, których naturalność ciała zachwyciła malarzy i znaleźli w niej twórczą inspirację. Nagość bywała kontrowersyjna, była pokazywana pod pretekstem przedstawień bóstw wygiętych i upozowanych. Musiała przejść daleką drogę, aby malarz mógł sportretować zwyczajną kobietę, w naturalnej pozie, przy czynności tak prozaicznej, jak czytanie gazety. Weiss malował pejzaże, martwe natury, kompozycje fantastyczne i rodzajowe, oraz sugestywne, zmysłowe akty. Namalował niesamowitą liczbę obrazów przedstawiających swoją żonę, jednak nagie portrety praktycznie zawsze przedstawiały kogoś innego. Artysta doskonale umiał uchwycić tektonikę ludzkiego ciała sposób, w jaki odbija się od niego światło i bezpretensjonalność nagości, gdy jest uwieczniona w całym swoim naturalnym geście.

Portretowana kobieta uwieczniona na obrazie jest pełna spokoju, jakby nie zdawała sobie sprawy ze swojej nagości. Jej komfortowe zachowanie sprawia, że nie występujemy w roli osób ją podglądających, modelka pozwala nam na siebie patrzeć albo nie zdaje sobie sprawy z naszej obecności. Pogrążona w lekturze, naturalnie spoczywa na siedzeniu. Z obrazu emanuje spokój, optymizm oraz cisza. Możemy sobie wyobrażać, że uwieczniony został jakiś poranek gdzieś pomiędzy poranną toaletą i śniadaniem. Artysta zastał taki widok, nie planował go, nie ingerował, tylko zapisał moment w czasie, który wydał mu się magiczny. Obraz jest malowany ciepłymi kolorami, czuć w nim światło, letni dzień i brak pośpiechu. Weiss nie tyle co sportretował kobietę, ale całą atmosferę tego momentu. Kobieta już dawno temu wstała, ubrała się i ruszyła dalej w pogoni za obowiązkami. Jej ciało się zestarzało i przestało już jej służyć. Jednak na obrazie nadal jest wolny, leniwy, ciepły dzień a kobieta nadal jest młoda. „Pobożni – którzy idą do źródła natury, by zaczerpnąć wody życia. Bezbożni – którzy przeczą naturze, lecz tylko przetwarzają i oddychają cudzymi wypocinami. Musimy kochać bezinteresownie ideę malarstwa, aby dotknąć się misterium natury. Obraz – to zrealizowany zachwyt – to list miłosny". – Wojciech Weiss w odpowiedzi na ankietę „Głosu Plastyków"



Jest on mistrzem w wydobywaniu charakterystycznego wyrazu w obliczu i rękach człowieka. W razie, jeżeli dostrzeże jakiś szczegół istotny, jakieś piękno skrytych bólów, lub cierpień duszy, podkreśla te szczegóły, wydobywa je na jak z niebywałą śmiałością, nie wahając się nawet dochodzić do tego punktu w charakteryzacji, gdzie rozpoczyna się karykatura.

— HENRYK ZBIERZCHOWSKI

(Zbierzchowski H. *Z pracowni artystów polskich w Paryżu*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany", 1910, nr 35.)

32

GOTTLIEB LEOPOLD
(1879 – 1934)

Studium aktów

tusz na podrysowaniu kredką, papier, 26,5 x 37 cm
sygn. p.d.: l.gottlieb

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł

(Olga Boznańska w swojej paryskiej pracowni, fot. Olszanka, East)

Obrazy moje wspaniale wyglądają, bo są prawdą, są uczciwe i pańskie, nie ma w nich małostkowości, nie ma maniery, nie ma blagi. Są ciche i żywe i jak gdyby je lekka zasłona od patrzących dzieliła. Są w swojej własnej atmosferze.
– OLGA BOZNAŃSKA (1909)

(Blumówna H., *Olga Boznańska 1865-1940*, seria: *Materiały do dziejów sztuki i kultury nr 9*, wyd. Państwowy Instytut Historii Sztuki, Warszawa, 1949.)

OLGA BOZNAŃSKA

Twórczość portretowa Olgi Boznańskiej wymyka się jednoznacznej, akademickiej klasyfikacji. W gatunku tym zamknęła artystka swoje niekonwencjonalne, oryginalne i zrywające z dotychczas panującymi kanonami podejście do malarstwa. Jej twórczość w tym względzie jest wyjątkowa i zupełnie odrębna gdyż nie znalazła kontynuatorów ani tez nie wpłynęła na nowopowstające kierunki.

„Podziwiałem nowe dzieło panny Boznańskiej … malowane doskonale i jako portret wyborne … No, mój Boże i jak się tu teraz brać do malowania, kiedy panna Boznańska już tak świetnie maluje, jakże długo trzeba by czekać – zanim by się tak co wykonać umiało, a tu – kto wie – ile na wszystko czasu mamy" pisał w swoich dziennikach Stanisław Wyspiański w 1890 roku (Olga Boznańska w Akademii [katalog wystawy], Kraków 2005, s. 12). Boznańska studiowała wówczas już od pięciu lat w Monachium ale do Krakowa regularnie wysyłała efekty swojej pracy i postępów w nauce. Nie tylko Wyspiański pozostawał pod silnym wrażeniem talentu młodej malarki. Henryk Rodakowski, najwybitniejszy dziewiętnastowieczny polski twórca portretów, pisał odnosząc się do jednej z prac Boznańskiej uhonorowanej złotym medalem w Wiedniu w 1894 roku: „Wielkie powodzenie, jakie portret malowany przez Panią ma na wystawie wiedeńskiej, wywołuje gorące we mnie życzenie, by robotą Pani ucieszyć Krakowian. – Chciej nam łaskawa Pani dać sposobność podziwiania Twojej pracy i radowania się Twoim talentem" (Olga Boznańska w Akademii [katalog wystawy], Kraków 2005, s. 13).

Okres monachijski, zakończony przeprowadzką do Paryża w 1898 roku, miał decydujący wpływ na twórczość portretową artystki. W Monachium ostatecznie wykrystalizował się używany przez nią warsztat. Paleta barw, której - poza paroma kolorami dodanymi na późniejszym etapie – pozostanie do końca wierna zawierała monochromatyczne barwy: szarości, brązy i czernie, biele, róże i zielenie. Jeśli chodzi o technikę Boznańska malowała już wówczas niemal wyłącznie obrazy olejne na podłożu tekturowym, bardzo rzadko uciekając się do pasteli. Nie stosowała gruntowania, suchą farbę kładła wprost na powierzchni podobrazia często na koniec zdrapując jej nadmiar nożem i odsłaniając tym samym tekturę. Tekturę zaprawiała samym klejem kostnym, który potęgował wchłanianie spoiwa olejnego z farby. Nigdy też nie stosowała werniksu. Powyższy warsztat dawał jako rezultat rozwibrowaną i lekką materię, która „stapiała w integralna malarską całość postać modela i otaczającą go przestrzeń" (Król A., Robotą Pani ucieszyć Krakowianów…czyli wystawiając Boznańską, w: Olga Boznańska w Akademii [katalog wystawy], Kraków 2005, s. 15).

Boznańska znana była z pieczołowitości z jaką przygotowywała każdy obraz. Była mistrzynią światła, którym operowała z wielkim kunsztem, wydobywając z modela to, co było dla niej najcenniejsze – jego wnętrze. Doskonałe opanowanie owego malowania światłem widać w portretach reprezentacyjnych, w których rozproszona i stłumiona iluminacja sprawiała, że uwaga widz skupiała się całkowicie na twarzy i dłoniach portretowanego. Mistrzowska, wnikliwa i niezwykle precyzyjna charakterystyka psychologiczna modela cechuje wizerunki jej pędzla. Nie jest to jednak diagnoza postawiona w sposób oczywisty. Postaci portretowanych wydają się bowiem skryte za tajemniczą mgłą i choć kontury ich są niewyraźne to zabieg ten, stosowany przez artystkę celowo, zmuszał widza do spojrzenia dalej – ku wnętrzu modela, w jego sferę duchową. Dla Boznańskiej nieważne były fizyczne piękno czy brzydota, młodość czy starość. Nieważny był wreszcie status społeczny portretowanej osoby. Jako jedna z nielicznych potrafiła w pełni oddać to, co ukryte przed wzrokiem. Owo odkrywanie ukrytej prawdy o człowieku było nadrzędnym celem Boznańskiej i stanowi niezaprzeczalną esencję portretów jej autorstwa.

(Olga Boznańska na ulicach Paryża)

Przybycie do Paryża w 1898 roku było spełnieniem wielkiego marzenia młodej Olgi Boznańskiej. Miasto to znała już dobrze, przyjeżdżała do Francji bowiem w matką parokrotnie a w stolicy była po raz pierwszy jako 13-letnia dziewczynka, w 1878 roku, na wystawie światowej. Paryż oczarowywał ją z każdym pobytem coraz bardziej, tak, że studiując jeszcze w Monachium czyniła usilne starania by swe drogi poprowadzić wreszcie nad Sekwanę. Gdy wreszcie jej się to udało Boznańska była już ukształtowaną artystką. Jej portrety pokazywane na rozlicznych wystawach we Francji budziły wielkie zainteresowanie i podziw. Niejednokrotnie krytyka doszukiwała się w nich wpływów rodzimego malarstwa, co Boznańska przyjmowała z oburzeniem. Uczuciu temu dawała upust m.in. w listach do Marcina Samlickiego: „Ileż głupstw napisano o wpływie francuskim na moja twórczość. Według jednych byłam uczennicą Carriere'a. Owe lekkie podobieństwo sposobu patrzenia na modela wypłynęło na wyciąganie podobnego wniosku. Tymczasem analogie nie muszą koniecznie wypływać z zależności. Zanim przybyłam do Paryża, pogląd mój na sztukę tak się już skrystalizował, iż dalszy jego rozwój szedł po wytycznej zdecydowanej. (…) Carriere, któremu mój kuzyn Mordant pokazał moje obrazy, chwalił bardzo i rzekł: 'Nie mam co dorzucić, ona wie dobrze, dokąd idzie'" (Samlicki M., Olga Boznańska, w: „Sztuki Piękne" 1925-26, nr 3). Konsekwencja z jaką Olga Boznańska postępowała obraną przez siebie ścieżką zjednała jej uznanie w Paryżu i w szybkim czasie zyskała sobie miano artystki niezależnej. Pierwsze lata pobytu w stolicy Francji nacechowane są wytężoną pracą, niemalże mnisimi trybem życia – artystka rzadko wychodziła z pracowni poświęcając się prawie wyłącznie malowaniu. Z powodu wrodzonej nieśmiałości nie dawała sobie sama zbyt wielu okazji by poznawać nowych ludzi. „Gdyby nie oddani i bezinteresowni znajomi, prawdopodobnie nieśmiałość nie pozwoliłaby Oldze nawiązać kontaktów, które dopomogły jej osiągnąć dosyć znaczącą pozycję w paryskim środowisku artystycznym przed pierwszą wojną" pisze Maria Rostworowska w biograficznej opowieści o Oldze Boznańskiej (Portret za mgłą, wyd. Terra Nova, Kraków 2003, s. 119).

Czemu, Panie, się tak dla mnie zmieniłeś a ja zostałam sama. Serce się moje do Ciebie rwie, tęsknota zabija. (…) Myślą gonię po polach, wyobraźnią oddycham powietrzem naszym i duszą jestem przy Tobie, który ten list pisałeś.
– Olga Boznańska

(odręczne zapiski artystki na korespondencji od Józefa Czajkowskiego, [w:] Kużniak A., *Boznańska. Non finito*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2019, ss. 138-139.)

(Kompozycja odsłonięta na odwrociu obrazu Olgi Boznańskiej *Kobieta w białej bluzce*, 1902)

W trakcie rutynowych prac konserwatorskich lica „Kobiety w białej bluzce" na odwrocie obrazu odsłonięto drugą kompozycję, która znajdowała się całkowicie zakryta pod przyklejonym doń papierem. Podczas delikatnego zabiegu usuwania papieru powoli ukazywał się zarys dwóch postaci. Po ostatecznym oczyszczeniu odwrocia oczom ukazał się portret kobiety i mężczyzny, zdradzający cechy kompozycji nieukończonej. Z dwóch ujętych postaci fizjonomia młodej kobiety, zwróconej do widza bokiem, jest w bardziej zaawansowanym stadium opracowania, rysy twarzy bardziej zdefiniowane. Postać mężczyzny ukazana en face jest daleko bardziej schematyczna, pozwala jednak wywnioskować, że chodzi o osobę młodą, w wieku zbliżonym do sportretowanej obok kobiety.
Analiza porównawcza wczesnych autoportretów Olgi Boznańskiej pozwala wysnuć przypuszczenie, że sportretowaną w odkrytej kompozycji kobietą jest sama artystka. Stopień opracowania postaci pozwala dostrzec charakterystyczną dla Boznańskiej fryzurę jaką artystka nosiła pod koniec lat 90. Również dobrze widoczny zarys lewego ucha odpowiada w swych kształcie i wielkości wizerunkom własnym utrwalonym w latach 1896-1897 (Autoportret, 1896 wł. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MNW MP 497 oraz Autoportret, ok. 1897, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-14 388). Kim natomiast jest sportretowany obok niej mężczyzna?
W 1896 roku Boznańska jako trzydziestoletnia kobieta przeprowadziła się z Monachium do Paryża. Dwa lata wcześniej w listach artystki do ojca pojawia się po raz pierwszy wzmianka o Józefie Czajkowskim, siedem lat młodszym od Boznańskiej młodym malarzu, późniejszym architekcie wnętrz. Jest on wówczas jedynie zwykłym znajomym, towarzyszącym Oldze, obok innych, w wycieczkach za miasto. „Czajkowski przyjechał do Monachium w 1891 roku. (…) Poznali się zapewne w pracowni przy Theresienstrasse. Przychodził często. Przyjaciele traktowali ich jak parę" pisze Angelika Kuźniak w najnowszej powieści biograficznej poświęconej Oldze Boznańskiej (Boznańska. Non finito, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019, s. 128). W zachowanych listach jakie Czajkowski pisał do Olgi już po swoim powrocie do Krakowa przyznawał, że jego życie ogranicza się do czekania. Młody malarz był zauroczony Boznańską, czego wyraz dawał w pełnych czułości słowach: „Moja Złota, Kochana Panno Olgo, żebym Panią mógł jeszcze widzieć, już bym nic na razie nie pragną, myślę za to ciągle o kochanej Okruszynie, jestem tam co dzień u Pani w pracowni, odprowadzam na obiad, na spacer, na kolacyjkę, do pokoiku, wszędzie." I mimo niechęci ojca, Adama Boznańskiego, do Czajkowskiego młodzi ostatecznie zaręczyli się, choć początkowo utrzymywali ten fakt w tajemnicy. Jednak ich związek był związkiem „na odległość". Józef Czajkowski mieszkał i pracował w Krakowie, Olga zaś była nadal w Monachium. Widywali się podczas jej krótkich pobytów w domu rodzinnym lecz o powrocie tam na stałe nie chciała słyszeć. Ciągnął ją Paryż i swoje marzenie w końcu spełniła. Listy między narzeczonymi robią się coraz chłodniejsze i coraz rzadsze. W końcu Józef przyjeżdża do Paryża do pracowni Olgi przy rue de Vaugirard. Jest to najprawdopodobniej ich ostatnie spotkanie. W 1900 roku para ostatecznie rozstaje się.
Olga Boznańska w okresie narzeczeństwa kilkukrotnie portretowała Czajkowskiego. W Muzeum Narodowym w Krakowie znajdują się portrety z ok. 1892 roku (nr inw. MNK II-b-1326) oraz 1894 roku (nr inw. MNK II-b-1327/1). W tym samym czasie powstał też obraz „We wnętrzu pracowni" (Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MNW MP 516), na którym na pierwszym planie z prawej strony siedzi młody, ciemnowłosy mężczyzna, łudząco podobny do Czajkowskiego.
Rzadko na rynku antykwarycznym zdarza się podobnego rodzaju odkrycie. Pojawienie się nieznanego dotąd podwójnego portretu autorstwa Olgi Boznańskiej jest wydarzeniem bez precedensu dla toczących się badań nad ouvre tej wielkiej artystki.

Portret, ów gatunek jakże skromny z pozoru, wymaga ogromnej inteligencji. Niewątpliwie sprawą bardzo ważną jest tu posłuszeństwo artysty względem rzeczywistości materialnej, jednakże jego zdolność wyczuwania życia wewnętrznego człowieka musi być temu posłuszeństwu równa.

— CHARLES BEAUDELAIRE

(Rostworowska M., *Portret za mgłą*,
wyd. Terra Nova, Kraków, 2003, s. 119.)

33

OLGA BOZNAŃSKA
(1865 – 1940)

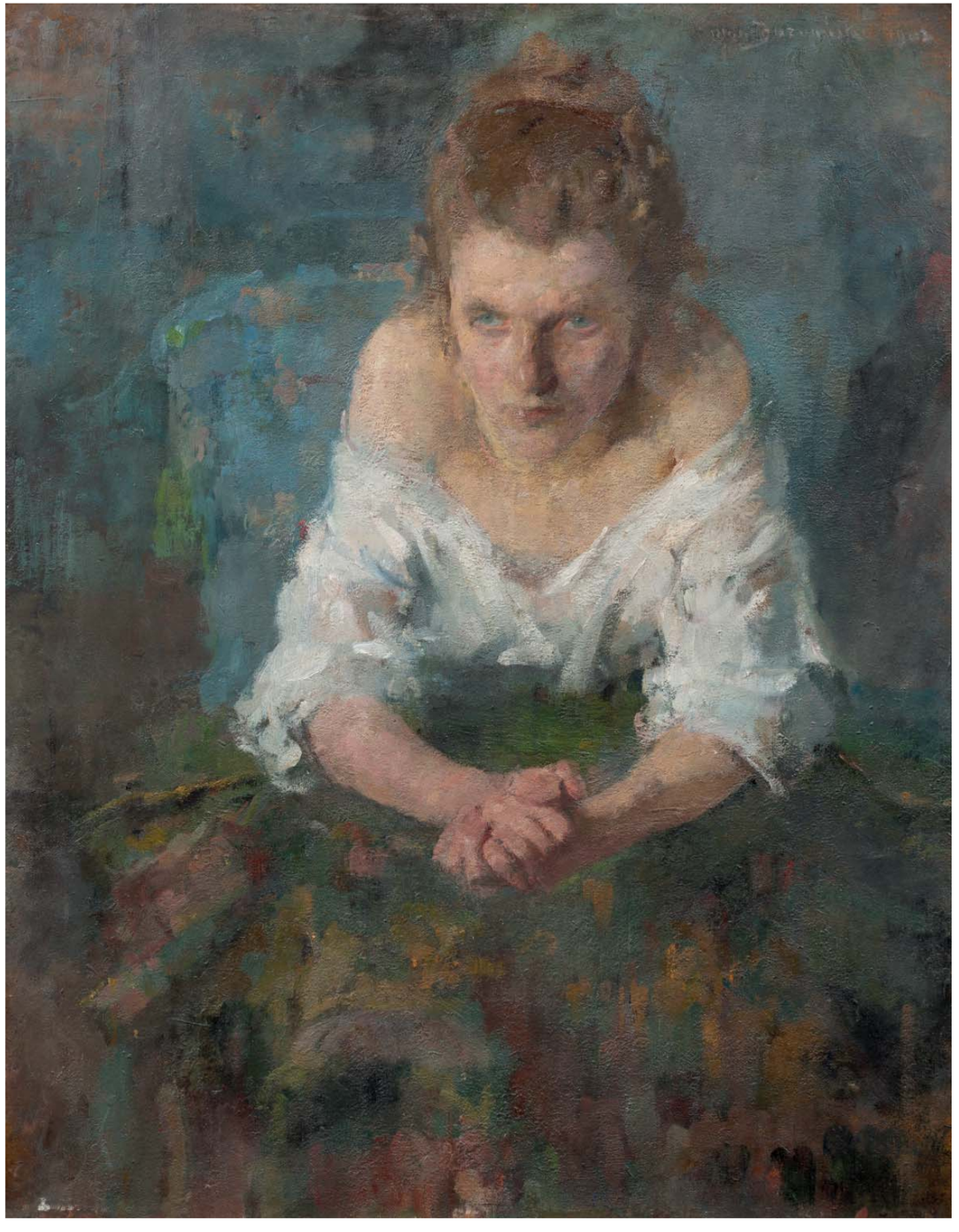
Kobieta w białej bluzce, 1902

olej, tektura, 68 x 53 cm
sygn. p.g.: Boznańska 1902
na odwrocie „Portret kobiety z mężczyzną”
(najprawdopodobniej Olga Boznańska
z Józefem Czajkowskim), przed 1900.

Estymacja: 800 000 – 1 200 000 zl

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Paryż, kolekcja prywatna
Valérie Régis Commissaire-Priseur, aukcja 04.12.2018
Francja, kolekcja prywatna

Oferowany obraz „Kobieta w białej bluzce” namalowany przez Boznańską w 1902 roku jest portretem ze wszech miar szczególnym w dorobku artystki. Przede wszystkim powstał na samym początku jej pobytu w Paryżu, w czasie naznaczonym wielkim entuzjazmem, wręcz euforią wynikającą z zetknięcia się z nowym środowiskiem ukochanego przez Boznańską miasta.
Kobieta z obnażonymi ramionami to w twórczości powściągliwej Boznańskiej rzecz wyjątkowa. Odkrytym ramieniem wabi widza Cyganka z 1888 r. (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie). Nagie plecy z dyskretnym zarysem odsłoniętej piersi przedstawia widzowi modelka z obrazu Wnętrze pracowni malarskiej (Wnętrze pracowni z modelką), ok. 1891 z Muzeum Narodowego w Kielcach. Poza tymi dwoma przykładami to jedynie głębokie dekolty portretowanych dam są już wielkim wyzwaniem, rzuconym rygorystycznej skromności westymentarnej, charakterystycznej dla artystki.
Dlatego też można przyjąć, że Portret kobiety w białej bluzce łamie zakazy narzucone samej sobie przez malarkę. Kobieta nie patrzy na widza, natomiast wyciąga do niego złączone, jakby zaciśnięte, mistrzowsko namalowane ręce, które stają się elementem portretowym niemal ważniejszym niż twarz. „Cóż to za rozkosz malować rękę, zwłaszcza gdy jest piękna, sucha, żylasta o długich palcach. Każda ręka ma swój wyraz, swój temperament i charakter. Jest ona dopełnieniem psychologicznym twarzy” mawiała malarka.
Boznańska przedstawia tu postać nieobecną, zatopioną we własnych myślach, być może zadumaną nad swoim ciężkim losem, jakby nieświadomą faktu, że jest portretowana. Niedbała, mocno pochylona do przodu w kierunku widza poza modelki w rozchełstanej bluzce, odsłaniającej głęboko dekolt sięgający niemal do piersi sugeruje być może jej inny jeszcze zawód.
Piramidalną, centralną kompozycję, opartą na niedookreślonej formie niezwykle swobodnie namalowanej szybkimi, energicznymi pociągnięciami pędzla, barwnej spódnicy, a zakończoną na górze zwiniętymi w kok jasnymi włosami postaci przełamuje wyraźna sieć ukośnie prowadzonych kierunków. Tworzą je odsłonięte przedramiona kobiety, brzegi białej bluzki opadające w kierunku środka, a także wyraźnie zarysowana ostra broda modelki. Powyższa kompozycja w połączeniu z koncentracją mocnych świateł w centrum obrazu nadaje mu żywości i dynamiki.
Boznańska stosuje tu stonowaną gamę kolorystyczną, bez krzykliwych kolorów, za to wyraźnie zróżnicowaną walorowo. W pierwszych latach XX wieku paleta Boznańskiej stopniowo rozjaśnia się, głównie dzięki użyciu chłodnych bieli i szerokiej gamy barwy niebieskiej, od błękitu do ciemnego, wpadającego w fiolet granatu.
Paryż ośmiela malarkę. Obok opanowanego już przez nią mistrzowskiego warsztatu portrecistki ma tam okazję do podjęcia swobodniejszych eksperymentów malarskich. Na odbywającym się w każdy poniedziałek przy Rue de la Grande Chaumière „targu na modeli” może wybrać spośród profesjonalnie pozujących, najczęściej młodych Włoszek, postać, która najlepiej nadaje się do wypróbowania rozmaitych rozwiązań nurtujących ją wówczas problemów malarskich, nie martwiąc się, że klientka będzie niezadowolona z portretu. Efekt podjętej próby okazał się znakomity, fascynujący równocześnie maestrią plastyczną, głębią psychologicznej analizy, a także swoim wyjątkowym charakterem.



Opierając swe studia na gruntownej znajomości formy, na sumiennej obserwacji, przestrzega ona zawsze ścisłości w rysunku, zwięzłości w modelacji, a całość ożywia, akcentując tylko pewne szczegóły, a zaznaczając resztę. Benedyktyńska to praca malowanie portretu przez pannę Boznańską. Tygodnie całe spędza na malowaniu jednego modela, szukając w nim tego, co najcharakterystyczniejsze, co najważniejsze, aż dochodzi do jak największej ekonomii szczegółów. I portret powstaje tak bezpośrednio, że pracy w nim nie czuć wcale. [..] Ogólna tonacja szara będzie zawsze dominującą w obrazach panny Boznańskiej. Jest to zresztą bardzo malarska koncepcja, z którą tylko wielki wirtuoz umie sobie radzić. W szarudze mglistej, spłukanej jakby deszczem, freskowe maski Boznańskiej rozpierają ramy swym uczuciem, przestrzeń życiem wypełniają, tworząc atmosferę niezwykle zadomowioną. – ADOLF BASSLER

(„Sztuka", listopad-grudzień 1904, nr 8–9, s. 378.)

34

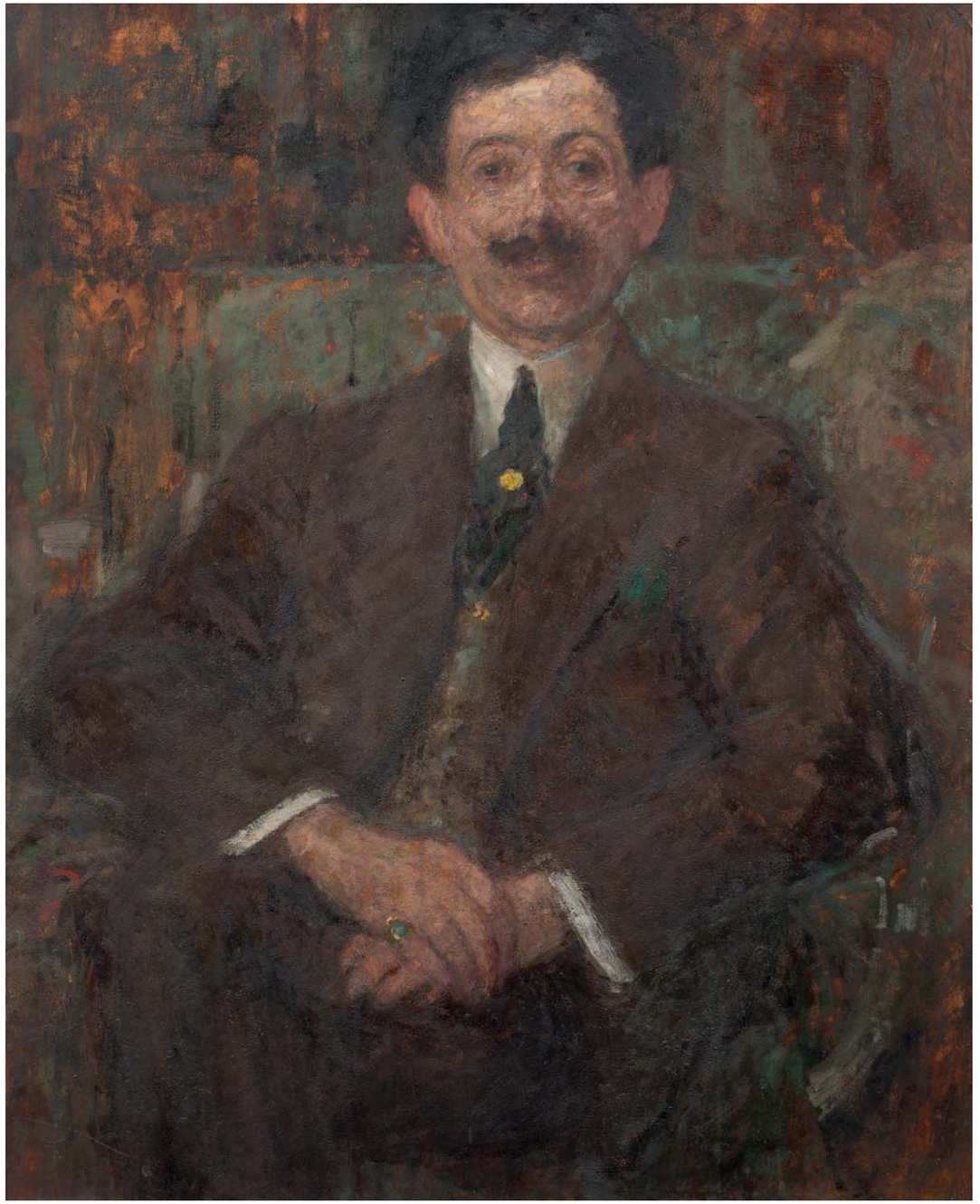
OLGA BOZNAŃSKA
(1865 – 1940)

Portret mężczyzny z binoklem, ok. 1905

olej, tektura, 82 x 65 cm
sygn. p.g.: Olga Boznańska

Estymacja: 400 000 – 600 000 zl

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna



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

Nie stawiam Kislinga ponad innymi i wiem, że jest tu wielu przyszłych mistrzów. Ale nikt nie jest lepszym malarzem niż ten młody człowiek, któremu obiecane jest wielkie przeznaczenie.

— ANDRÉ SALMON

MOJŻESZ KISLING

Wybuch II wojny światowej miał niebagatelny wpływ na losy wielu polskich artystów żydowskiego pochodzenia, którzy w krajach takich jak Francja przez dziesięciolecia odnajdywali sprzyjające warunki do swoich artystycznych działań. Niezwykle bogata i różnorodna tradycja malarska, jaką tylko w krótkim międzywojennym okresie lat 20. i 30. stworzyli twórcy przynależący do kręgu Ecole de Paris, w 1939 roku stanęła w obliczu wielkiego zagrożenia. Wielu z nich nie przeżyło dramatycznych wydarzeń II wojny światowej – Roman Kramsztyk, Joachim Weingart i Henryk Epstein – by wymienić tylko niektórych z nich. Ci, którzy przetrwali zawdzięczali to często szybkiej decyzji o ucieczce z Europy. Jednym z takich artystów był Mojżesz Kisling, słynny „książe Montparnassu", przyjaciel największych twórców międzywojennych, prawdziwy żywioł i dusza towarzystwa, barwny ptak polsko-żydowskiego środowiska artystycznego w Paryżu.

W sierpniu 1939 roku Mojżesz Kisling został zmobilizowany do francuskiej armii. Po zawieszeniu broni wyjechał z Paryża do La Ciotat na południu Francji, gdzie odnalazł umierającego Józefa Pankiewicza. Po śmierci profesora pomógł wdowie – Wandzie Pankiewiczowej – przy organizacji pogrzebu w Marsylii po czym sam, zagrożony za manifestowanie postaw antyfaszystowskich wyjechał do Lizbony w 1941 roku. Stamtąd drogi poprowadziły go do Stanów Zjednoczonych otwierając tym samym blisko sześcioletni czas amerykańskiej emigracji artysty.

Ameryka nie była dla Kislinga zupełnie obcym terenem. Jeszcze w przedwojennym Paryżu miał on bowiem styczność z kolekcjonerami zza oceanu, którzy chętnie kupowali jego prace. W roku 1930 a następnie 1932 nowojorskie Museum od Modern Art pokazywało płótna Kislinga na wystawach poświęconych paryskiemu malarstwu („Summer Exhibition: Painting and Sculpture" w 1930 roku oraz dwa lata później „Painting in Paris"). W Ameryce miał wreszcie Kisling przyjaciół.

Po przybyciu do Nowego Jorku w 1941 roku artysta założył pracownię przy 222 Central Park South. W szybkim czasie stała się ona miejscem spotkań coraz liczniejszego środowiska twórców europejskich, którzy w Ameryce odnaleźli schronienie przed wojną. Osobowość Kislinga przyciągała jak magnes, potrafił on jak nikt inny odtworzyć w emigracyjnych warunkach atmosferę przedwojennego Paryża. Nic więc dziwnego, że w jego nowojorskim atelier chętnie gromadzili się liczni intelektualiści i artyści. Bujne życie towarzyskie nie ograniczało w żaden sposób Kislinga, który z zapałem malował. W roku przybycia do USA miał m.in. wystawę w słynnym Whitney Museum w Nowym Jorku. W 1942 roku na zaproszenie swojego przyjaciela Artura Rubinsteina wyjechał do Hollywood. Tam również utrzymywał kontakty z polskim środowiskiem często odwiedzając dom pianisty Kazimierza Krance i jego żony Felicji z Lilpopów, który był ważnym ośrodkiem polskiej myśli na zachodnim wybrzeżu. W spotkaniach u Kranców brali udział m.in. Artur Rubinstein, Henryk Szeryng, Witold Małcużyński, Julian Tuwim i Rafał Malczewski. Podczas pobytu w Kalifornii Kisling pokazywał swoje prace w James Vigeveno Gallery w Westwood Hills (LA) oraz w Edgardo Acosta Gallery w Beverly Hills.

Po krótkich pobytach w Waszyngtonie i Filadelfii Kisling powraca pod koniec 1943 roku do Nowego Jorku, do swojej wspaniałej pracowni. Tęsknota za Francją nasilała się, zwłaszcza, że przebywali tam nadal żona i dwóch synów artysty. Mimo wielkiego zainteresowania jego malarstwem i osiągniętych sukcesów w Ameryce czuł się coraz bardziej wyobcowany. Ponadto nie odpowiadał mu klimat i warunki życia w mocno zurbanizowanym mieście. Zakończenie drugiej wojny światowej oraz wystawa w paryskiej Galerie Guenegaud w 1945 roku spowodowały, że Kisling podjął decyzję o powrocie do Europy. W 1946 roku był już z powrotem w ukochanej Francji i zamieszkał z rodziną w wybudowanym jeszcze przed wojną domu w Sanary-sur-Mer w Prowansji. To samo Sanary-sur-Mer, które widziało kształtowanie się niezwykłego talentu malarskiego Kislinga już w latach 20. stało się dla artysty miejscem wytchnienia w ostatnich latach jego życia.

Jego zamiłowanie do kwiatów popychało go czasem do nietypowych zastosowań technicznych: jak w przypadku mimoz, w których każda pojedyncza żółta kuleczka malowana jest grubo kładzioną farbą, jest to rodzaj trompe-l'oeil, ale pomyślanego z dużą delikatnością i poezją.
— MAURICE SERULLAZ

(„France-Illustration", 1935, [w:] Salmon A., *Kisling 1891-1953*, ed. Jean Kisling, tom IV, 2008, s. 173.)

35

MOJŻESZ KISLING
(1891 – 1953)

Mimozy, 1943

olej, płótno, 56 x 70 cm
sygn. p.d.: Kisling
na odwrocie papierowe nalepki Edgardo Acosta Gallery w Beverly Hills oraz James Vigeveno Gallery w Westwood California, podłużny stempel Edgardo Acosta Gallery w Beverly Hills oraz papierowa nalepka z opisem pracy w języku angielskim

Estymacja: 450 000 – 600 000 zł •

PROWENIENCJA
Izrael, kolekcja prywatna
USA, kolekcja prywatna
Tokyo, kolekcja prywatna
Beverly Hills, kolekcja Edgardo Acosta Gallery (od 1962)
Westwood California, kolekcja James Vigeveno Gallery (od 1943)

WYSTAWIANY
Beverly Hills, Edgardo Acosta Gallery, od 1962.
Westwood California, James Vigeveno Gallery, od 1943.

REPRODUKOWANY
Salmon A., *Kisling 1891-1953*, tom IV, 2008, s. 220, poz. XLVII.

Domeną, w której Kisling nie miał sobie równych był akt kobiecy oraz kwiaty i martwa natura. Jego kwietne kompozycje malowane z niezwykłą wrażliwością kolorystyczną i dbałością o detal, emanują subtelną i czarującą dekoracyjnością. Fakt ten sprawił, że kwiaty cieszyły się bardzo dużym powodzeniem i Kisling chętnie podejmował ten temat nie tylko jeszcze w trakcie pobytu w Paryżu ale także po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych. Lekkość tematu, nieskrępowana apoteoza piękna natury i elegancja kwietnych kompozycji doskonale wpisywała się w potrzeby estetyczne społeczeństwa amerykańskiego. W pracach tych Kisling używał przeważnie jasnych i gorących tonów palety a nieskazitelna forma i czarująca trafność koloru przywodziła na myśl jakąś – niemal klasyczną – stylizację. „Wiem, że nie można wnieść do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmienne, i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczciwością malarską" – mawiał Kisling. I w rzeczy samej jego kwiaty są tą uczciwością na wskroś przeniknięte. W czym się ona przejawia? Kisling mógł wielokrotnie powracać do tego samego motywu ale nigdy do obrazu nie podchodził rutynowo. W malowaniu każdego odnajdywał tę samą przyjemność i ów entuzjazm jest nadal w tych płótnach jakby zaklęty.
Oferowane „Mimozy" namalował Kisling w 1943 roku w czasie pobytu na zachodnim wybrzeżu u przyjaciela artysty Artura Rubinsteina. Pokazywane były na wystawach w James Vigeveno Gallery w Westwood Hills (LA) oraz w Edgardo Acosta Gallery w Beverly Hills skąd trafiły do rąk prywatnych kolekcjonerów amerykańskich. „Mimozy" pulsują radosnym, intensywnym kolorem, malowane są ze starannością i rozwagą, wzrusza dbałość o detal, chociażby w fakturowym uwypukleniu puchu kulek kwiatów. Wąska gama barwna, sprowadzona do żółci, brązu i czerwieni znajduje kontrapunkt w zieleni wiotkich listków. Niezaprzeczalna elegancja salonowego bukietu zestawiona jest dracznie z wazonem w czarne grochy co daje efekt lekkości i niewymuszoności. Zabiegu tego użył Kisling jeszcze przynajmniej dwukrotnie w kompozycji „Mimozy i lilie" (1943) oraz „Mimoza" (1943), na których widać ten sam ceglano-brunatny w barwie okrągły niski wazon z charakterystycznymi czarnymi grochami. Przyglądając się oferowanym „Mimozom" trudno dostrzec w nich zapis spontanicznego, nagłego aktu twórczego. „Mimozy" to kompozycja przemyślana i precyzyjna, ale też zaskakująco swobodna i nie pozbawiona humorystycznego akcentu.
W kwietnych martwych naturach, które malował Kisling już po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych wyraźne są nadal echa indywidualnych poszukiwań artystycznych jakie artysta prowadził zwłaszcza w trakcie licznych podróży na południe Francji po I wojnie światowej. Wyjazdy te były swoistą lekcją natury. W okresie zwanym przez historyków sztuki powrotem do porządku, problemy realizmu, tworzenia, odtwarzania, światła i formy, stawały z dwojaką siłą przed twórcami pracującymi na południu. Również Kisling poszukiwał sposobu na uzyskanie harmonii w odtwarzaniu otaczającej rzeczywistości. Przewodnikiem w tym zakresie stał się dla niego francuski malarz André Derain (1880–1954), z którym w latach 20. Kisling malował przede wszystkim w Prowansji w Sanary.

Portrety, martwe natury i akty Łempickiej są doskonałą realizacją stylu art déco: podporządkowany mu jest zarówno typ, strój, fryzura i sposób upozowania modela, jak wszystkie rekwizyty tła i wreszcie sam warsztat malarki. postkubistyczna stylizacja: podkreślanie rysunkiem i światłem trójwymiarowości i twardości form, ostrość koloru, gładkość metalicznych, lśniących powierzchni, monumentalizacja, manieryczność ujęć i emalierska precyzja wykończenia składają się na styl Łempickiej idealnie wpisany w estetykę lat dwudziestych.
— AGNIESZKA MORAWIŃSKA

(Morawińska A., *Tamara Łempicka 1927*, „Dialog" 1991, t. 26, nr 5-6.)

36

TAMARA ŁEMPICKA
(1898 – 1980)

La Bella Rafaela, 1927 (2018)

serigrafia barwna, papier, 78 x 104 cm
ed. l.d.: 167/195

(do obrazu dołączono certyfikat autentyczności podpisany przez hr. Kizette de Lempicką, córkę artystki)

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

37

ZYGMUNT MENKES
(1896 – 1986)

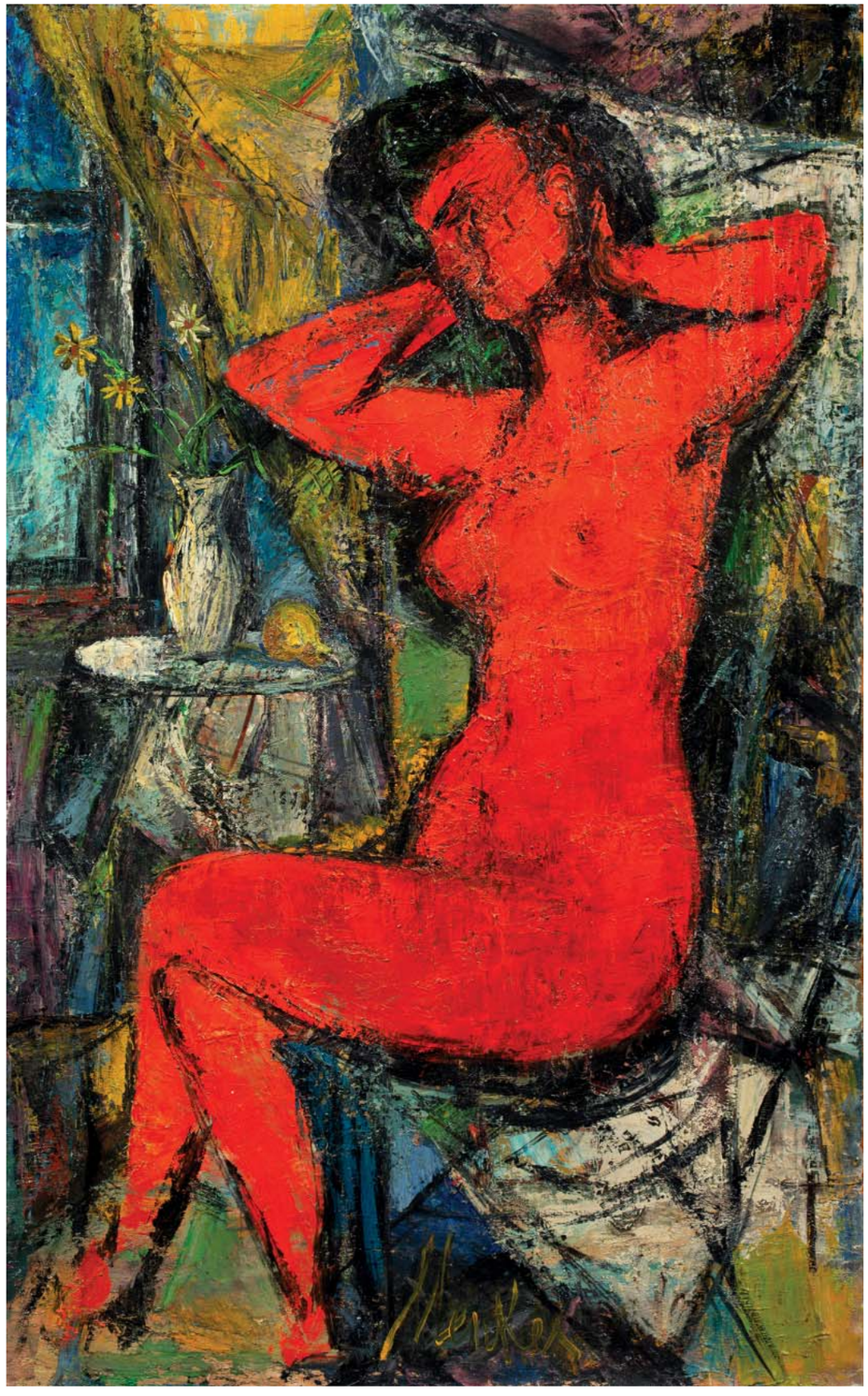
Akt kubistyczny w czerwieni, koniec lat 30. XX w.

olej, płótno, 120 x 74 cm
sygn. śr. dół: Menkes

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Włochy, kolekcja prywatna
The Great Gatsby (USA), aukcja 21.06.2019, poz. 0140.
William J. Jenack, aukcja 09.12.2018, poz. 0080.
USA, kolekcja prywatna

„Akt kubistyczny" przedstawia czerwony portret nagiej kobiety. Jej sylwetka w charakterystyczny dla tytułowego nurtu w sztuce, jest przedstawiona schematycznie w bardzo skrótowy sposób. Kubizm pojawił się w na początku XX wieku we Francji. Artyści wtedy poszukiwali nowych zasad budowy przestrzennej dzieła przez odrzucenie reguł perspektywy.
Malarstwo Zygmunta Menkesa wywodzi się z kręgu Szkoły Paryskiej i kojarzone jest z nurtem ekspresyjnego koloryzmu. Tłumaczy to kontrastowy kolor modelki oraz przerysowaną jej pozę. Pomimo bardzo dynamicznego charakteru malarstwa i braku detalu, scenę możemy interpretować jako sytuację mająca miejsce w studiu. Wypełnione sprzętami wnętrze zyskuje iluzyjną głębię przestrzenną. Modelka jest upozowana w charakterystycznym geście, kojarzącym się ze studium postaci. Postać czerwonej modelki pojawia się w wielu kompozycjach malarza. Możemy się domyślać, że była to znana przez Menkesa kobieta i dlatego jej postać przewija się w różnych jego dziełach. Jednak nie możemy odrzucić teorii, że czerwona postać zawsze przedstawia inną osobę i jest jedynie jej symbolem. Bohaterzy obrazów artysty są pozbawieni cech charakterystycznych, są raczej alegorią człowieka niż portretem konkretnego bohatera.
W początkowej fazie sztuka Menkesa bliska była estetyce fowizmu. W przedstawionym obrazie czuć inspiracje twórczością Henriego Mattisa -francuskiego malarza uważanego za najsłynniejszego fowistę. Malował on bądź wydzierał z papieru jednokolorowe postacie ujęte w bardzo minimalistyczny sposób. Tu także mamy do czynienia z podobną techniką. Kobieta jest potraktowana jedną plamą barwą, dodatkowo jest ona obwiedziona czarnym konturem.
Fowizm oraz kubizm są dwoma kierunkami w sztuce, które często trudno od siebie odróżnić. Założenia tych nurtów przenikają się, a efekt końcowy obrazów jest zaskakująco podobny. Menkes lubił być obeznany w trendach malarskich na świecie, dlatego możemy podziwiać tak piękne i przemyślane dzieła jak „Akt kubistyczny". Konrad Sebastian Winkler powiedział o Menkesie: „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." (Winkler K. S., Wystawa prac Zygmunta Menkesa, [w:] „Kurier Poranny" 21.I.1931 nr 21).



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*, [w:] „Kurier Poranny", 21.I.1931, nr 21.)

38

ZYGMUNT MENKES
(1896 – 1986)

Przyjęcie urodzinowe

olej, płótno, 46 x 61 cm
sygn. p.d.: Menkes

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 29.05.2018, poz. 29.
Polska, kolekcja prywatna
Nowy Jork, DOYLE, aukcja 03.05.2016, poz. 48.
USA, kolekcja prywatna

„Przyjęcie urodzinowe" jest obrazem przedstawiającym scenę rodzajową. W kontraście do tego niezwykle nowoczesnego i nowatorskiego malarstwa swoich czasów taka tematyka wydaje się wręcz banalna. Urodziny kojarzą się nam z dziecinnym świętem w pełni swojej naiwności i niewinności. Jednak jest to przedstawienie, z którym możemy się utożsamiać, a w namalowanych gościach rozpoznać swoich bliskich i znajomych. Jest to bardzo ciepła i optymistyczna scena. Jubileuszowe święto obchodzone nawet w wieku dorosłym ma w sobie coś infantylnego, kojarzonego z latami dzieciństwa. Widzimy kogoś, kto gra na gitarze, kogoś innego niosącego owoce- ludzie celebrują tytułowe urodziny. Obraz jest niczym notatką z pamiętnika, intymnym zapiskiem z tego drobnego corocznego wydarzenia. Nie ma w nim refleksji nad przemijaniem czy przemyśleniami nad kolejnym rokiem, który zbliża nas do nieuchronnego końca. Nikt nie zastanawia się nad sensem istnienia, skupia się jedynie na tym, co jest w tym momencie, celebrują kogoś im bliskiego, komu nie poświęca się tyle czasu w ciągu roku, na ile zasługuje.
Obraz, pomimo wielopostaciowości, ma kompozycję zamkniętą, wręcz centralną. W odróżnieniu do reszty obrazów Menkesa możemy się w nim dopatrzyć silnego światłocienia. Skomplikowany układ kresek, zagęszczona sieć linii oraz wzbogacona faktura sprawiły, że postacie zespoliły się z tłem. Kolorystyka jest zdominowana przez nostalgiczne błękity, czerń, biel, żywsze akcenty wprowadzają jedynie drobne plamy różów i żółcieni. Pomimo tak ubogiej kolorystyki obraz nie traci swojego optymizmu. „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." – tak opisał prace kolorem przez Menkesa Emery Grossman w „Art and tradition: the Jewish artists in America". Menkes malował bardzo dynamicznie, wielowarstwowo. Można obrazom zarzucać przypadkowość i nonszalancję. Jest to jednak świadomy sposób prowadzenia obrazu przez artystę. Założeniem było przedstawić widzom pozornie nieskończony obraz, który będzie kojarzył się z naiwnością. W przypadku obrazu „Przyjęcie urodzinowe" ten efekt jest wręcz obowiązkowy i pożądany, aby zobaczyć go wzrokiem naszych dziecięcych wspomnień i poczuć święto urodzin z całą jego banalnością i ciepłem.

Był poetą – i w swoim odczuciu poety dał świat o jedną oktawę wyżej nastrojony niż rzeczywistość. Dał postacie, które tylko w znikomych chwilach przerw w zadumie, żyją życiem ludzi codziennych. Niesamowita plastyka ich koloru przenosi je w sferę zjawisk rzeczywistych, a jednak nierealnych. (...) Dzieje się w nich coś tragicznego, niezrozumiałego dla nich samych.
– MIECZYSŁAW STERLING (1926)

(Sterling M., *Eugeniusz Zak*, [w:] „Sztuki Piękne", 1925/1926 R. 2.)

39

EUGENIUSZ ZAK
(1884 – 1926)

Głowa mniszki, lata 20. XX w.

akwarela, sangwina, kredka, papier, 33 x 24,5 cm
sygn. l.g.: Eug. Zak, na odwrocie częściowo zachowana papierowa etykietka z opisem pracy

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Brus-Malinowska B., *Eugeniusz Zak* [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe, Warszawa, 2004, s. 130, poz. 144.

W sztuce trzeba być małomównym, nie należy przedstawiać wszystkich szczegółów, a koncentrować się jedynie na rzeczach istotnych. (...) To, co fascynuje np. u Rembrandta, to właśnie to, że wszystkie drugorzędne szczegóły pozostają świadomie w cieniu, aby najistotniejsze mogły skupić na sobie najwięcej światła. – MELA MUTER

40

MELA MUTER
(1878 – 1967)

Owoce, 1942

olej, sklejka, 46 x 54,5 cm
na odwrocie nalepka Galerie Gmurzynska z opisem pracy oraz częściowo zachowana francuska nalepka z napisem: NATURE MORTE 1942

Estymacja: 160 000 – 250 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 19.10.2008, poz. 87.
Polska, kolekcja prywatna
Kolonia, Galerie Gmurzynska

Mela Muter była pierwszą w Polsce zawodowo zajmującą się malarstwem kobietą pochodzenia żydowskiego. Wyjeżdżając do Paryża w 1901 roku, wyprzedziła tendencje, które stały się charakterystyczne dla polskich malarzy w następnych latach. Jej twórczość jest uważana za część spuścizny École de Paris w najszerszym tego słowa znaczeniu. Przez całe życie była outsiderką, nie ulegając wpływom mody ani trendów. Jej portrety, pejzaże i martwa natura noszą ślad głównych nurtów artystycznych przełomu stuleci: syntetyzmu Szkoły Pont-Aven, ekspresjonizmu van Gogha, francuskiego fowizmu i wreszcie kubizmu. Twórczość jej była jednak całkowicie indywidualna, zarówno pod względem tematyki, jak i środków formalnych, które stosowała.
Mela Muter znana jest przede wszystkim jako świetna portrecistka i pejzażystka. Motyw martwej natury podejmowała rzadziej i przede wszystkim w swojej wczesnej twórczości. Zainteresowała się nim głębiej podczas trudnych lat pierwszej wojny światowej, kiedy to – jak sama wspominała – „(...) zabierałam się do malowania, lecz nie postaci ludzkich. Nikt nie miał wtedy czasu ani też cierpliwości by mi pozować. Martwe natury [...] niewrażliwe na ludzkie dramaty, na ludzkie szaleństwa, zastępowały mi modeli". Martwe natury były dla artystki najodpowiedniejszą reakcją na okropieństwo wojny. Muter niezwykle poetycko mówiła o swoich przeżyciach i odkryciach artystycznych w obrębie tego gatunku malarskiego: „Martwe natury - owoce morza, skorupiaki i ryby, niewrażliwe na ludzkie dramaty, na ludzkie szaleństwa, zastępowały mi modeli. Jedna z tych martwych natur szczególnie odzwierciedlała mój ówczesny stan psychiczny. Była tragiczna przez czerń wijących się olbrzymich węgorzy, czerwień skorupiaków, zsiniałą biel papieru. Wydaje mi się, że było to najlepsze płótno tego rodzaju, jakie kiedykolwiek stworzyłam". Oferowana praca to doskonały przykład oszczędności elementów, przemyślanej, czytelnej i pewnie osadzonej w przestrzeni kompozycji oraz zdecydowany soczysty kolor. Obcując z martwymi naturami Meli Muter wchodzimy w jej najbardziej intymny świat, świat jej przedmiotów i codziennych rytuałów. Na ceglanym murku w jesiennym świetle słonecznego dnia zaimprowizowała artystka kompozycję z tego, co miała w tym momencie pod ręką. Biała lniana kuchenna ściereczka z czerwonymi pasami a na niej owoce – dojrzałe, ciemnoczerwone winogrona, soczysty melon i przepołowiona brzoskwinia, parę śliwek i jabłek tworzą malowniczą całość jakiej dostarczyć mogło jej jedynie francuskie południe. W latach II wojny światowej Muter schroniła się w Awinionie gdzie zamieszkała przy rue Volenterie 12. Swój czas poświęcała malarstwu pracując również w miejscowej szkole dla dziewcząt College Ste Marie, gdzie udzielała lekcji rysunku, wykładała literaturę i historię sztuki. Z tego okresu pochodzi przede wszystkim malarstwo pejzażowe i martwe natury.

Mondzain artysta, dokonując koniecznej syntezy rzeczywistości, nie zamierza wcale jej deformować, a Mondzain malarz jest w pełni świadomy różnicy pomiędzy uczciwością warsztatową a łatwą sprawnością. (...) Długi pobyt w Paryżu, naznaczony wytężoną pracą i wytrwałym trudem, pozwolił mu mądrze przyswoić najlepsze tradycje malarstwa francuskiego. – ZYGMUNT KLINGSLAND

(Klingsland Z., *La painture de Mondzain*, [w:] «La Pologne Litrreraire», nr 66, 1932, s. 3.)

41

SZYMON MONDZAIN
(1888 – 1979)

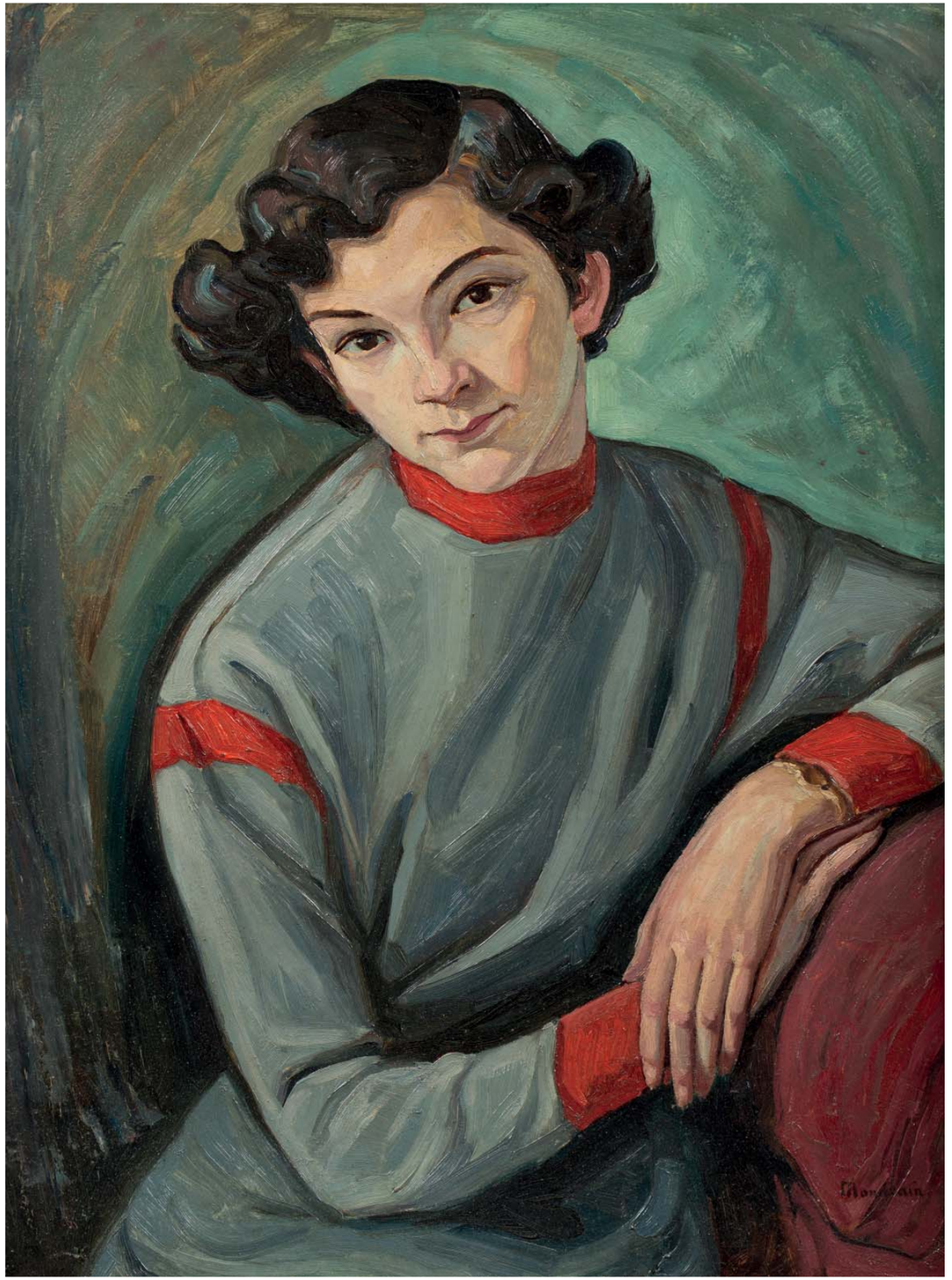
Portret kobiety

olej, płótno, 73 x 54 cm
sygn. p.d.: Mondzain

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

Z natury skryty Mondzain posiadał bardzo bogate wnętrze i rozbudowaną duchowość, która to w najmłodszych latach podpowiadała mu, by zostać rabinem, a swoje życie zawierzyć Bogu. Jednak zrezygnował z tych planów na rzecz kariery artystycznej. Swoje wykształcenie uzyskał w warszawskiej szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Kazimierza Stabrowskiego, następnie uczęszczał do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych do pracowni Teodora Axentowicza i Józefa Pankiewicza. W czasie studiów zaprzyjaźnił się z Mojżeszem Kislingiem, Wacławem Zawadowskim i Janem Hrynkowskim. Od 1912r. Zamieszkał na stałe w Paryżu, gdzie w krótkim czasie stał się jednym z członów i przedstawicieli École de Paris. W tamtym czasie przyjaźnił się m.in. z André Derainem, Emile'em Othonem, Frieszem, Maksem Jacobm, Guillaume'em Apollinairem, Pablem Picassem oraz André Salmonem. W 1923 roku dostał obywatelstwo francuskie, zmieniając przy tej okazji nazwisko z Mondszajna na nam znane. Artysta uległ fascynacji sztuką Cézanne'a; powstałe na południu Francji pejzaże, martwe natury i portrety ujawniają wpływ mistrza z Aix przejawiający się w lekkiej geometryzacji kształtów. Twórca harmonijne zespolił oddziaływanie nowoczesnej sztuki francuskiej z tradycją polskiego modernizmu opisując postaci i przedmioty miękkim konturem oraz zachowując wyrazisty modelunek walorowy. Na twórczość Mondzaina wpłynęły po kolei postimpresjonizm, fowizm oraz kubizm. Artysta wystawiał się w Salonie Niezależnych, Jesiennym i Tuileries, oraz w licznych paryskich galeriach. Doczekał się też indywidualnych wystaw w Fine Arts Club w Chicago oraz w Galerie Hodebert i Salon des Tuileries w Paryżu.

Życie artystyczne Mondzaia było pełne sukcesów, jednak prywatne go nie rozpieszczało. Urodził się w ubogiej rodzinie, gdzie prawdopodobnie w konsekwencji ubóstwa stracił dwóch starszych braci, a na jego dorosłe lata przypadł okres wojny, który spędził a Algierii, uciekając przed niebezpieczeństwem. Do Paryża powrócił dopiero w 1965 roku.
„Portret kobiety" jest przykładem późnej twórczości artysty. Możemy w nim dopatrzeć się drogi, jaką musiała przebyć artysta, aby dojść do środków wyrazu wykorzystanych w obrazie. Widać w sposobie malowania pewność gestu, wyczucie kompozycji oraz doskonały warsztat artystyczny. Modelka jest ubrana we współczesny artyście strój oraz ma ona nowoczesną fryzurę. Poza bohaterki obrazu jest subtelnie kobieca ze względu na podkreślenie jej dłoni.



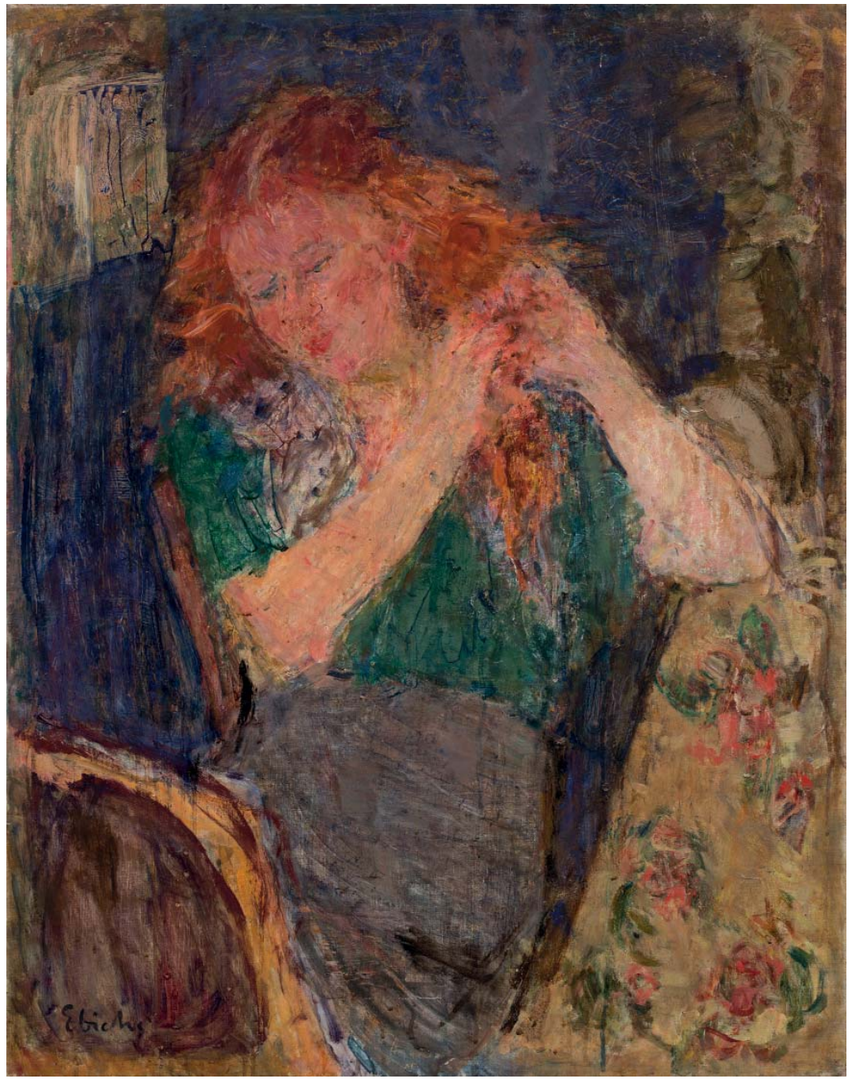
42

EUGENIUSZ EIBISCH
(1896 – 1987)

Portret kobiety

olej, płótno, 84 x 65 cm
sygn. l. d.:Ebiche

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł •



43

MAURYCY MĘDRZYCKI
(1889 – 1951)

Pejzaż z południa Francji

olej, płótno, 81 x 100 cm
sygn p. d.: Mendjisky

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

(Tymon Niesiołowski, ok 1903, *Tymon Niesiołowski*, Katalog wystawy, s. 15)

OBRAZ DLA MNIE MUSI BYĆ ZAMKNIĘTĄ CAŁOŚCIĄ SAMĄ W SOBIE, CZY LINEARNIE TRAKTOWANY, CZY ŚWIATŁOCIENIOWO. KOMPOZYCJA MUSI BYĆ ZWARTA, A ZAŁOŻENIA DEKORACYJNE.
– Tymon Niesiołowski

(*Współcześni malarze polscy*, Warszawa 1957, s. 12.)

TYMON NIESIOŁOWSKI

Tymon Niesiołowski to jeden z najciekawszych malarzy polskiej sceny artystycznej pierwszej połowy XX wieku. Jego twórczość była mocno związana z przemianami jakim podlegała sztuka przełomu wieków a doszukać się w niej można echa wielu nurtów, które charakteryzowały ówczesną sztukę nowoczesną. Jednak, pomimo tych wpływów artysta pozostawał indywidualistą w swoim stylu opartym w znacznej mierze o kanony wywodzące się z tradycji malarstwa europejskiego.

Po uzyskaniu matury w 1900 roku Niesiołowski rozpoczął studia na Akademii Sztuk Pięknych u Józefa Mehoffera. „Mehoffer nauczył mnie porządnie rysować. (…) zawdzięczam mu zrozumienie praw warsztatu. Do dziś korzystam z jego rad …" – wspominał później Niesiołowski.

Prezentujący od najwcześniejszych lat osobowość autonomiczną a czasem wręcz buntowniczą, artysta powtarzał, że za swego prawdziwego i jedynego mistrza z czasów studiów uważał Stanisława Wyspiańskiego, u którego nade wszystko cenił dekoracyjność: „[Wyspiański] zwracał wielką uwagę na piękność płynnej linii i niepowtarzalność. Nie narzucał swej techniki nikomu. Kto jak chciał: można było malować olejno, rysować, ja nawet zabrałem się do modelowania. Wyspiański dawał całkowitą swobodę. Wymagał tylko, by prace nasze miały założenia dekoracyjne" (Tymon Niesiołowski 1882-1965 [katalog wystawy], wyd. Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2005, s. 56). Na jego wczesne malarstwo wpływ miał w późniejszym okresie również Władysław Ślewiński, który przez cztery lata przebywał w położonym niedaleko Zakopanego Poroninie. Niesiołowski krótko należał do Grupy Pięciu (1906), potem wstąpił do Towarzystwa Sztuka Podhalańska. Następnie współtworzył (wraz z Leonem Chwistkiem i braćmi Pronaszko) ugrupowanie Ekspresjoniści Polscy (1917), po I wojnie przemianowanej na Formiści. W 1926 roku Niesiołowski zdecydował się przenieść do Wilna gdzie został wykładowcą miejscowej Akademii Sztuk Pięknych.

Na kształtowanie się niezależnej osobowości artystycznej Niesiołowskiego nie bez wpływu było środowisko w jakim się obracał od najwcześniejszych lat młodzieńczych. Z rodzinnego Lwowa przez Kraków trafił w 1905 roku do Zakopanego. Lata tam spędzone (1905-1926) odegrały w życiu artysty niebagatelną rolę. Zakopane było wówczas stolicą artystów i literatów. Pobyt w górskiej miejscowości zaowocował zawiązaniem więzów przyjaźni z najsłynniejszymi przedstawicielami artystycznej elity tamtych czasów. Niesiołowski poznał wtedy osoby, które miały największy wpływ na kształtowanie się nowych tendencji w polskim malarstwie, rodzimej literaturze, a także muzyce. Do grona najbliżej z Niesiołowskim związanych postaci należeli m.in. Stefan Żeromski, Jan Kasprowicz, wspomniany wyżej Stanisław Witkiewicz, Kazimierz Przerwa-Tetmajer i Karol Szymanowski. Niewątpliwie najbarwniejszą z nich był jednak Witkacy, z którym Niesiołowskiego połączyły więzy przyjaźni. Witkacy uwielbiał Zakopane. Syn twórcy „stylu zakopiańskiego" i chrześniak Sabały – najsłynniejszego górala w artykule „Demonizm Zakopanego" (1919) pisał, iż „zakopianina" – narkotyk, który znajduje się w powietrzu między Gubałówką a Giewontem sprawia, że wszystko „jest innym niż wszędzie gdzie indziej". „Możliwym jest, że żyjąc w tej zaklętej krainie staczamy się w otchłań" – pisał w „Kurierze Zakopiańskim" niemal sto lat temu Witkacy. „Ale jest to piekielnie przyjemne w swej męczarni". Zakopane i jego intelektualna atmosfera spowodowały, że Tymon Niesiołowski sił swoich próbował również w ilustracji (publikując m.in. w „Chimerze" w 1905 roku) ale także w prozie i dramatopisarstwie (zbiory opowiadań i jeden dramat pt. „Północ" wydano na łamach lwowskiej „Krytyki" w 1907 roku). Zajmował się także projektowaniem tkanin dla pracowni Klim oraz działalnością pedagogiczną.

Wczesna spuścizna Tymona Niesiołowskiego uległa prawie całkowitemu zniszczeniu w czasie II wojny światowej. Należy do niej w pewnym sensie oferowany tu „Autoportret", którego dolna część utracona została w wyniku wojennej zawieruchy. Namalowany najprawdopodobniej w czasie studiów w Krakowie lub zaraz po już podczas pobytu w Zakopanem wizerunek własny artysty nacechowany jest z jednej strony akademicką „układnością" z drugiej zaś wyraźnie przebija z niej charakterystyczne dla artysty poczucie humoru. Zachowane nieliczne przykłady malarstwa Niesiołowskiego z tamtego okresu świadczą o bogatym i różnorodnym repertuarze jakiego się podejmował. Bez wątpienia zasadniczym kluczem do jego odczytania jest osobowość artysty. Był lubiany, towarzyski, pozytywnie nastawiony do świata o dużym poczuciu humoru i dystansie do własnej osoby. Malarstwo kochał i choć spora część jego dorobku zaginęła to szybko te straty nadrobił malując dużo. Do końca życia uznawany był za jednego z barwniejszych artystów polskiej sztuki XX wieku.

TAK SIOŁOWSKI, NIE-SIOŁOWSKI
WŁADA PĘDZLEM NIEOMYLNIE,
DAWNIEJ WIŁ SIĘ W ZAKOPANEM.
TERAZ SIĘ ZAKOPAŁ W WILNIE.
MŁODĄ SIWIZNĄ, HEJ MALARZ,
SERCE PŁCI PIĘKNEJ ROZPALASZ!
TYMONIE, CZY CI NIE ŻAL?
TYMONIE, WRÓĆ SIĘ DO HAL!...

(fraszka autorstwa członków Klubu Artystycznego „Smorgonia", Wilno, 1933.)

44

TYMON NIESIOŁOWSKI
(1882 – 1965)

Autoportret, przed 1921

olej, płótno, 43 x 51 cm
na odwrocie wtórny napis flamastrem: TYMON NIESIOŁOWSKI – autoportret – /1882-1965/ – Obraz ten darował autor mojej śp. Matce w 1921r. Dolna część obrazu uległa zniszczeniu w czasie II wojny światowej

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
dar od artysty w 1921 roku

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.)

45

ALFRED LENICA
(1899 – 1977)

Geneve 5 Caprice, 1960

technika własna, płótno, 54 x 65 cm
sygn. u dołu: Lenica, opisany na odwrocie 65 x 54 A.Lenica 1960 Geneve 5 Caprice oraz napisy na blejtramie

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

Jeden z najważniejszych artystów polskiej awangardy XX wieku, z wykształcenia profesjonalny skrzypek, który – jak wielu wybitnych współczesnych twórców – malarstwo studiował poza kanonem akademickim. Pisał: „muzyka ułatwiła mi poznanie barwy i dźwięku" (Gawrońska-Oramus B., Alfred Lenica, wyd. BOSZ, Olszanica 2016, s. 4). W latach przedwojennych jego warsztat malarski koncentrował się na tematach pejzażu, portretu i martwej natury. W okresie powojennym rozpoczął proces poszukiwania i kształtowania swojego indywidualnego stylu artysty. Decydujący wpływ na kształt tych poszukiwań miało wysiedlenie Lenicy razem z rodziną z Poznania do Krakowa, gdzie artysta wszedł w krąg młodych twórców związanych z Tadeuszem Kantorem. Spotkanie z nimi okazało się bardzo inspirujące - Lenica podjął wówczas szereg eksperymentów w obrębie malarstwa abstrakcyjnego.
Owe poszukiwania zostały zakłócone przez krótki okres socrealistyczny. Jednak już w drugiej połowie lat 50. Lenica powrócił do swoich prekursorskich działań w obrębie sztuki informel. Posługiwał się coraz częściej 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. Malowane farbą olejną, swobodnie rozmieszczone barwne formy pokrywała sieć cienkich linii wykonanych płynącym lakierem. 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 artysty. Najwcześniejsze prace z tego nurtu zaprezentowane na pierwszej indywidualnej wystawie malarza w warszawskiej Zachęcie w 1958 roku, uczyniły z Lenicy ikonę polskiego malarstwa taszystowskiego.

MALARSTWO JEST MANIFESTACJĄ ŻYCIA. PYTANIE: „DLACZEGO MALUJĘ" BRZMI JAK PYTANIE:„DLACZEGO ŻYJĘ". – Tadeusz Kantor

(*Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, wyd. Muzeum Narodowe, Kraków, 1991, s. 62.)

TADEUSZ KANTOR

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

W 1964 roku Kantor wyjechał do szwajcarskiej miejscowości Chexbres, niedaleko Lozanny. Ze względu na uprzywilejowaną lokalizację, Chexbres od najdawniejszych czasów przyjmowało wielu artystów europejskich. Region ten znajduje się bowiem na szlaku jaki wiódł malarzy, pisarzy, muzyków i rzeźbiarzy z Włoch do Paryża lub Londynu. Z maleńkim miasteczkiem związany był w latach czterdziestych Marcel Duchamp, a od lat 70. Regularnym bywalcem Chexbres był Józef Czapski odwiedzający swojego przyjaciela i marszanda Richarda Aeschlimanna, właściciela miejscowej galerii Plexus.

W twórczości Kantora na przełomie lat 1963/64 zachodziły kolejne przemiany a miejsce fakturowych informeli zaczęły powoli zajmować nowatorskie prace określane przez artystę jako ambalaże. Termin ten, szczególnie przez Kantora preferowany, powstał właśnie w trakcie owego pobytu w Szwajcarii i zainspirował artystę do napisania w tym samym roku Manifestu Ambalaży. Pojawienie się nowych zainteresowań nie oznaczało decydującego zerwania z poprzedzającym je etapem. Jeszcze w Chexbres Kantor malował w duchu pokrewnym informelowi acz już zwiastującym nadchodzące zmiany, czego dowodem jest oferowana tu praca zatytułowana z francuska „Objet pictural" – obiekt malarski. Obraz ten razem z innymi pracami pokazywany był w 1964 roku w galerii należącej do Alice i Pierre'a Pauli w Lozannie, miłośników sztuki materii i pomysłodawców m.in. słynnego Biennale Tkaniny. Działalność małżeństwa Pauli objęła wielu twórców z krajów należących do bloku socjalistycznego, w tym również z Polski. Od lat 70. zajmowali się intensywnie promowaniem sztuki m.in. Magdaleny Abakanowicz. Po wystawie w Lozannie Kantor został zaproszony do udziału w pierwszej, głośnej wystawie polskiego malarstwa powojennego „Profile IV. Polnische Kunst heute" (Najnowsza sztuka polska) w niemieckiej Miejskiej Galerii Sztuki w Bochum. Wyboru dzieł do tej wystawy, w dwóch niezależnych od siebie sekcjach dokonało dwóch wybitnych polskich historyków sztuki: Ryszard Stanisławski oraz Mieczysław Porębski. Po zakończeniu wystawy Galeria zakupiła do swojej kolekcji wiele z pokazanych prac. Instytucja ta odegrała ważną rolę w pokazywaniu polskiej sztuki powojennej. Powołana została do życia zaledwie cztery lata wcześniej, w 1960 jako pierwsza w tym mieście państwowa galeria promująca sztuki plastyczne. Rada Miejska podjęła decyzję o gromadzeniu i wystawianiu dzieł sztuki powstałych po 1945, żeby, jak to wyraził Peter Leo, dyrektor i założyciel Galerii, „ukazać ogromną różnorodność artystycznych idei, typową dla historii sztuki po 1945 r. Ponadto by umożliwić obcowanie z dziełami nie tylko artystów lokalnych i narodowych publiczności traktowanej do tej pory po macoszemu, zwłaszcza że idealnym adresatem owych rzadko odwzajemnianych starań wciąż była pracująca społeczność lokalna." Peter Leo od początku zainteresowany był sztuką pochodzącą z całej Europy a więc nie wykluczającą twórczości artystów zza żelaznej kurtyny. Jako ambitny dyrektor młodej placówki organizował indywidualne i zbiorowe wystawy współczesnych artystów z Holandii, Francji, Włoch, Hiszpanii i Anglii, ale „nieobecność artystów z krajów socjalistycznych uznawał za ewidentny brak w zbiorach największych nawet zachodnioniemieckich muzeów. (…)".

Pięćdziesiąt pięć lat po wizycie Kantora w Chexbres echa działalności artysty nie milkną w Szwajcarii. 9 października tego roku zainaugurowana zostanie w Museum Tinguely w Bazylei wystawa „Tadeusz Kantor: Gdzie są niegdysiejsze śniegi" („Où sont les neiges d'antan") poświęcona twórczości teatralnej Kantora. Towarzyszyć jej będzie wybór prac malarskich artysty.

(Tadeusz Kantor i jego prace, lato 1960, Nidzica, fot. Tadeusz Rolke, Agencja Gazeta)

OTÓŻ TEN MOMENT ZANURZENIA SIĘ CHOĆBY NA KRÓTKO W INFORMELU, W SWOBODNYM I BEZKSZTAŁTNYM ISTNIENIU MATERII MALARSKIEJ, BYŁ W OWYM CZASIE ZABIEGIEM ODŚWIEŻAJĄCYM, KĄPIELĄ, KTÓRA WYZWALAŁA FORMĘ Z AKADEMICKICH ZWAPNIEŃ WYOBRAŹNI. INFORMEL STAŁ SIĘ WIĘC PEWNEGO RODZAJU KURACJĄ NA SCHORZENIA NABYTE W POPRZEDNIM OKRESIE. BYŁ OCZYWIŚCIE RÓWNIEŻ MALARSKĄ MODĄ.

(Bogucki J., *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa, 1983, s. 128.)

46

TADEUSZ KANTOR
(1915 – 1990)

Informel, 1961

olej, płótno, 81 x 100 cm
sygn. p.d.: Kantor
sygn. na odwrocie: T. KANTOR VI 1961 HAMBURG

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Monako, kolekcja prywatna
Dorotheum, aukcja 17.05.2018, poz. 376.
Włochy, kolekcja prywatna
Rzym, kolekcja T. Spalvieri
Rzym, kolekcja Marka i Mary Spieglów (do 1980)

**UŻYŁEM PRZEDMIOTU,
KTÓREMU JEGO WYJĄTKOWY UTYLITARYZM
DAJE REALNOŚĆ
NATARCZYWĄ
I BRUTALNĄ,
W POZYCJI
URĄGAJĄCEJ PRAKTYCE,
DAŁEM RUCH I FUNKCJE
W STOSUNKU DO JEGO WŁASNEJ
ABSURDALNĄ,
ALE PRZENIOSŁEM
GO W SFERĘ
WIELOZNACZNOŚCI
BEZINTERESOWNOŚCI = POEZJI.**

(Tadeusz Kantor, *Manifest Ambalażu*, [w:] Lech Stangret, *Tadeusz Kantor Malarski ambalaż totalnego dzieła*, Kraków, 2006, s. 53.)

Dla Tadeusza Kantora wizja sztuki opierała się w znacznej mierze o poszukiwanie takich sposobów artystycznej wypowiedzi, które mogłyby sprostać wyzwaniom współczesności. Był gorliwym wyznawcą pełnej swobody twórczej, zwolennikiem eksperymentu. Sam chłonął wszelkie nowinki, wykorzystując z nich to, co okazywało się przydatne jemu samemu, chętnie przetwarzał i modyfikował. Od 1963 roku Kantor zaczął tworzyć niestandardowe obrazy, przylegając do płótna, torby, worki, pakunki i koperty. Podczas wyjazdu do Szwajcarii odkrył termin Ambalaż (franc. Emballage), który definiował działanie artystyczne polegające na opakowywaniu, owijaniu, zasłanianiu przedmiotów. Dla Kantora był to niezwykle inspirujący temat. Pakując rzeczy, chcemy je chronić, schować, przechować. Po wydobyciu wnętrza, opakowanie zamienia się w bezużyteczny odpad. Jednak do momentu, kiedy skrywa swoją zawartość, nosi w sobie obietnicę i nadzieję. Przedmioty, które artysta wykorzystywał przy swoich pracach, pierwotnie służyły jako opakowania, bądź do przenoszenia. Kantor jednak wychodził poza dosłowny sens znaczenia tych terminów i poszerzał swoje kompozycje reliefowe o rzeczy nie jednoznacznie uznawane za ambalaż. Przykładem może być seria prac o tytule „Multipart". Artysta przedstawił w warszawskiej galerii Foksal czterdzieści praktycznie jednakowych monochromatycznych dzieł, które przedstawiały zgnieciony parasol przymocowany do płótna. W tym wypadku nie mamy do czynienia z rzeczą jednoznacznie kojarzącą się z opakowaniem, ale może symbolizować chronienie dla człowieka.
Figury obecne w kantorowskich ambalażach schowane za doczepionymi przedmiotami często były zniekształcone, symboliczne. Dla spotęgowania ich ekspresji autor często mocował dodatkowo kawałki drewna. Kiedy indziej, jak w wypadku „Infantki wedle Velazqueza", portrety były malowane szczegółowo, ze starannością. Miały one drwić z muzealnictwa i jego prestiżu nobilitującego dzieło.

LUDZIE WĘDROWCY, KRĄŻĄCY POZA SPOŁECZEŃSTWEM, W NIEUSTANNEJ WĘDRÓWCE, BEZ CELU I DOMU, UKSZTAŁTOWANI PRZEZ SWOJE SZALEŃSTWO I NAMIĘTNOŚĆ OPAKOWYWANIA SWEGO CIAŁA PŁASZCZAMI, DERKAMI, PŁACHTAMI, POGRĄŻENI W SKOMPLIKOWANEJ ANATOMII UBRANIA, W TAJNIKACH PAKUNKÓW, TOREB, TOBOŁKÓW, RZEMYKÓW, SZNURKÓW, CHRONIĄCYCH GŁĘBOKO SWE CIAŁO PRZED SŁOŃCEM, DESZCZEM I ZIMNEM – Tadeusz Kantor

(Kantor T., *Ubranie- Emballage*, [w:] *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, Krakó, 2000, s. 346.)

47

TADEUSZ KANTOR
(1915 – 1990)

Mlle Maria- Theresa, 1965

technika własna, płótno, 117 x 101,5 cm
sygn. p.d.: Kantor
sygn. na odwrocie: Tadeusz Kantor
New York July 1965 titre: „Mlle
Maria-Theresa" 46 inches x 40
na odwrocie papierowa nalepka
Galleria Milano z opisem pracy
oraz nalepka Galerie d'Arci

(do obrazu dołączono certyfikat
autentyczności podpisany przez Lecha
Stangreta z 2011 roku)

Estymacja: 500 000 – 700 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 27.11.2011, poz. 57.
Warszawa, kolekcja prywatna
Nowy Jork, Galerie d'Arci, 1965
Mediolan, Galleria Milano, 1965
Nowy Jork, własność artysty

WYSTAWIANY
Nowy Jork, Galerie d'Arcy, *Polish Painters*, 1965.
Mediolan, Galleria Milano, 1965.

Ambalaże Kantora zostały stworzone dla i z przestrzeni codziennego życia. Artysta widział je na poczcie, w bramie czy sklepie. Wiele prac kpiło z fałszywej idei muzealnej nieśmiertelności i artysta nie wyobrażał sobie ich tam prezentowania. Mimo to ambalaże zostały zauważone i docenione przez świat artystyczny. Były prezentowane na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych. Podczas IX Biennale w Sao Paulo w 1967 roku Kantor otrzymał II nagrodę w dziedzinie malarstwa. W tym samym czasie został profesorem kontraktowym w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pozostał nim przez dwa lata.

„Mlle. Maria Theresa" z 1965 roku to jeden z najciekawszych przykładów asamblażowej sztuki Tadeusza Kantora. Ekspresyjnie malowana postać znajduje się w górnej połowie obrazu, a doczepiona torba mieści się w jego dolnej części. Podział na część malarską i reliefu jest podkreślona różnicą walorową tła. Portret jest praktycznie nieczytelny. Jest malowany dynamicznie grubą warstwą farby w wielu kolorach. Gdyby nie tytuł obrazu trudno byłoby może widzowi odkryć tożsamość przedstawionej postaci. Tymczasem może sama torebka powinna zdradzić nam co nieco o bohaterce obrazu. Ten typowo damski przedmiot codziennego użytku, nierzadko stanowiący o status quo osoby dzierżącej go w dłoni, dominując nad całą kompozycją zastępuje przecież tradycyjnie pojmowany portret swojej właścicielki. Przewrotność treści zawartych w oferowanym obrazie wciąga nas w grę jaką Kantor bardzo chętnie prowadził z widzem. „M.lle Maria – Theresa" fascynuje nie tylko ową grą ale również niezwykle wysmakowanym zestawieniem barw świadczącym o wielkiej kolorystycznej wrażliwości obecną w malarstwie Kantora już od najwcześniejszych prac informelowych z lat 50.

KOBZDEJ MA ODWAGĘ ZMIENIANIA SIĘ I Z RÓŻNYCH STRON RÓŻNE O TO DO NIEGO ZGŁASZANO PRETENSJE. CHCIANO GO WIDZIEĆ MODERNISTĄ, REALISTĄ, KOLORYSTĄ. PRAWDĘ MÓWIĄC, JEST I JEDNYM, I DRUGIM, I TRZECIM. MA NOWOCZESNE POCZUCIE AKTUALIZMU, REALISTYCZNE POCZUCIE PRZEDMIOTOWEGO KONKRETU, WZIĘTĄ ZE SZKOŁY KOLORYZMU WRAŻLIWOŚĆ NA MALARSKI EFEKT MATERII. NIE DBAJĄC O KOLEJNE ETYKIETKI, PRACUJE ETAPAMI, Z KTÓRYCH KAŻDY WIELE ZA SOBĄ ZOSTAWIA, ALE I WIELE ZDOBYWA.

(Porębski M., wstęp do katalogu indywidualnej wystawy
Aleksandra Kobzdeja w Galerii Krzywe Koło, Warszawa, 1961.)

48

ALEKSANDER KOBZDEJ
(1920 – 1972)

Der Stund, 1966

technika mieszana, płótno, 65,5 x 44,5 cm
sygn. p.d.: Kobzdej, opisany na odwrocie:
Aleksander Kobzdej 1966 Der Stund 65 x 44

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

(Jonasz Stern, fot. Danuta B. Łomaczewska, East News)

CZŁOWIEK ZAWSZE MALUJE SIEBIE. NAWET W ABSTRAKCJI. ŻYCIORYS JEST NAJWAŻNIEJSZY. MÓWI, KIM CZŁOWIEK JEST, CO W NIM SIEDZI. SZTUKA DOPIERO WTEDY ZNAJDUJE ODDŹWIĘK, KIEDY ARTYSTA ZDOŁA PRZEDSTAWIĆ SIEBIE SUGESTYWNIE.
– Jonasz Stern w rozmowie z Elżbietą Dzikowską

JONASZ STERN

Jonasz Stern mieszkał w Lwowskim gettcie, uciekł z transportu do obozu zagłady w Bełżcu i cudem uniknął masowego rozstrzelania. Jego życie było bogate w traumatyczne doświadczenia, dlatego czując, że otrzymał druga szansę od losu, poświęcił się całkowicie sztuce. W jego pracach widać doskonale echo trudnych przeżyć artysty. Do życia miał podejście bardzo filozoficzne, akcentując ważne dla niego aspekty przemijania i godności
Przed wojną Jonasz kształcił się prywatnie we Lwowie, następnie w Krakowie w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunków Ludwiki Mechofferowej i na Akademii Sztuk Pięknych. Od roku 1933 związany ze środowiskiem krakowskich artystów współtworzył m.in. I Grupę Krakowską. Uprawiał malarstwo sztalugowe, grafikę, monotypię i serigrafię. Zaprzyjaźniony z Marią Jaremą, przez wiele lat podążali tą samą artystyczną drogą. Wspólnie odbudowywali powojenne środowisko twórcze Krakowa, przede wszystkim organizując tam wystawy, z których najważniejszą manifestacją artystyczną była Wystawa Sztuki Nowoczesnej (1948), skupiająca ówczesną polską awangardę. Stern, podobnie jak inni artyści mający związki z przedwojenną lewicą, był przekonany, że tylko awangarda „kontynuująca swój tradycyjny dialog z myślą postępową jest w stanie sprostać nowej, społecznej roli sztuki, a jedynym językiem wyrażającym przełomowy charakter nowej rzeczywistości, może być język form nowoczesnych". Poddawał się różnym fascynacją od sztuki Kandinsky-ego po stylistykę bliską pracom Georga Grosza. Po wojnie jego twórczość zaczęła się konsekwentnie zmieniać. Kompozycje stały się organiczne, mroczne i pełne grozy. Przełomowa dla twórczości artystycznej Sterna była podróży do Włoch, gdzie odkrył artystę Alberto Burriego, który tworzył kolaże z niekonwencjonalnych elementów.
W sztuce Sterna nie było nienawiści, chęci zemsty czy goryczy z powodu traumatycznych przeżyć. W swoich pracach wyrażał to przy użyciu prostych symboli: pomiętej tkaniny, szkieletów zwierząt i ryb, piasku, kamieni, siatek i – wyjątkowo – fotografii. Obrazy Sterna są pełne dramatyzmu, ale jest to dramatyzm pozbawiony patosu. Układał niemalarskie substancje w kompozycje przypominające pejzaż, następnie całość zamalowywał farbą. Przejmujące abstrakcyjne obrazy stanowią pamiątkę po świecie unicestwionym, ale bardziej niż zapisem cierpienia są humanistycznym przesłaniem dla żyjących by czujnie strzegli swojego człowieczeństwa.
Mimo że niemal cały przedwojenny dorobek Sterna uległ zniszczeniu, jego powojenna twórczość cieszyła się dużym uznaniem w kraju i za granicą – prace artysty wystawiane były m.in. w Nowym Jorku, Moskwie, Wenecji, Kopenhadze, Londynie, Pradze i Tokio. Wiele muzeów polskich i zagranicznych posiada w swoich zbiorach jego dzieła. Na całej twórczości jak i na sposobie myślenia Jonasza Sterna odcisnęły piętno dramatyczne doświadczenia wojenne.

PRACOWAĆ IMPULSYWNIE POD WPŁYWEM NAGŁEGO DOZNANIA, WRAŻENIA, PRZEŻYCIA, MÓWIĆ O SPRAWACH OSTATECZNYCH – O ŚMIERCI, ZANIKU, ROZPADZIE, STOPNIOWAĆ NASTROJE OD LIRYZMU PO DRAMAT, A RÓWNOCZEŚNIE ZACHOWAĆ SPOKÓJ WEWNĘTRZNY, PRZESTRZEGAĆ KANONÓW, PRAW MATEMATYCZNYCH, ZASAD BUDOWY OBRAZU. PODPORZĄDKOWAĆ WSZYSTKO CO UCZUCIOWE WARTOŚCIOM NADRZĘDNYM, OBIEKTYWNYM I NIC Z TEGO NIE STRACIĆ, PRZECIWNIE – PODKREŚLIĆ, ZWIELOKROTNIĆ, PRZEKAZAĆ W FORMIE SKONDENSOWANEJ. ZAŁOŻENIA TE REALIZUJE JONASZ STERN OD POCZĄTKU TWÓRCZOŚCI. REALIZUJE W OBRAZACH MALOWANYCH FARBĄ LUB MONTOWANYCH Z KAWAŁKÓW KOŚCI, CZASZEK, ODPADÓW – W RYSUNKACH, MONOTYPIACH, TEMPERACH, SERIGRAFIACH. PRZECHODZI OD PLASTYKI EMOCJONALNEJ DO RACJONALNEJ, OD SURREALIZMU DO ABSTRAKCJI GEOMETRYCZNEJ, POTEM ZNOWU DO SURREALIZMU, SZTUKI METAFORYCZNEJ, WYRAZOWEJ. ZDERZA PRZECIWSTAWNE WŁAŚCIWOŚCI I NA KONTRASTACH BUDUJE JEDNORODNĄ WIZJĘ ŚWIATA, KONCEPCJĘ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ, SWEGO MIEJSCA W ŚWIECIE, W SZTUCE.

(Mariusz Hermansdorfer [w:] *Jonasz Stern. Wystawa monograficzna*, red. M. Kurasiak, Warszawa, 1983, nlb.)

49

JONASZ STERN
(1904 – 1988)

Kompozycja, lata 70. XX w.

technika własna, płótno, 80 x 65 cm (w świetle oprawy)
sygn. na blejtramie: STERN

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Doświadczenia drugiej wojny światowej wywarło na artyście olbrzymie wrażenie. Świat, który do tej pory znał, runął i został brutalnie mu odebrany. Nagle poczucie bezpieczeństwa stało się towarem luksusowym a strach i mrok zaczęło być codziennością. Nie jesteśmy sobie w stanie wyobrazić, co artysta żydowskiego pochodzenia musiał przeżyć w latach wojny.
Obraz Sterna „Kompozycja" jest próbą poradzenia sobie z traumą wojny. Od obrazu emanuje cisza, ale najgłośniejsza ze wszystkich. Jest w nim spokój i pogodzenie się z przeszłością, ale nie zapomnienie o niej. Stern przedstawia krajobraz po wojnie, który powoli pod wpływem mijającego czasu stara się zaadaptować blizny i rany mu zadane. Przeszła rzeczywistość staje się odrealnionym wspomnieniem, tak jak zamalowane przez Sterna kości, przestają być tak rzeczywiste. Są, ale już zinterpretowane przez artystę. Ułożone według jego zasad. Nie sposób zapomnieć o minionych wydarzeniach, trzeba je jednak dopasować do teraźniejszego życia, uporządkować i znaleźć im miejsce, żeby pozwoliły dalej żyć w nowym kontekście.
Różne są interpretacje kompozycji z kości Sterna. Niekiedy doszukujemy się w nich alfabetu hebrajskiego – pierwszego, z którym miał kontakt artysta i zapisanych imion osób, które nie miały szczęścia, aby przeżyć wojnę. Artysta na pewno stracił wielu bliskich, widział ich cierpienie i krzywdy im wyrządzone. Możliwe, obrazy są ich upamiętnieniem. Drobne kosteczki są bardzo wymownym materiałem, niepokojącym, budzącym grozę. Nabierają jeszcze większej siły w obliczu biografii artysty. Wydają się jedynym słusznym wyborem, po traumie jakiej doświadczył. Jak miałby on chwycić z powrotem za pędzel, po tym czego doświadczył? Niektóre zdarzenia zmieniają nas na zawsze, nie sposób wrócić do tego, co było przedtem.
Obraz prezentowany na aukcji jest bardzo poważną pracą, pobudza nas do refleksji, jest dowodem na okrucieństwo historii. Stern, tworząc na ciemnym tle jasny okrąg z ułożonymi wewnątrz organicznymi pozostałościami po minionym życiu, stwarza iluzję, że to tylko wycinek traumy, że tych kości jest jeszcze dużo więcej.

PISANIE TO MAGIA. CZYM JEST MAGIA...? NO WIĘC CZARAMI, CZARODZIEJSTWEM. MIKSTURĄ ZE SŁOWA, SNU, SYMBOLU, UCZUCIA, MIKSTURĄ, MIESZANINĄ CZARODZIEJSKICH ZNAKÓW, KTÓRA MA SIŁĘ ODDZIAŁUJĄCĄ NA ŻYCIE, ZUPEŁNIE TAK, JAK I ŻYCIE MA SIŁĘ TWORZENIA SŁOWA, OŻYWIANIA SYMBOLU. ŻYCIE NIEUSTANNIE TWORZY NIE TYLKO MATERIĘ I ENERGIĘ, ALE TEŻ SEN I ZNAK, DALEJ ŚWIĘTE LICZBY, KTÓRE WYŁĄCZNIE SAME W SOBIE MAJĄ SENS, SŁOWA, KTÓRE SĄ BEZWARTOŚCIOWE W FABRYCE CZY W BIURZE, ALE KTÓRE W SPOSÓB DECYDUJĄCY KSZTAŁTUJĄ ŻYCIE, CHARAKTER.

(S. Márai, *Magia*, przełożyła I. Makarewicz, Warszawa, 2008, ss. 293-294.)

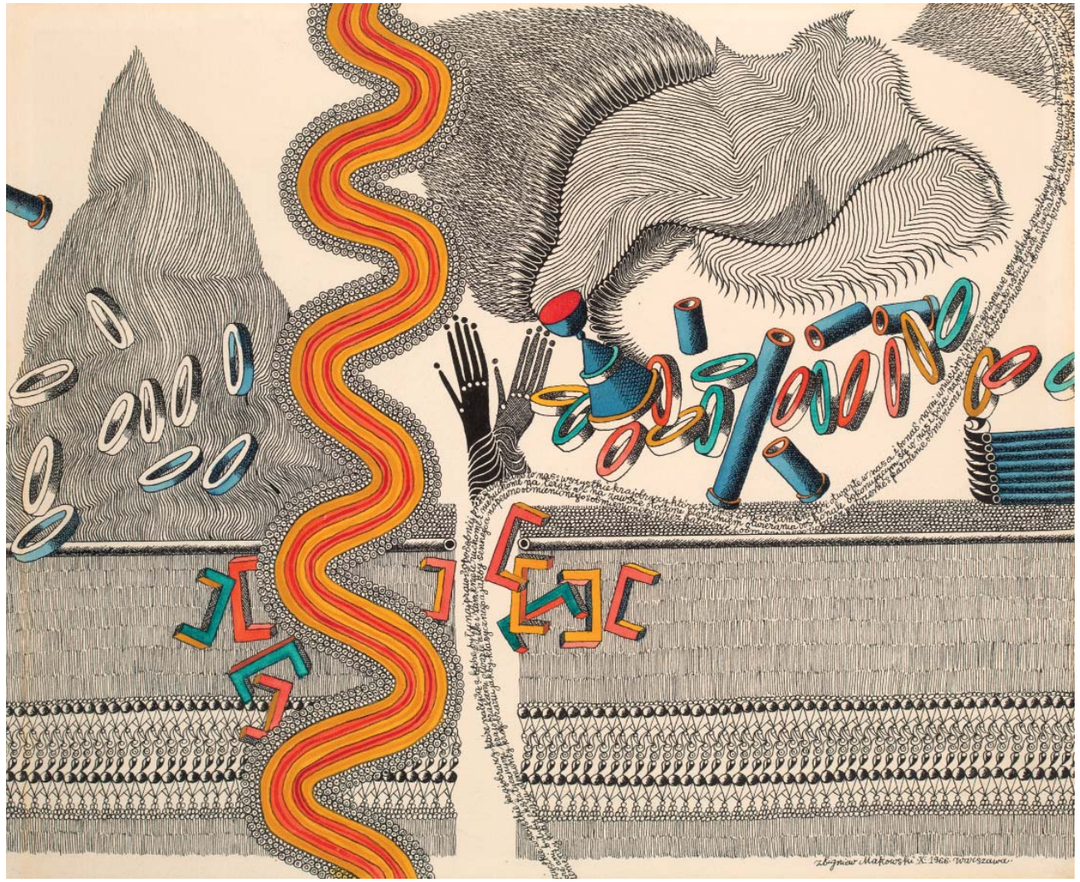
50

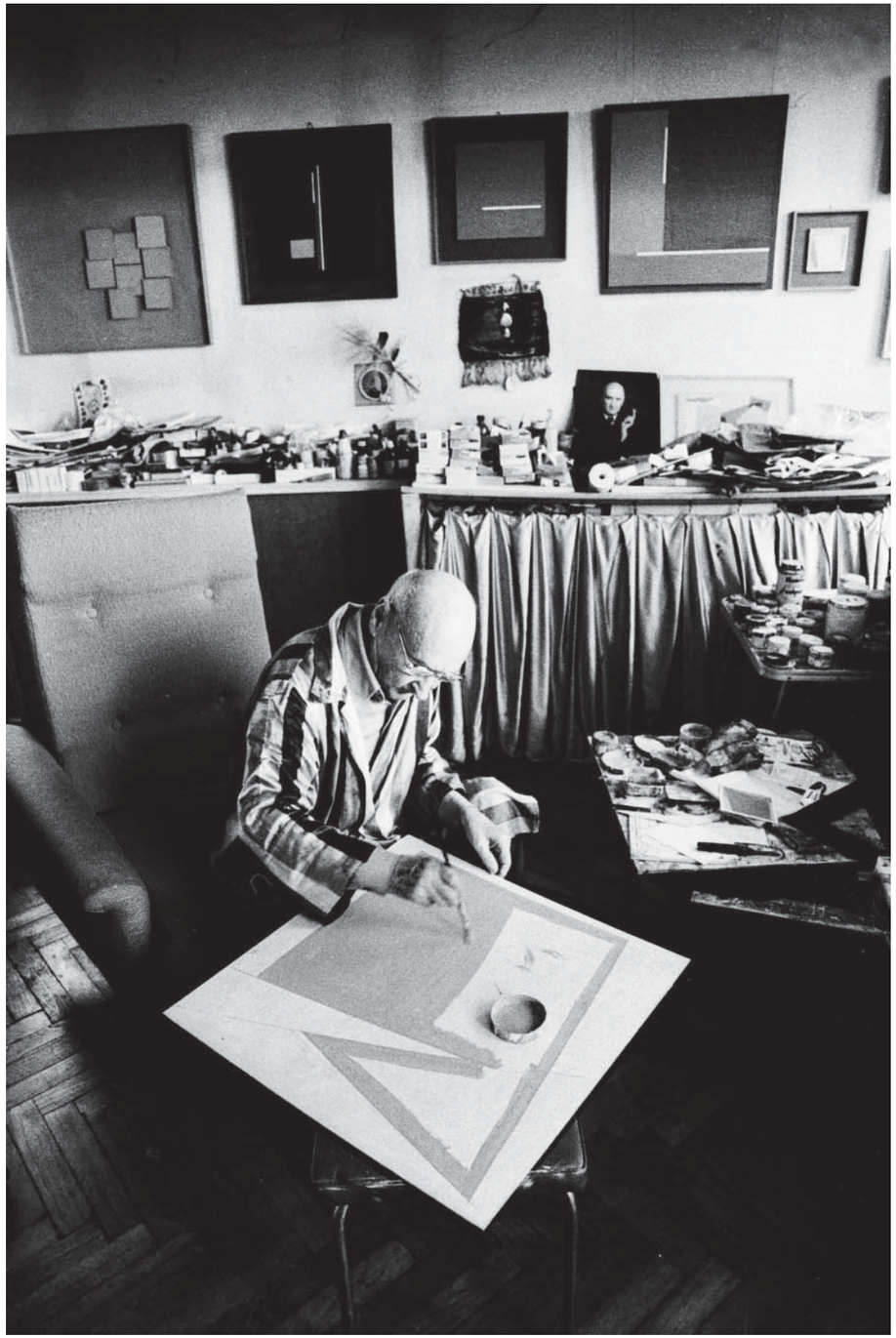
ZBIGNIEW MAKOWSKI
(1930-2019)

Krajobrazy, 1966

technika mieszana, papier, 49,5 x 60,5 cm
sygn. p.d.: Zbigniew Makowski X.1966 Warszawa

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •





(Henryk Stażewski w swojej warszawskiej pracowni, 1984, Forum)

MIMO, ŻE CYKLE BARWNYCH DZIEŁ TWÓRCY (…) STAJĄ W RZĘDZIE NAJBARDZIEJ WYSUNIĘTYCH DO PRZODU POSZUKIWAŃ ŚWIATOWEJ AWANGARDY TEGO CZASU, TO PRZECIEŻ JEDNOCZEŚNIE JEST W NICH ZAWARTY TEN SAM, CO W DAWNYCH RELIEFACH, WYRAZ SPOKOJU, OSTATECZNEJ RÓWNOWAGI WYNIKAJĄCEJ ZE ŚCIERANIA SIĘ PRZECIWIEŃSTW: PORZĄDKU I JEGO ZAKŁÓCENIA.

(Kowalska B., *Henryk Stażewski*, wyd. Arkady, Warszawa, 1985, s. 35.)

HENRYK STAŻEWSKI

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

Bożena Kowalska zauważa, że pierwsze reliefy powstały już w 1957 roku. „Sprawiały wrażenie szukania – jak gdyby jeszcze po omacku – spełnienia tęsknoty za uchwyceniem przestrzeni jako wartości bezpośredniej i dotykalnej, a odrzuceniem efektów malarskiej iluzji" (Henryk Stażewski, wyd. Arkady, Warszawa 1985, s. 28). Pierwsze reliefy zostały pokazane na wystawie urządzonej Stażewskiemu w 1959 roku. Krytyka zareagowała entuzjastycznie, Julian Przyboś, do tamtej pory krytycznie nastawiony wobec poszukiwań artysty, stwierdził: Wystawa w Kordegardzie objawia nam nowego Stażewskiego. Nie oczekiwałem (…) od niego aż tak wielkiej i radosnej niespodzianki." (Nowy Stażewski, w: „Przegląd Kulturalny", nr 23, 1959). Prace z lat 1957-59 noszące już charakter reliefowy poprzez wzajemne nakładanie na siebie form i dystansowanie ich od podłoża stosują jeszcze formy obłe, nieregularne a nawet organiczne. W przeciwieństwie do mających po nich nastąpić reliefach geometrycznych reliefy obłe charakteryzowały się większą dynamiką. Począwszy od końca lat 60. w twórczości Henryka Stażewskiego przeważać zaczęła tendencja do poddawania dzieła sztuki obiektywnym prawom nauki. Podstawowym modułem w pracach z tego okresu stał się kolorowy kwadrat, który artysta multiplikował, różnicując nieznacznie jego barwę, by uzyskać zwielokrotnienie wymiarów i intensyfikację efektów chromatycznych. Owe pierwsze kwadratowe reliefy stanowiły odwołanie do sztuki Malewicza. Kompozycje te miały przybliżyć metafizyczną ideę kwadratu. Były też „rozwiązaniami zagadnienia stosunku wzajemnego planów, łączenia płaszczyzny z przestrzenią, konstruktywistycznego problemu integracji architektury z rzeźbą. Poprzez użycie koloru włączył Stażewski w ten obszar również malarstwo." (Kowalska B., op.cit., s. 29). Sam Stażewski mówił o swoich reliefach, że przypominają tablice używane w optyce i kolorymetrii. Przy ich tworzeniu opierał się w znacznej mierze na własnej intuicji, gdyż jak mówił to „dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych". I o ile badania nad kolorem zostały znacząco zintensyfikowane o tyle kwestia formy w obrazie została całkowicie wyeliminowana. Pierwsze tego typu prace pochodzą z przełomu lat 1967/68, występuje w nich najprostszy podział powierzchni kwadratu na 16 uszeregowanych po cztery w pionie i w poziomie kwadratów. Koncentracja artysty na tej właśnie figurze geometrycznej wynikała z przekonania, iż jest ona figurą najbardziej neutralną. Rozmieszczenie na kwadratowym polu jednakowych czworoboków w jednakowych odstępach pozwalało artyście przenieść punkt ciężkości odbioru pracy na kolor. Stażewski badał działanie różnych przejść kolorystycznych i zestawień: stopniował barwy wedle skali spektrum lub wybranych jego odcinków, analizował stopień jasności, nasycenia lub temperatury barw.

W latach późniejszych w sztuce Stażewskiego pojawiają się nowe problemy: wiązanie kolorów w układy harmonijne bądź kontrastujące w kompozycjach złożonych z kilku kwadratów reliefowych osadzonych na barwnej płaszczyźnie, w obrazach z kwadratem centrycznie usytuowanym w kilku kolejno coraz większych czworobokach i przy zachowaniu jednego koloru. Poszukiwania te trwać będą aż do końca lat 70. a tworzone wówczas prace zarówno malowane jak i przestrzenne cechować będzie różnorodność. Na przestrzeni lat 1975-76 powstały trzy oferowane prace, które są tej różnorodności dowodem. Niewielkich wymiarów relief z 1975 roku koncentruje w sobie przede wszystkim problematykę zestawienia barw kwadratów reliefowych i płaskich oraz ich wzajemnego przemieszczenia o 45 stopni. Barwy te są do siebie zbliżone temperaturą lecz nie nasyceniem a same reliefowe kwadraty ustawione są również w sposób przywołujący celowe zaburzenie harmonijnego układu. Rok późniejszy relief nr 87 pokazuje inne poszukiwania, tym razem skoncentrowane na kontraście barwnym między kwadratami a ich tłem. Stażewski zdecydował się zestawić cztery reliefy w jedną całość powodując, że widz odnotowuje kontrasty zachodzące nie tylko w obrębie pojedynczego kwadratu ale dostrzega również kontrast sąsiadujących ze sobą wszystkich czterech płaszczyzn. Z kolei w kompozycji nr 98 również z 1976 roku artysta koncentruje się wyłącznie na kolorze, jego gradacji wewnątrz tej samej barwy i rozmieszczeniu pojedynczych pasów w sposób ukośny co nadaje całości dynamiki. Stażewski wprowadza podział kwadratu na skośne pasy ale interesuje go to co w każdym z tych wyodrębnionych pól zachodzi. Henryk Stażewski opisał to w 1976 roku następującymi słowami: „ Rzeczywistość zdominowana przez geometrię zredukowana zostaje do niewielkiej ilości linii lub płaszczyzn. Jest to wynikiem obserwacji ruchu linii biegnących równolegle, oddalających się od siebie lub przecinających się – wraz z zawartą między tymi liniami nicością" (w: Włodzimierz Borowski, Edward Krasiński, Henryk Stażewski wystawa prac, Warszawa, Dom Artysty Plastyka 1979).

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

(„Odra", 1968, nr 2.)

51

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 – 1988)

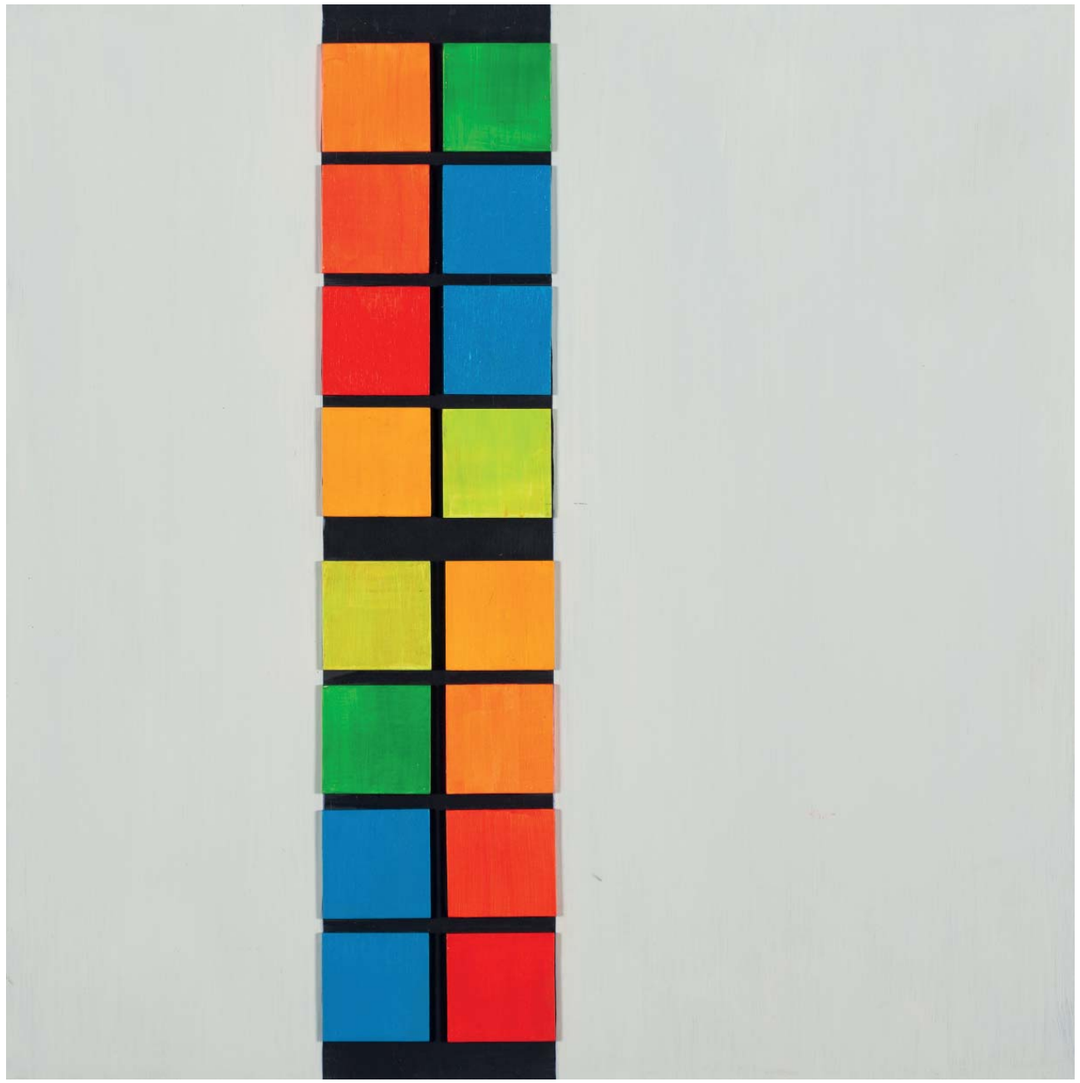
Relief nr 9, 1972

akryl, płyta pilśniowa, 61 x 60 cm
sygn. na odwrocie: nr 9 1972 r. H. Stażewski
na odwrocie papierowa etykieta Galerii Foksal z opisem pracy

(do obrazu dołączony certyfikat autentyczności podpisany przez Wiesława Borowskiego)

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Warszawa, Galeria Foksal



SZTUKA ABSTRAKCYJNA JEST NAJBARDZIEJ JEDNOLITYM, CAŁOŚCIOWYM I ORGANICZNYM WIDZENIEM KSZTAŁTÓW I KOLORÓW. MA ONA NA CELU NAJWYŻSZE WYCZULENIE NASZEGO OKA, OSIĄGNIĘCIE ABSOLUTNEGO SŁUCHU WRAŻLIWOŚCI KOLORYSTYCZNEJ I MATEMATYCZNEJ PRECYZJI W WYCZUWANIU FORMY I PROPORCJI.
– Henryk Stażewski

(fragment z katalogu indywidualnej wystawy w warszawskiej Zachęcie, 1978.)

52

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 – 1988)

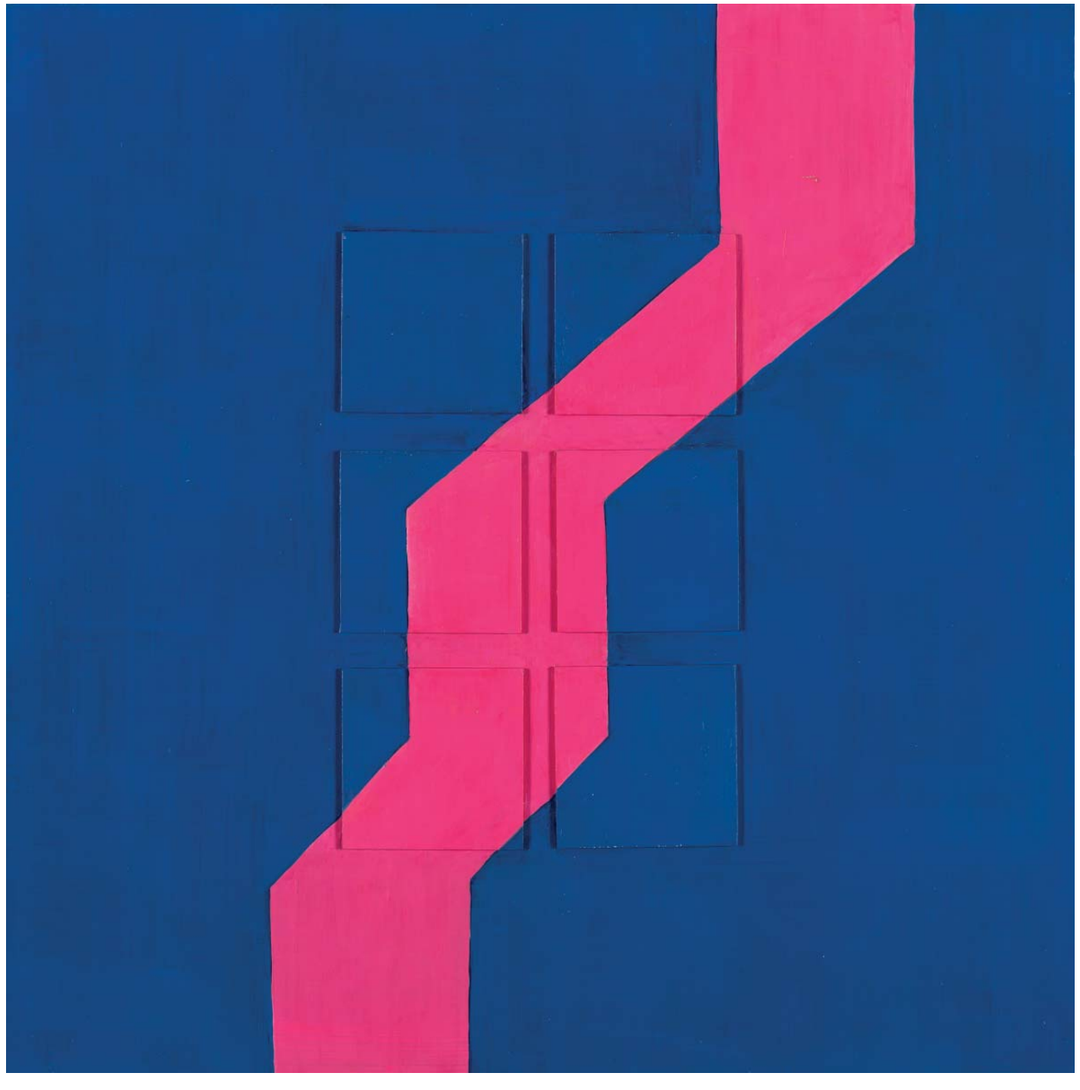
Relief nr 24, 1972

akryl, płyta pilśniowa, 61 x 60 cm
sygn. na odwrocie: nr 24 1972 r. H. Stażewski
na odwrocie papierowa etykieta Galerii Foksal z opisem pracy

(do obrazu dołączony certyfikat autentyczności podpisany przez Wiesława Borowskiego)

Estymacja: 100 000 – 160 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Warszawa, Galeria Foksal



53

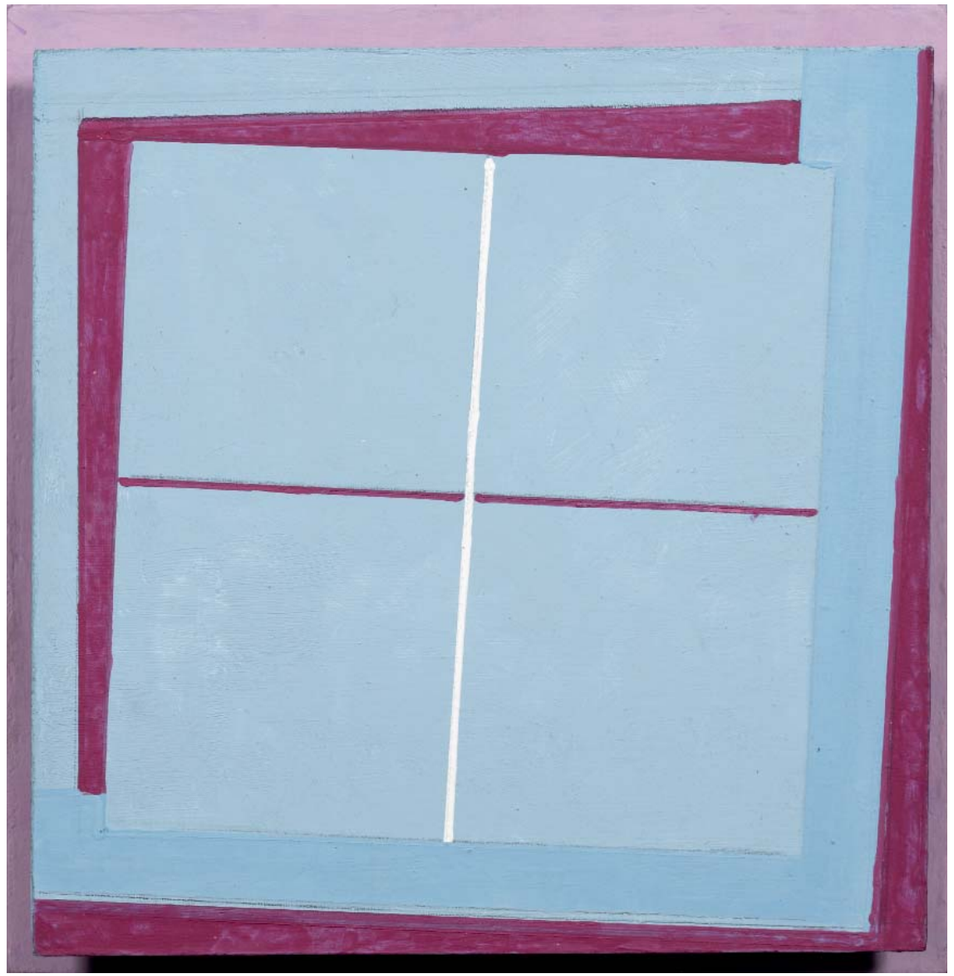
HENRYK STAŻEWSKI
(1894 – 1988)

Kompozycja, 1977

akryl, płyta pilśniowa, 21 x 20 cm
sygn. na odwrocie: 1977 H. Stażewski
na odwrocie dolepiona kartka z autorskim napisem: Henryk Stażewski Besitz Hans Maüer
EugeStraße 16 2840 Diepholz

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Diepholz (RFN), kolekcja Hansa Mauera zakup bezpośrednio od artysty



54

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 – 1988)

Relief, 1981

akryl, płyta pilśniowa, 45 x 45 cm
sygn. na odwrocie: H. Stażewski 1981

Estymacja: 50 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Katowice, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 20.05.2009, poz. 318.

OBRAZY NOWOSIELSKIEGO DLA WIELU SĄ PO PROSTU PIĘKNE I PATRZENIE NA NIE ZBLIŻA NAS DO SFERY CZYSTEJ RADOŚCI. SZTUKA WSPÓŁCZESNA NIE PRZYZWYCZAIŁA NAS DO TEGO; NA OGÓŁ AKCEPTUJE COŚ WRĘCZ PRZECIWNEGO: ARTYSTA, PORAŻONY ŚWIATEM, PREZENTUJE NAM UPORCZYWIE WŁASNE OBSESJE, SŁABOŚCI, PRZERAŻENIE. (...) JAKIE SZCZĘŚCIE, ŻE JEST MIĘDZY NAMI NOWOSIELSKI, „MALARZ OSOBNY”. – Krystyna Zwolińska (2003)

(Czerni K., *Nowosielski*, wyd. Znak, Kraków, 2006, s. 107.)

55

JERZY NOWOSIELSKI
(1923 – 2011)

Bez tytułu, 1968

olej, płótno, 80 x 120 cm
sygn. na blejtramie: J. NOWOSIELSKI 1968

Estymacja: 350 000 – 550 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

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. Nowosielski mówił: „(...) pełna synteza spraw duchowych z rzeczywistością empiryczną dokonuje się właśnie w postaci kobiety (...). Jeżeli malarza interesuje problem cielesności, jakiś sposób łączenia spraw duchowych ze światem bytów fizycznych, to zupełnie naturalne jest, że zaczyna się interesować wyglądem kobiety.” W postaciach kobiet wyraźne jest echo Modiglianowskich giętkich rąk i łabędzich szyi. Portretowane osoby uderzają swą sztywnością i dostojeństwem, umieszczone we wnętrzach własnych mieszkań, często z towarzyszącymi im atrybutami. 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.
Klasycznemu aktowi towarzyszyły w twórczości Jerzego Nowosielskiego przedstawienia nagich lub półnagich kobiet we wnętrzach. Pomimo zachowania jednoplanowości są to kompozycje wielowarstwowe, w których doszukiwać się można ukrytych znaczeń. Nowosielski wzorem holenderskich malarzy zaprasza widza do wnętrza, zagląda on do kolejnych pomieszczeń by za każdym razem natrafić na cichą obecność kobiety. Schowana gdzieś na krawędzi obrazu jest zarazem jego głównym bohaterem. Motyw otwartych drzwi b ą d ź powtarzających się w wielu kompozycjach okien to zachęta by spojrzeć w głąb, zechcieć poznać i zrozumieć więcej. Przykładem takiej pracy jest oferowana praca z 1968 roku. O znaczeniu kompozycji we wnętrzu pisała Danuta Wróblewska w katalogu wystawy Nowosielskiego w Galerii Kordegarda (1998): „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.”

SZTUKA MUSI ISTNIEĆ W OBSZARZE SACRUM. INNEGO CREDO ARTYSTYCZNEGO NIE MAM. – Jerzy Nowosielski

(Podgórzec Z., *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, wyd. PAX, Warszawa, 1985, s. 194.)

56

JERZY NOWOSIELSKI
(1923 – 2011)

Matka Boża z Dzieciątkiem Jezus

olej, płótno, 81 x 65 cm

Estymacja: 200 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Luksemburg, kolekcja prywatna
Kraków, kolekcja Krystyny Zwolińskiej

Metropolita Andrzej Szeptycki, założyciel Muzeum Cerkiewnego we Lwowie, miejsca, które odegrało znaczącą rolę w kształtowaniu się twórczości Jerzego Nowosielskiego mówił, że „ikony tak działają na człowieka, że czasem w jakiejś chwili na widok ikony przejmują go dreszcze od stóp do głowy. Wtedy można przypisać ikonie nawet jakąś cudotwórczą siłę. W rzeczywistości te tajemnicze dreszcze ciała, te fizyczne emocje organizmu są chyba skutkiem naturalnego wrażenia piękna, które podświadomie porywa człowieka". Nowosielski, którego sztuka opierała się na fundamencie teologii, praktykował malarstwo religijne i „świeckie", abstrakcyjne i figuralne. Niezależnie jednak od tematu podejmowanego w danej chwili był on niezmiennie przesiąknięty owym światłem sakralności. Dotyczyło to zaś przede wszystkim malarstwa monumentalnego.

Nowosielski powtarzał, że „wychował się na Matejce", cenił polichromię prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie – jego gwieździste niebo, wzorzyste ornamenty, herby i anioły z Litanii Loretańskiej, które wspólnie z Matejką malowali Wyspiański i Mehoffer. Nowosielski w swojej sztuce monumentalnej czuł się spadkobiercą tych trzech wielkich wizjonerów. I tak jak oni, niejednokrotnie czuł się niezrozumiały. W ciągu całej swojej praktyki artystycznej Nowosielski zaprojektował blisko trzydziestu świątyń katolickich i prawosławnych. Nie wszędzie i nie zawsze jego projekty znajdywały zrozumienie i akceptację. Te spośród nich, które zostały zrealizowane, jak polichromie wnętrz w parafiach w Wesołej, na Jelonkach w Warszawie, we Wrocławiu, Bielsku Podlaskim i wiele innych dowiodły jak wielkim talentem i wizją obdarzony był Jerzy Nowosielski. Janina Kraupe-Świderska pisała, że „[Nowosielski] wie, co to jest przestrzeń, która otacza człowieka, i że to może być obraz, który otacza człowieka." (Czerni K., Nowosielski, wyd. Znak, Kraków 2006, s. 27). Sakralne polichromie Nowosielskiego są dowodem na to, że artysta ten jak nikt przed nim i po nim umiał rozwinąć mocno skodyfikowana tradycję ikony. Co więcej, poruszał się w tym temacie ze szczególną swobodą wypływającą z faktu, że dla niego to był wciąż żywy język. Język, który następnie umiał przenieść na pole malarstwa figuratywnego. Oferowana praca „Matka Boża z Dzieciątkiem Jezus" to płótno, które powstało na drodze rozwijania takiego właśnie języka. Być może namalowana została jako jeden z projektów do większej realizacji architektonicznej. Takich płócien pozostawił po sobie artysta całkiem sporo. Niemniej jednak jest to dzieło odrębne samo w sobie. Ikony Nowosielskiego są czyste i proste, czytelne są w nich bardzo szerokie inspiracje wczesnośredniowiecznymi miniaturami, sztuką Egiptu i Islamu, afrykańską rzeźbą ale też wszystkim, co przyniosła ze sobą sztuka XX wieku. „Ikona Nowosielskiego to ikona malowana po kubizmie i surrealizmie, Malewiczu i de Chirico, po sztuce Paula Klee i Matisse'a. Cała rosyjska awangarda miała za sobą szkołę tradycji bizantyjskiej. 'Moskwa ikonowa zburzyła wszystkie moje teorie' – przyznawał Malewicz, wieszając swój czarny kwadrat w narożniku pod sufitem, gdzie prawosławni wieszają ikonę." (Czerni K., Nowosielski, wyd. Znak, Kraków 2006, s. 29). Całe malarstwo Jerzego Nowosielskiego ma swoje źródło w tej samej fascynacji jaką jest ikona. Obojętnie czy patrzymy na hieratyczne akty smukłych kobiet, wizerunki muzyków z instrumentami, abstrakcyjne w formie pejzaże czy wizerunki świętych w sztuce Nowosielskiego obecna jest owa ponadczasowa sakralna światłość.

(Roman Opałka podpisujący swoje prace, Warszawa, 17 czerwca 1996, *Roman Opałka*, wyd. Modulus, str. 11)

DLA KRYTYKI BYŁY TO SKOŃCZONE DZIEŁA WARTE KOMENTARZA I EKSPONOWANIA NA WYSTAWIE, DLA ROMANA OPAŁKI STANOWIŁY JEDYNIE DROGĘ DOJŚCIA DO CELU. ARTYSTA NIGDY ICH NIE LEKCEWAŻYŁ, ALE TEŻ ZAWSZE POZOSTAWIAŁ W CIENIU SWOJEGO WYJĄTKOWEGO PROGRAMU. TYM BARDZIEJ WSZYSTKO, CO WYSZŁO SPOD JEGO RĘKI W OKRESIE POPRZEDZAJĄCYM LICZENIE, JEST NIEZMIERNIE INTERESUJĄCE DLA DZISIEJSZEGO WIDZA. DOPIERO TERAZ OKAZUJE SIĘ, JAK NIEBYWALE WSZECHSTRONNYM ARTYSTĄ BYŁ OPAŁKA W MŁODZIEŃCZYCH LATACH. JUŻ JEGO STUDENCKIE SZKICE UJAWNIAJĄ NIEZWYKŁĄ ŁATWOŚĆ PANOWANIA NAD WARSZTATEM.

(Sosnowski P., *Roman Opałka, Katalog wczesnych prac*, wyd. Fundacja Opalka, Warszawa, 1998, s. nlb.)

ROMAN OPAŁKA

Oferowane obrazy są szczególnie ciekawe, ponieważ dokumentują w twórczości Romana Opałki czas poprzedzający słynne obrazy liczone. Zanim artysta rozpoczął swój najsłynniejszy cykl w 1965 roku przeszedł drogę niemniej interesującą choć znaną tylko nielicznym. W czasie studiów w łódzkiej PWSSP a następnie w warszawskiej ASP Opałka prowadził indywidualne próby w zakresie rysunku i malarstwa realistycznego. Powstałe wówczas prace pomogły artyście wypracować pewne rozwiązania formalne czy udoskonalić pierwotne wizje stając się ostatecznie podwaliną pod mający nadejść Program obrazów liczonych. Opałka, rozwijając warsztat, próbował swoich sił w licznych technikach malarskich i rysunkowych, żonglował tematyką prac – od portretów i pejzaży, poprzez ilustracje, okładki książkowe, projekty plakatów czy karty pocztowe.

Oferowana kompozycja „Trzy kobiety", podobnie jak inne prace artysty z lat 50., charakteryzuje się daleko posuniętym syntetyzmem w przedstawieniu postaci. Kubizująca forma, kształty obwiedzione wyraźnym konturem, brak światłocienia to charakterystyczne elementy dla malarstwa Opałki tego czasu. Podobnie jest w przypadku drugiej z oferowanych prac „Postaci w masce" z 1958 roku, w której plama barwna niejako podporządkowuje sobie kontur i staje się narzędziem budującym całą kompozycję. Obydwie prace są monumentalne poprzez swój rozmiar, obydwie są bardzo cennymi przykładami twórczości poprzedzającej słynne obrazy liczone, uzupełniają bowiem drogę jaka artysta przeszedł zanim ostatecznie ukonstytuował się jego najważniejszy życiowy program.

57

ROMAN OPAŁKA
(1931 – 2011)

Postać w masce, 1958

gwasz, papier, 122,5 x 98 cm (w świetle oprawy)
p.d.: R. OPAŁKA 58

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja Józefa Kuleszy
Zakup z pracowni artysty

58

ROMAN OPAŁKA
(1931 – 2011)

Trzy kobiety

gwasz, papier, 122,5 x 93 cm (w świetle oprawy)

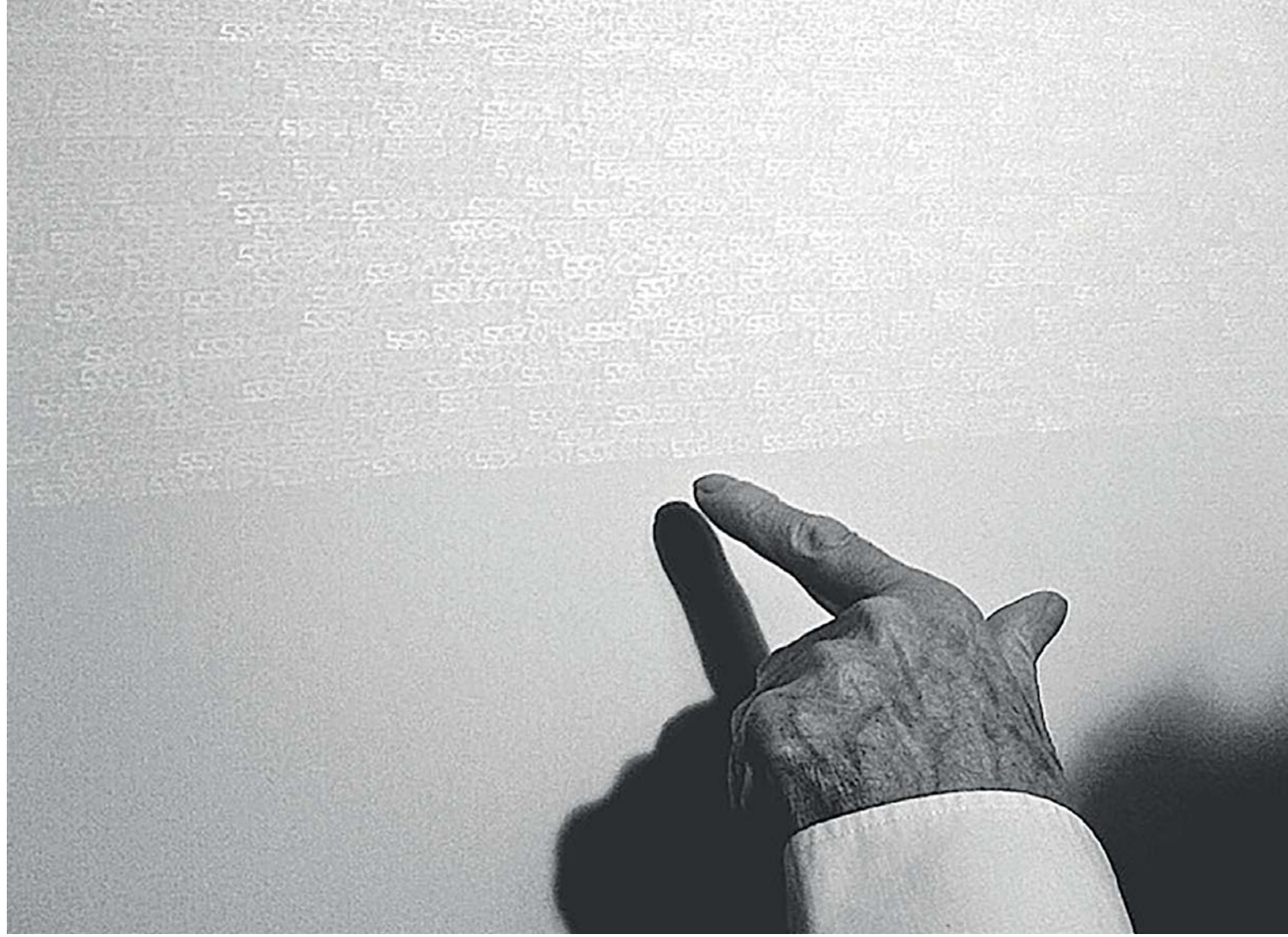
Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja Józefa Kuleszy
Zakup z pracowni artysty

MOJA IDEA JEST PROSTA JAK ŻYCIE, ROZWIJA SIĘ OD NARODZIN DO ŚMIERCI. TO ZADANIE NA CAŁE ŻYCIE, BO OSTATNIA LICZBA, KTÓRĄ KIEDYŚ NAMALUJĘ, BĘDZIE OZNACZAĆ KRES MEGO ISTNIENIA. PRÓBUJĘ NAMALOWAĆ COŚ, CO NIE BYŁO JESZCZE NAMALOWANE. NAMALOWAĆ CZAS TRWANIA JEDNEJ EGZYSTENCJI.
– Roman Opałka

(*Roman Opałka malował czas swojego życia*, TVP Info, 6 sierpnia 2011.)

(Roman Opałka, 1965, fot. Agencja Forum)



(Roman Opałka przy pracy)

Program OPALKA 1965/1 – ∞ zapoczątkowany w 1965 roku w Warszawie i trwający aż do śmierci artysty w 2011 roku wypełnił parę dziesięcioleci jego pracy, pozostawiając po sobie kilkaset Detali – obrazów o identycznych wymiarach 196 x 135 cm, wymiarach – jak mawiał Opałka – antropometrycznych. Do programu Roman Opałka włączył też serię „Kartki z podróży" – rysunków o również jednolitych wymiarach 33,2 x 24 cm, wykonywanych w czasie gdy artysta zmuszony był opuścić pracownię a nie chciał zarzucać ciągłości liczenia.

O emocjach jakie towarzyszyły zainicjowaniu pierwszego Detalu mówił we wspomnieniach Opałka: „Oszołomienie odpowiedzialnością wobec mojego życia i sztuki (…) było tak wielkie, że niewiele brakowało aby ładunek emocjonalny zawarty w tym malutkim znaku jedności (1), jaki namalowałem, drżącą ręką, w górnym lewym narożniku pierwszego Detalu, skończył się w momencie poczęcia – obrazu jednej egzystencji – z powodu zabójczej emocji, jaka temu początkowi towarzyszyła". Tylko na podstawie powyższego zdania wnioskować możemy, że dla artysty program OPALKA 1965/1 – ∞ nie był jedynie rachubą upływającego czasu, konsekwentnym zapełnianiem płótna kolejnymi liczbami ale było to dzieło na wskroś emocjonalne. Krok naprzód od którego nie było już odwrotu. Zakończeniem programu mogła być tylko śmierć artysty. Progresywne liczenie od cyfry 1 do nieskończoności na jednakowych płótnach wykonywał Opałka odręcznie pędzlem, białą farbą na stopniowo rozjaśniającym się szarym tle (tło każdego kolejnego Detalu było o 1% jaśniejsze w stosunku do poprzedniego). Rejestrowi kolejnych liczb na płótnie wtórowało wymawianie na głos przez Opałkę do mikrofonu kolejnych liczebników i zapis jego głosu na taśmie magnetofonowej. Artysta zapamiętywał też siebie, zmieniającego się z wiekiem Romana Opałkę, fotografując się w tej samej pozie i tej samej białej koszuli na tle aktualnie malowanego Detalu – czynność, którą powtarzał po każdym kolejnym dniu pracy.

Wielkie dzieło życia Romana Opałki, które zapewniło mu na trwałe miejsce w gronie największych światowych artystów konceptualnych, zaczęło się od prozaicznego w gruncie rzeczy wydarzenia. W 1965 Roman Opałka czekał na swoją partnerkę, rzeźbiarkę Halszkę Piekarczyk, w kawiarni w warszawskim hotelu Bristol. Dziewczyna spóźniała się– dla zabicia więc czasu młody artysta zaczął zapisywać na serwetce kolejne ciągi cyfr. Po latach tak to wspominał: „Miałem już trzydzieści trzy lata i dojrzały stosunek do swojego życia. Pomyślałem, że to wszystko nie ma sensu. Byłem na skraju samobójstwa. Ten program mnie uratował". Z przypadkowego zdarzenia, które zaowocowało notatkami na kawiarnianych bibułkach zrodził się wieloletni projekt, który stał się prawdziwym dziełem życia Romana Opałki.

SZKICE TE MOŻNA BY NAZWAĆ „W STRONĘ LICZENIA”, DLATEGO ŻE POZOSTAJĄ ONE JESZCZE POZA KONCEPTUALNYM, NIEODWRACALNYM GESTEM: POSTAWIENIA PIERWSZEJ JEDYNKI (1), DEFINICJI GENEZY ZAISTNIENIA CAŁEJ IDEI, RODZAJ WIELKIEGO WYBUCHU: JAK JEST NA PIERWSZYM DETALU. – Roman Opałka

(Jedliński J., *Roman Opałka. Oktogon / 1 – ∞*, Art Stations Foundation, Poznań, 2010.)

59

ROMAN OPAŁKA
(1931 – 2011)

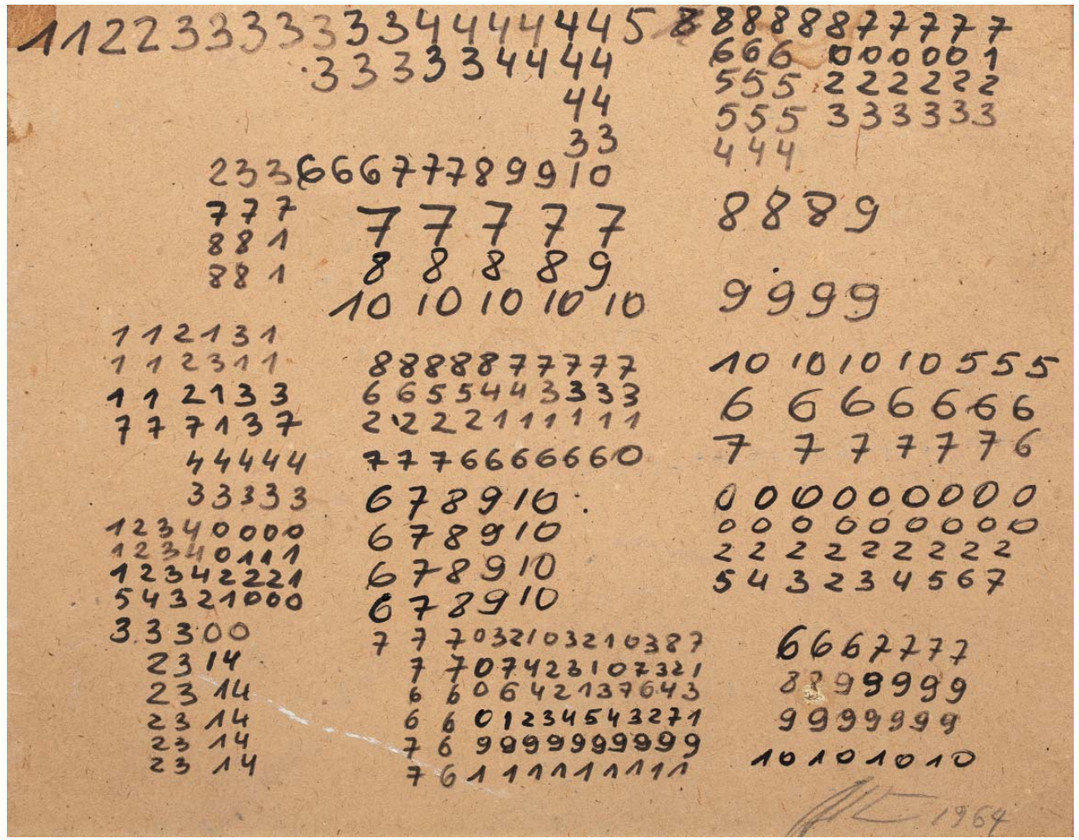
W stronę liczenia, 1964

flamaster, karton, 26 x 34,5 cm
sygn. p.d. ołówkiem: Opałka 1964

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja Józefa Kuleszy
Zakup z pracowni artysty

Artystyczna droga Opałki, rozpoczęta na początku lat 50. od grafiki, po 1958 roku włącza się w abstrakcyjno-geometryczną linię twórczości Władysława Strzemińskiego. Dzieła Strzemińskiego, wystawione w sali w Muzeum Sztuki Łodzi, gdzie w 1931 roku artysta zaprezentował pierwszą wystawę poświęconą międzynarodowej kolekcji sztuki współczesnej, były inspirowane związkiem formy i koloru, zgodnie z naczelną zasadą, ujmującą dzieło sztuki wizualnej jako „organiczność zjawiska przestrzennego”. Ta lekcja unizmu, którą odebrał Opałka od Strzemińskiego kazała mu szukać w malarstwie „intelektualnego uzasadnienia”. Widoczne jest to w pierwszych rezultatach poszukiwań – w gęstej sieci znaków, obecnych zarówno w obrazach „Composition miste” jak i „Vignoble de Bacchus” malowanych pod sam koniec lat 50.
„Już w projekcie „Chronome” obecna była idea czasu, a jednak była to idea czasu odwracalnego, podobnego temu w klepsydrze lub zegarze: atomizacja, powtarzające się segmentowanie odwracalnego czasu” wspominał Roman Opałka.
Wkrótce zaczęły powstawać szkice poprzedzające bezpośrednio obrazy liczone. Oferowana praca z 1964 roku stanowi jeden z najwcześniejszych przykładów takich szkiców. Stanowiły one swoiste etiudy na drodze ku ostatecznemu ukształtowaniu się programu. Jaromir Jedliński w obszernym tekście katalogu „Roman Opałka. Oktogon / 1 – ∞” pisze: „We wczesnych tych szkicach widać wahania, poszukiwania, eksperymenty, próby co do dynamiki liczenia, intuicje co do formy graficznej cyfr (czy jedynka ma mieć „daszek”, czy ma być pionową kreską, czy siódemka ma być przekreślona, czy też nie etc.), ich wysokości, wahania tyczące formy ósemki w jej podobieństwie do znaku nieskończoności ∞ Zatem instynktownie wtedy określane były i podejmowane na drodze trafnych, jak dziś widzimy, intuicji reguły programu, podejmowane były wiążące decyzje co do jego kształtu”.
Cyfry zapisane są bez widocznie dającego się odczytać porządku. W górnych rejestrach Opałka prowadzi zapis progresywny acz już niżej widzimy ciągi, w których ta sama cyfra powtarza się czasami aż pięciokrotnie. Roman Opałka o tych próbach generalnych mówił: „wszystkie [cyfry] świadomie, czy podświadomie nie zostały wyliczane jeszcze w logicznym porządku, tak jakbym się lękał prawdziwej dynamiki liczb; by nie wejść przedwcześnie w jej moc”.
Prace należące do serii „w stronę liczenia” są dziełami intrygującymi same w sobie, ale przede wszystkim dlatego, że stanowią one niejako ostatni trening przed zainicjowaniem programu, który rozpoczął się w momencie postawienia pierwszej jedynki cyfry/liczby jeden (1) w lewym górnym narożniku pierwszego Detalu (od liczby 1 – do 35327) znajdującego się dziś w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi.



(Wojciech Fangor, Summit, 1986 fot. Czesław Czapliński, Fotonova)

SZTUKA, DZIEŁO WOJCIECHA FANGORA, MA TĘ WŁAŚCIWOŚĆ, ŻE GENERUJE NOWE POJMOWANIE I INTERPRETACJĘ, JEST OTWARTA NA ZMIENNOŚĆ CZASU I PERSPEKTYW, W KTÓRYCH JEST DOŚWIADCZANA. ONA POMAGA NAM W OSWOJENIU, BO PRZECIEŻ NIE ZAWSZE ZROZUMIENIU, NASZEGO LOSU, KTÓRY DZIELIMY Z INNYMI WE WSPÓŁCZESNYM ŚWIECIE.

(Szydłowski S., *Wojciech Fangor* [katalog wystawy], Galeria Atlas Sztuki, Łódź, 2009.)

WOJCIECH FANGOR

„Akurat ten rodzaj sztuki, który ja zacząłem robić to był wbrew wówczas panującym modom. Wtedy panująca moda była na abstrakcje, albo takie półabstrakcje, robione na grubych płótnach, żeby farba była w strupach takich, brązach, żeby to wszystko wyglądało jakby miało co najmniej 400 lat. (…) Taka moda była, na taką antykwaryczność. (…) A tu u mnie wszystko gładkie, bez żadnej faktury, bez żadnego pociągnięcia pędzla. To nie było traktowane na początku jako malarstwo” wspominał po latach początki opartowskiej drogi Wojciech Fangor. Rzeczywiście, wystawa 20 płócien w Salonie „Nowej Kultury” (1958) – dziś z należną jej dumą określana mianem pierwszego światowego environmentu – nie spotkała się z przychylną opinią krytyków. Również poprzedzająca ją instalacja przestrzenna wykonana przez Fangora wspólnie z Oskarem Hansenem i Stanisławem Zamecznikiem i odsłonięta w 1957 roku w warszawskiej Zachęcie nie została zrozumiana przez publiczność.

Po wystawie w 1959 roku w Stedelijk Museum w Amsterdamie Fangor poczuł, że środowisko artystyczne zaczęło poświęcać uwagę nurtującym go kwestiom. Na zbiorowym pokazie Polish Painting Now poznał Beatrice Perry – właścicielkę Gres Gallery w Waszyngtonie. Rok później Perry, szczególnie zafascynowana sztuką pochodzącą zza żelaznej kurtyny, odwiedziła Warszawę. Wizytę tę dopełniła trwająca długi czas korespondencja listowna jaką Fangor prowadził z amerykańską galerzystką. W 1961 roku w Gres Gallery odbyła się pierwsza w Ameryce indywidualna wystawa prac artysty. W tym samym roku Museum of Modern Art w Nowym Jorku zorganizowało wystawę młodego polskiego malarstwa abstrakcyjnego. Do pokazania prac zaproszono m.in. Wojciecha Fangora, Aleksandra Kobzdeja, Jana Lebensteina, Henryka Stażewskiego, Tadeusza Kantora oraz – jedyną w tym gronie kobietę – Teresę Pągowską. Obydwa te stały się bezpośrednim bodźcem do zaoferowania Wojciechowi Fangorowi stypendium w waszyngtońskim Institute for Contemporary Art. Stypendium zakończyło się wystawą prac Fangora w Waszyngtonie w kwietniu 1962 roku. W maju tego samego roku Artysta opuścił Amerykę a następnie przeniósł się do Paryża. Nie powrócił już do Polski. W 1964 roku wystawiał w Berlinie oraz w Muzeum Schloss Morsbroich w Leverkusen w Niemczech. Stając się kontynuacją pierwszych doświadczeń w zakresie environmentu wystawy w Niemczech były jednocześnie pod rosnącym wpływem intensywnie uprawianego wówczas malarstwa. Zarówno niemieckim wystawom jak i dwa lata późniejszemu pokazowi nowojorskiemu (Galerie La Challete, 1966) towarzyszyły obrazy optyczne malowane w latach 1963-64. Według wspomnień Fangora jego malarstwo dopiero wówczas zostało szerzej zauważone również w Ameryce: „(…) dopiero gdzieś tam w 64 roku jak Bill Seitz [kurator Museum of Modern Art w Nowym Jorku] zainteresował się sztuką op (…), przyjechał do Europy i zaczął wyszukiwać. W Paryżu trafił na moją wystawę, jeden obraz – takie koło – wziął na tę wystawę w Museum of Modern Art. Wtedy zostałem zauważony. Że to jest op – nawet takie trochę innego rodzaju op. Na ogół op-art był robiony przez artystów farbami akrylowymi przy użyciu taśm klejących. Każdy kolor był od drugiego odseparowany ostrą linią, bardzo geometryczny, a u mnie wszystko było zmazane razem. Więc to też było takie trochę inne, ale dla niektórych inne jest ciekawe.”

Coraz większe zainteresowanie sztuką Wojciecha Fangora za oceanem przyczyniło się do decyzji o ostatecznej emigracji do USA. Wyjazd, do którego artysta dążył jeszcze zanim rozpoczął wieloletnią przygodę z op-artem stał się faktem w 1966 roku. Z cieniem pewnego rozrzewnienia w głosie opowiadał o tym pod koniec życia na antenie Drugiego Programu Polskiego Radia: „Ja poleciałem samolotem bo miałem już wykłady jakieś tam a Magda z całym dobytkiem, z samochodem, ze wszystkim na statek do Bremmen w Niemczech i tym statkiem nie wiem ile dni, cztery czy pięć, płynęła. Połączyliśmy się w Nowym Jorku (…) I jak się jest emigrantem to jest się u siebie.” Po przyjeździe do USA Fangor objął stanowisko wykładowcy w Farleigh Dickinson University w New Jersey. Okresowi drugiej połowy lat 60. towarzyszyły liczne wystawy i gościnne wykłady, które artysta wygłaszał dla amerykańskich studentów. Znajomość z Arturem Lejwą – żydowskim marszandem polskiego pochodzenia, który w Nowym Jorku prowadził prężną galerię – zaowocowała szerokimi kontaktami w amerykańskim środowisku artystycznym. Artur Lejwa zorganizował nie tylko indywidualną wystawę Fangora w swojej Galerie Chalette ale również polecił jego osobę uwadze największych nowojorskich dziennikarzy. W ten sposób John Canday 25 marca 1967 roku na łamach „New York Timesa” poświęcił artyście obszerny artykuł, który – jak wspominał po latach Fangor – miał w gruncie rzeczy większe znaczenie dla jego kariery niż otwarta parę lat później Indywidualna wystawa w The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku.

60

WOJCIECH FANGOR
(1922 – 2015)

M41, 1973

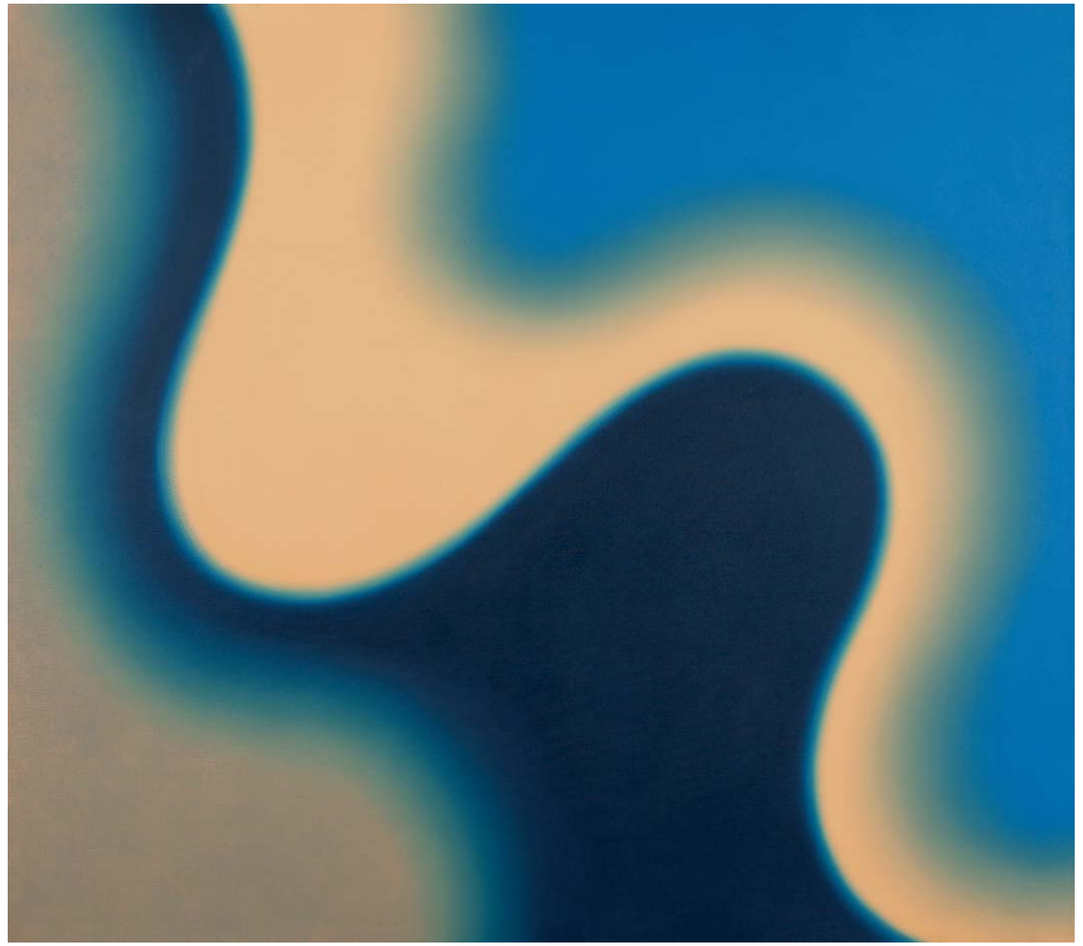
olej, płótno, 178 x 202 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR M41, 1973 70 1/4 X 80

(do obrazu dołączono potwierdzenie autentyczności
podpisane przez Wojciecha Fangora dnia 5.04.2006)

Estymacja: 1 200 000 – 1 800 000 zł •

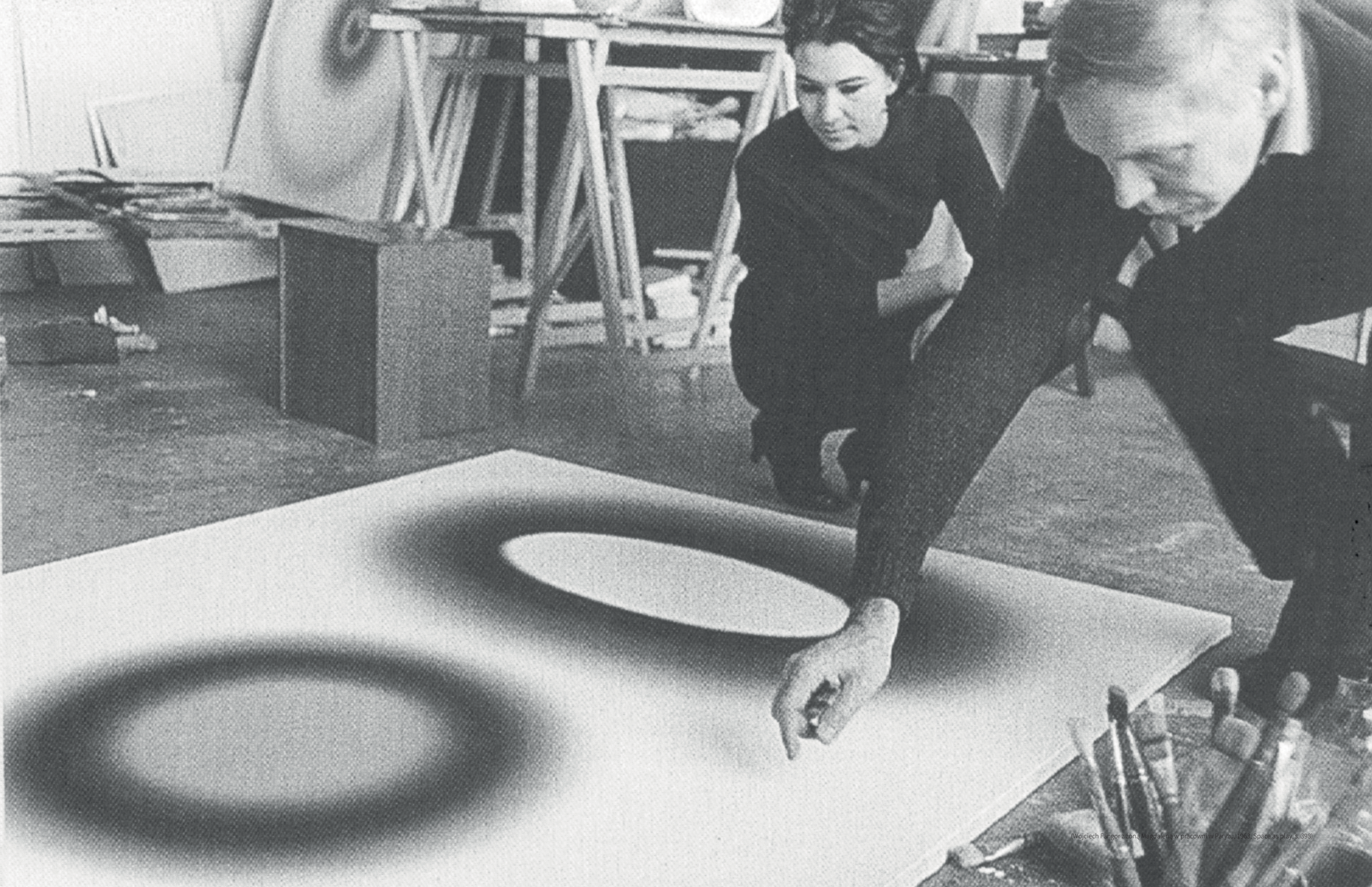
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Zakup z pracowni artysty

Oferowany obraz M41 z 1971 roku stanowi przykład studium nad zależnością między przestrzenią, światłem i ruchem jaką zapoczątkował Fangor pod koniec lat 50. tworząc tym samym nurt absolutnie nowatorski nie tylko w polskiej ale i światowej sztuce. Wydarzeniem symbolicznie otwierającym ten najbardziej znamienny okres w twórczości artysty było zorganizowanie w 1958 roku wspólnie z architektem Stanisławem Zamecznikiem pierwszego polskiego environment „Studium przestrzeni". Wspólnie zrobili jeszcze dwie inne wystawy poświęcone tej tematyce: w 1959 roku w Stedelijk Museum i w tym samym roku przed gmachem Zachęty w Warszawie. Zaprezentowane wówczas pierwsze wibrujące płótna utrzymane wówczas w tonacji czerni i bieli stały się narzędziem oddziaływania na zmysł widza, postać którego odgrywa istotną rolę w systemie nazwanym przez Fangora „pozytywną przestrzenią iluzyjną". O nowatorstwie takiego pojmowania przestrzeni Stefan Szydłowski w katalogu wydanym z okazji wystawy prac artysty w 2015 roku w Gdańsku pisał: „Refleksja nad obrazami malowanymi od 1958 doprowadziła artystę do sformułowania teorii tzw. pozytywnej przestrzeni iluzyjnej. W obrazach z tego okresu Fangor posłużył się techniką sfumato. Miękkie, bezkrawędziowe przejścia między kolorami wywołują iluzję ruchu w obrazie, wyprowadzają widok obrazu między widza a malowidło, odwrotnie niż w klasycznej perspektywie zbieżnej. Artysta przez kilkanaście lat eksperymentował. Najlepszy efekt pozytywnej przestrzeni iluzyjnej dawał format kwadratowy z przedstawieniem koła. Niekiedy sięgał do techniki pointylistycznej, by spotęgować efekt zmieniającego się obrazu – z różnych odległości widzimy w głównej roli bądź przechodzące w siebie barwy, bądź potęgujące się przez kropki odczucie przestrzeni" (Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Mała retrospektywa, w: Fangor. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. ASP w Gdańsku, Gdańsk 2015, s. 17-18). Pierwszymi bezkrawędziowymi formami jakimi posługiwał się artysta były koła i elipsy, fale przyszły nieco później. Otworzyły one jednak przed Fangorem nowe możliwości, fala jako forma nie miała początku ani końca, przenikała przez płótno obrazu, przepływała przez nie swobodnie powodując jeszcze inny rodzaj wrażenia optycznego od pulsujących do wewnątrz kół. Wraz z zastosowaniem fali zwiększeniu uległy formaty prac, jak w przypadku mierzącego blisko dwa na dwa metry M41. Obraz namalowany został w rok po słynnej wystawie jaką Fangorowi przygotowało nowojorskie The Solomon R. Guggenheim Museum. Wraz z tym wydarzeniem artysta stał się poniekąd częścią amerykańskiego ruchu malarstwa optycznego, do której przynależeli tacy twórcy jak Victor Vasarely, Richard Anuszkiewicz czy Briget Riley. W odróżnieniu jednak od wyżej wymienionych Fangor nie ograniczał się do geometrii i koloru. Jego poszukiwania wychodziły poza przestrzeń płótna, ku przestrzeni otaczającej widza, budowanej w relacji forma-kolor-światło.
Utrzymane w chłodnych tonacjach M41 zachwyca delikatnymi ledwo zauważalnymi przejściami między poszczególnymi odcieniami koloru niebieskiego, granatu i kremowych tonacji w jaśniejszych partiach. Owo przenikanie się poszczególnych barw wprawia płaszczyznę obrazu w ruch, fala pulsuje przemieszcza się na płaszczyźnie płótna. Fangor prowokuje widza do aktywności w konstruowaniu tego, co można w obrazie zobaczyć. M41 charakteryzuje się migotliwymi, perfekcyjnie opracowanymi powierzchniami o delikatnym modelunku, nawiązującym do leonardowskiego sfumato. Intensywność barw i ich nasycenie są potęgowane przez idealne wyrównanie powierzchni płótna, na której praktycznie nie widać śladów malarskiego procesu. Brzeg płótna stanowi tylko umowną granicę dla formy, która zdaje się wychodzić poza jego przestrzeń i wlewać się w otoczenie.



FANGOROWE FALE (…) ZYSKUJĄ W TYM KONTEKŚCIE NA ORGANICZNOŚCI, PRZYPOMINAJĄ FALOWANIE WODY LUB WGLĄD W KOSMICZNE PRZESTRZENIE DOKONYWANE PRZEZ LUNETY CZY TELESKOPY. (…) MIĘKKOŚĆ PLAM BARWNYCH ORAZ PŁYNNE ROZMYCIE STREF GRANICZNYCH POMIĘDZY POSZCZEGÓLNYMI KOLORAMI GENERUJE SYTUACJĘ, W KTÓREJ SILNIE DO GŁOSU DOCHODZI DZIAŁANIE NIEOSTROŚCI I NIEWYRAŹNOŚCI. OKO USIŁUJE WIĘC „UPORZĄDKOWAĆ" I OKIEŁZNAĆ DANY WIDOK, KTÓRY WYMYKA SIĘ PROSTYM, LOGICZNYM PODZIAŁOM I -RUCHEM PULSACYJNYM – TWORZY ILUZJĘ RÓŻNYCH POZIOMÓW GŁĘBI. NATURA LUDZKIEGO WIDZENIA JEST JEDNAK ZORIENTOWANA NA POSZUKIWANIE WIDOKU OSTREGO, WYRAŹNEGO, Z KLAROWNYM ZARYSEM POSZCZEGÓLNYCH FORM, GWARANTUJĄCYM POCZUCIE ICH RZECZYWISTEJ OBECNOŚCI. UKŁADY FORMALNO – BARWNE (…) OWO WRAŻENIE RZECZYWISTEJ OBECNOŚCI PODAJĄ JEDNAK W WĄTPLIWOŚĆ, STWARZAJĄC POLE EKSPANSJI EFEKTÓW OPTYCZNYCH, KTÓRE NADBUDOWUJĄ SIĘ NAD RZECZYWIŚCIE OBECNYMI ELEMENTAMI.

(Smolińska M., *Tętno barwnej wibracji czyli uwagi o tym, jak prace Fangora i Nowackiego wzajemnie mierzą sobie puls*, [w:] *Widzieć jasno w zachwyceniu – Fangor/Nowacki*, katalog wystawy Państwowej Galerii Sztuki, Sopot, 2011, s. 9.)



(Wojciech Fangor z żoną Magdaleną w pracowni w Paryżu 1963, Space as play, s. 398)

WSPÓŁCZESNY OBRAZ PRZESTAŁ BYĆ DZIURĄ W RAMIE DO ZAGLĄDANIA W GŁĄB. ZACZĄŁ EMANOWAĆ SWĄ POWIERZCHNIĄ NA ZEWNĄTRZ, STAŁ SIĘ ŹRÓDŁEM PROMIENIOWANIA, WYTWARZAJĄC W PRZESTRZENI STREFĘ FIZYCZNEGO DZIAŁANIA.

(Wojciech Fangor i Stanisław Zamecznik – fragment Manifestu z 1960 roku.)

61

WOJCIECH FANGOR
(1922 – 2015)

M23, 1967

olej, płótno, 100 x 100 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR M23 1967

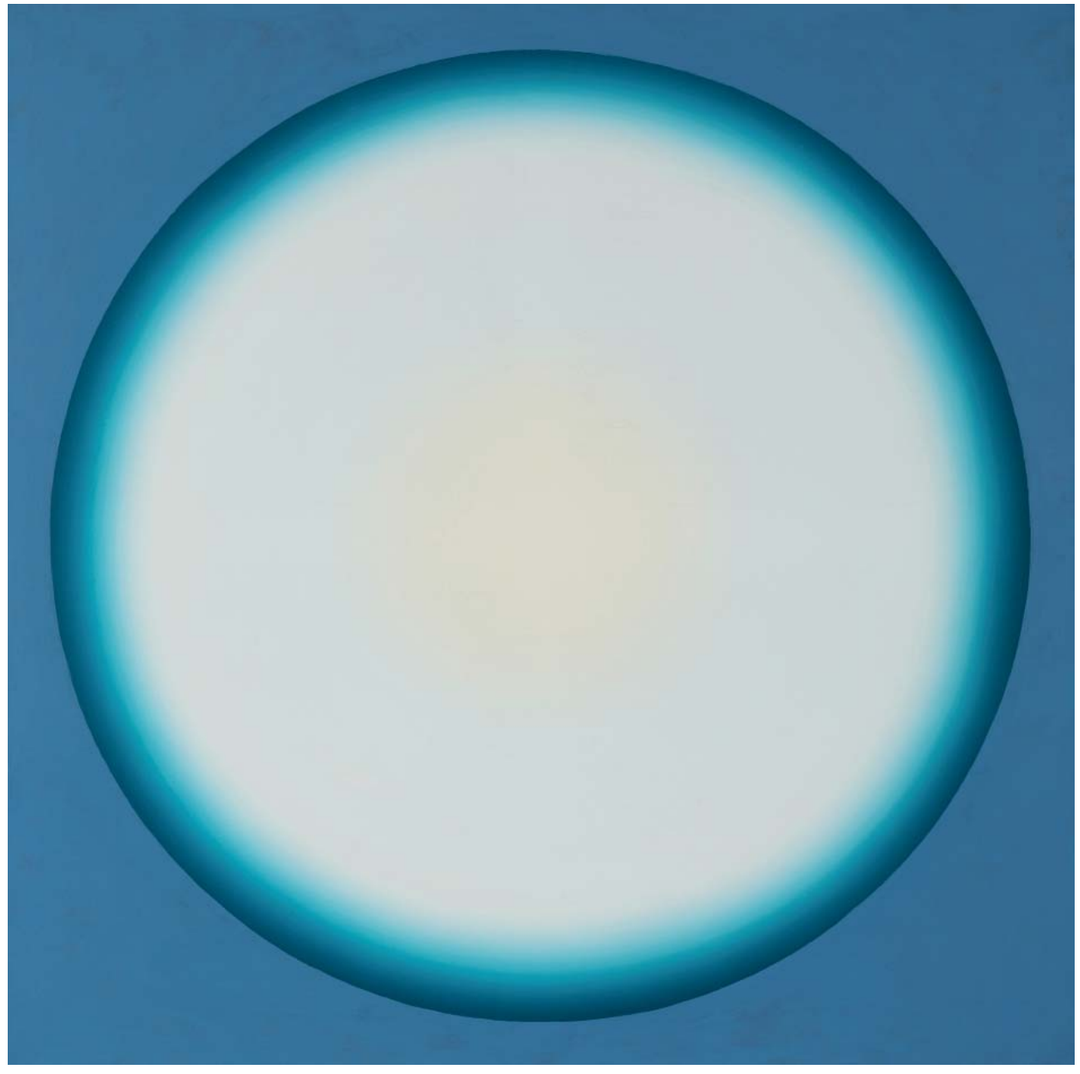
Estymacja: 1 200 000 – 1 800 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 27.11.2011, poz. 52.
Warszawa, kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków

REPRODUKOWANY
Szydłowski S., *Space as play*, wyd. Muzeum Narodowe, Kraków, 2012, s. 175.
Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, Warszawa, 2010, s. 55.

Oferowana praca *M23* namalowana została przez Fangora w 1967 roku zaraz po przybyciu artysty do USA. Jest to obraz, którym Fangor zdaje się udowadniać, że iluzja przestrzeni może wydobywać się z obrazu poprzez zastosowanie maksymalnej ilości światła zawartego w bieli. Jest to w pewnym sensie potwierdzeniem słuszności rozwijanej wówczas przez artystę koncepcji mówiącej iż możliwa jest iluzja przestrzeni rozwijająca się nie w głąb obrazu, ale w kierunku odbiorcy. Efekt ten osiągnięty został w przypadku *M23* za pomocą wyłaniającego się z ciemnobłękitnego tła pełnego okręgu – świetlnej kuli, której zewnętrzne brzegi ograniczone są wyraźnym konturem, wewnętrzne zaś rozmywają się stopniowo ku bieli. W zależności od pozycji jaką przyjmuje widz oraz rodzaju światła jakie pada na płótno obserwować można w *M23* niezwykły efekt przypominający z jednej strony soczewkę wydobywającą się z obrazu w kierunku widza, z drugiej zaś przywołującą na myśl optyczne wrażenia jakim ulega oko obserwujące przez teleskop zaćmienie słońca. Niewątpliwie w *M23* Fangor odwołuje się do fascynującej go od dzieciństwa astronomii. Dopiero po przyjeździe do Ameryki artysta wybudował obserwatorium astronomiczne realizując tym samym pasję i wielkie marzenie jeszcze z czasów wczesnej młodości. Pierwszy bowiem teleskop skonstruował własnoręcznie jako nastolatek jeszcze w Klarysewie. Od tamtej pory myśl o budowie własnego punktu obserwacyjnego nieba towarzyszyła mu bezustannie i niewątpliwie pierwsze czynione obserwacje planet miały wpływ na teorie optyczne zastosowane następnie w malarstwie.

W 1967 roku Wojciech Fangor rozpoczynał swoją wielką amerykańską przygodę, mimo, że prawdziwych jej początków szukać należy już w latach 1960-61. W tamtym czasie utrzymywał bowiem intensywny kontakt z Beatrice Perry, kuratorką waszyngtońskiej Gres Gallery, która uległa fascynacji pracami artysty odwiedzając w 1959 roku Stedejlik Museum w Amsterdamie. W 1961 roku w Gres Gallery odbyła się pierwsza w Ameryce indywidualna wystawa prac artysty. W tym samym roku Museum of Modern Art w Nowym Jorku zorganizowało wystawę młodego polskiego malarstwa abstrakcyjnego. Do pokazania prac zaproszono m.in. Wojciecha Fangora, Aleksandra Kobzdeja, Jana Lebensteina, Henryka Stażewskiego, Tadeusza Kantora oraz – jedyną w tym gronie kobietę – Teresę Pągowską. Obydwa te wydarzenia i pozytywne echo jakie po sobie zostawiły wśród amerykańskich krytyków stały się bezpośrednim bodźcem do zaoferowania Wojciechowi Fangorowi stypendium w waszyngtońskim Institute for Contemporary Art. Myśl o wyjeździe do Stanów Zjednoczonych kiełkowała w Fangorze już od paru lat zwłaszcza zaś od momentu zaciśnięcia współpracy z Gres Gallery. Stypendium ICA dostarczyło Fangorowi potrzebnego mu czasu, spokoju i środków by móc dalej pogłębiać pracę teoretyczną rozpoczętą jeszcze w Europie. Pobyt w USA pozwolił artyście wygłaszać wykłady w cenionych amerykańskich instytucjach (w tym na Uniwersytecie w Yale oraz w Rhode Island School of Design), jak również współdziałać z niektórymi kluczowymi postaciami amerykańskiej sztuki współczesnej – m.in. Josefem Albersem, Markiem Rothko i historykiem sztuki Robertem Goldwaterem. Przede wszystkim owe pierwsze amerykańskie kontakty nawiązane na początku lat 60. ułatwiły Fangorowi późniejszą emigrację do USA. Gdy w 1967 roku wysiadł z samolotu na lotnisku w Nowym Jorku Ameryka nie była już dla niego obcym światem lecz realizacją konsekwentnie planowanego zamierzenia.



DOPIERO GDZIEŚ TAM W 1964 ROKU JAK BILL SEITZ [KURATOR MUSEUM OF MODERN ART W NOWYM JORKU] ZAINTERESOWAŁ SIĘ SZTUKĄ OP, PRZYJECHAŁ DO EUROPY I ZACZĄŁ WYSZUKIWAĆ. W PARYŻU TRAFIŁ NA MOJĄ WYSTAWĘ, JEDEN OBRAZ – TAKIE KOŁO – WZIĄŁ NA TE WYSTAWĘ W MUSEUM OF MODERN ART. WTEDY ZOSTAŁEM ZAUWAŻONY. – Wojciech Fangor

62

WOJCIECH FANGOR
(1922 – 2015)

M55, 1967

olej, płótno, 60 x 60 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR M55 1967

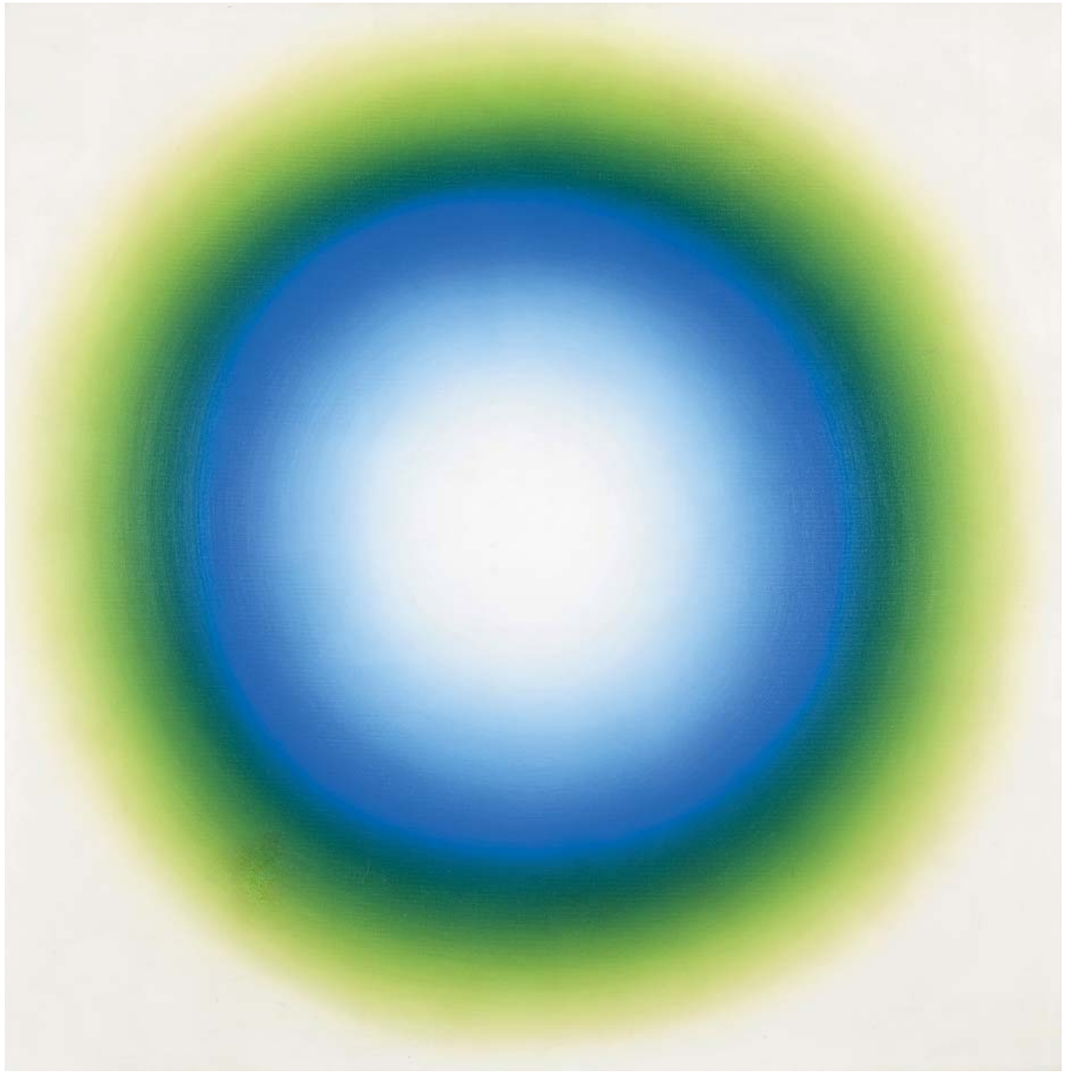
(do obrazu dołączono potwierdzenie autentyczności podpisane przez Magdalenę Fangor, żonę artysty)

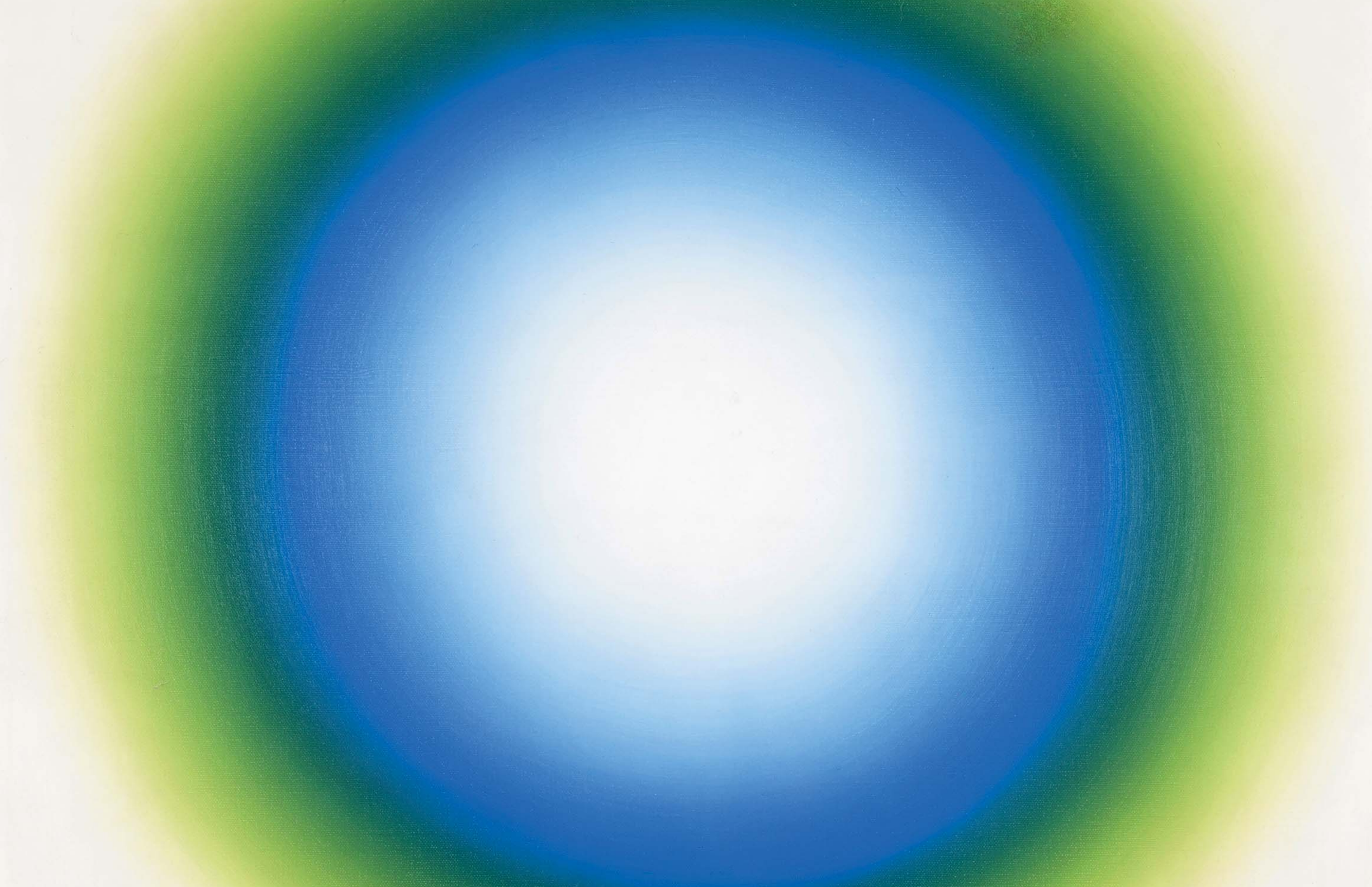
Estymacja: 700 000 – 900 000 zł •

WYSTAWIANY
Poznań, Galeria Stary Browar, *Wojciech Fangor*, listopad – grudzień 2005.

REPRODUKOWANY
Wojciech Fangor [katalog wystawy], wyd. Kulczyk Foundation, Poznań 2005, s. 13.

Malarstwo Wojciecha Fangora spod znaku op-art pozostaje nadal znakiem rozpoznawczym tego wszechstronnego artysty. Droga zapoczątkowana pod koniec lat 50. jeszcze w Polsce, a która powiodła go następnie przez Francję, Niemcy, Wielką Brytanię aż do USA otworzyła Fangora na świat w każdym tego słowa znaczeniu. Nie był to jednak spektakularny sukces od samego początku. Ścieżka, którą podążał artysta wymagała od niego konsekwencji i uporu – cech, którymi był szczęśliwie obdarzony. To pozwoliło mu wyrwać się z beznadziei peerelowskiej rzeczywistości i chyba nawet sam Fangor nie przypuszczał wówczas jak wysoko przyjdzie mu zajść. Tułaczka po europejskich miastach, życie z dnia na dzień, od jednego stypendium do drugiego dalekie było od luksusu jednak pozwalało na przeżycie i przede wszystkim na spokojną pracę. Fangora cieszyły kolejne sukcesy wystawiennicze a zwłaszcza pozytywny odbiór jego obrazów i realizacji przestrzennych – to utwierdzało go w słuszności podjętego trudu. Publiczność z przychylnym zaciekawieniem przyjmowała pokazy w Paryżu, Berlinie i w Leverkusen. Nie przekładało się to na sukces finansowy ale wówczas nie to było dla artysty najważniejszą kwestią. Po krótkim pobycie w Anglii w 1966 roku ostatecznie wyemigrował do USA gdzie zaoferowano mu posadę wykładowcy w Farleigh Dickinson University w New Jersey. Nowa sytuacja pozwoliła na pewną od dawna wyczekiwaną stabilizację i zapewniła większy komfort. Fangor mógł tworzyć w spokoju, coraz więcej też sprzedawał dzięki rozlicznym kontaktom z amerykańskimi galeriami, począwszy od nowojorskiej Galerie Challete, której założyciel i właściciel – żydowski marszand polskiego pochodzenia – Artur Lejwa umiejętnie wspierał artystę nie tylko organizując mu wystawy i aranżując sprzedaże obrazów ale również wprowadzając nazwisko Fangora w obieg. To zaowocowało z kolei wystawami, świetnymi recenzjami i sukcesami na miarę indywidualnej wystawy w The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku. Op-artowskie koła i fale malowane w USA cieszyły się coraz większym zainteresowaniem publiczności i przychylnością krytyków. Pozycja Fangora w amerykańskim świecie sztuki stawała się z każdym rokiem mocniejsza. Kiedy w połowie lat 70. artysta zdecydował się zakończyć przygodę z op-artem był już uznanym twórcą. Przemiany ustrojowe w Polsce skłoniły Fangora do powrotu zza oceanu a pierwsze zorganizowane po transformacji wystawy jego prac wzbudziły na nowo zainteresowanie artystą w kraju. Słusznie przeczuwał on w tym dla siebie szansy. Prawdziwy sukces nadszedł ale dopiero wiele lat później a wielkie retrospektywne wystawy twórczości artysty, takie jak „Przestrzeń jako gra" (2012, Muzeum Narodowe w Krakowie) czy „Wojciech Fangor. Wspomnienie teraźniejszości" (2015, Muzeum Narodowe we Wrocławiu) wzmogły zainteresowanie polskich kolekcjonerów op-artowską sztuką Fangora, której ceny na aukcyjnym rynku zaczęły powoli ale systematycznie rosnąć. Sława i sukces finansowy przyszły do Fangora dopiero pod sam koniec życia artysty. Nie jest on jednak wyjątkiem, co więcej byli i tacy artyści, których odpowiednio doceniono dopiero po ich śmierci. Niewątpliwie Wojciech Fangor jest jednym z najwyżej cenionych polskich twórców. Jest też nadal najchętniej kupowanym rodzimym malarzem, którego obrazy przekraczają na aukcjach kolejne bariery cenowe i wyznaczają kierunek na polskim rynku, wprowadzając go tym samym na coraz wyższe pułapy. Fenomen malarstwa Wojciecha Fangora wykracza jednak daleko poza granice Polski. Niewątpliwie spowodowane jest to wieloletnim pobytem artysty na emigracji w USA, gdzie spędził ponad 30 lat swojego życia. Jego prace regularnie pojawiają się w amerykańskich i europejskich domach aukcyjnych wywołując za każdym razem wielkie poruszenie. Żywiołowe licytacje osiągają tam zawrotne kwoty idące w setki tysięcy dolarów. Polska od paru lat nie pozostaje jednak daleko w tyle. Tylko w minionym 2018 roku zanotowano dwa absolutne rekordy cenowe – pierwszy za pojedynczą pracę Fangora a niespełna dwa tygodnie później za cykl pięciu wyjątkowych wczesnych prac artysty. Polskie kolekcje prywatne mogą się dziś poszczycić obiektami, których klasa jest absolutnie muzealna.





(Malarstwo i przestrzeń. Twórczość Ryszarda Winiarskiego, wyd. ASP w Warszawie, Warszawa, 2012, s. 68)

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 REALIACH LICZBOWYCH, PRZEKAZYWAŁA INFORMACJĘ, KTÓRA JEST W MIARĘ ZAŁOŻONEGO ZADANIA ŚCISŁA. SŁOWEM, OSIĄGNĄĆ TAKI STAN PRECYZYJNOŚCI W PROCESIE TWÓRCZYM I Z TAKIM RYGOREM URZECZYWISTNIĆ MODELOWE PRZESŁANKI, ABY OBRAZ NARZUCAŁ SIĘ W ODBIORZE JAKO COŚ NIEODWOŁALNIE KONIECZNEGO.

(Stefan Morawski za: J.Grabowski, *Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974*, Kraków, 2002, s. 26.)

RYSZARD WINIARSKI

Ryszard Winiarski urodził się 2 maja 1936 roku we Lwowie. Rozpoczął studia na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej Politechniki Warszawskiej, na których studiował w latach 1953 – 1959. Przez dwa ostanie lata studiów, uczęszczał jako wolny słuchacz do pracowni malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a od 1960 roku podjął regularna naukę na Wydziale Malarstwa. W czasie studiów wpływ na jego twórczość mieli profesorowie: Aleksander Kobzdej, Stanisław Szczepański, Jan Wołodyński, Julian Pałka i Władysław Daszyński. W czasie studiów Winiarski uczęszczał na prowadzone przez Mieczysława Porębskiego seminarium poświęcone związkom i zależnościom pomiędzy sztuką a nauką. Wykłady te miały kluczowy wpływ na dalsza twórczość artysty. Temu zagadnieniu postanowił poświęcić temat pracy dyplomowej: „Zdarzenie – informacja – obraz". Tytuł magistra sztuki obronił w 1966 roku, łącząc w swojej pracy dyplomowej teorię programowania obrazów. Prace wykonane według tych założeń zaprezentował w 1966 roku na jednej z najważniejszych imprez polskiej awangardy – Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach tuż po uzyskaniu dyplomu. Jego koncepcja artystyczna była bardzo dojrzała i oryginalna, wsparta serią prac inspirowanych rachunkiem prawdopodobieństwa. Winiarski zaproponował w niej przełożenie wybranych zagadnień z obszaru nauk ścisłych, takich jak statystyka, teoria gier, przypadek, na język sztuki. W 1981 roku objął pracownię „Problemy malarstwa w architekturze i w otoczeniu człowieka" na macierzystej uczelni. Przez dwie kadencje (1985-1987 i 1987-1990) pełnił funkcję prorektora warszawskiej ASP. W 1990 roku otrzymał tytuł profesora. Należy do grona najwybitniejszych reprezentantów nurtu abstrakcji geometrycznej wywodzącej się z tradycji konstruktywizmu. Zgodnie z założeniami swojego 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. 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 Poznani, w kolekcji McCeory w Nowym Jorku, w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w New Delhi i wielu kolekcjach prywatnych.

TEMATEM NAJNOWSZYCH DZIEŁ JEST PRZENIKANIE SIĘ TEGO, CO MOŻNA NAJPROŚCIEJ NAZWAĆ PRZESTRZENIĄ OBRAZU. CZASAMI PRZESTRZEŃ TA JEST BRANA DOSŁOWNIE – POPRZEZ BUDOWANIE JEJ PIĘTROWO, W GŁĄB OBRAZU – LUB TRAKTOWANA JAKO ZŁUDZENIE. W TYM DRUGIM PRZYPADKU UKŁAD ELEMENTÓW STATYSTYCZNYCH POJAWIAJĄCYCH SIĘ W WYIMAGINOWANEJ GŁĘBI UKAZANY JEST, DZIĘKI RÓŻNYM FORMOM PERSPEKTYWY, NA POWIERZCHNI PRZESTRZENI. TWORZENIE ILUZORYCZNEJ PRZESTRZENI CZĘSTO WIĄŻE SIĘ Z UDZIAŁEM CZYNNIKA LOSU. STATYSTYCZNIE REJESTROWANE PRZYPADKI, KOD WIZUALNY I ANALIZA STATYSTYCZNA TWORZĄ ŚWIAT, W KTÓRYM SPOTYKAJĄ SIĘ TECHNIKA I SZTUKA. – Ryszard Winiarski

(*Ryszard Winiarski*, dall'8 novembre all'll dicembre 1974, alla Galleria Schwarz, Milano, wyd. Galleria Schwarz, Mediolan, 1974.)

63

RYSZARD WINIARSKI
(1936 – 2006)

Próba interpretacji przestrzeni, lata 70. XX w.

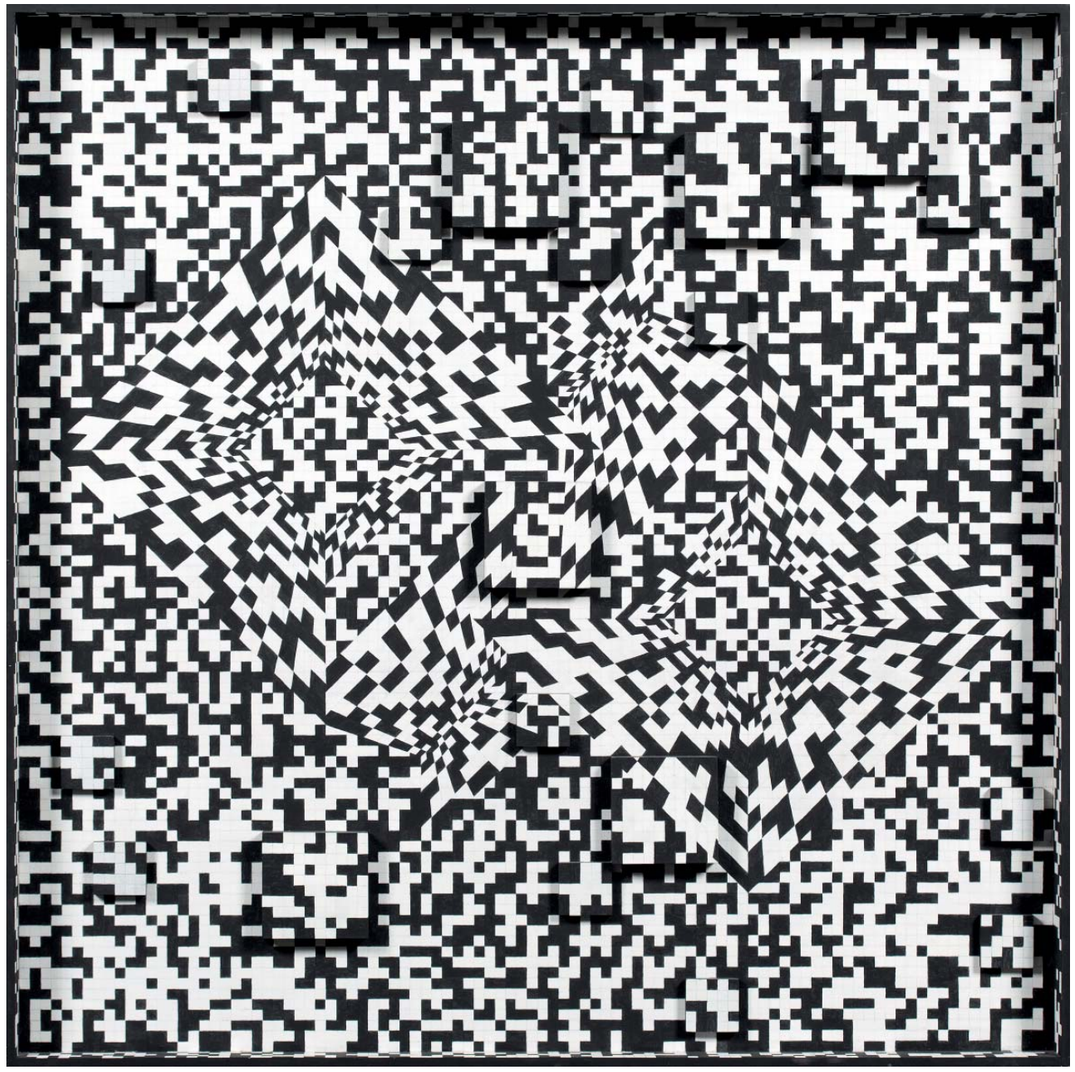
akryl, płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
sygn. na blejtramie ołówkiem: Winiarski, na blejtramie u dołu inicjały R.W.,
na odwrocie autorska etykieta z opisem pracy

(obiekt posiada potwierdzenie autentyczności podpisane przez Bożenę Kowalską oraz certyfikat Anny Winiarskiej, córki artysty)

Estymacja: 550 000 – 700 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Niemcy, kolekcja prywatna

Na pierwszą połowę lat 70-tych przypada czas intensyfikacji artystycznych poszukiwań artysty. Pisane wówczas programy w swym założeniu miały komplikować reguły gry co doprowadziło do budowania obszarów o coraz większej złożoności. Przejawiała się ona m.in. w pojawieniu się trzeciego wymiaru a wraz z nim penetrowaniu przestrzeni realnej, w próbie zwrócenia się w stronę przestrzeni iluzorycznej i stosowaniu perspektywy. Wszystkie te doświadczenia odnajdujemy w oferowanej pracy „Próba interpretacji przestrzeni", w której poza losową grą bieli i czerni i jej wykrzywieniem widzimy także elementy reliefowe. Zbudowane są one z drewnianych klocków i wyłaniają się z płaszczyzny obszaru w kierunku widza. Całość mocno oddziałuje nie tylko poprzez format pracy ale przede wszystkim poprzez głębię oraz dystorsję obrazu uwypukloną przez piętrzący się relief.
Prezentowana praca należy niewątpliwie do najbardziej okazałych prac Ryszarda Winiarskiego. Nie tylko ze względu na swój rozmiar ale głównie za sprawą złożoności i wielości zabiegów użytych do opracowania finalnej kompozycji. W przeciwieństwie do wielu kompozycji statycznych i uporządkowanych, te stanowią wyjątkową na tle twórczości Winiarskiego grupę obrazów, które same w sobie burzą własny porządek w sposób jednak w dalszym ciągu w pełni kontrolowany przez artystę. „Próba interpretacji przestrzeni" zakłada działanie logiczne, dalsza część tytułu implementuje już pewien subiektywizm zależny od wrażenia jakie w widzu wywoła praca: „z prawdopodobieństwem wystąpienia złudzenia dualizmu wzrokowego w zależności od ruchu widza wobec losowo wybranego elementu tła". Wyjątkowość oferowanej pracy polega na tym, że konceptualne malarstwo Winiarskiego opierające się przede wszystkim o żelazne zasady logiki oscyluje na pograniczu op-artu. „Próba interpretacji przestrzeni" zakłada bowiem pojawienie się elementu osobistego w odbiorze pracy, czynnika, który w dotychczasowej twórczości Winiarskiego nie był w ogóle brany pod uwagę. Analogiczna praca wystawiana była w 2017 roku na wystawie Ryszarda Winiarskiego towarzyszącej Biennale w Wenecji, są one wybitnymi okazjami kolekcjonerskimi ponieważ należą do najbardziej efektownych prac artysty ze szczytowego momentu rozwoju jego teorii malarstwa.



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

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

64

RYSZARD WINIARSKI
(1936 – 2006)

Chance in game for one / two / three, 1989

(tryptyk), akryl, płyta pilśniowa, 37 x 37 cm (każdy)
sygn. p.d.: winiarski '89 (każdy)
oraz l.d.: chance in game for one / two / three

Estymacja: 90 000 – 140 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

PO WYSTAWIE „GRY” W HOLANDII W 1976 ROKU DOSZEDŁEM DO WNIOSKU, ŻE GRAFICZNE UPORZĄDKOWANIE PRZESTRZENI W SERIĘ PÓL, WEWNĄTRZ KTÓRYCH GRĄ RZĄDZI PRZYPADEK I LOGIKA, MOŻE PRZYNIEŚĆ CIEKAWE REZULTATY. – Ryszard Winiarski

(Mohr M., *System + zufall. Francois Morellet, Herman de Vries, Ryszard Winiarski* [katalog wystawy], wyd. Landespavillon, Stuttgart, 1978, s. 34.)

65

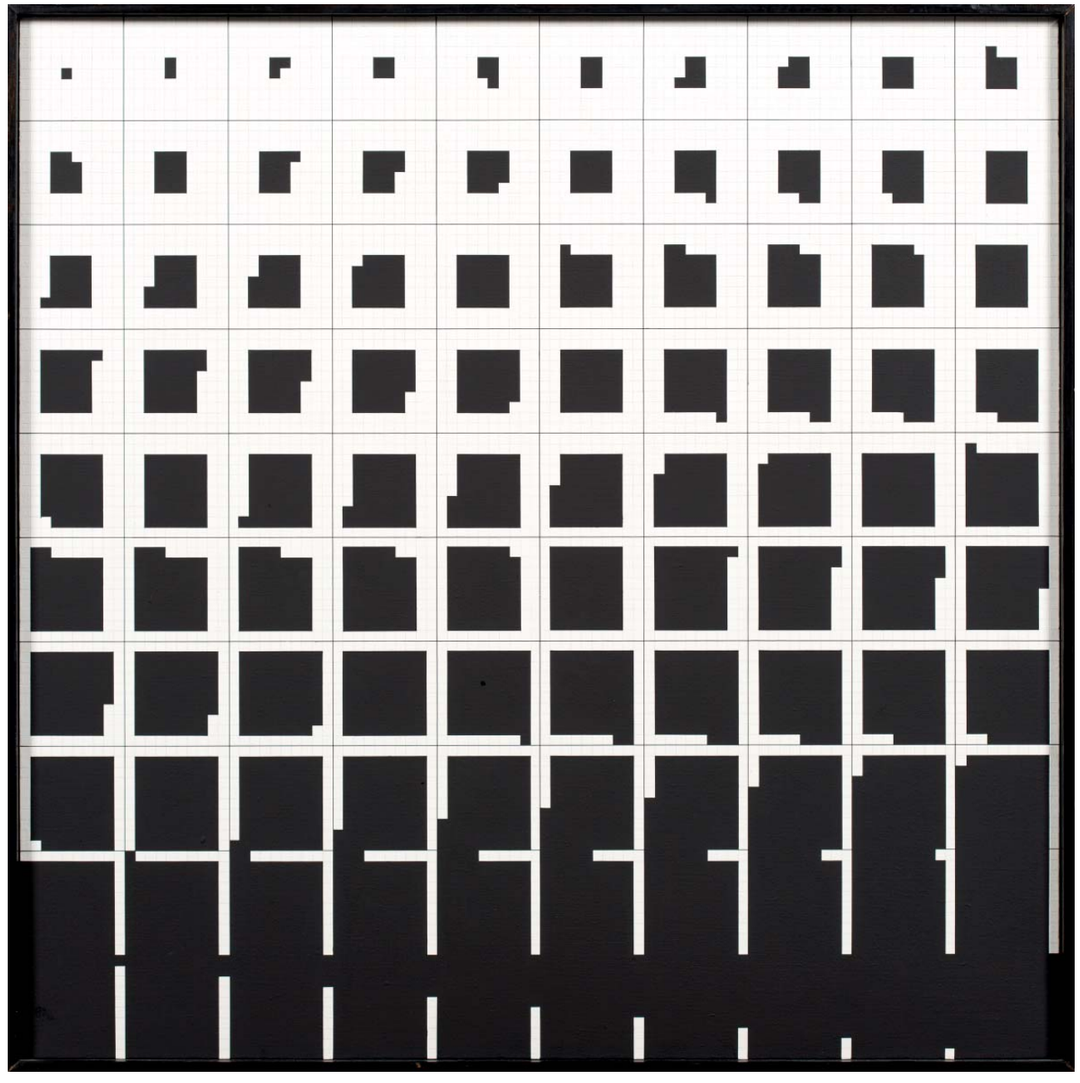
RYSZARD WINIARSKI
(1936 – 2006)

Chance in game 10x10 – Logical course – A centrifugal Spriral, 1977

akryl, płótno, 103 x 103 x 5 cm
sygn. na odwrocie: 16 GAME 10X10 – LOGICAL COURSE – A CENTRIFUGAL SPIRAL Winiarski 77
na odwrocie papierowa etykieta z autorskim opisem zastosowanego systemu

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Ketterer Kunst, aukcja 08.06.2018, poz. 360.
Rhineland, kolekcja prywatna



Już od wczesnego etapu artystycznej aktywności prace Ryszarda Winiarskiego budziły wielkie zainteresowanie krytyków sztuki. Jego obrazy w 1966 roku, gdy właśnie skończył 30 lat i otrzymał dyplom ukończenia studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, uzyskały Grand Prix na Sympozjum Artystów-Plastyków i Naukowców w Puławach. W roku 1969 w Musee Galliera w Paryżu Winiarski wspólnie z innymi artystami związanymi z Muzeum Sztuki w Łodzi (m.in. Katarzyną Kobro, Edwardem Krasińskim, Jerzym Nowosielskim) zaprezentował swoje prace na wystawie pt. „Nowoczesne malarstwo polskie. Źródła i poszukiwania”. Wystawa ta, przygotowana przez łódzkie muzeum, posiadała charakter problemowy i pokazywała wybrane zjawiska w okresie od formizmu po rok 1968. Wystawa spotkała się z entuzjastycznym odbiorem. Dzięki temu przedsięwzięciu zachodni świat artystyczny, kręgi kolekcjonerskie i krytycy sztuki mogli po raz pierwszy na taką skalę zapoznać się z twórczością trzydziestotrzyletniego wówczas Ryszarda Winiarskiego. Od tamtej pory zainteresowanie jego sztuką w Europie i na świecie rosło czego dowodem był udział artysty w wiodących wystawach, jak Międzynarodowe Biennale Konstruktywizmu w Nowymberdze (1969 i 1971) czy Biennale w Sao Paulo (1969). Do niezwykle ważnych wydarzeń zaliczyć na pewno trzeba indywidualną wystawę jaką w roku 1974 przygotował Ryszardowi Winiarskiemu w Mediolanie włoski kolekcjoner i marszand sztuki współczesnej Arturo Schwarz, założyciel legendarnej już Galleria Schwarz promującej twórczość m.in. Marcela Duchamp, Man Raya czy Jean Arp. Na indywidualną wystawę Arturo Schwarz osobiście wybrał kilkanaście prac Winiarskiego. Po głośnej wystawie w Mediolanie kolejną ważną dla artysty był pokaz pt. „Gry”, który odbył się w 1976 roku w holenderskim Gorinchem. Poprzedzające wystawę sympozjum oraz bezpośrednia styczność publiczności odwiedzającej pokaz z zaprezentowanymi w jego ramach grami stały się impulsem do nowych przemyśleń i dalszych działań. „Szanse w grze” były tematem, który artysta rozwijał od początku lat 70. Po wystawie w Holandii rozszerzył go o kolejne elementy wprowadzając podział przestrzeni obrazu na rejestr odrębnych pól wewnątrz, których toczyły się gry w oparciu o logikę i/lub przypadek. Do takich rozbudowanych systemów należy oferowana praca, która w podtytule („Logical course”) sugeruje nam obraną przez Winiarskiego metodę a w dalszej części tytułu („A centrifugal spiral”) opisuje osiągnięty efekt wizualny. Seria postępujących po sobie zapisów w setce pól tworzących układ 10 x 10 daje jako rezultat kompozycję charakteryzującą się niezwykłą harmonią wynikającą z konsekwentnego jej uporządkowania. Artysta cały system opisał na odwrocie obrazu w następujący sposób: „na każdej ze stu plansz przybywa po jednym zaczernionym polu. Pole to pozostaje czarne aż do końca rozgrywki. Tak więc gdy pierwsza plansza zawiera jedno czarne pole – ostatnia ma 100 pól czarnych jest więc całkowicie zaczerniona. Reguły gry: elementy czarne zjawiają się począwszy od jednego ze środkowych pól zachowując regułę spirali odśrodkowej”
Mimo, iż powstające w sposób nietypowy i zaprzeczający tradycyjnym metodom malarskim, prace Winiarskiego noszą tak silne cechy indywidualności ich twórcy, że są bezbłędnie rozpoznawalne pod każdą szerokością geograficzną a sam artysta już w latach 70. stał się – obok Fangora, Stażewskiego, Opałki i Abakanowicz – jednym z najbardziej rozpoznawalnych współczesnych twórców polskich na świecie.

NIELICZNI TYLKO Z SZACUNKIEM POCHYLĄ SIĘ NAD TAJEMNICĄ ZAWARTĄ W UDUCHOWIONYM PRZEZ NAS PRZEDMIOCIE, JAKIM JEST ODPOWIEDNIO POMALOWANE PŁÓTNO. PRZYŁĄCZMY SIĘ DO NICH, NIE ZACHWYCAJMY SIĘ TAK BARDZO SOBĄ I ODWRÓCIWSZY GŁOWĘ OD RYNKOWEGO ZGIEŁKU WEJDŹMY W SFERĘ BŁOGOSŁAWIONEJ CISZY, UCISZMY SIĘ!

(Fijałkowski S., „Wokół ramy", 1 kwietnia 2007.)

66

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(ur. 1922)

Kompozycja czerwono-niebieska, ok. 1960

olej, płótno, 73,5 x 50 cm
sygn. na blejtramie: S. Fijałkowski Kompozycja czerwono-niebieska A22

Estymacja: 90 000 – 130 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 03.04.2011, poz. 60.

Jedną z charakterystycznych cech malarstwa Fijałkowskiego z wczesnych lat 60. są niewielkiego formatu płótna. Artysta komentował to tak: „Był to świadomy wybór formatu, chciałem, żeby obraz mógł być zaczęty i skończony w jedno posiedzenie. Miałem nadzieję, że w ten sposób będę mógł ukazać nieprzerwany proces twórczy, od jego początku aż do naturalnego zakończenia" (Fijałkowski S., Lata nauki i warsztat, Galeria 86, Łódź 2002). Prace z początku lat sześćdziesiątych należą do ostatnich, które artysta tytułował, wyposażał dodatkowymi podpisami, niejednokrotnie enigmatycznymi. Po nich stosował już daty dzienne.
Na początku swojej praktyki artystycznej Fijałkowski silnie inspirował się sztuką abstrakcyjną. Pod koniec lat 50 artysta przełożył na język polski dwie książki współtwórcy i przedstawiciela abstrakcjonizmu Wassily'ego Kandyński'ego: „Duchowość w sztuce" oraz „Punkt i linia a płaszczyzna". Są to podręczniki o sztuce ugruntowane w metafizycznej spekulacji. Praca nad tłumaczeniem miała wpływ na późniejszą twórczość Fijałkowskiego. Następnie zwrócił się ku symbolowi, stąd w jego późniejszych pracach pojawiały się obok figuratywnych przedstawień geometryczne kształty.
Henryk Anders, krytyk sztuki, napisał we wstępie do indywidualnej wystawy Fijałkowskiego z 1962 roku w Galerii „Krzywe koło": „Fijałkowski szuka […] nieprzemijających wartości w psychice człowieka. […] to wszystko, co zajmowało człowieka już w epoce wierzeń magicznych, znajduje tutaj nową, nowoczesną interpretację. Symbol, bogaty niegdyś i wieloznaczny, upraszcza się do znaku, któremu dopiero widz ma nadać właściwe, odpowiadające jego własnemu doświadczeniu wewnętrznemu znaczenie" („Malarstwo Stanisława Fijałkowskiego", Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1962).
Obraz prezentowany na aukcji powstał w zbliżony okresie co ów wcześniej wspomniana wystawa. Możemy zatem sądzić, że słowa Henryka Andersa są aktualne i przy tej pracy. Autor daje nam przestrzeń do interpretacji twórczości Fijałkowskiego na podstawie naszych własnych doświadczeń i osobistego języka symboli. W obrazie użyto jedynie kolorów podstawowych, tych, których nie uzyskamy przy zmieszaniu innych barw. Obraz balansuje na pograniczu figuracji i abstrakcji. Gdyby nie niebieskie nogi to nie interpretowalibyśmy reszty barwnych płaszczyzn jako wnętrza. Element ludzkiego ciała zmusza nas do postrzegania reszty części obrazu jako rzeczywistych przedmiotów czy miejsc. Brak twarzy prezentowanej postaci sprawia, że nie wiemy, czy przedstawiona jest obecność, czy właśnie nieobecność osoby na obrazie.
Malarstwo Stanisława Fijałkowkiego jest niezwykle inteligentne, widać w nim pogłębione rozważania artysty o sztuce oraz obycie w trendach w sztuce. Traktował malarstwo jak sposób uprawiania filozofii, zajrzenia w głąb siebie.

(Stefan Krygier w pracowni, Łódź, lata 70 XX w.)

STEFAN KRYGIER

Stefan Krygier należy do grona artystów, którzy w ostatni sposób wpłynęli na polską sztukę drugiej połowy XX wieku. Związanym ze środowiskiem łódzkiej awangardy wywodził się z kręgu uczniów Władysława Strzemińskiego. Był współzałożycielem (obok Lecha Kunki) grupy artystycznej St-53, która ukonstytuowała się w Katowicach w 1953 roku w akcie sprzeciwu wobec odgórnie narzucanej artystom doktryny socrealistycznej. Członkowie St-53 inspirowali się lekturą „Teorii widzenia" Strzemińskiego. W kolejnych latach Krygier wielokrotnie wystawiał z innymi członkami katowickiego ugrupowania, m.in. w Galerii Krzywe Koło w Warszawie (1959). Pierwszą wystawę indywidualną miał już trzy lata wcześniej w prestiżowym warszawskim Salonie „Po prostu". Należał do artystów eksperymentujących, uczestniczył w III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w 1959 roku ale też w sympozjach w Puławach, zielonogórskich sympozjach „Złotego Grona", plenerach koszalińskich w Osiekach i Lubelskich Spotkaniach Artystycznych. Wydarzenia te gromadziły artystów, którzy w awangardzie upatrywali drogi uniezależnienia się od rzeczywistości peerelowskiej.

Krygiera- malarza we wczesnym okresie jego twórczości zajmowała przede wszystkim tematyka relacji między sztuką dawną a współczesną. Malował wtedy dekoracyjne kompozycje przedstawiające portrety kobiet traktowane w sposób przypominający witraż – o mocnym konturze i płaskiej plamie barwnej. W kolejnych latach sięgną jeszcze głębiej próbując transponować tradycje sztuki starożytnego Egiptu na język współczesny. Krygiera szczególnie pociągał zmysł matematyczny kompozycji i bryły, kunszt konstrukcji cechujący starożytnych mistrzów architektury oraz jej dekoracyjność. Coraz bardziej fascynowała go przestrzenność. W 1965 roku powstał oferowany obiekt „Nofret" stanowiący kontynuację obiektów z cyklu „Dolina Królów", który Krygier zainicjował w 1964 roku. „Nofret" należy do owych form artystycznych, które wymykały się klasycznej definicji rzeźby i dlatego też wymagały od artysty poszukiwań nowych słów, nowych nazw na te nowatorskie dzieła sztuki. Stefan Krygier preferował właśnie określenie forma, którym posługiwał się w swojej twórczości teoretycznej i w pracy artystycznej, jak zauważa Stefan Szydłowski (Kondensacja formy {katalog wystawy}, wyd. Galeria „Oranżeria", 2012). Działania artystyczne Krygiera wynikają z pewnej kontynuacji postawy Władysława Strzemińskiego, związane są z archeologią formy i badaniem form historycznych w perspektywie ich potencjału, siły, żywotności dla nas tu i teraz, zauważa dalej Szydłowski.

„Nofret" z 1965 roku to jedna z pierwszych form przestrzennych autorstwa Krygiera, który w następnych latach będzie chętnie sięgał po to narzędzie wypowiedzi. „Nofret" imponuje artystycznym radykalizmem i mądrością. W tej formie wszystko jest ważne i wszystko podlega formie, która jest nadrzędną wartością. To forma wymusza materię, sposób jego obróbki, wielkość, transparentność. „Nofret" stoi na początku drogi jaką obrał Krygier w celu badania przestrzeni w dziele, jego tektoniki i architektoniki – studia te pogłębiał w latach 70. i 80. w kolejnych obiektach z cyklu „konflikty" (1971) czy późniejszym „Ośrodku Kondensacji Formy III" (1985). „Nofret" to dzieło konstruowane w przestrzeni, otwarte na rozproszenie i penetrowanie otoczenia, należy więc do grupy brył, które sam artysta określił jako Ośrodki Kondesacji Formy. Oferowana praca ma swojego prekursora w rzeźbie „Nofret I" z 1964 roku, wykonanej w drewnie ale o mniejszych wymiarach (110 x 16 x 4 cm) i o znacznie mniej potraktowanej głębi przenikających ją przestrzeni. „Stefan Krygier był dziedzicem postawy awangardowej w tym, że szukał nowych rozwiązań artystycznych, ale także teoretycznych. Jak jego wielcy poprzednicy był teoretykiem sztuki, wniósł swój wielki wkład do naszego dzisiejszego myślenia o formie i przestrzeni, był artysta wiernym nurtowi, który szczególnie podkreślał wagę komunikatywności sztuki i z tym związaną jej rolę i wagę w życiu społecznym, w kształtowaniu i interpretowaniu historii" pisał Stefan Szydłowski. Niewątpliwie postać Stefana Krygiera należy dziś do kanonu klasyków łódzkiej awangardy i obok Stanisława Fijałkowskiego jest to najciekawszy reprezentant tego niezwykle ważnego dla polskiej sztuki środowiska artystycznego

POZA WIDZENIEM KONWENCJONALNYM KSZTAŁTÓW I KOLORÓW ISTNIEJE INNY OBSZAR OBSERWACJI. TYM OBSZAREM JEST ZAMKNIĘTE OKO, W KTÓRYM ODWZOROWUJE SIĘ TO, CO OKO OTWARTE WIDZIAŁO W PEŁNI ŚWIATŁA. – Stefan Krygier

(„Art & Bussines” 1994, nr 1-2, ss. 56-57.)

67

STEFAN KRYGIER
(1923 – 1997)

Nofret, 1965

brąz patynowany, wys. 170 cm
sygn. u dołu: STEFAN KRYGIER 1965 „NOFRET”
ed.: 2/8

(do obiektu dołączony certyfikat autentyczności
autorstwa córki artysty)

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł •

WYSTAWIANY
Nowy Jork, Green Point Project, *The Pseudogroups of Stefan Krygier*, maj-czerwiec 2018.

REPRODUKOWANY
Bartelik M., *The Pseudogroups of Stefan Krygier* [katalog wystawy], Warszawa, 2018, ss. 44-45.

KIEDY POJAWIAJĄ SIĘ RYTMICZNE, GĘSTO ROZPIĘTE NAD POWIERZCHNIĄ OBRAZU STRUNY, CZĘSTO Z MALOWANYM NA NICH KOŁEM – ZASTĘPUJĄ NIEKIEDY ZŁUDNIE PRZESTRZENNY RASTER MALOWANYCH KROPEK RZECZYWISTĄ, DRUGĄ PŁASZCZYZNĄ OBRAZU. ZDARZA SIĘ JEDNAK TAKŻE I TAK, ŻE JEDEN MALARSKI OBIEKT LEWANDOWSKIEJ ZAWIERA WSZYSTKIE TRZY WARSTWY PRZESTRZENNE: TŁO – PODŁOŻE, ZŁUDNĄ PŁASZCZYZNĘ RASTROWĄ I TRZECIĄ Z NAPIĘTYCH STRUN. W MIARĘ PRZESUWANIA SIĘ WIDZA, ZMIAN KIERUNKU PADANIA I NASILENIA ŚWIATŁA, OBRAZY TE ULEGAJĄ NIEUSTANNYM MUTACJOM. POJAWIAJĄ SIĘ W NICH EFEKTY NAGŁYCH BŁYSKÓW, RUCHU, WIBRACJI, PRÓSZENIA ŚWIATŁA I PULSOWANIA ŚWIETLNYCH OKRĘGÓW. – Bożena Kowalska

(Kowalska B., *Danuta Lewandowska* [katalog wystawy], wyd. ga ga galeria, Warszawa, 2005, ss. 10-11.)

68

DANUTA LEWANDOWSKA
(1927 – 1977)

Kompozycja przestrzenna, l. 70. XX w.

technika własna, płótno, 103 x 83 cm

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Zakup od artysty

Obraz prezentowany na aukcji pochodzi z najwspanialszego okresu twórczości Danuty Lewandowskiej. Przeważającymi kolorami jest czerwień i czerń. Jest to dosyć mroczny praca, ale nie można jej odmówić głębokiej sakralnej atmosfery. Na pierwszy rzut oka trudno określić co widzimy. Jest to czarny okrąg na czerwonym tle, ale bawi się on z naszym okiem i nie sposób nie zacząć kontemplować obrazu w poszukiwaniu jego tajemnicy.
Obraz zaskakuje nas swoją pudełkową formą. Koło, które zauważyliśmy w pierwszym momencie, jest tłem do wertykalnie napiętych nylonowych strun. Są one przymocowane w równych odstępach od siebie i przez zamalowanie ich w niektórych miejscach czarną farbą, artystka tworzy iluzję, znikających linii. Czerń tła oraz strun zlewa się i pochłania trójwymiarowy element, przerywając go w nieoczekiwanym momencie. Dodatkowym atrybutem wprowadzenia tak nieoczywistego elementu, jak struny w obrazie jest cień, który rzucają na malowaną płaszczyznę. Mamy teraz do czynienia z multiplikowanymi liniami, jedynymi rzeczywistymi a drugimi powstałymi w trakcie gry światła z pracą. W przeciwieństwie do strun ich cienie stają się elementami ruchomymi zależnymi od oddziałujących na nie warunków oświetlenia. Nie sposób zobaczyć pracy dwa razy takiej samej. W ciągu dnia cień wędruje po pracy, a intensywność oświetlenia wyciąga jego kontrast bądź jego brak.
Artystka nie daje nam chwili wytchnienia. Malowana płaszczyzna również nie jest oczywista. Wewnętrzna warstwa obrazu przedstawia czarne koło o rozedrganych krawędziach przechodzących w czerwień tła. To, co wydaje się początkowo gradientem, okazuje się siatką kropek malowanych czubkiem pędzla, które w zależności od gęstości przemieniają się w formę przypominającą tajemniczą planetę. Dodatkowo Artystka wyciąga kształt koła z rozedrganej płaszczyzny, zaznaczając ją kolorem o większym natężeniu pigmentu. Czarne koło na czarnym tle, którego energia w postaci jeszcze ciemniejszych plamek zbiegających się ku środkowi, pochłania nas i nie sposób przestać badać wzrokiem obraz.
Kiedy przechodzimy obok pracy czy zmieniamy swoje położenie, dzieło zaczyna wibrować, struny wchodzą w dialog z kropkami, tworząc iluzję ruchu na obrazie. Bezsensownym jest oglądanie reprodukcji dzieła, które trzeba doświadczyć, aby je zobaczyć. Co więcej, aby poznać obiekt przedstawiony na aukcji, powinniśmy z nim spędzić nie dzień, nie miesiąc ani nawet nie rok. Nie można poznać całkowicie obraz czy zobaczyć go przez cudze oczy. Artystka spotkała przedwczesna śmierć, ale jej prace, które po niej pozostały, żyją i nieskończenie się zmieniają.
Zainteresowanie kulturą i filozofią dalekiego wschodu autorki dzieła ma niezwykły wpływ na obrazy. Są niczym sakralne ikony, zabierają nas w duchową podróż i hipnotyzują nas swoją złożonością. Złożona, niespotykana technika obrazów Lewandowskiej do tej pory zaskakuje nas swoim nowatorstwem nigdy nie przestaje nas zaskakiwać.

W SPIĘCIU WSPANIAŁOŚCI I BRUTALNYCH KLĘSK CIAŁO KOBIECE W MALARSTWIE TERESY PAGOWSKIEJ ZYSKUJE ZNAMIONA ROMANTYCZNE. DRAMATYZM JEGO JEST PATETYCZNY. (...) JEJ KOMPOZYCJE WIELOFIGUROWE W PEŁNI NOWOCZESNE AFISZOWOŚCIĄ SWYCH EFEKTÓW PLASTYCZNYCH, MAJĄ TAKŻE DZIAŁANIE WYZWALAJĄCE WYOBRAŹNIĘ.

(Kępiński Z., *Teresa Pągowska*, z serii Współczesne Malarstwo Polskie, Warszawa, 1969.)

(Teresa Pągowska, fot. Zofia Nasierowska, Reporter)

W ABSTRAKCJI SPONTANICZNEJ (…), ODNALAZŁA BOWIEM NA POWRÓT MOŻLIWOŚĆ WPROWADZENIA NA PŁÓTNO POSTACI LUDZKIEJ (RACZEJ SUGEROWANEJ, NIGDY DOSŁOWNIE ZOBRAZOWANEJ), NOWOCZESNEJ NARRACJI, A WRAZ Z NIMI ŚWIATA EMOCJI I PSYCHOLOGICZNYCH NAPIĘĆ, EGZYSTENCJALNYCH DRAMATÓW I POETYCKICH ICH INTERPRETACJI. ZBIEGŁO SIĘ TO W CZASIE Z NARODZINAMI TZW. NOWEJ FIGURACJI W SZTUCE EUROPEJSKIEJ, ALE W ŻADNYM RAZIE NIE BYŁO JEJ PROSTYM ODBICIEM ANI LOKALNYM WARIANTEM.

(Ratajczak M., *Teresa Pągowska – Obrazy z lat 1960/1970*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2003.)

69

TERESA PĄGOWSKA
(1926 – 2007)

Zwierzyniec, 1995

olej, płótno, 150 x 140 cm
sygn. l.d.: TP95

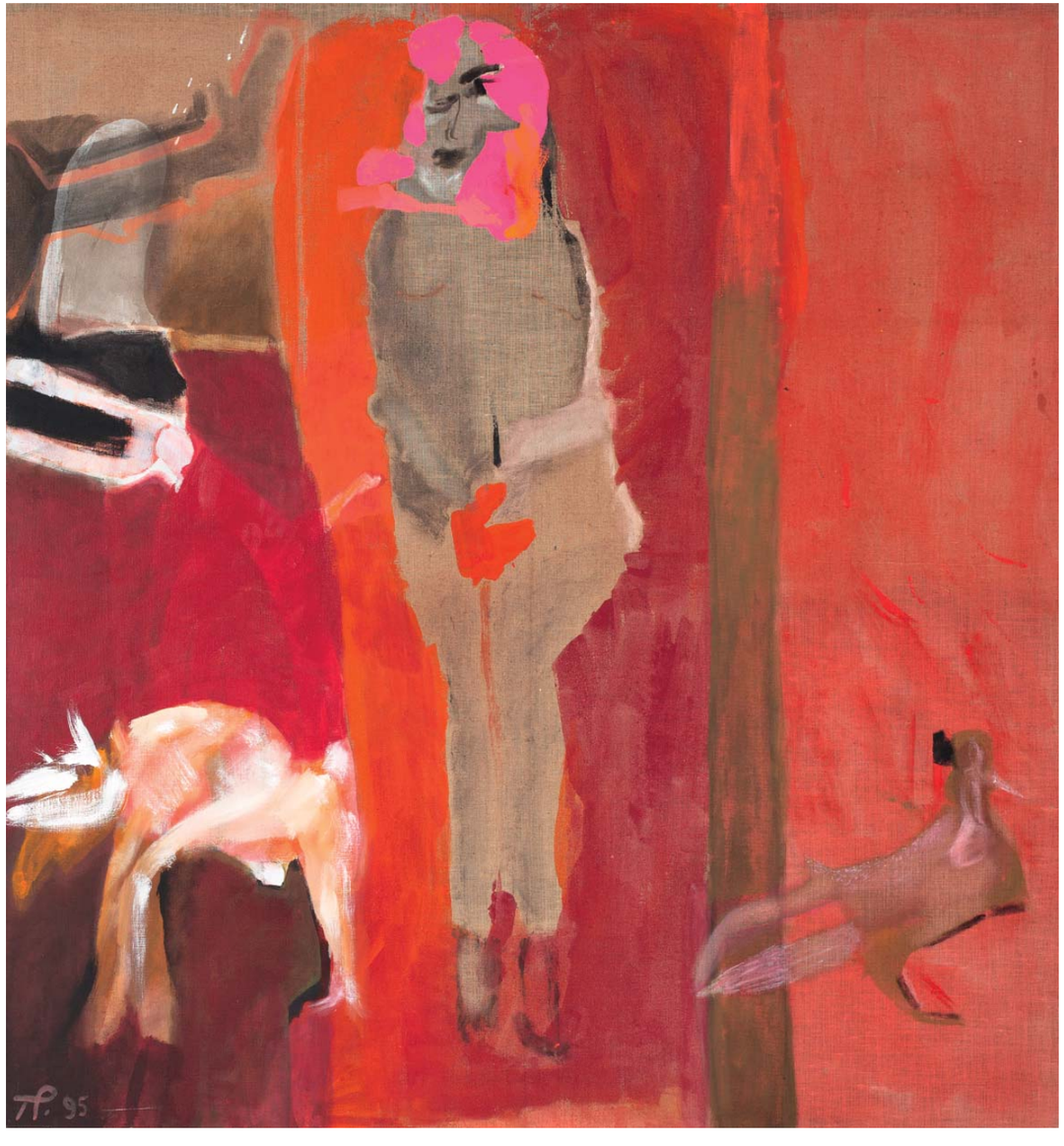
Estymacja: 250 000 – 350 000 zł •

WYSTAWIANY
Poznań, Muzeum Narodowe – Poznańska Galeria Nowa, *Teresa Pągowska. Malarstwo*, 2003.

REPRODUKOWANY
Teresa Pągowska. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe, Poznań, 2001, s. nlb.

Przedstawieniom postaci ludzkiej w twórczości Pągowskiej towarzyszyły przedstawienia zwierząt. Pojawiały się one niekiedy na płótnach razem z ludźmi, w innych przypadkach występowały samodzielnie: pojedynczo lub w grupach. Niekiedy towarzyszyły im określone przedmioty. Rzadko sięgała artystka po zwierzęta dzikie, dużo częściej bohaterami jej płócien były zwierzęta domowe, pies i kot. W obrazie „Zwierzyniec" z 1995 roku szczególnie interesująca jest postać kobiety. Rzadko spotyka się na obrazach Pągowskiej, aby twarz przedstawionej postaci była tak szczegółowo rozrysowana.

Zbigniew Taranienko w rozmowie z artystką zauważył, że w jej obrazach często postać pojawia się z kontekście konkretnego przedmiotu. Odpowiedź Pągowskiej wyjaśnia tę kwestię: „Jeśli na obrazie są przedmioty, mają na celu dookreślenie postaci; nie przedstawiają siebie. Istnieją w tle, które w syntetyczny sposób mówi o przestrzeni (…)". W rzeczywistości dla Pągowskiej nie jest ważny przedmiot. On ma jedynie pomóc opisać sytuację znajdującej się obok postaci. Niektóre z obrazów mają wręcz epifaniczny charakter, jak te kwadratowe o niewielkich wymiarach, które artystka zaczęła malować w latach 90. Powstało wówczas prawdopodobnie najwięcej przedstawień zwierząt w jej sztuce. W tym samym czasie i w tej samej konwencji artystka malowała również przedmioty. Były to martwe natury prezentujące zazwyczaj pojedyncze obiekty czy postaci zwierząt, przedstawione niczym symbole, wyeksponowane w centralnej partii płótna stanowiły jedyny element kompozycji. Obrazy te zachowują nadrzędną cechę malarstwa artystki jaką są zwięzłość i oszczędność. Oszczędność nie tylko w formie, ale i w tematyce zawężonej do spraw prostych i błahych – kot, pies, czajnik, filiżanki czy butelki. Wszystko to przywodzi na myśl dom, zwykłe życie, ale obdarzone wielką żywotnością i energią, które Pągowska wynosi na piedestał. „Patrzę, żeby widzieć i opowiedzieć to w obrazie, zafascynowana paradoksalnością sztuki, tajemnicą i osobistą logiką każdego obrazu. Zachwyciło mnie określenie jednego z przyjaciół, że są w mym malarstwie 'fanaberyjność i nieprzewidywalność'. Ależ tak! To cechy miłości. A jeśli miłość to ciągłe szukanie, niedosyt, zaczynanie wciąż od początku. Rodzaj zapominania jak to się robi, po to, by zostawić wolny teren dla wyobraźni. A więc malarzowi potrzebne są tajemne machinacje, mimo że tajemniczość składa się często ze spraw prostych" (Gotowski M., Teresa Pągowska, Warszawa 1996, s. 7)



DOMOWY I PRZYDOMOWY KATALOG TEMATÓW: PIES, CZAJNIK DO HERBATY, KLUCZE, SZKLANKI, FILIŻANKI, PATERA Z OWOCAMI, KRZESŁA; A PRZED DOMEM: KOTY (BARDZO DUŻO KOTÓW), PSIE PARY, PTAKI ZLATUJĄCE SIĘ DO DRZEWA, KONEWKA. MOŻNA NIE OPUSZCZAĆ CZTERECH ŚCIAN WŁASNEGO DOMU I MALOWAĆ NAJŚWIETNIEJ. MOŻNA STAĆ PRZED NAJPIĘKNIEJSZYMI PEJZAŻAMI TEGO ŚWIATA I POZOSTAĆ W SWEJ SZTUCE ZUPEŁNIE NIEMYM. MALARSTWO, JAK I KAŻDA INNA SZTUKA PŁYCIE ZE ŚRODKA, Z WNĘTRZA, KTÓRE U PĄGOWSKIEJ ZDAJE SIĘ BYĆ NIEOGRANICZONE W SWYM BOGACTWIE.
– Bogusław Deptuła

(*Teresa Pągowska*, wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 2001, s. 15.)

70

TERESA PĄGOWSKA
(1926 – 2007)

Kot, 1996

olej, płótno, 50 x 50 cm
sygn. na odwrocie: TERESA PĄGOWSKA 96 KOT 50X50

(do obrazu dołączono ekspertyzę autorstwa Elżbiety Zawistowskiej z 2019 roku)

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

71

TERESA PĄGOWSKA
(1926 – 2007)

Postać 1

tusz, akryl, papier, 99 x 69,5 cm
sygn. na odwrocie: 100 x 70 TERESA PAGOWSKA oraz odręczne potwierdzenie autentycznosci przez syna Filipa

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Zakup od rodziny artysty

72

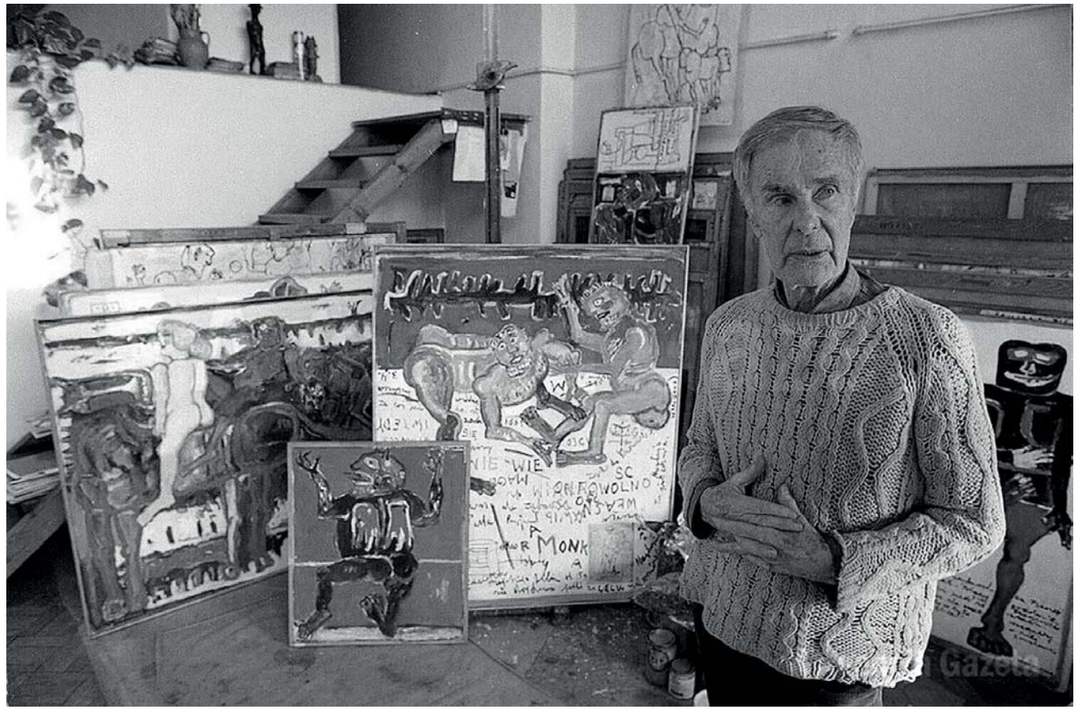
TERESA PĄGOWSKA
(1926 – 2007)

Postać 2

akryl, papier, 99 x 69,5 cm
sygn. na odwrocie: 100 x 70 TERESA PAGOWSKA oraz odręczne potwierdzenie autentycznosci przez syna Filipa

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Zakup od rodziny artysty



(Eugeniusz Markowski w swojej warszawskiej pracowni na ulicy Kruczej. Fot. Waldemar Górlewski, Agencja Gazeta)

MNIE OSOBIŚCIE INTERESUJE PRZEDE WSZYSTKIM GROTESKOWY I WYRAŹNY KONTRAST ISTNIEJĄCY DZIŚ MIĘDZY CORAZ ZAWROTNIEJ ROSNĄCYM ROZWOJEM TECHNOLOGICZNYM A NIEZMIENNOŚCIĄ PRYMITYWNYCH I ELEMENTARNYCH LUDZKICH PASJI I INSTYNKTÓW.
– Eugeniusz Markowski

EUGENIUSZ MARKOWSKI

Eugeniusz Markowski ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom uzyskał w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego w 1938 roku. W wyniku zawieruchy wojennej trafił do Włoch oraz Kanady, gdzie pracował jako dziennikarz, a także dyplomata. We Włoszech nawiązał współpracę z grupą Libera Associazione Arti Figurative, wraz z którą kilkukrotnie wystawiał swoje prace. Dopiero po powrocie do Polski w roku 1955 w pełni oddał się sztuce. Zajmował się zarówno malarstwem jak i rysunkiem, grafiką oraz scenografią. W latach 1956-1970 zajmował stanowisko dyrektora w Departamencie Współpracy z Zagranicą. Następnie został profesorem malarstwa na Akademiach Sztuk Pięknych w Warszawie i w Poznaniu.

Swoją działalność artystyczną Markowski rozpoczął dopiero w wieku czterdziestu lat, dlatego trudno jego twórczość przypisać do jakiegoś nurtu w sztuce. Jego prace sugerują kierunek nowej figuracji. Był to nurt w sztuce, który pojawił się po II wojnie światowej, nazywany był również ekspresyjnym figuratywizmem. Artyści skupiali się na człowieku, jego emocjach i jego dramacie istnienia. Charakterystycznym było posługiwanie się symbolami oraz prowadzenie obrazów w pesymistycznej, mrocznej atmosferze. Markowski jednak nie należał do przedstawicieli tego nurtu w sztuce. Głównym bohaterem ekspresyjnych, „dzikich" kompozycji Markowskiego jest zawsze człowiek poddany ciśnieniu rozmaitych emocji. Silnie zdeformowane postacie ludzkie, często upodobnione do zwierząt, kłębią się na jego obrazach w nieustannym dążeniu do osiągnięcia niewiadomego celu. Wydaje się, że malarz traktuje swoich bohaterów z bezlitosną brutalnością; groteskowo śmieszni i zarazem tragiczni stają się metaforą ciemnej strony egzystencji. Bożena Kowalska pisze o pracach Markowskiego: „(...) kreuje w swoich obrazach i rysunkach odrażający cyrk ludzki. Człowiek występuje w nim z reguły nagi fizycznie i równocześnie obnażony psychicznie. Wraz ze strojem wyzbyty godności i wszelkiego wstydu, ujawnia niskie namiętności i okrucieństwo, chciwość i żądzę władzy, obłudę i trywialność, złość, głupotę i samolubność". Wraz z pędzącym rozwojem świata malarstwo Markowskiego nabiera coraz to bardziej ponadczasowego charakteru. Osią tego wszystkiego pozostaje człowiek ze swoją pierwotnością. W obrazach artysty nie zawsze protagonistą jest człowiek. Czasem obok niego lub samotnie pojawia się zwierzę – byk lub koń. Zwierzęta ukazane są w sposób potężny często spersonifikowany.

Po latach dominacji estetyzmu i idealizacji w sztuce, kiedy to głównym bohaterem obrazów byli ludzie piękni i moralni, a postacie nikczemne pojawiały się jako przestroga dla oglądających, nastał czas prac Markowskiego. Z płócien patrzą na nas odrażające postacie, obnażone w swojej nikczemności i brzydocie, jednak takie przy tym ludzkie i prawdziwe, że patrząc na nie, odprawiamy własny rachunek sumienia.

I DLATEGO DZIŚ, STAJĄC WOBEC OBRAZÓW MARKOWSKIEGO Z ICH OSOBISTYM, LIRYCZNYM, NIE ZAMÓWIONYM Z ZEWNĄTRZ DRAMATYZMEM, OGLĄDAJĄC TEN PAMFLET PEŁEN ZAANGAŻOWANIA, ODCZUWAMY Z SZOKUJĄCĄ WYRAZISTOŚCIĄ, IŻ SZTUKA TA WYROSŁA Z JAKIEGOŚ DALEKIEGO KORZENIA. (…) WE WŁOSZECH MALARSTWO MARKOWSKIEGO UDERZAŁO SWYM KOLORYSTYCZNYM JĘZYKIEM, W POLSCE ZASKAKUJE EKSPRESJĄ TREŚCI.

(*Eugeniusz Markowski. Malarstwo i rysunek* [katalog wystawy], wyd. ZPAP/CBWA, Warszawa, 1962, s. nlb.)

73

EUGENIUSZ MARKOWSKI
(1912 – 2007)

3 donne, lata 80. XX w.

olej, płótno, 100 x 81 cm
sygn. l.g.: E. Markowski WARSZAWA
sygn. na odwrocie: E. MARKOWSKI
opisany na blejtramie: „3 DONNE" Ol. 100 x 81

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Trzy kobiece postaci ujęte z profilu bądź półprofilu zostały zaklęte w ekspresyjnym obrazie Markowskiego. Dynamiczne tło nie sugeruje nam, w jakim kontekście bohaterki zostały nam przedstawione. Pozostaje to dla nas tajemnicą, jednak może to nie sceneria była dla artysty ważna a nastrój, jaki wywoła w widzu. Dynamizm, brak składu, bardzo kontrastowe kolory oraz ukazana nagość kobiet w jakiś groteskowy sposób sprawia, że odczuwamy lęk i zagubienie. Jednak z jakiegoś powodu nie możemy oderwać oczu od płótna, starając się odkryć jego tajemnice.
Czerwony kolor, który dominuje na pracy, w języku symbolicznym sugerowałby namiętność, miłość oraz pożądanie. Ta barwa wydaje się adekwatna w portrecie trzech nagich kobiet. Ich piersi oraz pośladki namalowane w bardzo erotyzujący sposób potwierdzałoby te teorie. Są młode, w wieku, kiedy ich kobiecość jest nie do ukrycia, emanują nią, a nagość wydaje się im zupełnie naturalna.
Zdzisław Kępiński pisał o pracach Markowskiego: „Porywając ze sobą całą przerażającą konkretność i realność widzenia Georga Grosza, [malarz] tworzy, jak gdyby nowy plastyczny teatr plebejskich mitów o draństwie i kanalii szukającej żeru na drabinie społecznej. Jak w jarmarcznym widowisku jawi mu się w przeróżnych postaciach, w wymiennych strojach, ta sama wiecznie maska czyhającego na łup nikczemnika, aby jak w teatrze marionetek uprościć się do sylwety i symbolu Szatana. Kupiec-lichwiarz i dziwka, prałat i szatan, dyplomata-dostojnik i lump żyjący z odpadków żerowiska sytych, odwieczne sylwety teatru ludowej wyobraźni raz jeszcze odżywają w sztuce, budząc echa Sadów Ostatecznych z portalów średniowiecznych katedr, echa plebejskich druków z wojny chłopskiej w Niemczech doby reformacji i francuskiej farsy odpustowej z czasów wojny stuletniej".
Czy jednak ma on racje w tym przedstawieniu? Możliwe, że jesteśmy świadkami pracy, w którym przedstawione kobiety nie uczestniczą w tej paradzie złych bohaterów z obrazów Markowskiego. Niczemu nie są winne. Ich ciała rozkwitły a one stoją bądź siedzą w naturalnych pozach, nie wyginając się lubieżnie. Czy to może być prawdą, że sama młodość, niewykorzystany jeszcze potencjał oraz damskie ciało w pełnym rozkwicie drażniło artystę? A może to właśnie „3 Donne" wodzą na pokuszenie karykaturalne postacie z reszty obrazów? Czy jabłko namalowane w dłoni jednej z nich miałoby być symbolem tego, które było źródłem pierworodnego grzechu?

POSZUKIWANIA PRAWDY STAŁY SIĘ DLA JACKA SEMPOLIŃSKIEGO KONIECZNOŚCIĄ. WOBEC SZTUKI, AKTU TWORZENIA BYŁ CZŁOWIEKIEM, NIE MALARZEM.

(Seweryn-Puchalska D., *Jacek Sempoliński. Janowiec, Mięćmierz, Kazimierz Dolny* [katalog wystawy], wyd. Galeria Spa Sopot, Nałęczów, 2013, s. 5.)

74

JACEK SEMPOLIŃSKI
(1927 – 2012)

Męćmierz Wisła, 1979

olej, płótno, 81,5 x 65 cm
sygn. na odwrocie: Sempoliński 79 Męćmierz Wisła

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

Twórczość malarską Sempolińskiego zwykło się rozpatrywać w kontekście dwóch zjawisk polskiej sztuki powojennej: etosu pokolenia Arsenału 55 i tradycji koloryzmu. Początkowo jego malarstwo nawiązywało do muzyki. Już w latach 60. artysta zbliżył się ku abstrakcji tworząc obrazy pejzażowo architektonicznie o nietypowej fakturze i kolorystyce. W latach 70. po raz pierwszy pojawiają się w malarstwie artysty dramatyczne wątki egzystencjalne wyrażane przez zmianę w kolorystyce płócien oraz interwencje w jego strukturę. Używane barwy ograniczają się do błękitów, fioletu i szarości. Tematyka podejmowana wówczas przez Sempolińskiego dotyka religii, kultury, filozofii egzystencji. Prace te, będące śladem głębokich przeżyć i przemyśleń, wpisały się w okres przewartościowań, które nastąpiły w latach 80. Nowa postawa artystyczna oraz intelektualna sprawiła, że Sempoliński stał się autorytetem związanym w trudnych czasach stanu wojennego przede wszystkim z ruchem kultury niezależnej.
W latach siedemdziesiątych Jacek Sempoliński często wyjeżdżał do Kazimierza Dolnego. Powstały wtedy cykle „Janowiec", „Wisła", „Kamieniołomy", „Męćmierz", a także „Św. Jan, Anioł Stróż". Istotnym zwrotem w relacjach artysty z nadwiślańską miejscowością był styczeń 1979 roku, kiedy – wraz z Wiesławem Juszczakiem – kupił zabytkową chałupę położoną tuż nad brzegiem Wisły w malowniczej jeszcze wtedy wsi Mięćmierz (d. Męćmierz). W tym samym roku zaczął malować cykl „Wisła" często w tytule dopisując właśnie nazwę Męćmierz. Obrazy z tej serii z jednej strony zdradzają typową dla tradycji koloryzmu potrzebę „rozstrzygania obrazu", z drugiej ogromne napięcie emocjonalne, które objawia się w próbach niszczenia płótna. Ta egzystencjalna tradycja zakorzeniona w studiach filozoficznych przejawiała się w podejmowanych przez artystę rozważaniach nad istotą wiary, źródłami kultury, śmiercią czy sensem egzystencji. Postawa artystyczna Sempolińskiego wywarła znaczący wpływ na jeden z najważniejszych nurtów we współczesnej sztuce polskiej: sztukę krytyczną. Zaskakująca relacja widoczna była zwłaszcza na zrealizowanej przez jednego z inicjatorów tego nurtu, profesora Grzegorza Kowalskiego, wystawie zbudowanej wokół zaproponowanego przez Jacka Sempolińskiego tematu zaczerpniętego z „Króla-Ducha" Juliusza Słowackiego: „Co widzi trupa wyszklona źrenica" (pierwsza edycja wystawy odbyła się w 2001 roku w teatrze Academia, później powtórzono ją między innymi w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta).

NIE TRAKTUJĘ SWOJEJ TWÓRCZOŚCI JAKO POSŁANNICTWA. DLA MNIE JEST TO FASCYNUJĄCA ZWYCZAJNOŚĆ WYPEŁNIAJĄCA ŻYCIE. CHCIAŁBYM, ABY KAŻDY MÓJ OBRAZ BYŁ (…) OBRAZEM, Z KTÓRYM OBCUJE SIĘ JAK Z PRZYJACIELEM, A W SZCZĘŚLIWYM PRZYPADKU – BEZ KTÓREGO ŻYCIE JEST UBOŻSZE. (…) TO ZDANIE DOBRZE ODDAJE MARZENIE – NADZIEJĘ AUTORA, KTÓRY CHCE BYĆ NIE TYLE PODZIWIANY, CO POTRZEBNY. OBRAZY SĄ TAKIE, JAKIE SĄ, SĄ ODBICIEM OSOBOWOŚCI AUTORA, KRONIKĄ JEGO DUCHOWEGO JA. – Tadeusz Dominik

(*Tadeusz Dominik. Malarstwo* [katalog wystawy], wyd. Zachęta, Warszawa, 1993, s. 6.)

(Tadeusz Dominik, Warszawa, lata 90, fot. Agencja Forum)

TADEUSZ DOMINIK

Tadeusz Dominik był artystą działającym w różnych technikach, od malarstwa do ceramiki przez grafikę, tkaninę artystyczną i rysunek. Należy do ścisłego grona klasyków polskiej nowoczesności. Jego prace znajdują się w wielu muzeach i kolekcjach, m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie i Poznaniu, w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Museo de Bellas Artes w Caracas, Stedelijk Museum w Amsterdamie.

Zbigniew Herbert pisze w katalogu „Za oknem jest ogród…", że prace Dominika – legendy warszawskiej ASP, ucznia i asystenta Jana Cybisa – początkowo zdawały mu się kojarzyć z dziełami impresjonistów, ale wielokrotnie powiększonymi. Imponuje mu przede wszystkim, że: „Dominik nie ulega terrorowi mody, nie wypiera się mistrzów i nie stara się zacierać swej kolorystycznej genealogii". Jego prace wywodzą się z zachwytu nad malarstwem: Podkowińskiego, Makowskiego, Wojtkiewicza. Nie są to jednak najważniejsze źródła inspiracji. Sam Dominik mówił: „Moje malarstwo jest w całości efektem otwarcia na naturę, jest inspirowane naturą. Nie ilustruję natury, ale swoimi obrazami otwieram drogę widzowi do jego własnego przeżywania. (…) Natura miała większy wpływ na moje malarstwo, niż wszyscy mistrzowie, których podziwiałem w największych muzeach świata." W pracach artysty można się też doszukać motywów ludowych.

Tadeusz Dominik doprowadza swoje obrazy do tak ogromnej syntezy, że ociera się praktycznie o sztukę abstrakcyjną. Granica między tym, co figuratywne a nie przedstawiające, jest przez niego badana i artysta pozostawia dla naszej interpretacji, w jaki sposób chcemy obrazy zobaczyć. Maluje prace, w których można doszukać się kwiatostanów, owoców czy krajobrazów. Pejzaże Tadeusza Dominika nie powstają bezpośrednio w plenerze, lecz w zaciszu pracowni. Tam artysta odtwarza ducha zapamiętanego krajobrazu. Zamienia przyrodę w znaki. Jest to niezwykle ekscytujące, bo ten sposób pracy nad dziełem sprawia, że prace Dominika można postrzegać jako badanie ludzkiej pamięci. To, co zapamiętujemy, często nie odzwierciedla rzeczywistości, ale nas samych z tamtego momentu. W pracach nie ma modelunku światłocieniami ani perspektywy. Malarz eliminuje wszystkie zbędne elementy przedstawień, wyciągając czystą esencję. Tendencji do syntezy towarzyszy odwaga w szafowaniu kolorem. Dominik używa czystych intensywnych barw. Jego wirtuozja malarska polega przede wszystkim na genialnym zestawianiu ich ze sobą. Żółty w kontraście z czerwienią staje się światłem, błękit drugim planem dla zieleni. Obrazy Dominika są szczególnie afirmatywne. Niemal dziecięcy ich wyraz, zestawienie kolorów, proste formy wprowadzają widza w dobry nastrój. Artysta przyznaje w wywiadzie z Pauliną Rymkiewicz i Magdaleną Wicherkiewicz w katalogu „Za oknem jest ogród": „Ja też gdzieś tam powiedziałem, że chciałbym, żeby mój obraz był przyjacielem człowieka, że to nie jest dekoracja mieszkania, ale to jest coś, z czym się chętnie przebywa. Co działa dobrze, bo to jest w domu, gdzie człowiek się dobrze czuje, najlepiej."

75

TADEUSZ DOMINIK
(1928 – 2014)

Pejzaż II, 1981

olej, płótno, 65 x 84,5 cm
sygn. p.d.: Dominik opisany na odwrocie: PEJZAŻ II/1981

(do obrazu dołączono potwierdzenie autentyczności podpisane przez Tomasza Dominika, syna artysty)

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

76

TADEUSZ DOMINIK
(1928 – 2014)

Pejzaż japoński III, 1977

akryl, płótno, 81 x 100 cm
sygn. l.d: Dominik opisany na odwrocie: DOMINIK 1977/ PEJZAŻ JAPOŃSKI III/ AKRYLE 81X100

(do obrazu dołączono potwierdzenie autentyczności podpisane przez Tomasza Dominika, syna artysty)

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

„NIETYPOWĄ, SAMOTNICZĄ DROGĄ, POZOSTAWIAJĄCĄ NA UBOCZU WSZELKIE ŻYWIOŁY WYBUCHOWYCH PRZEMIAN – POSTĘPOWAŁA PRACA ERNY ROSENSTEIN. TWÓRCZOŚĆ JEJ, OPARTA NA FANTASTYCE SYMBOLICZNEJ I EKSPRESYJNEJ, PODLEGAŁA WŁAŚCIWIE ZAWSZE TYLKO WŁASNEMU RYTMOWI EMOCJONALNYCH NAPIĘĆ I USPOKOJEŃ, PRZEWADZE CZYNNIKA PRZEDSTAWIENIOWEGO I ASOCJACYJNEGO.”

(Kowalska B., *Polska awangarda malarska 1945-1970*, PWN, Warszawa, 1975, s. 88.)

77

ERNA ROSENSTEIN
(1913 – 2004)

Wyprawa z J.

technika mieszana, tektura, 30,5 x 38 cm
sygn. u góry: Erna Rosenstein
na odwrocie autorska kompozycja wykonana długopisem
i napis u dołu: WYPRAWA Z J.

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

(Magdalena Abakanowicz w pracowni, fot. Wojtek Laski, East News)

(Magdalena Abakanowicz fot. Artur Starewicz, East News)

GROMADA LUDZI CZY PTAKÓW, OWADÓW CZY LIŚCI, TO TAJEMNICZY ZBIÓR WARIANTÓW PEWNEGO WZORU. ZAGADKA DZIAŁANIA NATURY NIE ZNOSZĄCEJ DOKŁADNYCH POWTÓRZEŃ, CZY NIE MOGĄCEJ ICH DOKONAĆ. (…) ZAKLINAM TO NIEPOKOJĄCE PRAWO WŁĄCZAJĄC WŁASNE NIERUCHOME STADA W TEN RYTM. – Magdalena Abakanowicz

(*Magdalena Abakanowicz* [katalog wystawy], Muzeum Sztuki, Łódź, 1991.)

MAGDALENA ABAKANOWICZ

Dla Abakanowicz materia, z której tworzyła zawsze odgrywała podstawową rolę w przekazie. Artystka związana z tak nieoczywistymi dla sztuki materiałami jak surowe juty, liny, 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 dla ułatwienia czy przyśpieszenia danego procesu. Materia metalu, od momentu zrealizowania pierwszej monumentalnej kompozycji w brązie „Katharsis" 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 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.

(Magdalena Abakanowicz w Nowym Jorku, fot. Artur Starewicz, East News)

WIERZĘ TWÓRCY, NIE WIERZĘ KIERUNKOM. SZTUKA POWSTAJE Z DRAMATU POSZCZEGÓLNEGO CZŁOWIEKA. I JAK TWARZ KAŻDEGO Z NAS JEST INNA, TAK NASZE DZIEŁA SĄ RÓŻNE I RÓŻNIE SĄ ICH FILOZOFICZNE IDEE – Magdalena Abakanowicz

(Z katalogu wystawy w Orońsku, *Magdalena Abakanowicz*, wyd. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2013, s. 92.)

Początkowo Magdalena Abakanowicz zajmowała się malarstwem, tworząc duże, monumentalne kompozycje gwaszem na tekturze lub lnie z motywami stylizowanych ptaków, roślin wodnych i ryb. Na przełomie lat 50. i 60. artystka zajęła się tkaniną. W 1960 w Galerii Kordegarda w Warszawie Magdalena Abakanowicz po raz pierwszy pokazała Kompozycję. Wzajemne oddziaływanie nieobiektywnych pól koloru sugerowało ulubione motywy autorki. Już wtedy krytycy nie mogli znaleźć wspólnego stanowiska co do statusu dzieła – czy było to jeszcze abstrakcyjne malarstwo, czy tylko dekoracyjna tkanina?

Już wtedy Abakanowicz stała się pionierką innowacyjnych rozwiązań w dziedzinie tkaniny artystycznej. W 1962 roku na słynnym Biennale Tkaniny w Lozannie, kompozycja białych form Magdaleny Abakanowicz o powierzchni 12 m^2 wywołała furorę, ponieważ została wykonana z oddzielnych kawałków białych, brązowych, szarych tkanin, nie tylko przy użyciu tradycyjnej wełny i lnu tkackiego, ale także sizalu, wprowadzając miejscami „skupiska" nici i niezwykle fakturowych tekstur. W 1965 jeden z gobelinów przestrzennych artystki, które później – od nazwiska ich twórczyni – nazwano „abakanami", zdobył Grand Prix na Biennale w São Paulo, zapewniając Magdalenie Abakanowicz szerokie międzynarodowe uznanie. Artystka wyjaśniała swoje podejście do tkaniny w następujący sposób: „Zaczęłam tkać (…), po to, żeby z tkactwa zrobić sztukę, nadać mu inny sens wbrew wszystkim przyzwyczajeniom i nawykom. Chciałam oderwać tkactwo od wszelkiej użytkowości, zrobić niezależny obiekt. Udało mi się: powstały kompletnie nieużyteczne, nieutylitarne Abakany, już nie tkanina". Sztuka Magdaleny Abakanowicz radykalnie przekształcił tkactwo, świadomie uwalniając je od zastosowanych dekoracyjnych funkcji. Kompozycje przestrzenne artystki – słynne abakany – całkowicie zmieniły rozumienie plastycznych możliwości tkaniny, zastosowania materiałów, relacji między dziełem sztuki a jego otoczeniem, co razem wywarło ogromne wrażenie na dalszym rozwoju tej dziedziny na całym świecie.

Tworząc kolejne obiekty Magdalena Abakanowicz odeszła od malarstwa abstrakcyjnego. Jednocześnie z naturalnymi dla tkactwa materiałami jak len prowadziła zupełnie nową dla dziedziny materię jaką stanowiły sizal, włosie końskie, juta, korzenie drzew, druty metalowe itp. Stąd jej praca bliższa jest rzeźbie a sama Abakanowicz czuła się rzeźbiarką, ponieważ niezmiernie istotne dla niej było podkreślenie cech użytych przez nią materiałów, ich plastyczności przybierającej różnorodne formy i objętości zgodnie z zamysłem samej autorki. To podejście wielokrotnie wywoływało dyskusje na temat granic między tkaniną a rzeźbą, a wynikało to z prostego faktu – nikt wcześniej nie robił monumentalnych rzeźb z tak miękkich i różnorodnych materiałów. Innowacyjność jej wizji jest również podkreślona przez imponujący rozmiar tkanin i ich zdolność do absorbowania sobą całej otaczającej je przestrzeni. Ze względu na swój duży format abakany często sprawiają wrażenie groźnych lub tajemniczych przypominając skórę lub fragmenty ciała nieznanych stworzeń.

Przez resztę życia Magdalena Abakanowicz intensywnie eksperymentowała z materiałami, formą, fakturą, badając wzajemne oddziaływanie sztuki ze środowiskiem, zdecydowanie przeciwstawiając się jej włączeniu w określone ramy, style czy nurty. Zawsze powtarzała, że „prawdopodobnie porzuci niektóre techniki i materiały na rzecz innych, nie tracąc jednak nic z podstawowego przesłania. Najciekawsze jest zawsze użycie technik, których nie znasz i budowanie nieznanych nowych form". Podczas gdy artystka tworzyła większość swoich trójwymiarowych tkanin w latach 60. i 70. XX wieku, od wczesnych lat 80. Abakanowicz pracował głównie w rzeźbie. Repertuar wykorzystywanych motywów był wąski – skupiała się bowiem przede wszystkim na abstrakcyjnych postaciach ludzkich, rzadziej jeszcze zwierzęcych, oraz na łączeniu ich w grupy. Postaci ludzkie nierzadko pozbawiane były cech wszelkiej indywidualności poprzez pozbawianie ich głów lub ramion. Wydawać by się mogło, że osoby bez twarzy utraciły swoją indywidualność, zdolność wyrażania siebie, ale zachowują określone miejsce w grupie lub bezimiennym tłumie, a tym samym w ogólnym procesie rozwoju ludzkości. W ten sam sposób, w jaki artystka była zirytowana chęcią wpisania jej twórczości w sztywnie określone ramy, tak samo przeciwstawiła się z całą siłą przesadnie dosłownym interpretacjom swoich rzeźb wierząc, że mają one prawo do pewnej tajemniczości czy wręcz mistycyzmu. To jest jeden z powodów dla których do kształtowania swoich rzeźb często wybierała miękki materiał jakim była tkanina nasączona żywicą – „między mną a materią nie ma narzędzia. Wybieram materię własnymi rękami. Kształtuję materię własnymi rękami. Moje ręce przekazują energię". Abakanowicz wyjaśniała, że sztuka jest dla niej „po prostu uniwersalną opowieścią o ludzkiej kondycji", opowieścią wyjętą z ram czasowych, opowieścią o „człowieku jako takim". Połączenie rzeźby Magdaleny Abakanowicz z archaicznymi formami sztuki i zainteresowanie egzystencjalnymi pytaniami o ludzką kondycję jest niezaprzeczalne: „Nadal pracuję nad tą samą starą historią, tak starą jak sama egzystencja, mówię o niej, o lękach, rozczarowaniach i tęsknotach, które niesie ze sobą". Abakanowicz mówi nam też o człowieku przez pryzmat jego uwikłania w otaczający go świat, a konkretnie w naturę. Tu w opowieść artystki wdzierają się ptasie stada, które jak w przypadku ludzkich postaci, wykonane są z różnorodnych materiałów – od ażurowych kompozycji drucianych, po cięższe jutowe nasączone żywicami. Różnią się formatami ale w każdym z przypadków przejmują swoimi wielkimi sylwetami o rozpostartych skrzydłach często umieszczonymi wysoko ponad naszymi głowami innym razem znajdującymi się wprost na wysokości oczu. To powrót do wspomnień z dzieciństwa, do falenckich pól i skraju lasu, które dla Abakanowicz były magiczną krainą zamieszkałą przez tajemnicze stwory. To one zaludniały wyobraźnię małej dziewczynki by powrócić oswojone kilkadziesiąt lat później w postaci monumentalnych rzeźb.

PO WIELU LATACH MATERIAŁEM MOIM STAŁO SIĘ TO, CO MIĘKKIE, O SKOMPLIKOWANEJ TKANCE. ODCZUWAŁAM W TYM BLISKOŚĆ I POKREWIEŃSTWO Z TYM ŚWIATEM, KTÓREGO NIE CHCĘ POZNAĆ INACZEJ, JAK DOTYKAJĄC, ODCZUWAJĄC I ŁĄCZĄC Z TĄ CZĘŚCIĄ MOJEGO, NOSZONĄ NAJGŁĘBIEJ. – Magdalena Abakanowicz

78

MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930 – 2017)

Ptak 2, 2008

drewno, metal, tkanina, żywica, 200 x 280 x 175 cm
sygn. u podstawy: M. ABAKANOWICZ 2008

Estymacja: 800 000 – 1 000 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Phillips Londyn, aukcja 4.10.2018, poz. 199.
Bad Homburg, Galerie Scheffel

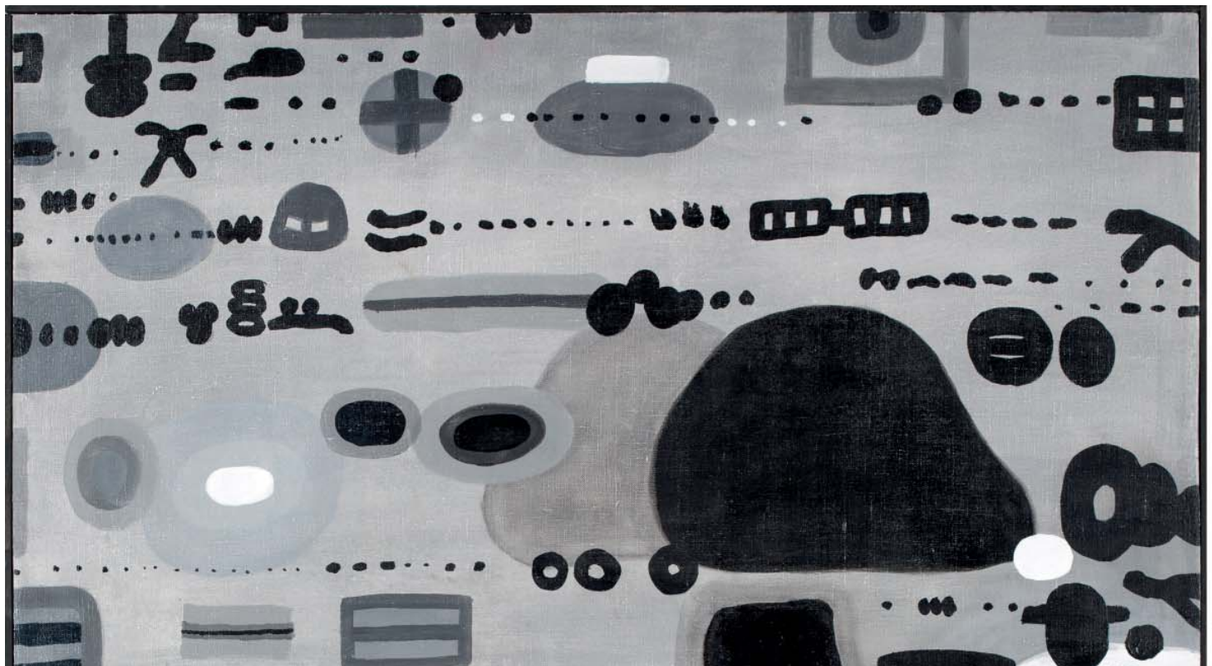
WYSTAWIANY
Bad Homburg, Galerie Scheffel, *Magdalena Abakanowicz*, 2009

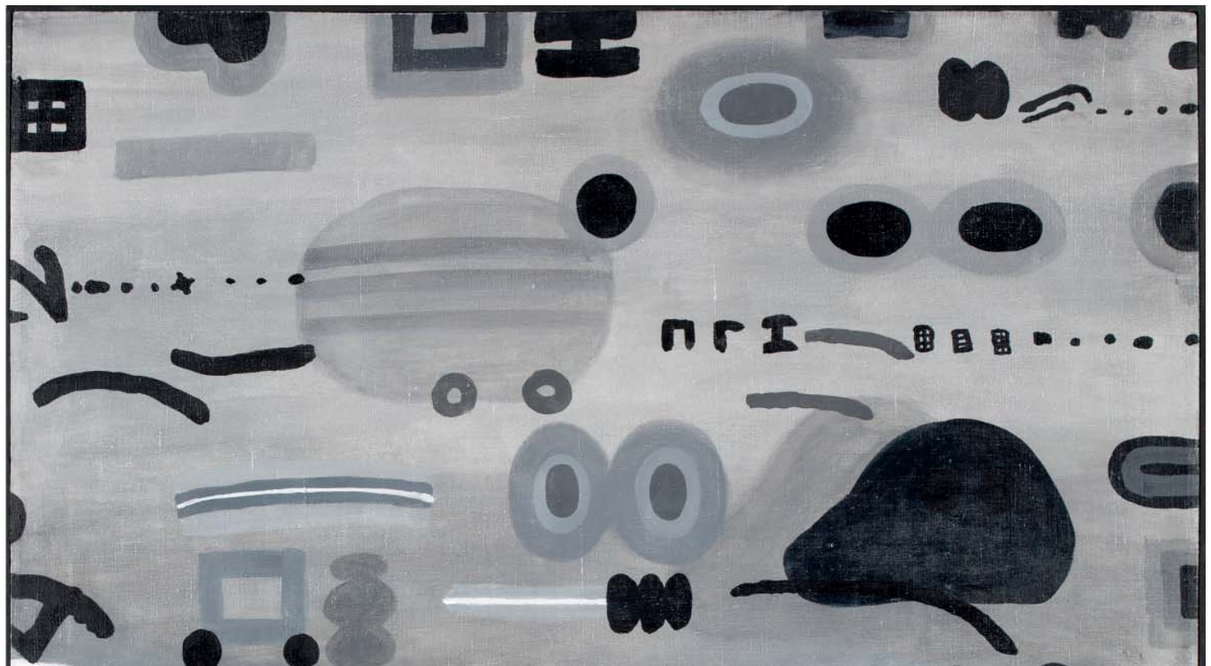
Praca Ptak 2 powstała w 2008 roku w ostatnim okresie twórczości artystki. Po 2000 roku charakterystyczne motywy dla Abakanowicz jakimi są postacie ludzkie, ich głowy czy embriony ustąpiły miejsca kompozycjom z aluzjami do świata zwierząt. Pierwsze ptaki powstały jeszcze pod koniec lat 90. Ażurowa druciana materia, z której artystka stworzyła wówczas postaci zwierząt zastąpiona została wkrótce innym materiałem, odporniejszym na warunki zewnętrzne, jakim jest aluminium. Z rozpostartymi skrzydłami osadzone na cienkich i wysokich cokołach zostały pokazane na wystawie „Ptaki – wiadomości dobrego i złego" w 2001 roku w Woman's Club of Wisconsin, w Millwaukee (USA). Oglądać je można było m.in. przed wrocławskimi instytucjami – Muzeum Narodowym, Muzeum Etnograficznym i Muzeum Sztuki Współczesnej. Tłumacząc znaczenie swoich prac artystka wielokrotnie podkreślała, że interesuje ją przede wszystkim człowiek w pełnym wymiarze, a jej sztuka jest po prostu uniwersalną opowieścią o kondycji ludzkiej.

Odejście od przedstawień człowieka na rzecz zwierząt jest jednak tylko pozorem. Metaforyczne postaci zwierząt powstają równolegle z postaciami ludzkimi, które otrzymują niejako swój odpowiednik w stworach wykonanych z tej samej materii. Równorzędność Pomimo tej zmiany przekaz prac wydaje się pozostawać ten sam. Ptak 2, nadal emanuje szczególną siłą wyrazu, jest melancholijny, niepokojący i pobudza do refleksji. Może zbyt często widzimy świat ludzki odrębnym od królestwa zwierząt? Może mamy jednak więcej wspólnych prawd i podobieństw do naszych mniejszych braci?
Prace Abakanowicz przedstawiające ptaki skrywają w sobie coś złowrogiego. Materiały, które artystka wykorzystuje pozostają bez zmian, znamy je i nawet spodziewamy się ich po licznych wcześniejszych pracach, które nas do nich przyzwyczaiły. Ptak 2 nie niepokoi nas surowością materiałów ale tym, że zwierzę, które powinno być wolne, jest uwięzione na postumencie. Rozłożone skrzydła sugerują lot, jednak ptak nigdy nie oderwie się od ziemi. Wcześniejsze prace zawsze były przedstawiane bez dodatkowych cokołów, stały, bądź leżały na ziemi. Teraz nie współistniejemy z rzeźbą tak jak z wcześniejszymi pracami, jesteśmy jedynie jej odbiorcami. Do jakiej refleksji chciała nas skłonić artystka prezentują nam w ten sposób rzeźbę ptaka? Abakanowicz zdaje się nie dawać uniwersalnej odpowiedzi na to pytanie. Woli pozostać w sferze niedomówienia pozostawiając każdemu z nas przestrzeń do własnej interpretacja i subiektywnego odczucia względem jej rzeźb. Artystka podkreślała bowiem, że „na samym początku każdego procesu twórczego, czy to w nauce czy w sztuce, jest tajemnica, to, co niewytłumaczalne. Trzeba po prostu zostawić jako tajemnicę pewne sprawy, również w twórczości. Wyjaśniając, kaleczymy je albo zupełnie unicestwiamy" (Magdalena Abakanowicz [katalog wystawy], wyd. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2013, s.51).

NAJLEPIEJ, KIEDY MNIE NIKT NIE WIDZIAŁ. WSTAWAŁAM, JAK ŚWIATŁO W SZPARACH OKIENNIC ZACZYNAŁO BYĆ WYRAŹNE. OSTROŻNIE. ŻEBY METALOWA SIATKA W ŁÓŻKU NIE SKRZYPNĘŁA. BOSO, Z BUTAMI I UBRANIEM POD PACHĄ, DO CIĘŻKIEJ MOSIĘŻNEJ KLAMKI. ŻEBY NIE ZAPISZCZAŁA. NA PALCACH DŁUGIM KORYTARZEM, ŻEBY NIE NASTĄPIĆ NA TE DESKI, KTÓRE SIĘ UGINAJĄ. DO KUCHENNYCH SCHODÓW I SIENIĄ PRZY PIWNICY, ŻEBY CZASEM KTÓRA WCZEŚNIE OBUDZONA DZIEWCZYNA NIE ZOBACZYŁA.
(...) NA WIOSNĘ PRZEBIERANO KARTOFLE W KOPCACH, CO LEŻAŁY PRZEZ CAŁĄ ZIMĘ, PRZYKRYTE SŁOMĄ I ZIEMIĄ ZASYPANE. SZŁAM PATRZEĆ. WYRZUCANE POSCHNIĘTE ZBIERAŁAM UKRADKIEM. MIAŁY LUDZKIE OCZODOŁY I ZMARSZCZKI. DZIWNE, OTACZAŁY MNIE ZAPRZYJAŹNIONE, JAK RODZINA, GŁADZONE, DOTYKANE.
Z ROŚLINAMI, WŚRÓD ZWIERZĄT, WSZYSTKO BYŁO DOBRE. CZŁOWIEKA NIE OGARNIAŁAM.

(*Magdalena Abakanowicz, Portret dwudziestokrotny – wybrane fragmenty*, [w:] *Magdalena Abakanowicz*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1995.)





MALARSTWO JEST DLA MNIE CZYMŚ W RODZAJU NOTATNIKA. (…) FORMY PRZYPOMINAJĄ NIEOKREŚLONE DO KOŃCA EMBRIONY, ALE NIE CHCĘ ICH ZANADTO KOMPLIKOWAĆ (…). CHCĘ ZATRZYMAĆ JE W TAKIM MOMENCIE, KIEDY WSZYSTKO SIĘ JESZCZE MOŻE ZDARZYĆ, KIEDY WSZYSTKO JESZCZE PRZED NAMI. – Jan Tarasin

(*Malarstwo jest dla ludzi, którzy nie nudzą się sami ze sobą. Rozmowa z profesorem Janem Tarasinem.* Rozmawiał Piotr Cypryański, [w:] *Jan Tarasin*, wyd. Starmach Gallery, Kraków, 1999.)

79

JAN TARASIN
(1926 – 2009)

Sytuacja, 1981 (dyptyk)

olej, płótno, 114,5 x 99 cm (każdy)
sygn. p.d.: Tarasin
opisany na odwrocie (część pierwsza): JAN TARASIN 81 „SYTUACJA" XII 81 1/2
opisany na odwrocie (część druga): JAN TARASIN 81 „SYTUACJA" XII 81 2/2

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Zakup od artysty

Malarstwo Tarasina to ciągła próba ujarzmienia przedmiotów. Od wielu lat zmagał się z fascynującym go światem znaków. Pierwotnie jego głównym tematem malarskim była martwa natura, którą artysta stopniowo redukował i przekształcał w układ plam, znaków, form i linii. Inspiracją dla niego były przedmioty wzięte bezpośrednio z otaczającej go rzeczywistości, często swoją kompozycją przypominające pismo. 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". Przedmioty na obrazach Tarasina zdają się być formami występującymi w określonym porządku. W przestrzeni obrazów rozgrywają się skomplikowane i wielowątkowe akcje, dla których tłem może być przestrzeń niezidentyfikowanej lub przypominającej zarys pejzażu. 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, wprowadza widza w swój świat mikro i makrokosmosu, gdzie przedmioty mają tylko sugerowaną substancję, domyślny ciężar, przeczuwaną dynamikę i zdradzają ukierunkowanie napięć, domagając się swojego miejsca w przestrzeni.

PO STUDIACH NARASTAŁ PROTEST WOBEC NARZUCANEJ TENDENCJI SOCREALIZMU (...). ZREZYGNOWANIE ZE ZDOBYTYCH POZYCJI, GWAŁTOWNA ZMIANA NA RZECZ INNEGO JĘZYKA PLASTYCZNEGO, STAŁA SIĘ MOJĄ FORMĄ PROTESTU – INTUICYJNĄ OBAWĄ PRZED TWORZENIEM WŁASNEGO STEREOTYPU. – Wanda Gołkowska

80

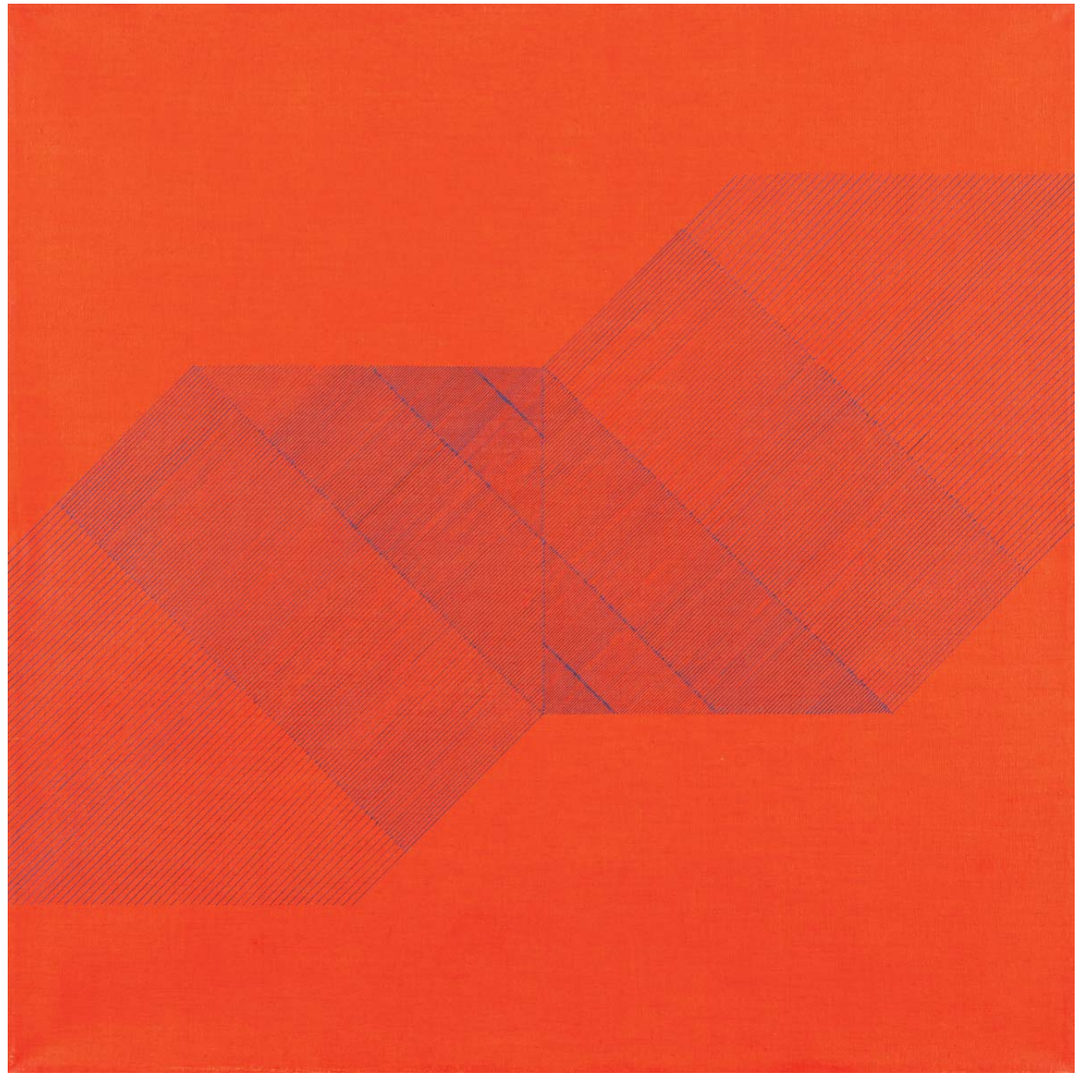
WANDA GOŁKOWSKA
(1925 – 2013)

Z cyklu: „Latawce", 1994

akryl, płótno, 100 x 100 cm
sygn. na blejtramie : WANDA GOŁKOWSKA Z CYKLU: „LATAWCE" 1994,
AKRYL 100 x 100

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

Wanda Gołkowska w latach 50 zrezygnowała ze sztuki figuratywnej na rzecz abstrakcji. Wraz z Janem Chwałczykiem, Jerzym Boroniem i Michałem Zdanowiczwem założyła grupę „Poszukiwania Formy i Koloru". Inspirowali się oni informelem, malarstwem materii i malarstwem strukturalnym. Zainteresowanie zbliżeniem sztuki do przemysłu zaowocowało wystawą „Funkcja formy i koloru" podczas, której artyści zaprojektowali przestrzeń zespołu fabrycznego. Gołkowska początkowo tworzyła kolaże i reliefy, które charakteryzowały się uporządkowaną strukturą. Podczas praktyki artystycznej prace artystki wyszły poza dwuwymiarowy kształt płótna i zaczęły przybierać formę rzeźb. Sztuka Gołkowskiej nieustannie ewoluowała. Artystka wprowadziła ruch i przypadkowość do swoich trójwymiarowych obiektów, nazywając je „układami otwartymi". „Opowiadam się w tej chwili za układami otwartymi. (...) Układ otwarty jest przeciwieństwem idealistycznej koncepcji sztuki – dążenia do jednego, absolutnego, idealnego rozwiązania, przeciwieństwem tradycyjnego pojęcia stabilności dzieła – zakłada, że istnieje matematycznie określona / nieograniczona ilość zmian, wynikająca z przesunięć mechanicznych, ruchu widza, wprowadzenia ruchu fizycznego, wprowadzenia ruchu światła. Daje odbiorcy możliwość aktywnego włączenia się w akcję. Artysta przeprowadza wybór, decyduje i przewiduje".
Prezentowana praca pochodzi z późniejszego okresu malarskiego artystki, ale jest w niej zaklęty cały jej wcześniejszy dorobek artystyczny. Występuje w nim porządek, który był charakterystyczny dla reliefów artystki oraz iluzja ruchu, wraz z przemieszczaniem się widza. „Sztuka – pisze artystka – jest nieustanną polemiką, dyskusją ze sobą, ciągłą przemiennością, ciągiem twórczym, który realizuje się w czasie. MIĘDZYCZAS – to okres, w którym powracam do poprzednich przemyśleń, sygnałów – aby posiadając dystans, uzyskać rozbieg, dynamikę, potrzebną do przeskoczenia mojej dzisiejszej postawy (...)." Praca swoimi kontrastowymi kolorami przywołuje nam na myśl nurt op-artu, ponieważ wibracje pomiędzy intensywnym błękitem a czerwienią, bawią się naszym wzrokiem, wciągając nas w obraz. Artystka często podkreślała rolę percepcji, czynnika decydującego o kształcie dzieła.



PIERWSZE SAMODZIELNE PRÓBY MALARSKIE PODJĄŁEM POD WRAŻENIEM ODKRYCIA NEOPLASTYCYZMU, A W SZCZEGÓLNOŚCI PIETA MONDRIANA. (…) BYŁ ROK 1955. MYŚLĘ, ŻE OLŚNIŁA MNIE WTEDY NOWA DLA MNIE, WSPANIAŁA JASNA FORMA, O FILOZOFICZNEJ WYKŁADNI TYCH DZIEŁ MIAŁEM OGÓLNIKOWE POJĘCIE. JEDNAK ZAWARTY W NICH ŁADUNEK METAFIZYCZNEGO NAPIĘCIA BYŁ DOSTATECZNIE SILNY I TO ZDECYDOWAŁO O MOIM ZACHWYCENIU TĄ SZTUKĄ. – Jerzy Kałucki

(Kowalska B., *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, Katowice, 2001, s. 91.)

81

JERZY KAŁUCKI
(ur. 1931)

Banlo, 1989
akryl, płótno, 110,5 x 95,5 cm
sygn. na blejtramie: Jerzy Kałucki 1989
opisany na odwrocie: Jerzy Kałucki „Banlo" 1989, na odwrocie napis: PM1198

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Francja, kolekcja prywatna
Monako, kolekcja Wojciecha Fibaka

Jerzy Kałucki to artysta, którego interesują niezmiennie podobne zagadnienia, ale poszukuje dla nich rozwiązań w obszarze różnych dyscyplin. Prócz malarstwa i scenografii zajmuje się rysunkiem, uprawia grafikę, realizuje konstrukcje przestrzenne, niekiedy bliskie idei instalacji. Interesuje go studiowanie relacji między elementami przestrzeni, ruchu, barwy, światła. Realizuje swój cel, stosując przede wszystkim formy abstrakcyjne – geometryczne. Chętnie ogranicza je na płaszczyźnie obrazu linią łukowatą bądź z niej samej czyni obiekt zainteresowań.
Sztuka Jerzego Kałuckiego jest daleka od irracjonalnych dywagacji, ale obok tej racjonalnej, świadomej i bez oporu ujawnianej strony jego osobowości, istnieje jeszcze strona bardziej liryczna, poetycka, która skłania widza do medytacji. Bez wątpienia czynnikami decydującymi są tu purystyczna oszczędność i rygor geometrii. Obrazy Kałuckiego przynależą do abstrakcji geometrycznej, międzynarodowego stylu sztuki XX wieku charakteryzującego się rezygnacją artysty z eksponowania własnej indywidualności na rzecz uniwersalnego języka elementarnych czystych form. Artysta z jednej strony swoje obrazy buduje w oparciu o modularne formy, za pomocą których próbuje w pewnym sensie zaprowadzić porządek w chaosie rzeczywistości. Z drugiej zaś strony ma się wrażenie, że obrazy Kałucki istnieją gdzieś obok rzeczywistości, rozwijają się poza nią. Stąd bierze się być może fakt, że figury geometryczne podlegają u Kałuckiego swoistej dezintegracji: dobrym przykładem jest koło, oglądane na jego obrazach najczęściej, które zwykle jednak traci swoją jednorodność i staje się fragmentem samego siebie. Tę powtarzalność analogicznych kształtów często sankcjonuje kolorystyka – z wyraźnymi dominantami jednej tonacji barwnej. Czasem jednak artysta stosuje kontrastowe napięcia, które dynamizują kompozycje, a tym samym uruchamiają emocje – wywołują uczucie niepokoju. Jak twierdzi profesor Małgorzata Kitowska-Łysiak z KUL-u: „Dzisiaj prace Kałuckiego ogląda się przede wszystkim jak zabytki sztuki XX wieku. Ale jednocześnie, podobnie jak inne zjawiska postrzegane aktualnie jako marginesowe, „podtrzymują" one i przypominają historię, tworzą dla aktualnych propozycji artystycznych otoczenie, bez którego żaden fakt z obszaru kultury nie może się obejść".

(Stefan Gierowski w pracowni, 1987, fot. Agencja Forum)

JEŚLI MALARSTWO POSIADA W SOBIE JAKĄŚ TAJEMNICĘ, JEŚLI POSIADA GŁĘBIĘ, DAJE MOŻLIWOŚĆ WIELOWARSTWOWYCH ODCZUĆ, WYRAŻA WIĘCEJ NIŻ ZAREJESTROWANIE FAKTU – WTEDY STAJE SIĘ DOBRYM MALARSTWEM, STAJE SIĘ SZTUKĄ. DOTYCZY TO ZARÓWNO MALARSTWA ABSTRAKCYJNEGO, JAK I WSZYSTKICH INNYCH KIERUNKÓW. – Stefan Gierowski

(Dzikowska E., Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, wyd. Rosikon Press 2011)

STEFAN GIEROWSKI

Od czasu definitywnego zerwania z figuratywnością w malarstwie twórczość Stefana Gierowskiego naznaczona była poszukiwaniem nowej formuły obrazu. Zamierzeniem artysty było pozbawienie dzieła wszystkich innych, zbędnych w jego mniemaniu, treści i skupienie się wyłącznie na oddziaływaniu koloru i figury. Dał temu wyraz rezygnując również z nadawania swoim obrazom złożonych, literackich tytułów i zaczął konsekwentnie numerować je rzymskimi cyframi. Długą serię obrazów abstrakcyjnych otwiera w 1957 roku cykl srebrzysto-szarych płócien, które krytycy chętnie wiązali z teorią unizmu Władysława Strzemińskiego. W tym samym roku Julian Przyboś po obejrzeniu Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, na której zawisły najnowsze prace artysty napisał: „Domyślam się, że Gierowski wyciągnął wnioski dla swojego malowania z wystawy Strzemińskiego. Znakomity Obraz XIII delikatnością kolorów i jednolitością wizji zbliża się do unizmu". Gierowski poszedł jednak własną ścieżką. Coraz mocniej eksperymentował z linią nadając jej nowe symboliczne znaczenie podziału płaszczyzny, stając tym samym w opozycji do przypisywanych mu przez krytyków koncepcji unistycznych. W latach 60 obrazy Gierowskiego zdradzają silne nawiązania do niezwykle popularnego w owym czasie nurtu op-art., zwłaszcza zaś w gradacji walorowej i rytmice podziału pól płótna za pomocą linii. Prezentowany Ob. CCCLVIII pochodzący z 1976 roku jest dowodem na pogłębione studium efektów jakie w przestrzeni malarskiej powoduje linia. „Ważne jest pokazanie rożnych sytuacji, w których znajduje się przestrzeń obrazu. Zawsze interesowała mnie sprawa linii i linii w przestrzeni" mówił artysta w rozmowie z Dorotą Folga – Januszewską (wyd. Apostolicum, Ząbki 2013, s. 121). Gierowski, osiągniętym za pomocą linii podziałem płótna, wprowadza do przestrzeni obrazu dynamizm spotęgowany dodatkowo plamą barwną miejscami zastosowaną na zasadzie silnego kontrastu, miejscami zaś przenikającą się. Właśnie owo zastosowanie mocnych i kontrastujących plam barwnych w połączeniu z rygorystycznym podziałem przestrzeni płótna wydobywa z oferowanego obrazu jego energię. Gierowski o tej sile mówił we wspomnianej wyżej rozmowie: „w malarstwie ważna jest energia, podobna do energii elektrycznej, która jest w kontaktach, ta energia, która tam jest chociaż jej nie widać". Od początku lat 70. trzecim obok linii i kolory elementem odgrywającym kluczową rolę w malarstwie artysty stało się światło. Gierowski przedstawiał je zazwyczaj w formie połyskliwych snopów, barwnych strumieni i jaśniejszych pasm, gradientowo kontrastowanych z barwą tła. W oferowanym Ob. CCCLVIII światłem jest biel kwadratu w dolnym rejestrze płótna. Biel jako zrównoważona mieszanina barw prostych stanowiła dla artysty esencję światła i równała się otwarciu, przestrzeni i materii. Dla Gierowskiego światło jest najsilniejszym nośnikiem treści duchowych w malarstwie. Artysta mówił w rozmowie z Witoldem Broniewskim: „Światło jest treścią malarstwa, ono stanowi o jego wyjątkowości i tajemnicy warsztatu wielkich mistrzów. Światło ma również znaczenie symboliczne – które towarzyszy ludzkości od zarania wieków. Światło to dobro i życie. Jest coś niepokojącego w tej nieuchwytnej granicy między światłem fizycznym (teoria kwantowa) a duchowym. W naszej wyobraźni granica zupełnie zanika i prowadzi do idei Boga. Wątek światła w malarstwie ciągnie się od wieków jako jeden z najważniejszych. Nie mam na myśli iluzyjnego malowania światła, lecz światło, które emanuje w prawdziwych obrazach z ich materii malarskiej, łącząc w niewytłumaczalny sposób pierwiastek fizyczny z duchowym".

JEŚLI MALARSTWO POSIADA W SOBIE JAKĄŚ TAJEMNICĘ, JEŚLI POSIADA GŁĘBIĘ, DAJE MOŻLIWOŚĆ WIELOWARSTWOWYCH ODCZUĆ, WYRAŻA WIĘCEJ NIŻ ZAREJESTROWANIE FAKTU – WTEDY STAJE SIĘ DOBRYM MALARSTWEM, STAJE SIĘ SZTUKĄ. DOTYCZY TO ZARÓWNO MALARSTWA ABSTRAKCYJNEGO, JAK I WSZYSTKICH INNYCH KIERUNKÓW. – Stefan Gierowski

(Dzikowska E., *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, wyd. Rosikon Press, 2011.)

Od czasu definitywnego zerwania z figuratywnością w malarstwie twórczość Stefana Gierowskiego naznaczona była poszukiwaniem nowej formuły obrazu. Zamierzeniem artysty było pozbawienie dzieła wszystkich innych, zbędnych w jego mniemaniu, treści i skupienie się wyłącznie na oddziaływaniu koloru i figury. Dał temu wyraz rezygnując również z nadawania swoim obrazom złożonych, literackich tytułów i zaczął konsekwentnie numerować je rzymskimi cyframi. Długą serię obrazów abstrakcyjnych otwiera w 1957 roku cykl srebrzysto-szarych płócien, które krytycy chętnie wiązali z teorią unizmu Władysława Strzemińskiego. W tym samym roku Julian Przyboś po obejrzeniu Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, na której zawisły najnowsze prace artysty napisał: „Domyślam się, że Gierowski wyciągnął wnioski dla swojego malowania z wystawy Strzemińskiego. Znakomity Obraz XIII delikatnością kolorów i jednolitością wizji zbliża się do unizmu". Gierowski poszedł jednak własną ścieżką. Coraz mocniej eksperymentował z linią nadając jej nowe symboliczne znaczenie podziału płaszczyzny, stając tym samym w opozycji do przypisywanych mu przez krytyków koncepcji unistycznych. W latach 60 obrazy Gierowskiego zdradzają silne nawiązania do niezwykle popularnego w owym czasie nurtu op-art., zwłaszcza zaś w gradacji walorowej i rytmice podziału pól płótna za pomocą linii. Prezentowany Ob. CCCLVIII pochodzący z 1976 roku jest dowodem na pogłębione studium efektów jakie w przestrzeni malarskiej powoduje linia. „Ważne jest pokazanie rożnych sytuacji, w których znajduje się przestrzeń obrazu. Zawsze interesowała mnie sprawa linii i linii w przestrzeni" mówił artysta w rozmowie z Dorotą Folga – Januszewską (wyd. Apostolicum, Ząbki 2013, s. 121). Gierowski, osiągniętym za pomocą linii podziałem płótna, wprowadza do przestrzeni obrazu dynamizm spotęgowany dodatkowo plamą barwną miejscami zastosowaną na zasadzie silnego kontrastu, miejscami zaś przenikającą się. Właśnie owo zastosowanie mocnych i kontrastujących plam barwnych w połączeniu z rygorystycznym podziałem przestrzeni płótna wydobywa z oferowanego obrazu jego energię. Gierowski o tej sile mówił we wspomnianej wyżej rozmowie: „w malarstwie ważna jest energia, podobna do energii elektrycznej, która jest w kontaktach, ta energia, która tam jest chociaż jej nie widać". Od początku lat 70. trzecim obok linii i kolory elementem odgrywającym kluczową rolę w malarstwie artysty stało się światło. Gierowski przedstawiał je zazwyczaj w formie połyskliwych snopów, barwnych strumieni i jaśniejszych pasm, gradientowo kontrastowanych z barwą tła. W oferowanym Ob. CCCLVIII światłem jest biel kwadratu w dolnym rejestrze płótna. Biel jako zrównoważona mieszanina barw prostych stanowiła dla artysty esencję światła i równała się otwarciu, przestrzeni i materii. Dla Gierowskiego światło jest najsilniejszym nośnikiem treści duchowych w malarstwie. Artysta mówił w rozmowie z Witoldem Broniewskim: „Światło jest treścią malarstwa, ono stanowi o jego wyjątkowości i tajemnicy warsztatu wielkich mistrzów. Światło ma również znaczenie symboliczne – które towarzyszy ludzkości od zarania wieków. Światło to dobro i życie. Jest coś niepokojącego w tej nieuchwytnej granicy między światłem fizycznym (teoria kwantowa) a duchowym. W naszej wyobraźni granica zupełnie zanika i prowadzi do idei Boga. Wątek światła w malarstwie ciągnie się od wieków jako jeden z najważniejszych. Nie mam na myśli iluzyjnego malowania światła, lecz światło, które emanuje w prawdziwych obrazach z ich materii malarskiej, łącząc w niewytłumaczalny sposób pierwiastek fizyczny z duchowym".

82

STEFAN GIEROWSKI
(ur. 1925)

Ob.CCCLVIII, 1976

olej, płótno, 110 x 110 cm
sygn. na odwrocie: Stefan Gierowski /
Ob CCCLVIII / WARSZAWA 1976

Estymacja: 150 000 – 220 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 08.12.2015
Warszawa, kolekcja prywatna

INTERESUJĘ SIĘ SWOJĄ DROGĄ PRZEZ ŻYCIE (DLATEGO ZAPISUJĘ), INTERESUJE MNIE ŻYCIE (DLATEGO MALUJĘ). PRAGNĘ IŚĆ KU ŚWIATŁU, DLA ŚWIATŁA NIE DLA DROGI, NIE DLA ODKRYWANIA I POZNAWANIA, NIE DLA PISANIA I MALOWANIA. – Włodzimierz Pawlak

(Zagrodzki J., *Poważny jak czerń i biel*, [w:] *Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach* [katalog wystawy], Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2008, s. 26.)

83

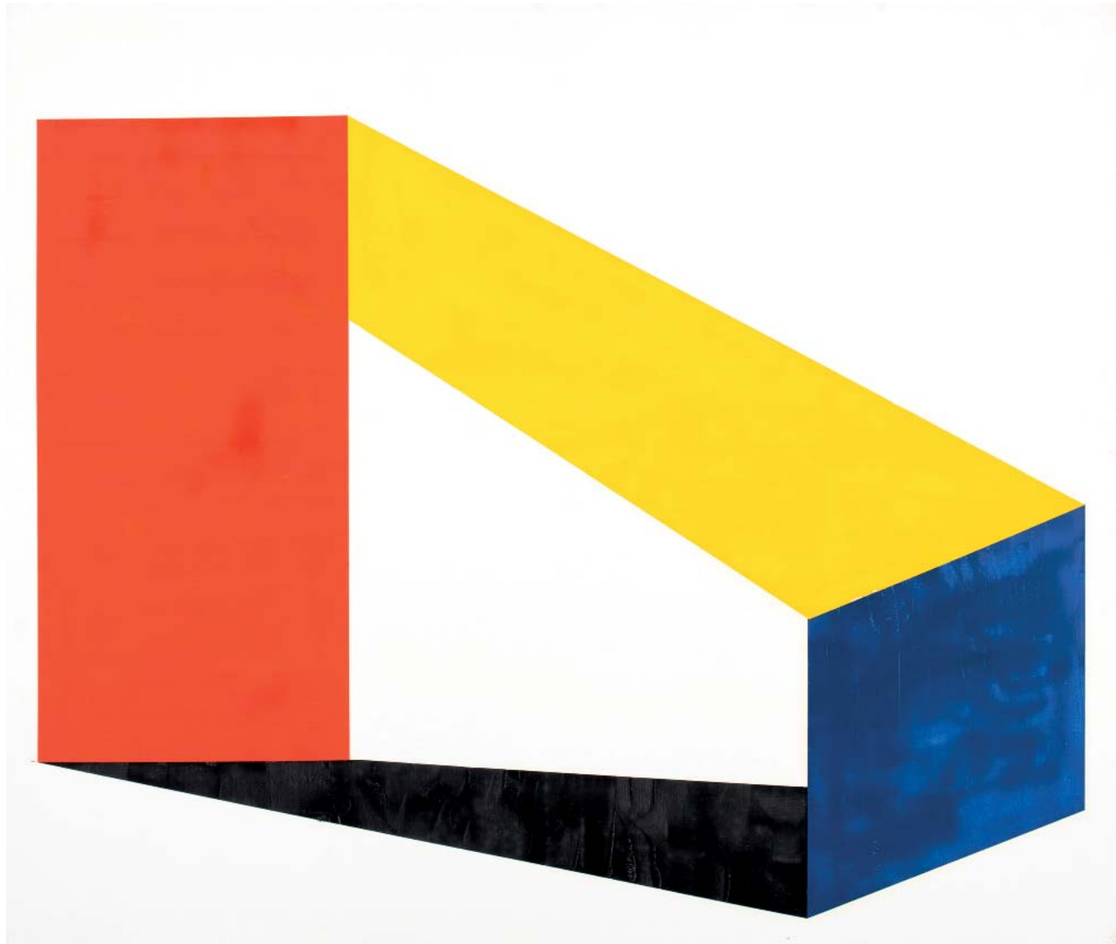
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(ur. 1957)

Notatka o sztuce 4/XII, 2015

olej, płótno, 110 x 130 cm
sygn. na odwrocie: WŁODZIMIERZ PAWLAK NOTATKA O SZTUCE 4/XII 110 X 130 2015

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

W połowie lat 90 Włodzimierz Pawlak namalował cykl małoformatowych prac pod tytułem: „Notatki o sztuce". Jest to niezwykła seria obrazów, które rozpatrują różne problemy, formy i teoretyczne zagadnienia malarstwa. Wszystkie te prace łączy wspólny motyw białego tła. Prace sprawiają wrażenie osobistych notatek, dociekań i przemyśleń autora na temat sztuki oraz aktu tworzenia. Oglądając je ma się wrażenie, że obrazy nie były dedykowane publiczności, że zaglądamy w osobisty dziennik artysty, podglądamy jego myśli.
Jest to cykl przede wszystkim abstrakcyjnego malarstwa, ale znajdziemy również w nim pojedyncze figuratywne przedstawienia. Te najczęściej występujące odwołują się do suprematystycznych kompozycji Malewicza i kompozycji architektonicznych Strzemińskiego. Dodatkowo do prac wizualnych Pawlak prowadzi ponumerowane pisane notatki o tym samym tytule co cykl. Dzięki tej literackiej wersji cyklu możemy jeszcze bardziej zrozumieć artystę i jego twórczość. Obraz, zanim zostanie popełniony, jest w pierwszej swojej formie jedynie myślą artysty. Cykl „Notatek o sztuce" pozwala widzom wejść na chwile do umysłu twórcy i odkryć przeróżne refleksje na temat techniki malarskiej i formy, którą będzie chciał obrać. Kiedyś to kunszt malarski był wyznacznikiem wartości sztuki, w dwudziestym wieku jednak musiał on ustąpić konceptowi. Ta zmiana sprawiła, że artysta ma zdecydowanie więcej możliwość ekspresji. Nie wystarcza do perfekcji opanować kunszt malarski, teraz widz chce zostać zaskoczony, intelektualnie pobudzony.
Oferowany obraz niesie ów znak inspiracji kompozycjami Malewicza. Na białym tle widzimy oderwane od rzeczywistości formy w intensywnych podstawowych barwach. Kierunek suprematyzmu dążył do jak największego uproszczenia form, zerwania z narracją i figuratywnością. Prekursor tego nurtu w sztuce głosił, że trzeba znaleźć „malarski atom" najbardziej podstawową jednostkę w sztuce. Dzięki temu miał nadzieje oddziaływać na widza, nie tym co obraz przedstawia, ale jakie uczucia w nim wywołuje. Pawlak w swoich „Notatkach o sztuce" bierze na warsztat idee suprematyzmu i tworzy kolekcje dzieł, eksperymentując z tezą o supremacji czystego odczucia w sztuce.



ŁATWIEJ MI MALOWAĆ, NIŻ MÓWIĆ. U MNIE OBRAZ JEST FORMĄ WYPOWIEDZI, MALARSTWO TO MÓJ SPOSÓB NA ŻYCIE I NIE CHODZI TYLKO O TO, ŻE TO MÓJ SPOSÓB ZARABIANIA, NIE – MALUJĄC, KOMENTUJĘ RZECZYWISTOŚĆ I WYRAŻAM SIEBIE. TYLE.
– Edward Dwurnik

(Czyńska M., *Moje królestwo. Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem*, Wołowiec, 2016, s. 11.)

(Edward Dwurnik w swojej pracowni, Warszawa, 2010, fot. Agencja Forum)

PO OSIĄGNIĘCIU PEWNEJ RUTYNY RYSUJE SIĘ I MALUJE SZYBKO I ŁATWO. DOCHODZI SIĘ DO PEWNYCH SPOSOBÓW I SZTUCZEK. KAŻDY MALARZ MA TAKĄ DROGĘ. (…) NAWET NIE WIEMY, JAK I KIEDY SIĘ UCZYMY. PRZEZ LATA PRACOWAŁEM W TAKIEJ POŻYTECZNEJ NIEŚWIADOMOŚCI, KTÓRA POWOLI ZACZĘŁA SIĘ ROZJAŚNIAĆ. AŻ ZOBACZYŁEM, ŻE MOJE OBRAZY POTRAFIĄ WYCIĄGAĆ KWINTESENCJĘ, I TO NAWET Z MAŁEGO ZDJĘCIA JAKIEJŚ ULICY CZY JAKIEGOŚ PEJZAŻU MIEJSKIEGO, ALBO TEZ PEJZAŻU ABSTRAKCYJNEGO. I TA KWINTESENCJA POJAWIAŁA SIĘ NAWET NA MAŁYM OBRAZKU. – Edward Dwurnik

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

84

EDWARD DWURNIK
(1943 – 2018)

Cykl IX – Podróże: Sierpc, 1967

olej, płótno, 65 x 81 cm
sygn. p.d.: E.DWURNIK 67 SIERPC

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

Twórczość Edwarda Dwurnika kojarzona jest przede wszystkim z cyklem „Podróże autostopem" – rozbudowanymi obrazami łączącymi w sobie cechy dokumentu i malarstwa symbolicznego. Ukazując miasta widziane z lotu ptaka, Dwurnik chciał oddać ich atmosferę a wplatając w tę barwną opowieść ironiczny dowcip ukazywał swój niepokorny i prowokacyjny charakter. Zasadniczą rolę w kształtowaniu się młodego artysty odegrała twórczość Nikifora, którego prace Dwurnik zobaczył latem 1965 roku na wystawie w Kielcach. Spotkanie z pracami krynickiego prymitywisty stało się bodźcem do rozpoczęcia jeszcze w tym samym roku największe i najdłużej trwającego cyklu „Podróże autostopem". „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." (cyt. za: Edward Dwurnik „Krótka historia mojego malarstwa").
Obraz „Sierpc" pochodzi z cyklu IX Podróże. Jest bardzo charakterystycznym obrazem dla Dwurnika. Siatka ulic układająca się w alternatywną mapę zawsze będzie przywodzić na myśl tego polskiego artystę. Styl rysunkowy, który wydaje się wręcz dziecinnym, jest jego znakiem rozpoznawczym. Malarz był bardzo płodnym twórcą, stworzył niesamowita ilość obrazów opowiadających o polskich miastach. Portrety Warszawy oraz Krakowa były wielokrotnie powtarzane, jednak prezentowany „Sierpc" stanowi rzadko spotykany eksponat. Ewenement popularności obrazów przedstawiających polskie miasta można tłumaczyć lokalnym patriotyzmem. Jesteśmy dumni z miejsc naszego pochodzenia i cieszy nas, gdy ktoś przyjezdny zachwyci się naszą codziennością. Obraz jest datowany na 1967 rok. Prawdopodobnie Sierpc z obrazu już nie istnieje, ale ewoluował, dostosowując się do czasów współczesnych, jednak jego cechy charakterystyczne oraz układ ulic na pewno pozostał bez zmian. Obraz „Sierpc" jest nostalgiczną pocztówką z dawnej podróży Dwurnika do pewnego mazowieckiego miasta.

85

EDWARD DWURNIK
(1943 – 2018)

Stargard Szczeciński, 1990

olej, płótno, 100 x 73 cm
sygn.p.d: STARGARD SZCZ 1990 E.DWURNIK
opisany na odwrocie: 1990 / E.DWURNIK / STARGARD WIĘZIENIE PGR / NR: IX.426 – 1404 oraz dedykacja: Fajna pamiątka z Polski dla Krzysztofa Niezgody od Mariusza Świtalskiego na okoliczność 50 urodzin – Sowiniec 2007

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

86

EDWARD DWURNIK
(1943 – 2018)

Zamek od strony Wisły, 2016

olej, płótno, 65 x 81 cm
sygn. p.d.2016/Edwurnik
opisany na odwrocie: 2016 E.DWURNIK „ZAMEK OD STRONY WISŁY”
NR:XI-833-56115, na odwrocie autorski certyfikat

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł

BOHATEROWIE OBRAZÓW DWURNIKA NIE AŻ TAK CZĘSTO PALĄ PAPIEROSY, ALE SPORTU NIE UPRAWIAJĄ W ZASADZIE NIGDY. CZASAMI TYLKO – NI Z TEGO, NI Z OWEGO – NOSZĄ SPORTOWE KOSZULKI LUB PRZYCZEPIONE NUMERY

(Sienkiewicz K., *Edward Dwurnik, czyli Sportowcy*, 2012.)

TWÓRCZOŚĆ EDWARDA DWURNIKA TO PERMANENTNY STAN ROBOCZY. MOŻNA W NIEJ, CO PRAWDA, WYDZIELIĆ PEWNE NURTY, CYKLE, OKRESY, ZESPOŁY PRAC, MOMENTY SKUPIENIA UWAGI NA CZYMŚ SZCZEGÓLNIE INSPIRUJĄCYM AUTORA W DANYM CZASIE, ALE GRANICE SĄ PŁYNNE, UMOWNE. TRWA CIĄGŁE PRZEWARTOŚCIOWYWANIE DOŚWIADCZEŃ, ODNIESIEŃ, KATEGORII INTELEKTUALNYCH, ESTETYCZNYCH, MORALNYCH. – Mirosław Ratajczak

87

EDWARD DWURNIK
(1943 – 2018)

Krakowska nuda, 1991

olej, płótno, 200 x 150 cm
sygn. na odwrocie: 1991 | E. DWURNIK, »KRAKOWSKA NUDA« | XX 266 1680

Estymacja: 75 000 – 100 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Libra, aukcja 04.12.2017, poz. 63.

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Zachęta, *Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy*, 2001.

„Krakowska nuda" to 266 obraz z cyklu „Sportowcy". Seria 274 prac powstałych w latach 1972-1992 należy do jednej z najgłośniejszych i najbardziej cenionych w malarstwie Edwarda Dwurnika. Jest to zarazem cykl uznawany za jeden z najcelniejszych – choć karykaturalnych – portretów PRL-u. W 1972 roku, gdy cykl zaczął powstawać, rozpoczynała się w Polsce epoka Edwarda Gierka, czas dobrobytu na kredyt (zaciągnięty w zachodnich bankach). W roku 1992, w którym artysta zdecydował się zamknąć serię, od paru lat rósł w siłę dziki kapitalizm. Cykl swoją nazwę wziął bynajmniej nie od kojarzącej się ze zdrowiem aktywności fizycznej a od modnych od lat 70. papierosów noszących nazwę „Sporty". Sportowcy Edwarda Dwurnika to zatem nie prężący muskuły atleta, szybki sprinter czy pływak. W ironicznym języku artysty to ci, którzy palą „Sporty". „Sportowcy" to cała galeria typów ludzkich. W swej pasji portretowania Polaków, nawet jeśli z przymrużeniem oka i z nieraz brutalną ironią, Dwurnik jest jednak wybiórczy. Maluje raczej niziny społeczeństwa czy typy obecne w społecznej wyobraźni. Najbardziej wdzięcznym tematem Dwurnika zdają się być pijacy, a najpopularniejszą dyscypliną PRL-u – alkoholizm.

„Sportowcy" to opowieść o losie Polaka na wsi i w mieście w czasach komunizmu, za żelazną kurtyną. Edward Dwurnik mówił: „malowałem jego codzienne życie; malowałem jak rano wstawał, jechał do pracy, tam coś robił, jadł obiad w przerwie, wracał do domu, umawiał się z kumplami, palił papierosy, podrywał dziewczynę, pił, chorował, handlował, kombinował, jechał na wczasy. Po prostu tak biednie żył w tym polskim pejzażu. To jest o czasach nędzy socjalistycznej. Ci ludzie musieli przetrwać, więc właściwie byli wyczynowcami, byli jak sportowcy; przepychali się przez życie łokciami rozbijając innym nosy".

„Krakowska nuda" to prześmiewczy komentarz do życia małopolskiej bohemy, która już dawno wydaje się być cieniem samej siebie. Siedząca na krześle na wpół rozgliżowana kobieta pali papierosa trzymając na kolanach czarnego kota. O jej statusie świadczą eleganckie pantofelki i upięte wysoko w elegancki kok włosy. Na łóżku leży wsparty o zagłówek brodaty mężczyzna przeglądający się w lusterku. Obok niego siedzi wsparty o własne kolana i z pochyloną głową człowiek, który zamiast nóg ma masywne kopyta, widoczny jest też ogon. Przypomina on diabła choć twarz ma młodą i wyraźnie znudzoną. Całe towarzystwo wydaje się mieć z resztą zupełnie obojętny stosunek do rzeczywistości i do siebie nawzajem. Trochę jakby z przyzwyczajenia spędzają czas w swoim towarzystwie nie zwracając jednak na siebie uwagi. Pełen ironii i kpiny język Dwurnika staje się bolesną diagnozą kondycji intelektualnej elit zwłaszcza na progu transformacji ustrojowej i niesionych przez nią oczekiwań i nadziei.

NIE WYOBRAŻAM SOBIE MALARSTWA BEZ KOLORU, BEZ NIEGO NIE MOŻNA GO ZROZUMIEĆ (...) DLA MNIE MALOWANIE SAMO W SOBIE JEST TAK BOGATE, DOZNAJE TYLU PORAŻEK, ŻE NIE CZUJĘ POTRZEBY SIĘGANIA DO CZEGOŚ NOWEGO.

– Leon Tarasewicz

(„Czas Kultury" 1996, nr 2, ss. 59-63.)

ZAWSZE TAK SAMO INTENSYWNIE MALUJE SWOJE LASY, SWOJE ORNE ZAGONY (OCHRY, SIENY, UGRY, UMBRY, KARMINY), SWOJE ŁACHY ŻÓŁTEGO RZEPAKU I SWOJE HORYZONTY (...) FORMATY MOCNO WYDŁUŻONE ZE ZDECYDOWANĄ PRZEWAGĄ POZIOMU LUB TRAPEZY, KTÓRE WYCINAJĄ BARWĄ RUCH DO PRZODU, DO WIDNOKRĘGU. – Andrzej Szewczyk

(Leon Tarasewicz. *Malarstwo*, red. Milada Ślizińska, wyd. Mazowiecki Instytut Kultury, 2018.)

88

LEON TARASEWICZ
(ur. 1957)

Bez tytułu, 1990

olej, płótno, 130 x 280 cm
sygn. na odwrocie: L. TARASEWICZ 1990 133 x 280

Estymacja: 150 000 – 180 000 zł •

WYSTAWIANY
Vélez Malaga, Centro de Arte Contemporaneo, *Entre sistemas. Pintura polaca contemporánea en la colección de Krzysztof Musiał*, czerwiec – wrzesień 2016.
Sopot, Państwowa Galeria Sztuki, *Leon Tarasewicz. Malarstwo. Prace z kolekcji Krzysztofa Musiała*, wrzesień – listopad 2014.

REPRODUKOWANY
Entre sistemas. Pintura polaca contemporánea en la colección de Krzysztof Musiał [katalog wystawy], Vélez Málaga, 2016, s. 114-115.
Leon Tarasewicz. Malarstwo. Prace z kolekcji Krzysztofa Musiała [katalog wystawy], Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2014, ss. 54-55.

Leon Tarasewicz w rozmowie z Andrzejem Kisielewskim w 1995 roku powiedział: „Wydaje mi się, że nigdy nie będę w stanie malować „abstrakcyjnie" – bez odniesienia do rzeczywistości. To stąd pochodzi pierwszy sygnał, który powoduje określony proces myślenia i którego efektem jest powstanie obrazu. Czasami reflektuję się, że zaczynam dojrzewać żółte pasy w pejzażu, na które wcześniej po prostu nie zwracałem uwagi. To w dziwny sposób wywodzi się z natury i później wraca w moim postrzeganiu zarówno natury, jak i malarstwa. (...) Wcześniej ważny był rysunek i rytm. Później osiągałem pewien kontemplacyjny stan, operując tylko płaszczyzną i kładzioną żółcią." Oferowany obraz wydaje się być czysto abstrakcyjny, jednak ma w sobie pewne cechy, które staramy się zinterpretować i odnaleźć w świecie rzeczywistym. Podłużny, poziomy kształt płótna przypomina nam horyzont, żółty kolor- rzepak kwitnący na wiosnę. Obraz ma imponujący duży format, pochłania nas i nie pozwala na siebie patrzeć z dystansu. Leon Tarasewicz poddaje dyskusji to, czym jest sztuka abstrakcyjna. Czy jest może tak głęboką syntezą świata realnego, że przestajemy go dostrzegać i zaczynamy dla porządku nazywać go brakiem figuracji? Czy Artysta może sam wymyślić coś, czego nigdy nie widział? Jeśli pewnego ranka obudzimy się i zobaczymy piękne światło wpadające przez okno i zapragniemy je uwiecznić, to czy obraz składający się z samych promieni będzie figuratywny, czy abstrakcyjny? Patrząc na sztukę Tarasewicza trudna orzec jednoznacznie. Sam artysta mówi, jak bardzo inspiruje się naturą. Nie nadaje tytułów pracom, zostawiając widza bezbronnym, bez żadnej podpowiedzi. „Dzisiejszy sens zyskały tytuły na fali ideologii oświeconej, która ceniła wyżej dopowiedzenie, wyjaśnienie i zrozumienie niż zmysłowy odbiór wizji artysty. Leon Tarasewicz potrafił swoimi obrazami udowodnić absurdalność nie tylko wplątywania weń słów, tytułów, literackiego tematu, ale i prostego, „naturalistycznego" kojarzenia kształtów i form istniejących w naturze z tymi wyobrażonymi na płótnach. Namalował więc gęstwę czarnych pni rzucających błękitne cienie na biały śnieg, które nimi nie są: stanowią niewiele więcej niż dwubarwną kratę." (Łukasz Gorczyca, „Leon Tarasewicz" w katalogu „Tarasewicz", red. Magdalena Godlewska Siwerska, Galeria Arsenał BWA Białystok,1995). Oferowany obraz może być zarówno wiosennym polem rzepaku jak i po prostu olbrzymim abstrakcyjnym żółtym płótnem, które ma skłaniać nas do refleksji na temat tego, czym jest figuracja w sztuce.

WŁAŚCIWIE WSZYSTKIE OBRAZY LEONA SĄ PEJZAŻAMI. MOŻNA TEŻ POWIEDZIEĆ WIĘCEJ: SĄ TO PEJZAŻE RÓWNINNE, KTÓRE PRZEZ MIEJSCE URODZENIA I ZAMIESZKANIA AUTORA NAWIĄZUJĄ DO OKOLIC WSI WALIŁY, A SZERZEJ – DO OBSZARU MAJĄCEGO WIELE NAZW GEOGRAFICZNYCH, TAKICH JAK PODLASIE, BIAŁOSTOCCZYZNA, BIAŁORUŚ … NAPRAWDĘ JEDNAK MOGĄ TO BYĆ PEJZAŻE WIELU MIEJSC TEJ SZEROKOŚCI GEOGRAFICZNEJ. I ŻADNEGO KONKRETNEGO. MOŻNA JE DOOKREŚLAĆ INACZEJ: POLE, LAS, ŁĄKA. ALBO: DRZEWA, PTAKI, SKIBY, PNIE. – Anda Rottenberg

(cytat za: Gola J., *Leon Tarasewicz*, Warszawa, 2007, s. 31.)

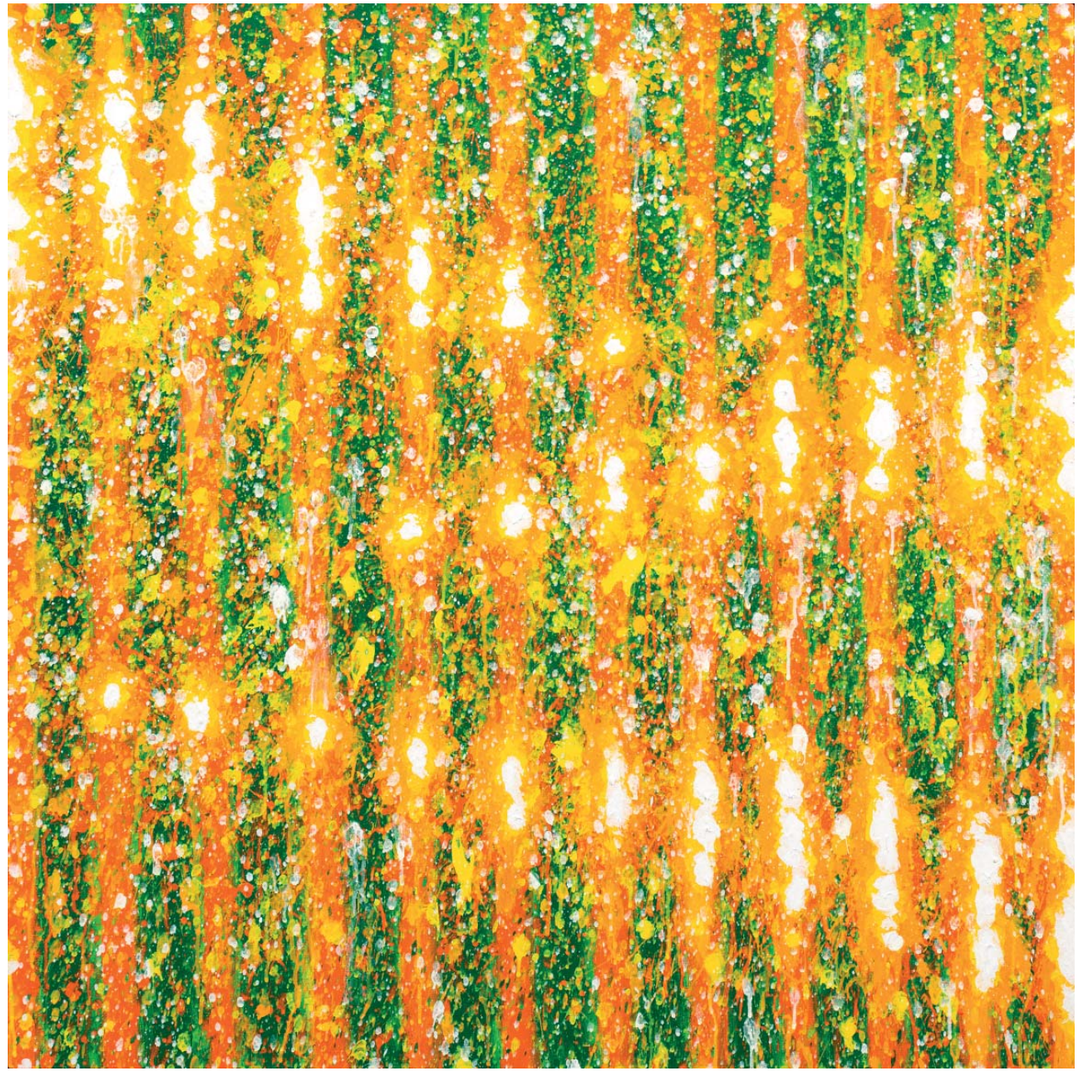
89

LEON TARASEWICZ
(ur. 1957)

Kompozycja, 2017

akryl, płótno, 100 x 100 cm
sygn. na odwrocie: L. Tarasewicz 2017 Acrylic on canvas 100 x 100

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •



JESTEM ZWOLENNICZKĄ SASNALA OD CZASU, GDY PO RAZ PIERWSZY ZOBACZYŁAM JEGO PRACE. UWAŻAM, ŻE TO WIELKI TALENT, CZŁOWIEK, KTÓREMU OBRAZ PO PROSTU SAM WYCHODZI SPOD PĘDZLA. JUŻ NA PIERWSZY RZUT OKA WIDAĆ, ŻE JEGO OBRAZY NIE SĄ WYMYŚLONE ALBO NAMALOWANE „DO TEZY". TO NIE JEST TAK, ŻE ON MA JAKIŚ JEDEN TEMAT. SASNALA INTERESUJE STRUKTURA RZECZYWISTOŚCI W CAŁEJ JEJ ZŁOŻONOŚCI, ZAŚ OBRAZ JEST TEGO NOTATKĄ W WARSTWIE WIZUALNEJ. ON ZE SWOICH OBRAZÓW PRÓBUJE, JAK Z PUZZLI, UŁOŻYĆ OBRAZ ŚWIATA.
– Anda Rottenberg

90

WILHELM SASNAL
(ur. 1972)

Bez tytułu (District), 2000-2003

olej, płótno, 190 x 190 cm
sygn. na zagięciu płótna: WILHELM SASNAL 2000/2003

Estymacja: 150 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 23.05.2017, poz. 89.
Warszawa, kolekcja, prywatna
Christie's Nowy Jork, aukcja 04.03.2016, poz. 349.
USA, kolekcja prywatna

NIE POSŁUGUJĘ SIĘ MODELEM. JEST ON NIEPRZYDATNY DO MOJEJ OPOWIEŚCI O NAGOŚCI – O NAGOŚCI CIAŁA – CIAŁA KOBIETY. DZIŚ NAGOŚĆ NIE JEST ZAKRYWANA. JEJ WIDOKU DOSTARCZAJĄ TZW. ŚRODKI MASOWEGO PRZEKAZU W NADMIARZE. PAMIĘĆ WIDZIANYCH DZIEŁ MALARSKICH, KTÓRYCH MISTRZOSTWO PRZEDSTAWIEŃ NAGICH POSTACI OSIĄGNĘŁO NAJWYŻSZY POZIOM, PAMIĘĆ OGLĄDANEJ NATURY I MOJE WYOBRAŻENIA PROWADZĄ MNIE PRZEZ WSZYSTKIE ETAPY POSZUKIWAŃ WŁAŚCIWEGO WYRAZU MOJEJ WYPOWIEDZI MALARSKIEJ. WYOBRAŻANIE RZECZY ALBO WYDARZEŃ ZAWSZE BYWA CIEKAWSZE, PIĘKNIEJSZE OD RZECZYWISTOŚCI
– Władysław Jackiewicz

91

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ
(1924 – 2016)

Obraz V/99, 1999

olej, płótno, 150 x 120 cm
sygn. p.d.: Jackiewicz, sygn. na blejtramie: W. JACKIEWICZ OBRAZ V/99 150 X 120

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

REPRODUKOWANY
Władysława Jackiewicz, Nagroda im. Kazimierza Ostrowskiego 2007 za 2006 rok, Gdańsk, s. 37.
Władysław Jackiewicz. Malarstwo, wyd. Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot, s. 32.

92

IGOR MITORAJ
(1943 – 2014)

Perseusz, 1988

brąz patynowany, wys. 48 cm z podstawą
sygn. i ed. u dołu : MITORAJ A717/1000 HC

Estymacja: 28 000 – 35 000 zł •

93

XAWERY WOLSKI
(ur. 1960)

Ziarno

terakota, 11 x 27 x 12 cm / 12 x 29 x 12 cm

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł

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

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

1. Definicje

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

– jednak nie wyższego niż równowartość 12 500 euro.

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

2. Postanowienia ogólne

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

3. Udział w Aukcji – zasady ogólne.

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

4. Osobisty udział w Aukcji

Licytujący może wziąć osobisty udział w Aukcji. W tym celu Licytujący powinien przybyć do siedziby Domu Aukcyjnego w dacie Aukcji określonej w Katalogu i pobrać tabliczkę z numerem aukcyjnym, którą można otrzymać przy stanowisku rejestracyjnym po wypełnieniu Formularza rejestracyjnego. Pracownik Domu Aukcyjnego dokonujący rejestracji ma prawo poprosić o dokument potwierdzający tożsamość Licytującego. Bezpośrednio po zakończeniu Aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjny, 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 Estymacja:mi 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

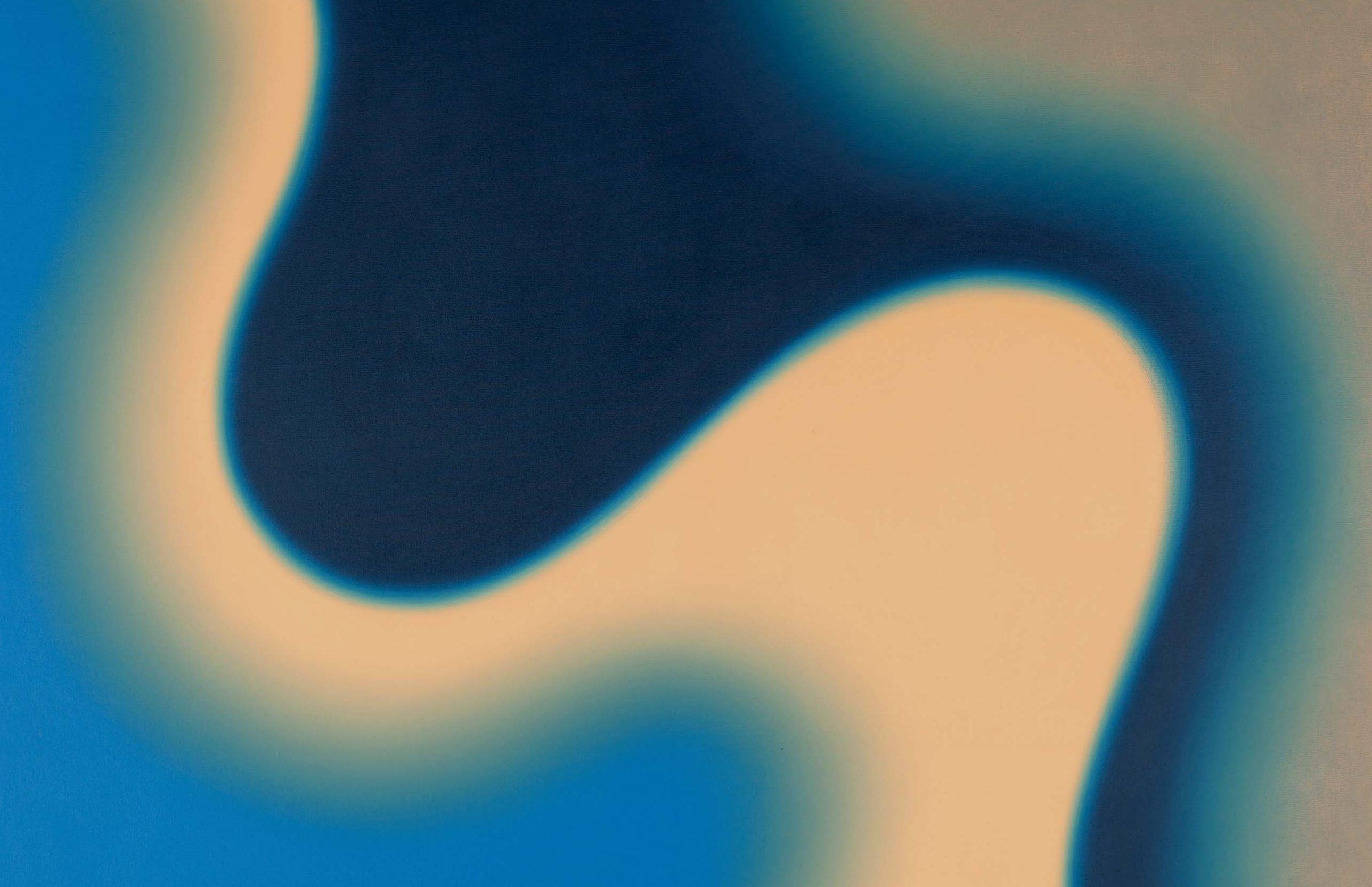
Dom Aukcyjny nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej. W związku z powyższym Licytujący we własnym zakresie powinni się zorientować czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Zgodnie z ustawą z dnia 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.