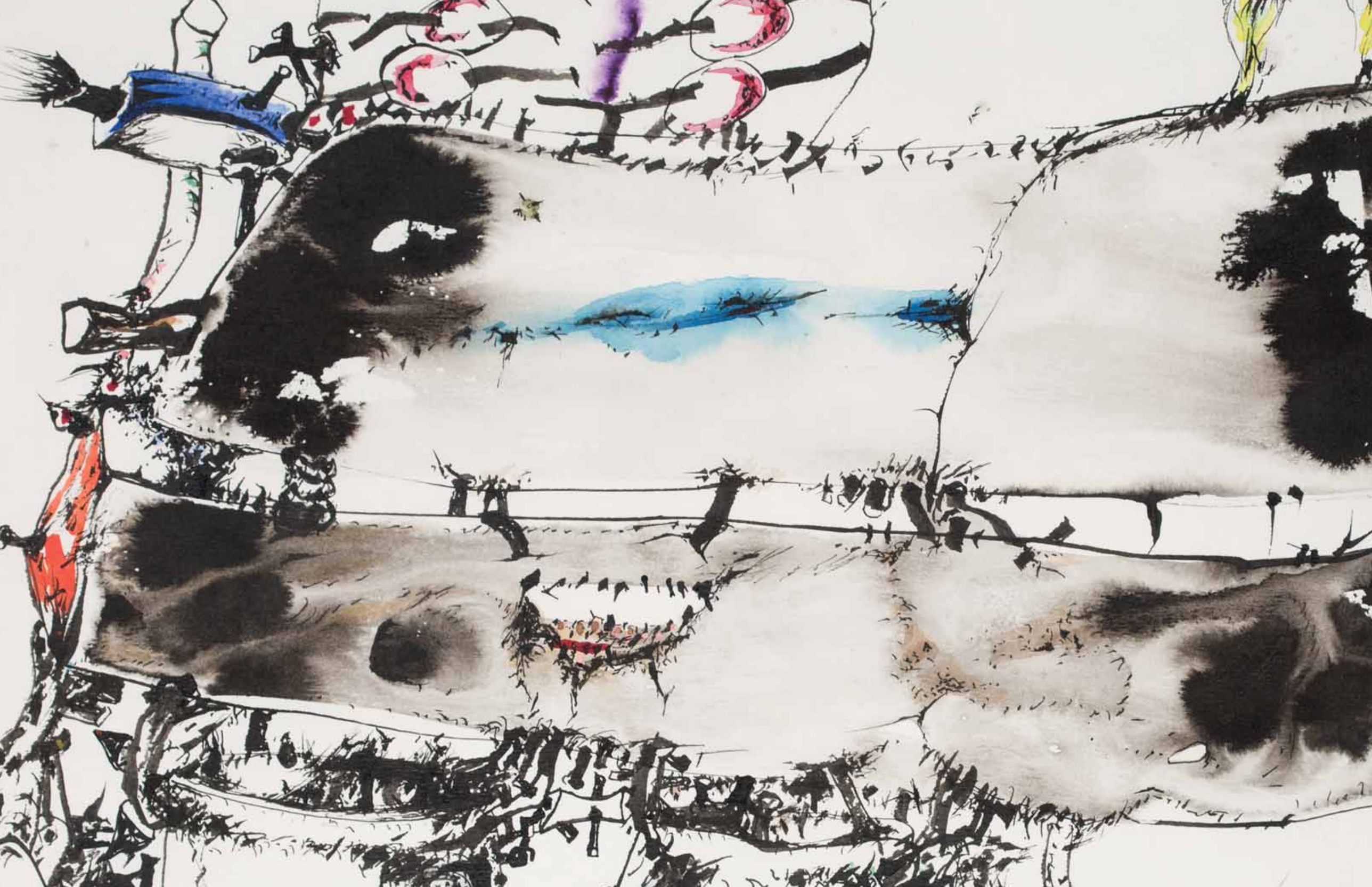
POLSWISSART



(poz. 34 – Mojżesz Kisling *Portret chłopca, ok. 1930*)

POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

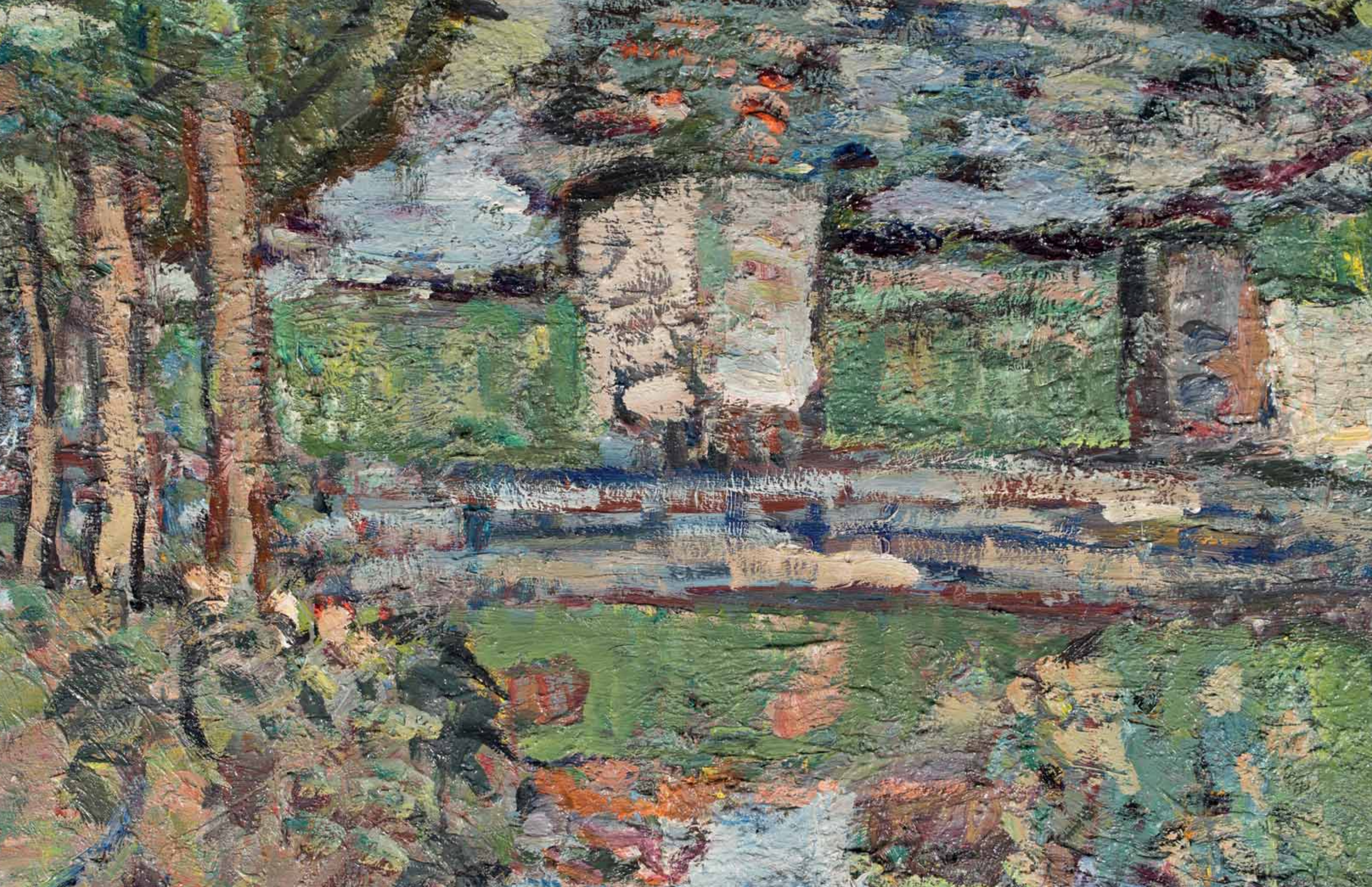
AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

Aukcja:
28 maja 2019 r., godz. 19.00
Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa

Wystawa przedaukcyjna:
8 maja – 28 maja 2019 r.
Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 19.00
sob.: 11.00 – 15.00

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

Katalog online:
www.polswissart.pl



Młódź Korony i Litwy kształci się w akademii petersburskiej. Czasy Brülowa i Bruniego wydają w niej znakomitych rysowników. Tadeusz Gorecki, Gerson, Leonard Straszyński, później Siemiradzki, są jej uczniami. Stamtąd to wykształcona i przygotowana śród bogatych zbiorów Ermitażu, młódź rozbiega się po świecie, szukając udoskonalenia według swych indywidualnych usposobień.

(Pawłowicz E.: *Wspomnienia z nad Wilji i Niemna. Studia – Podróże*, [w:] Świętosławska A., *Pod skrzydłami Akademii. Wileńscy malarze w Petersburgu w okresie międzypowstaniowym, Sztuka Europy Wschodniej*, tom IV, s. 290.)

1

LEONARD STRASZYŃSKI
(1828 – 1879)

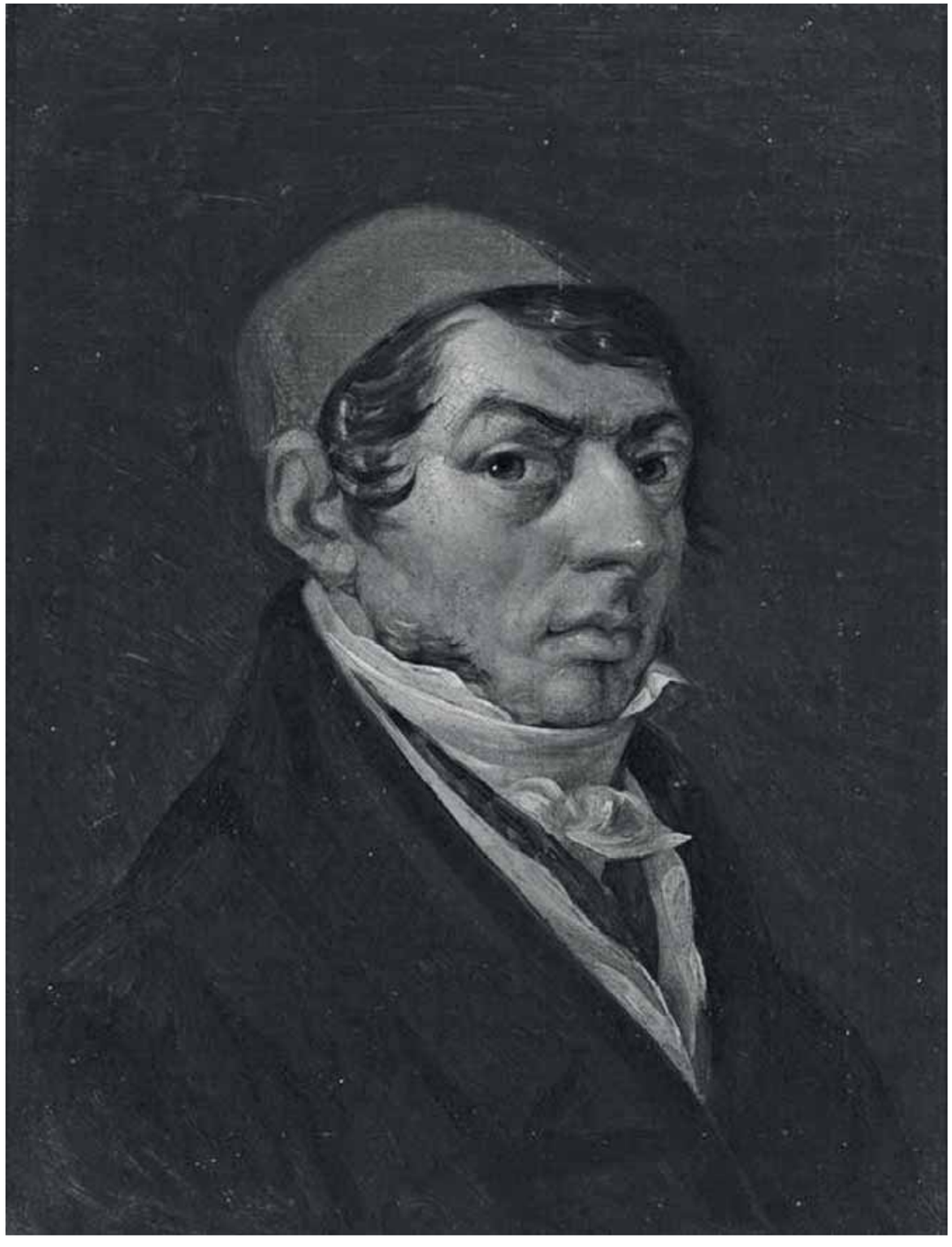
Portret młodej rzymianki, 1864

olej, płótno, 55 x 44 cm
sygn. l. śr.: Straszyński 1864

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Leo Spik Berlin, aukcja 02.07.2009, poz. 255.

Leonard Straszyński urodził się w ziemiańskiej rodzinie w Tokarówce na Ukrainie. W latach 1847 – 1855 studiował malarstwo na akademii w Petersburgu. Ukończył je nagrodzony złotym medalem.
Prezentowany obraz przedstawia młodą rzymiankę w tradycyjnym stroju z czterorzędowym perłowym naszyjnikiem, białej koszuli i wiązanej sukience stolli z wplecionym kwiatem róży przy dekolcie. Rzymianki bardzo dużo uwagi przywiązywały do swojego wyglądu. Ideałem była niewysoka, szczupła kobieta, o wyraźnych biodrach, bujnych piersiach, dużych oczach i lśniących włosach. Portretowana młoda kobieta pochodzi z majętnej rodziny, świadczą o tym dodatki jej ubioru. Straszewski uchwycił młodą rzymiankę wraz z tajemniczym uśmiechem, który zdaje się skrywać niewypowiedziane słowa. Dużą rolę w ujęciu młodej kobiety pełnią również ciemne oczy, które swoim ciepłym wyrazem przyciągają uwagę odbiorcy. Obraz najprawdopodobniej powstał w czasie krótkiego pobytu Leonarda Straszewskiego w Rzymie. Rzymianki pełniły rolę gospodyni, troskliwej matki i posłusznej żony, dbając o wychowanie dzieci. Sytuacja rzymianek sukcesywnie zmieniała się na przestrzeni wieków. Z czasem pełniły one coraz to ważniejsze role często również kierując mężczyznami, którzy ulegali ich wdziękom lub bogactwu.



(Jan Rustem – „Autoportret")

Musiał być nadzwyczaj miłą i charakterystyczną osobistością ten spolszczony Turek, co z Konstantynopola zawędrował do Wilna, by tu uczyć sztuki.

— WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ

(Tatarkiewicz W., *O wileńskiej szkole malarstwa*, „Południe", wrzesień 1921 roku, zeszyt 1)

JAN RUSTEM

Jan Rustem był malarzem narodowości ormiańskiej, tureckiej lub greckiej, który mieszkał i pracował na terytorium Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Zasłynął jako malarz portretowy, któremu zlecano wykonywanie portretów wybitnych osobistości swojej epoki. Przez wiele lat był profesorem na Uniwersytecie w Wilnie. Urodził się w Stambule w chrześcijańskiej dzielnicy Konstantynopola Pera w rodzinie kupca Franciszka Rustema i jego żony Françoise Villoisin. Najprawdopodobniej, gdy Jan ukończył dziesiąty rok życia opiekę nad nim przejął książę Adam Kazimierz Czartoryski. Nie wiadomo, kiedy dokładnie i w jakich okolicznościach Jan Rustem przybył do Polski, najprawdopodobniej jednak miało to miejsce na przełomie lat 1774-1775 lub w nieco późniejszym czasie. Czartoryski opłacił Rustemowi studia w Warszawie, gdzie wśród jego opiekunów byli Jean-Pierre Norblin de La Gourdaine i Marcello Bacciarelli. W latach 1788–1790 Rustem przeniósł się do Niemiec. Dwa lata później powrócił do Rzeczypospolitej Obojga Narodów i przez pewien czas mieszkał w Warszawie, później przeniósł się do Wilna. Kontakty z osiadłymi na Litwie rodami magnackimi przyczyniły się do rozwoju kariery Jana Rustema. Dzięki protekcji Franciszki Teofili z Radziwiłłów Sołtanowej,10 maja 1798 roku został powołany na stanowisko adiunkta w Cesarskim Uniwersytecie Wileńskim. Wkrótce uzyskał stopień magistra sztuk wyzwolonych i akademika otrzymując zatrudnienie w katedrze malarstwa, której kierownikiem był Franciszek Smuglewicz.W latach 1800-1801, podczas pobytu Smuglewicza w Petersburgu, Rustem zastępował go w obowiązkach kierownika katedry. Poza prowadzeniem zajęć na Uniwersytecie, Rustem uczył w latach 1803-1805 rysunków także w Gimnazjum Wileńskim. Po śmierci Smuglewicza Rustem przejął część jego obowiązków. W 1811 roku został profesorem rysunku, a w 1819 profesorem malarstwa. Rustem przeszedł na emeryturę w 1826 roku, ale kontynuował wykłady aż do śmierci. Poza pracą dydaktyczną utrzymywał się z malowania portretów. Poza portretami malował kompozycje historyczne. Po likwidacji Uniwersytetu Wileńskiego Jan Rustem wiele czasu spędzał w majątku swojego przyjaciela Piotra Pisaniego w Puszkach. Zmarł 21 czerwca 1835 roku w Puszkach w wieku 73 lat. Do jego uczniów zaliczają się Taras Szewczenko, Józef Oleszkiewicz, Kanuty Rusiecki i Michał Kulesza.

Dzieła Jana Rustema znajdują się dziś głównie w zbiorach Muzeum Narodowego w Wilnie i Muzeum Narodowego w Warszawie a do najważniejszych obrazów zaliczają się portrety Tyzenhausów, ks. kuratora Adama Kazimierza Czartoryskiego, Idy z Ogińskich Kublickiej, Śniadeckich, Sapiehów, J.G. Rudomina oraz autoportrety artysty.

Bystry jego umysł widział jasno, że kraj dźwignąć się może z upadku przez cywilizacyą, nauki, przemysł, pracę i dobrobyt. Pojmował jasno, że te czynniki są podstawą przyszłości i potęgi narodów.

(Gloger Z., *Antoni Tyzenhauz – podskarbi nadworny litewski*, [w:] Kwartalnik Kłosów, rok I, tom II, Warszawa 1877, s.14)

2

JAN RUSTEM
(1762 – 1835)

Portret Antoniego Tyzenhauza, ok. 1800

olej, płótno, 142 x 113 cm

Estymacja: 60 000 – 100 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja rodziny Czetwertyńskich

Oferowany obraz jest portretem Antoniego Tyzenhauza h. Bawół (1733-1785), podskarbiego nadwornego Wielkiego Księstwa Litewskiego i administratora na dworze królewskim, jednego z najbardziej znaczących reformatorów epoki oświecenia, który w Horodnicy pod Grodnem rozwinął bogatą działalność przemysłową. Jako przyjaciel Stanisława Augusta Poniatowskiego zarządzał jego królewskimi majątkami na Litwie. Przeprowadził spektakularne uprzemysłowienie okolic Grodna, budując 50 dużych manufaktur królewskich płócien, konfekcji, powozów.

Tyzenhauz wielokrotnie portretowany był przez wileńskich malarzy. Oferowany obraz znalazł się w Polsce dzięki jednej z ostatnich spadkobierczyń Tyzenhauza – Ermancji Tyzenhauz, która wyszła za hr. Seweryna Uruskiego herbu Sas i osiadła w Warszawie. Małżeństwo nie doczekało się męskiego potomka. Jedna z dwóch córek, najstarsza – Maria (1853-1931) wyszła w 1873 roku za mąż za księcia Włodzimierza Czetwertyńskiego-Światopełka (1837-1918) i najprawdopodobniej w ten sposób obraz Jana Rustema znalazł się w kolekcji rodu Czetwertyńskich.

(...) Interesowały go jednak nie tyle sprawy formy i światła (...) ile fizjonomiczne i psychologiczne właściwości wieśniaczych modeli. Artysta pierwszy w Polsce, a jeden z pierwszych w Europie, nie poprzestał już na samych studiach, lecz tworzył portrety chłopów polskich i ruskich, starców, kobiet i dzieci.

— TADEUSZ DOBROWOLSKI

(*Malarstwo polskie*, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 79.)

3

PIOTR MICHAŁOWSKI
(1800 – 1855)

Góralik, po 1835

olej, płótno, 50 x 35,5 cm
na odwrocie, na dolnej listwie krosna napis czarną farbą: MNK N.D. 8742.

Estymacja: 400 000 – 600 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 24.05.2009, poz. 61.
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra-Art, aukcja 01.06.2008, poz. 32.
Polska, kolekcja prywatna
depozyt Muzeum Narodowego w Krakowie (04.-10.1998)

Twórczość portretowa Piotra Michałowskiego należy do kategorii przedstawień kameralnych, skupionych na fizjonomii i psychologii modela. Malował członków własnej rodziny, zwłaszcza dzieci, których kolejne portrety ukazują młodych Michałowskich na różnych etapach rozwoju. Pełnią one niejako rolę współczesnej fotografii skrzętnie dokumentując dorastanie najmłodszego pokolenia. Równie często Michałowski sięgał do wizerunków osób nie należących do rodziny i z reguły stojących niżej w hierarchii społecznej – żołnierzy, wieśniaków. Prace te są wyjątkowo interesujące bo stanowiły one prawdziwie pogłębione studia nad zastosowaniem koloru i faktury. W wielu portretach naczelną rolę pełni ich warstwa ikonograficzna. Np. „Seńko", chudy chłop z miską na głowie to wizja lubianej przez Michałowskiego postaci Don Kichota Miguela de Cervantesa. Innym przykładem jest portret zatytułowany „Kardynał" będący bezpośrednim odniesieniem do portretu papieża Innocentego X autorstwa Velazqueza. Modelami byli dla Michałowskiego krzysztoforzyccy lub bolestraszyccy chłopi. Osadzanie prostych ludzi w rolach sprzecznych z ich statusem społecznym sprawia, że „(…) obrazy te można odczytać, za Mieczysławem Porębskim, jako realizację odwiecznego, komicznego i tragicznego zarazem archetypu króla-błazna" (Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 27.).

W centrum zainteresowania pozostawał człowiek, jego indywidualność przejawiająca się nie tylko w fizjonomii ale w skrupulatnie oddawanych przez artystę elementach stroju. Niezwykle istotną z tego punktu widzenia grupą są przedstawienia modeli w całej postaci i studia fizjonomiczne. Sumaryczne wydobycie form plamą barwną, wyeksponowanie dynamiki duktu pędzla, śmiałe impasty w partii świateł skontrastowane z partiami cienko założonymi farbą intensyfikują siłę wyrazu tych dzieł. Do tego typu wyjątkowych portretów należy oferowany „Góralik", w którym emocjonalne napięcie wizerunku samotnego bohatera pogłębia gama barwna zawężona do brązów i czerni ożywionych akcentami bieli.

Jezusa gdy już z krzyża zdjęli, Matuchna Jego smutna, natychmiast się ku Niemu rzuciła, tedyż Go uścisnęła, z głowy koronę wyrwała i kolce z niej wyciągnęła, liczko, usta pocałowała i łzami oblewając obmywała, włosom oberwanym i brodzie i obliczu zbitemu i innym członkom zbitym bardzo się dziwowała, iż w nich zmienienie widziała, każdy z płaczem pocałowała i nad każdym osobno narzekanie czyniła...

(fragm. *Żywota* autorstwa Pseudo-Bonawentury, wyd. w 1522, [w:] Piwocka M.,
Pieta w polskiej rzeźbie gotyckiej, Nasza przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce, XXIV, 1966, s. 27.)

4

JULIUSZ WOJCIECH BEŁTOWSKI (1852 – 1926)

Pieta, 1896

drewno bukszpanowe, 39,5 x 35 cm
sygn. p.d.: J. Bełtowski 1896

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł

Juliusz Wojciech Bełtowski jest jednym z niewielu przedstawicieli polskiego przedwojennego rzemiosła artystycznego i rzeźby, którego twórczość doceniona została nie tylko w Polsce, ale i poza jej granicami. Pracując w Paryżu między 1876 a 77 rokiem kierował pierwszym atelier meblarstwa dekoracyjnego a w 1877 roku brał udział w projektowaniu tronu papieskiego dla Piusa IX. Na rzeźbiarstwo Bełtowskiego znaczny wpływ miały jego dokonania w sferze sztuki użytkowej – zwłaszcza zaś snycerstwo i medalierstwo. Pierwszymi dziełami snycerskimi były rzeźbione w drewnie kopie słynnych dzieł włoskiego renesansu – relief według Madonny Sykstyńskiej Rafaela oraz figury Dzień i Noc autorstwa Michała Anioła z grobowca Medyceuszy we Florencji. Jako rzeźbiarza ukształtowały Bełtowskiego właśnie francuska i włoska szkoła rzeźbiarska doby historyzmu z ich klasyczną akademickością, która łączyła się u niego z bardzo polskim realistycznym lub romantycznym podejściem do dzieła. W latach 80. XIX wieku Bełtowski osiadł we Lwowie, gdzie otworzył pracownię przy ul. Kopernika 22. Lwów w tamtym czasie był kuźnią sztuki snycerstwa wiodąc w tej dziedzinie prym wśród innych ośrodków rzemieślniczych. Jako rzeźbiarz Bełtowski pracował we Lwowie we wszystkich technikach a do jego spuścizny artystycznej zaliczyć można rzeźbę portretową, pomnikową, pomnikowo-dekoracyjną, dekoracyjną, memorialną, religijną, użytkową. Dla wychowanego w podgórskim Nowym Targu Bełtowskiego drewno pozostawało naturalnym i ukochanym materiałem, z którym pracę opanował do mistrzostwa. Z drewna powstawały w jego pracowni nie tylko medaliony i plakiety, ale również płaskorzeźby i rzeźby pełne. Artysta, rzeźbiarz i rzemieślnik, Bełtowski był również projektantem i konserwatorem wnętrz świątyń i wychowawcą w Szkole Przemysłu Artystycznego we Lwowie oraz tamtejszej Państwowej Szkole Przemysłowej. Niestety bardzo niewiele z dorobku twórczego Bełtowskiego zachowało się do dziś. Tym bardziej interesujące jest pojawienie się na rynku antykwarycznym obiektu takiej klasy jak oferowana „Pieta".

Alfred Wierusz Kowalski w pracowni

(...) 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.

Z małymi wyjątkami przędzę swych pomysłów kompozytorskich snuje z życia wiejskiego, w których krajobraz, ludzie i konie grają równoważną rolę.

(Stępień H., Liczbińska M., *Artyści polscy w środowisku monachijskim*, wyd. Chors, Kraków, s. 178)

5

ALFRED WIERUSZ KOWALSKI
(1849 – 1915)

Nocna jazda, przed 1892

olej, płótno, 76,5 x 125 cm
sygn. p.d.: A. Wierusz Kowalski

Estymacja: 700 000 – 1 000 000 zł

PROWENIENCJA
Trójmiasto, kolekcja prywatna
Polswiss Art., aukcja 7.12.1997, poz. 20.

REPRODUKOWANY
Tygodnik Ilustrowany, 1892, (2), s. 264.

Wielkim uznaniem cieszyły się kameralne, wyciszone w nastroju sceny rodzajowe na tle jesiennego lub zimowego pejzażu – wieczorne przejażdżki saniami lub powozem, grupy myśliwych z końmi, zgromadzonych przed wiejskim dworem o świcie lub czuwających na stanowiskach w lesie.
„Nocna jazda", namalowana najpewniej w latach 80. XIX w., czyli przynależna do wczesnego etapu twórczości Wierusza-Kowalskiego, odznacza się niepowszednimi wartościami malarskimi, bystrością obserwacji i mistrzowskim odtworzeniem ciszy zimowego wieczoru. Niezwykła biegłość w operowaniu światłem i kolorem, znamienna dla dojrzałego warsztatowo malarstwa, pozwoliła na sugestywne oddanie ciszy, w której niemalże słychać chrzęst śniegu pod kopytami koni.
Nastrojowy nokturn przedstawia przejazd grupy wozów przez bezkresną pokrytą śniegiem równinę. Niebo nad nimi rozświetla jedynie nikłe światło zapalonych latarń wskazujących podróżnym drogę w mroku. Ciężki, biały i skrzący się śnieg harmonizuje z brązami użytymi do oddania zaprzęgów, woźnicy i koni. Urzeka subtelność zróżnicowania tych barw, delikatność światła dodatkowo uwypuklona przez ciemne nocne niebo. Ruch pierwszego z powozów ukazany w chwili skrętu, wolny trucht koni nadają kompozycji dynamikę i autentyzm. Jest w tym obrazie niezwykła harmonia świata stworzonego przez ludzi i przyrodę. Bez wątpienia oferowany obraz należy do typu kompozycji narracyjnych, w których opowiedzenie świata widzianego i przeżytego stanowi ich zasadniczą cechę.

Jego talent w tym czasie znajdował się w fazie pełnego rozkwitu. Tworzył dużo. Bezbłędnie wybierał motywy do swoich obrazów, godząc własne zainteresowania z upodobaniami widzów. W latach 80. XIX wieku malował kompozycje kaukaskie, sceny w wilkami oraz prace o tematyce rodzajowej, ukazujące wyjazdy na polowania i wszelkiego rodzaju przejazdy, wyjazdy i przyjazdy konno, wozami, powozami, saniami, furmankami. Czasem były to spokojne, nastrojowe kompozycje, innym razem tętniące życiem i radością zabawy.

(Ptaszyńska E., *Alfred Wierusz Kowalski 1849 – 1915*, wyd. DiG, Warszawa, 2010, s. 141.)

6

ALFRED WIERUSZ KOWALSKI
(1849 – 1915)

Sanna (Jazda w kopnym śniegu), ok. 1890-1900

olej, płótno, 45 x 55 cm
sygn. p.d.: A. Wierusz Kowalski

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł

PROWENIENCJA
Trójmiasto, kolekcja prywatna

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.

— ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

(Ptaszyńska E., *Alfred Wierusz-Kowalski 1849 – 1915*, wyd. DIG, Warszawa 2011, s. 135)

7

ALFRED WIERUSZ KOWALSKI
(1849 – 1915)

Napad wilków, ok. 1885-1890

olej, płótno, 45,5 x 58,5 cm
sygn. l.d.: A. Wierusz Kowalski, na odwrocie częściowo czytelna papierowa nalepka

Estymacja: 230 000 – 300 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

Temat wilków podejmował artysta w wielu różnych wersjach i układach kompozycyjnych. Motyw ten wiąże się ściśle ze wspomnieniami z lat dziecinnych kiedy to w trakcie podróży ośmioletni wówczas Wierusz-Kowalski wraz z rodziną padli ofiarą napadu tych zwierząt. Obrazów podejmujących temat wilków powstało wiele. Wiemy, że artysta studiował postaci wilków zarówno w naturze jak i w modelach. W swoim majątku w Mikorzynie trzymał sześć żywych zwierząt, zaś w pracowni monachijskiej miał dwa wilki wypchane, jeden w pozie stojącej, drugi zaś spięty do skoku. 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 tego motywu a oferowany obraz przedstawia motyw ucieczki zaprzęgu przed stadem wilków. Mimo, że kompozycja ta nie należy do często krwawych przedstawień bezpośredniego ataku dzikich zwierząt to ma w sobie świeżość i siłę dramatycznego napięcia. W rysunku postaci, uchwyceniu ruchu pędzących koni, rozkładzie światła i kompozycji widoczny jest kunszt warsztatowy Wierusza Kowalskiego. Uwagę przyciąga skupienie podróżnych, wyrażone gestem i układem ciał. Świadczy ono o znajomości psychiki i umiejętności oddania nastroju dramatycznej chwili. Niewątpliwie też umiejętność tę należy połączyć z osobistym doświadczeniem wynikającym z przeżycia tych samych emocji. „Pozostały w mojej pamięci przebyte niebezpieczeństwo, choroba ojca i szczęśliwy ratunek. To było w końcu najbardziej przejmujący moment naszego życia, który wówczas przeżyliśmy. Jeszcze dziś, gdy o tym myślę, czuję się w straszliwym zagrożeniu ciała i duszy" pisał po latach Wierusz Kowalski.
Sceny napadu wilków stały się wizytówką artysty. Wracała do tego tematu często solidnie i uczciwie przygotowując się do każdej malowanej kompozycji. Oferowany obraz, kameralny w swych wymiarach, jest przykładem doskonałego warsztatu dojrzałego już artysty w połączeniu z umiejętnie zbudowanym napięciem wokół głównej narracji. Dla miłośników polskiego malarstwa spod znaku Akademii Monachijskiej „Ucieczka przed wilkami" stanowi niewątpliwie interesującą propozycję.

Edward Karniej to zjawisko w polskim świecie artystycznym bardzo rzadkie: uczciwy do cna, zaciera warsztatowy mozół, trzymający w ryzach zgoła niepospolity talent. (...) Karniej to duży talent i duża już wiedza. Zmusza do podziwu i szacunku.
— STANISŁAW MATUSIAK

(Matusiak S., *Wystawa Plastyków*, „Słowo" 1926, nr 128 [3 IV], s. 4.)

8

EDWARD KARNIEJ
(1890 – 1942)

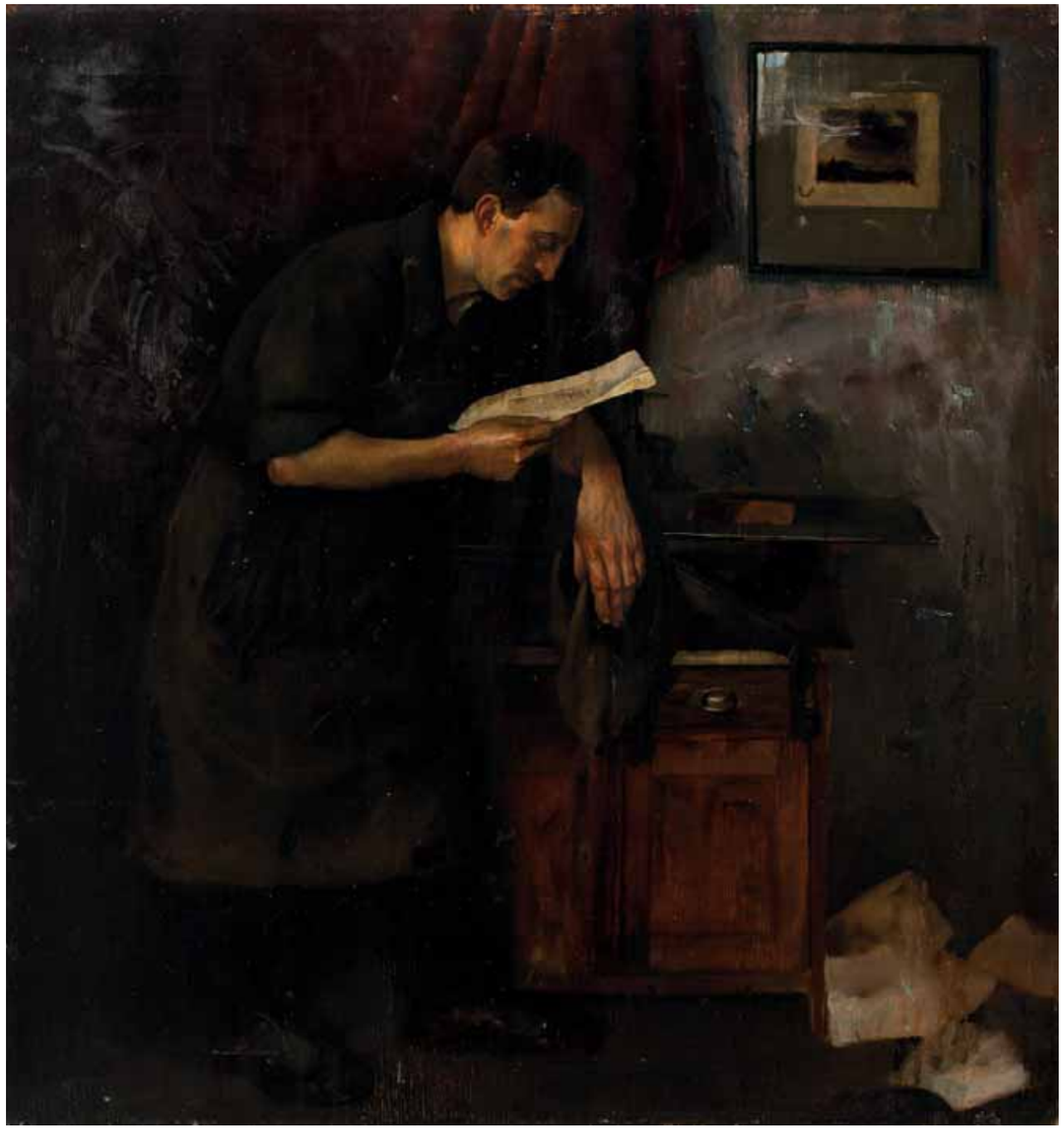
List, 1936

olej, sklejka, drewniany blejtram, 100 x 94 cm
sygn. na odwrocie: E. KARNIEJ / 1936 / „LIST"

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

Edward Karniej urodzony w Wilnie w 1891 roku był absolwentem Szkoły Rysunkowej Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków oraz uczniem prof. Ludomira Sleńdzińskiego. Taką krótką notkę o artyście znajdujemy w jubileuszowym roczniku Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków (W.T.A.P. 1920 – 1930, s. 10). Według tej samej publikacji Karniej, który od momentu ukończenia Szkoły był stałym członkiem W.T.A.P. regularnie uczestniczył w wystawach organizowanych przez Towarzystwo w Wilnie oraz w Warszawie a także poza granicami Polski – m.in. w Nowym Jorku, Paryżu, Rzymie, Wiedniu czy Brukseli (tamże, s. 7.). Twórczość Edwarda Karnieja nosiła cechy silnego wpływu jego wileńskiego nauczyciela Ludomira Sleńdzińskiego. Malował portrety, wiele z nich to portrety dzieci, akty i martwe natury, pod koniec życia tworzył również pejzaże i widoki miast i budowli. Karniej był nie tylko malarzem, ale również scenografem. Jeszcze zanim rozpoczął studia w Szkole Rysunkowej pracował w wileńskim Teatrze Wielkim. Jego dekoracje do „Aidy" Verdiego i „Demona" Rubinsteina przyniosły mu bardzo pochlebne recenzje. Prace scenograficzne kontynuował po przeprowadzce do Torunia w 1932 roku, gdzie otrzymał pracę dekoratora w Teatrze Miejskim, był też członkiem działającej tam „Konfraterni Artystów".
Karniej-malarz był przede wszystkim twórcą portretów. W obrazach z lat 20. widać wyraźnie wpływ jaki na jego sposób malowania miał L. Sleńdziński. Począwszy od lat 30. charakterystyczny bryłowaty modelunek ustąpił miejsca bardziej malarskiemu traktowaniu kształtów. Oferowana praca jest rzadkim w twórczości Karnieja przykładem kompozycji o budowie scenograficznej, w której odzwierciedlają się wszechstronne zainteresowania wileńskiego artysty.



(poz. 9 – kompozycja na odwrocie)

[Stanisławski] zerwawszy z dawnym kierunkiem, widział w pejzażu przedewszystkiem barwną plamę i nastrój, a wrażenie swoje oddawał w formie dyskretnej, posługując się płótnami, w których zamykał pierwszorzędny artyzm. Obrazki jego, przeważnie miniaturowe w rozmiarach, zjednały mu sławę rozgłośnego i jedynego w swoim rodzaju przedstawiciela nowoczesnej metody pejzażowej.

(*Filar polskiej sztuki*, [w:] „Nowości Ilustrowane", 12.01.1907, nr 2, s. 3.)

9

JAN STANISŁAWSKI
(1860 – 1907)

Pejzaż z Zakopanego / Pejzaż zimowy

(obraz dwustronny) olej, tektura, 16,5 x 23,5 cm
sygn. l.d.: JAN STANISŁAWSKI

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł

w załączeniu ekspertyza konserwatorska Dariusza Markowskiego

10

KAZIMIERZ LASOCKI
(1871 – 1952)

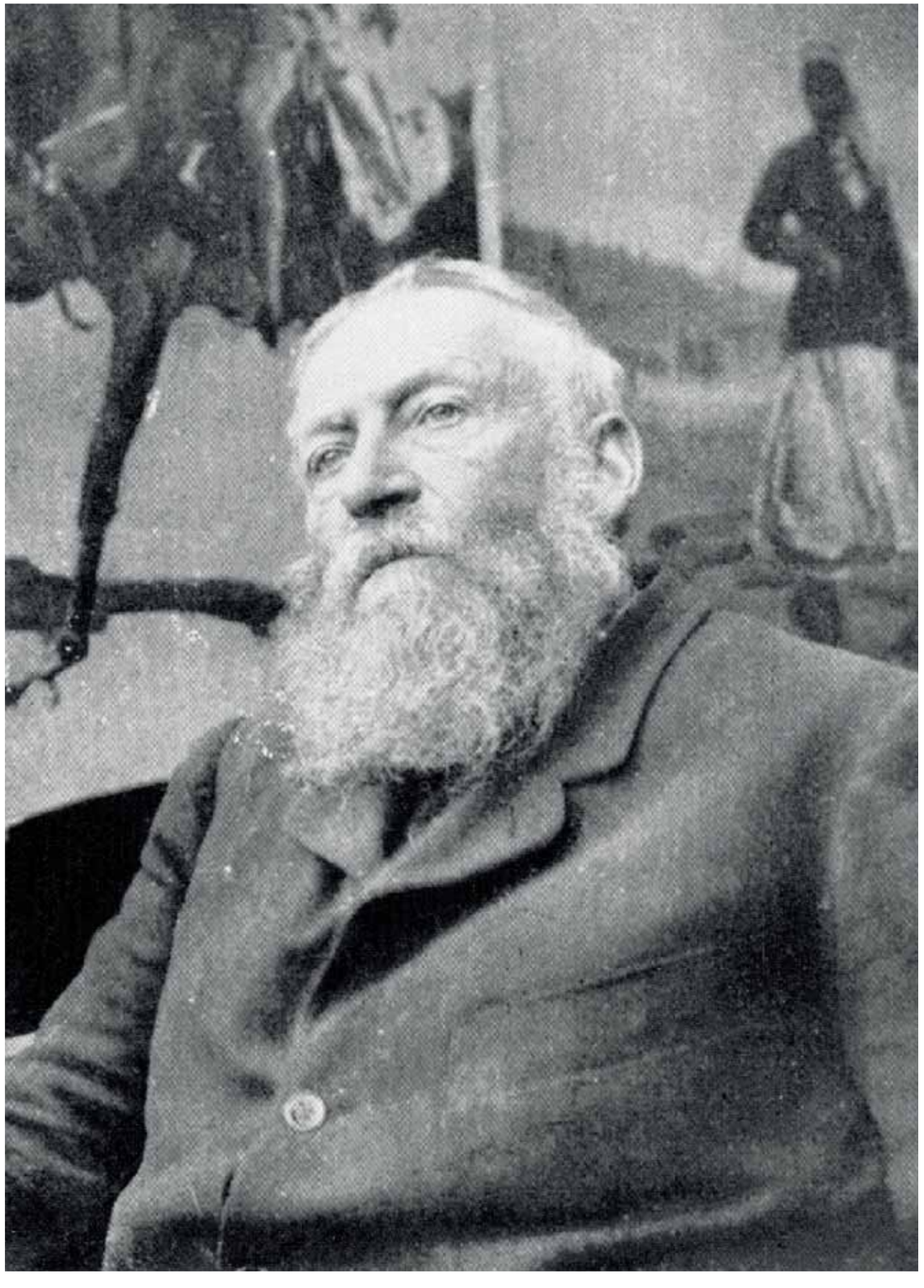
Orka, 1911

olej, płótno, 115,5 x 200 cm
sygn. l.d.: K. Lasocki 1911, na odwrocie
częściowo czytelna papierowa nalepka

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

Kazimierz Lasocki był uczniem Wojciecha Gersona w Warszawskiej Klasie Rysunkowej, studiował również w Monachium u Azbe'go. W latach 1901 – 1904 był asystentem Konrada Krzyżanowskiego w jego prywatnej szkole w Warszawie. Przez okres około dziesięciu lat przebywał we Włoszech, przyjeżdżając na dłuższe pobyty do kraju. Malował wówczas portrety, akty, sceny rodzajowe i pejzaże. Zdobył więc solidne wykształcenie, posiadał również niemałe doświadczenie malarskie, by w rezultacie skupić się od mniej więcej 1907 roku wyłącznie na jednej tematyce. Najbardziej bowiem zasłynął twórczością poświęconą wsi a dokładnie motywom bydła. Przedstawienia wołów, krów przy pracy, odpoczynku, u wodopoju, w różnych sceneriach stały się jego specjalnością. Z wielkim pietyzmem przedstawiał pejzaż wiejski, klimat, niemalże zapach łąk, pastwisk i pół uprawnych, a w szczególności pochylał się właśnie nad bydłem. Jakaś niezwykła estyma przebija przez wszystkie te przedstawienia, malowane z ogromną wrażliwością i biegłością warsztatową.
Zwykł mawiać, że by upewnić się czy wiernie odtworzył naturę wpuszcza do pracowni psa. Jeśli szczeka to znaczy, że cel został osiągnięty. Ogromna wrażliwość na prawdę przyświeca wszystkim tym wizerunkom, przywodząc na myśl najlepsze realistyczne malarstwo XIX wieku. Uwagę zwraca fakturowe, kolorystyczne, mięsiste przedstawienie zwierząt na tle pejzażu ujętego mniej drobiazgowo, a potraktowanego dużą, zamaszystą plamą. To skupienie się na klimacie wsi, a także na tematach, które realistów najbardziej interesowały czyli, pejzażu, wsi, codzienności przywodzi na myśl malarstwo choćby Józefa Chełmońskiego czy Leona Wyczółkowskiego. Prezentowany obraz ma niewątpliwe konotacje z przedstawieniami z cyklu Orka Leona Wyczółkowskiego z początku XX wieku. Mamy tutaj tak samo skiby zaoranej ziemi ciągnące się pod widnokrąg połączony z niemalże impresjonistycznym niebem, mamy nadlatujące stado wron w popołudniowej, jeśli nie przedwieczornej porze dnia. Wrażenie prawdy potęguje zróżnicowanie faktury, oddanie szorstkości grud ziemi w kontraście z gładkością grzbietów wolich.
Prezentowana praca niewątpliwie należy do najlepszych przedstawień tego artysty. Zważywszy na wartość artystyczną, ale również na monumentalność dzieła można zaliczyć je do najbardziej sugestywnych przedstawień tego typu w malarstwie polskim.



(Józef Chełmoński, Kuklówka 1909, Wydawnictwo Kluszczyński, str. 27)

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

Józef Chełmoński przyszedł na świat 6 listopada 1849 roku w Łowiczu. Ojciec malarza był zarządcą dzierżawionego od administracji Księstwa Łowickiego majątku Boczki, ale pełnił również obowiązki wójta w miejscowej gminie. Ojca i syna łączyła bardzo głęboka więź emocjonalna, może z racji dużej artystycznej wrażliwości pierwszego, którą to według licznych istniejących przekazów, jako pierwszy zaszczepił w duszy przyszłego malarza. W 1867 roku młody Józef zapisuje się do warszawskiej Klasy Rysunkowej, jedynej wówczas uczelni artystycznej w Królestwie Polskim. Profesorami w klasie Rysunkowej są w tym czasie m. in. Rafał Hadziewicz, Aleksander Kamiński, Chrystian Breslauer, Marcin Zaleski i Bolesław Podczaszyński. Wśród studiujących kolegów znajdują się m. in. Walery Brochocki, Władysław Czachórski, Wilhelm Kotarbiński, Alfred Wierusz-Kowalski oraz Pantaleon Szyndler. Jednocześnie z nauką w Klasie Rysunkowej Chełmoński wstąpił do prywatnej pracowni Wojciecha Gersona. Tutaj spotkał się z takimi późniejszymi osobowościami jak Antoni Piotrowski, Julian Maszyński, Kazimierz Alchimowicz czy Jan Owidzki. Sam Chełmoński zawsze podkreślał ogromną rolę, jaką w jego życiu twórczym odegrał Gerson, pisał o nim: „człowiek obdarzony gorącą miłością wszystkiego, co szlachetne i wielkie". Mistrz stał się głównym mentorem Chełmońskiego. Wpajana studentom zasada, że aby malować rzeczy wzniosłe, trzeba samemu się udoskonalić, stała się myślą przewodnią życia artysty. Pragnienie stania się dobrym, by móc wywołać potem to uczucie w widzu, jest widoczne w całej jego twórczości. W połączeniu z ogromnym naciskiem, jaki Gerson kładł na akademicki warsztat rysunkowy i studiowanie natury, idea ta dawała przyszłemu mistrzowi Chełmońskiemu najlepszą z możliwych podstaw studiowania malarstwa. Na przełomie listopada i grudnia 1871 roku Chełmoński wyjechał na dalsze studia do Monachium. Ciekawostką jest, że stało sie to przy wydatnej pomocy Maksymiliana Gierymskiego. Przekazał on swój obraz na loterię, dochód z której przeznaczony został na opłacenie pobytu Chełmońskiego w Monachium. W okresie jego pobytu rezydowała tamże cała kolonia artystów polskich na czele z Józefem Brandtem i Maksymilianem Gierymskim. Wokół tych dwóch uznanych skupiła się grupa młodszych, różnie uzdolnionych, których drogi artystyczne potoczyły się w bardzo różnych kierunkach, m. in. Wojciech Kossak, Jan Rosen, Stanisław Witkiewicz, Tadeusz Dowgird. Chełmoński nie studiował jednak długo na Akademii, prawdopodobnie były to dwa semestry. Bardzo szybko postanowił poświęcić się tylko malowaniu, tym bardziej, że przy wydatnej pomocy Brandta i Gierymskiego mógł zbywać prace i posyłać środki rodzinie. Pomimo niewątpliwej przyjemności z obcowaniem ze sztuką dawnych mistrzów, którą miał okazję oglądać w Starej Pinakotece, czy też ze sztuką współczesną, prezentowaną wówczas na licznych wystawach, Chełmoński nie czuł się najlepiej w Monachium. Był najprawdopodobniej rozczarowany również Akademią i bardzo tęsknił. Nostalgii nie uleczyła nawet znaczna poprawa warunków materialnych. Pociechą i natchnieniem była w tym okresie poezja Adama Mickiewicza, a zwłaszcza Pana Tadeusza. W 1874 roku Chełmoński wyjeżdża na Ukrainę i stamtąd wraca już do Warszawy. Pobyt na Ukrainie w pewien sposób ukierunkował dalszą twórczość artysty. Zyskała ona nowego ducha, swobodę i pokazała w pełni niezmiernie bliskie naturze oblicze artysty. Chełmoński pokochał kresy. Dzięki swojej fotograficznej pamięci motywy i tematy z Podola, Ukrainy, z biegiem lat z Wołynia, Pińszczyzny, Polesia i Litwy, stawały się tematem jego najlepszych prac (Babie lato, Przed odjazdem gości na Ukrainie, Stróż nocny). Zapamiętywał, a następnie malował w swojej sławnej pracowni, na ostatnim piętrze Hotelu Europejskiego w Warszawie. Niestety wystawa w TZSP sztandarowych dzieł nie przyniosła zamierzonego efektu. Prace, o zgrozo, nie znalazły uznania ani wśród publiczności ani krytyki. Rozczarowany artysta postanawia więc wyjechać do Paryża, gdzie spodziewa się lepszego odbioru prac, mimo, że jak sam pisze „…przywiązanie do swoich było mi podstawą czynów moich i zajęć, gdy mi tego zabraknie – sądzę, ze mi znów tak źle będzie, jak już było". Dzięki pomocy tym razem Cypriana Godebskiego i jego żony Chełmoński w połowie listopada 1875 roku wyjechał do Paryża. Jego dom był miejscem spotkań artystów, niemniej Chełmoński ciągle tęsknił za krajem, ale też zapewne był rozgoryczony niezrozumieniem rodaków. Sytuacje zmienił paryski Salon 1876 roku, gdzie obrazy artysty wzbudziły spore zainteresowanie marszandów ale też publiczności i krytyki. Chełmoński rozpoczął współpracę ze znanym marszandem Adolphem Goupilem. W jego korespondencji znaleźć można notatkę dotyczącą Chełmońskiego: „Od czasu Gericault nikt z taka siłą koni nie traktował". Prace artysty zaczęły być również sprzedawane w Ameryce, nabywcą był znany kolekcjoner Wiliam Stewart, a także Henry Gibson. Ostatecznie artysta pozostał w Paryżu dwanaście lat. Ukoronowaniem tego okresu było niewątpliwie Grand Prix na Wystawie Powszechnej w Paryżu. Był to czas ogromnego sukcesu artystycznego oraz barwnego życia paryskiego. Zamówień od sprzedających obrazów było dużo więcej niż prac. Normalnym stało się więc, że motywy zaczęły się powtarzać, a sam artysta czerpiący z pamięci a nie ze świeżo przeżywanych emocji popadł w swego rodzaju manierę, którą Chełmońskiemu, zwłaszcza przyjaciele, zaczęli wypominać. Pobyt w Paryżu zapewnił mu sławę w środowisku, dał niezależność finansową, ale uważa się, że niestety nie posunął go w rozwoju drogi twórczej. Można by na ten temat polemizować. Okres francuski przyniósł bowiem Chełmońskiemu zainteresowanie pejzażem. Stało się ono paradoksalnie przyczynkiem do odrodzenia twórczego w innym charakterze, nie mniej jeszcze artystycznie genialnego. Chełmoński wrócił do kraju. Kupił niewielki majątek blisko Grodziska – Kuklówka i osiedlił się tam wraz z córkami, by poświęcić się teraz całkowicie malarstwu pejzażowemu, tam też zmarł w 1914 roku.

Sztuka Chełmońskiego to sztuka wielka, czysta, poetyczna i przedziwnie nasza. Czoła w hołdzie przed nią uchylić należy, a sercem radować się głęboko, iż takiego artystę do rodaków naszych hojny los nam zaliczyć pozwala!

(Zofia Skorobohata Stankiewiczówna [w:] Bluszcz, nr 13, 1907)

To, co powiem – wyda się wielu może nieprawdopodobne. Chełmoński wziął Paryż w ciągu tych paru godzin, które potrzebowała publiczność stolicy świata na obejrzenie oficjalnego Salonu 1876 roku. Wieczorem nazwisko jego widniało w pierwszej linii wszystkich sprawozdań.
— HENRYK PIĄTKOWSKI

11

JÓZEF CHEŁMOŃSKI
(1849 – 1914)

Kaczki nad wodą, 1886

olej, płótno, 66 x 90,3 cm
sygn. l. d.: „JÓZEF CHEŁMOŃSKI / 1886”, na odwrocie na blejtramie papierowa naklejka wystawowa TPSP w Krakowie

Estymacja: 600 000 – 800 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych

Niebywale gorące przyjęcie pierwszego paryskiego pokazu prac Józefa Chełmońskiego na Salonie 1876 roku niewątpliwie przerósł oczekiwania samego artysty, który do Francji przybył w tym samym roku z Warszawy. Powodów decyzji tej doszukiwać się należy w źle idącej sprzedaży obrazów Chełmońskiego i nieprzychylnej krytyce. Paryż przyjął go zgoła odmiennie – tłumy odwiedzały wystawę by obejrzeć jego prace, prasa prześcigała się w pochlebnych recenzjach, szybko pojawiły się pierwsze poważne sprzedaże a Chełmoński zyskał marszanda Adolfa Goupila. Zawarł on z artystą umowę, według której zyskał prawo pierwokupu wszystkich powstających obrazów. Pierwsze lata w Paryżu były okresem szczęśliwym w życiu Chełmońskiego. W 1878 roku ożenił się z Marią Korwin Szymanowską. Bardzo szybko na świat zaczęły przychodzić córki artysty. Obrazów sprzedawał dużo, we Francji, ale też w Ameryce. Od 1881 roku sytuacja zaczęła się pogarszać za sprawą kryzysu gospodarczego i wprowadzonego w jego wyniku cła na wywóz obrazów do USA. Gwałtownie ustała sprzedaż a Chełmoński by utrzymać rodzinę zmuszony został podjąć pracę ilustratora w „Le Monde Illustre” oraz w warszawskim tygodniku „Kłosy”. Coraz częściej pojawiała się u artysty tęsknota za Ojczyzną. W 1887 roku wrócił na stałe do Polski a rok później kupił małą posiadłość w podwarszawskiej Kuklówce.
Obojętnie od miejsca, w którym przyszło mu malować umiłowanie i zachwyt nad przyrodą były charakterystyczne dla twórczości Chełmońskiego. Artysta potrafił ujrzeć piękno w każdym elemencie natury, a dzięki zmysłowi obserwacji i wrodzonej malarskiej wrażliwości, nadać mu wartość i znaczenie. W trakcie blisko dziesięcioletniego pobytu we Francji często przyjeżdżał do Ojczyzny, kilkukrotnie wyprawiał się też na Ukrainę. Tęsknił bowiem za swojskim rodzimym pejzażem, za bezkresną naturą, której brakowało mu na obczyźnie. Można powiedzieć, że to z tej tęsknoty zrodziło się wielkie zainteresowanie Chełmońskiego gatunkiem pejzażu. Podsycone ono było studiami nad malarstwem pejzażowym „barbizończyków”, wśród których polski artysta cenił szczególnie wysoko Camille'a Corot, Charlesa Françoisa Daubigny, Théodore'a Rousseau i Constanta Troyon.
Nastrojowe „Kaczki nad wodą” namalowane w 1886 roku, na moment przed ostatecznym opuszczeniem Paryża, znakomicie oddają istotę malarstwa pejzażowego artysty. Piękny, nadwodny pejzaż z dojrzałego okresu twórczości jest przykładem niezwykłego zmysłu obserwacyjnego połączonego z doskonałym warsztatem. Przepełniony jest nastrojowością, liryzmem a rolę pierwszoplanową odgrywa światło zapadającego zmierzchu. Nostalgiczną aurę krajobrazu intensyfikuje stado kaczek unoszące się w locie nad niemalże nieruchomą taflą jeziora. Motyw ptactwa obecny jest w wielu pracach Chełmońskiego („Kuropatwy”, „Bociany”, „Sójka”, „Dropie”). W niektórych pracach pejzażowych Chełmoński wychodził poza realizm dając wyraz panteistycznemu pojmowaniu świata. Zgodnie z zasadami symbolizmu obserwowany krajobraz stawał się dla niego jedynie punktem wyjścia, wizualnym impulsem pobudzającym refleksję nad istotą bytu.

Zaledwie paroma liniami charakteryzował głowę modela, oddając nie tylko podobieństwo, ale przede wszystkim nastrój. Doskonale wyczuwał wzajemne relacje bieli tła i czerni rysunku (...). Dzięki temu jego rysunki charakteryzują się dużym ładunkiem ekspresji.

(*Od pomysłu do dzieła. Leon Wyczółkowski*,
wyd. Muzeum Okręgowa im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 2015, s. 41.)

12

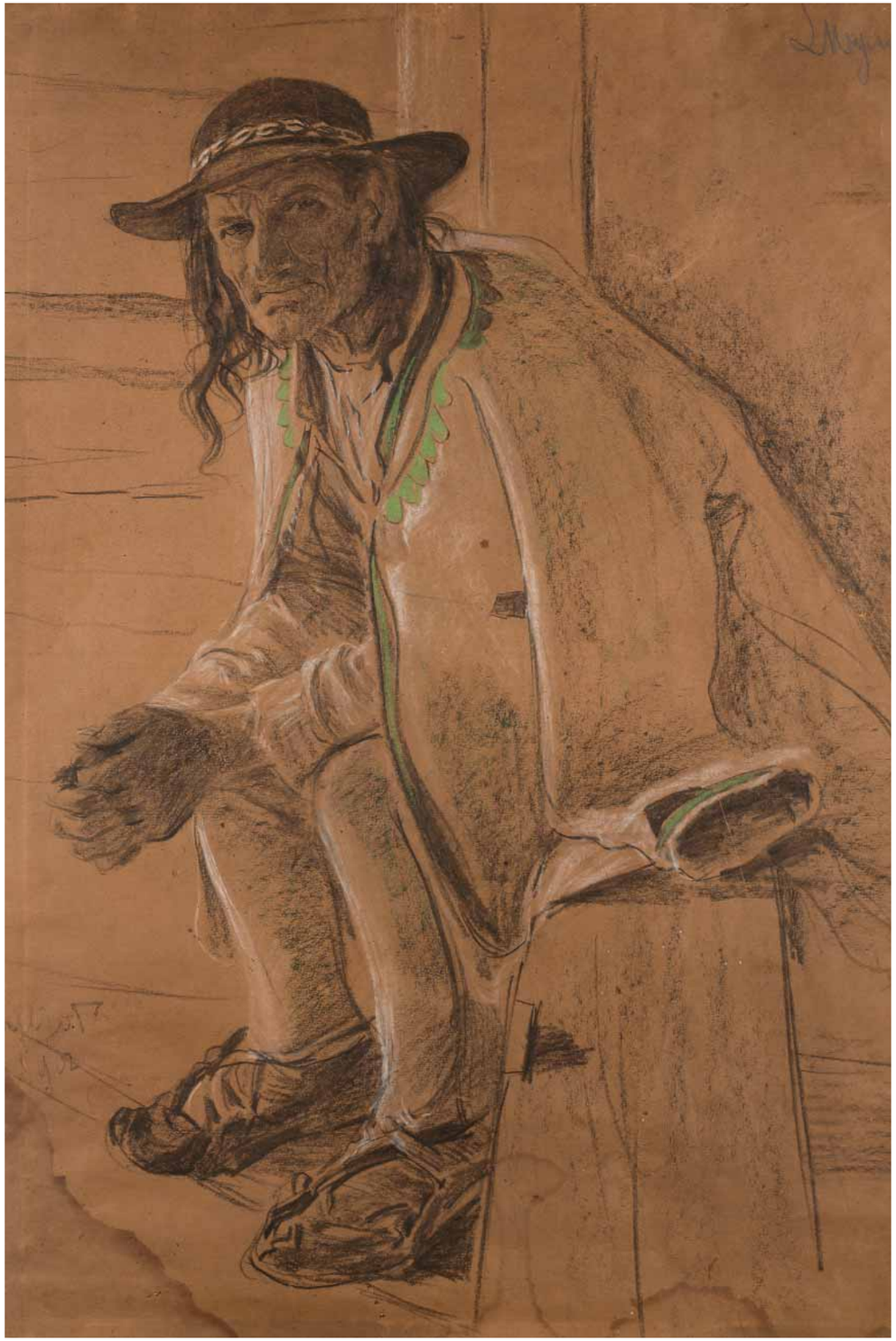
LEON WYCZÓŁKOWSKI
(1852 – 1936)

Góral, 1902

pastel, papier, 81,5 x 54 cm
sygn. p.g.: Lwyczół, l.d.: LWyczół 1902

Estymacja: 55 000 – 75 000 zł

Przełom XIX i XX wieku zaowocował w twórczości Leona Wyczółkowskiego licznymi portretami. Artysta mający alergię na medium olejne malował przede wszystkim przy wykorzystaniu technik suchych jak pastel, węgiel bądź miękki ołówek. Pozwalały one Wyczółkowskiemu uwzględniać malarskie, głębokie cienie i płynne przejścia walorowe co stawia jego rysunki na równi z malarstwem. Wyczółkowski uwiecznił wiele wybitnych osobistości, ale malował również ludzi prostych – wiejskie dziewczyny, chłopów i górali. Po 1900 roku artysta coraz częściej wyjeżdżał w góry. Malował Tatry oraz tamtejszych mieszkańców (wówczas powstają m. in. portrety Tomka Gadei, Wojciecha Janika i słynnego przewodnika tatrzańskiego Szymona Tatara starszego). Portretował również osoby związane z Zakopanem, jak wspomniany Jan Kasprowicz (1898, 1908), Henryk Sienkiewicz (1899) czy Stefan Żeromski (z synem, na tle Tatr, 1904). Barwne reprodukcje 12 obrazów tatrzańskich Wyczółkowskiego znalazły się w jubileuszowym wydaniu Na skalnym Podhalu Kazimierza Tetmajera. Cykl tatrzański podkreślający Podhale jako ostoję rodzimej kultury, kolebkę narodowej tożsamości i źródło odrodzenia jest bodajże najbardziej modernistycznym etapem w twórczości Wyczółkowskiego. Punktem wyjścia dla artysty pozostawał impresjonizm z próbą utrwalenia wizualnych wrażeń, uchwyceniem i zamknięciem w artystycznym kształcie ulotnych stanów atmosferycznych. Powoli jednak ulegał on modernistycznemu podejściu, o czym świadczą syntetyzująca formuła stylistyczna, zawężenie gamy barwnej i wybór mrocznej dominanty kolorystycznej.
W uznaniu jego twórczości związanej z Tatrami Towarzystwo Tatrzańskie obdarzyło go w 1913 r. godnością członka honorowego.



13

LEON WYCZÓŁKOWSKI
(1852 – 1936)

Paśnik w lesie, 1927

akwarela, gwasz, papier, 58 x 52 cm (w świetle oprawy)
sygn. p.d.: LWyczół 1927 oraz dedykacja

Estymacja: 55 000 – 75 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
DESA Unicum, aukcja 19.02.2009, poz. 38.

14

LEON WYCZÓŁKOWSKI
(1852 – 1936)

Cmentarz w Legionowie, ok. 1916

tusz, papier, 32 x 26 cm (w świetle oprawy)
sygn. p.d. ołówkiem: LWyczół

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł

15

TEODOR AXENTOWICZ
(1859 – 1938)

Wizja – wspomnienie, po 1900

pastel, tektura, 98 x 67 cm
sygn. p.d.: T. Axentowicz

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie
Warszawa, kolekcja prywatna
depozyt Muzeum Narodowego w Krakowie
Polswiss Art, aukcja 4.03.2001, poz. 23.

WYSTAWIANY
Katowice, Muzeum Śląskie, *Teodor Axentowicz 1859-1938*, luty – kwiecień 1999.
Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, *Teodor Axentowicz 1859 – 1938*, listopad 1998 – styczeń 1999.
Lwów, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, *Salon letni – wystawa pośmiertna Teodora Axentowicza*, maj 1939.

REPRODUKOWANY
Krzysztofowicz- Kozakowska S., *Teodor Axentowicz 1859-1938* [katalog wystawy], wyd. MNK, Kraków 1998, s. 88, kat. III.33.

LITERATURA
Krzysztofowicz- Kozakowska S., *Teodor Axentowicz 1859-1938* [katalog wystawy], wyd. MNK, s. 139, kat. III. 33.
Salon Letni 1939 [katalog wystawy], wyd. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów 1939, poz. 41.

Przedstawienia starości wespół z młodością to jeden z najczęściej występujących toposów w obrębie literatury i sztuki przynależnych naszej kulturze. Od Domenico Ghirlandaio, przez Łukasza Cranacha i malarzy holenderskich aż po twórców z kręgu Fin de siècle temat ten jest nieodłącznym elementem spuścizny europejskiej sztuki. Zestawienie dwóch skrajnych faz życia miało na celu nie tylko ich skontrastowanie, ale również ukazanie procesu starzenia się i przemijania człowieka. Młodość jest alegorią początku, starość zaś końca.
Twórczość Teodora Axentowicza, jak również wielu innych mu współczesnych wielkich polskich malarzy działających na przełomie wieków XIX i XX, obficie czerpała z malarskiej tradycji poprzedników. Axentowicz, uznawany dziś za jednego z największych przedstawicieli nurtu Młodej Polski, doskonale znał malarstwo europejskie – wiele lat spędził najpierw w Monachium a następnie w Paryżu i Londynie. Dzięki znajomościom we wpływowych kręgach jego twórczość znana była i ceniona w całej Europie a jednym z często podejmowanych przez artystę tematów było przedstawianie starca lub żebraka z młodą wiejską dziewczyną lub dzieckiem. Kontrast brzydoty i piękna, starości i młodości miał w widzu wywołać emocje bliskie współczuciu i melancholii. Ale jest to również ukazanie mądrości życiowej, refleksyjności, doświadczenia, mistrzostwa a nawet dostojeństwa. Taki obraz starości znajduje u Axentowicza azyl, jest traktowana łaskawie.
Przedstawiony na oferowanym pastelu „Wizja – wspomnienie" starzec przypomina wielokrotnie malowanego przez Axentowicza ukraińskiego lirnika, nieodłącznego bohatera wielu scen huculskich. Wspiera on brodę na zaciśniętych w pięści dłoniach. Zjawa młodej dziewczyny obok starca może być wspomnieniem z jego młodości, leśną rusałką, bądź postacią z ukraińskiej dumki wprowadzającą nastrój melancholii. Obraz ten znany jest pod różnymi tytułami – przede wszystkim jako „Wizja – wspomnienie" ale również „Starość i młodość", „Starzec i zjawa młodej kobiety" czy „Starzec z dziewczyną". Jest to jedno z najdonioślejszych dzieł Teodora Axentowicza, wystawiane między innymi na pośmiertnej wystawie artysty w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie w 1939 roku.

16

JULIAN FAŁAT
(1853 – 1929)

Zima na Polesiu

olej, płyta, 30 x 74 cm
sygn. l.d.: Jfałat Polesie, na odwrocie papierowe nalepki Desy oraz domu aukcyjnego Doyle

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
DESA Unicum, aukcja 18.03.2010, poz. 8.
Polska, kolekcja prywatna
Doyle New York, aukcja 20.11.2005, poz. 107.
USA, kolekcja prywatna

Malczewski widzi Polskę w nastroju miejsc, w których trwa odwieczna, niezależna od okoliczności historycznych przemiana pór roku, z właściwym im kolorytem i kształtem ziemi.

(Kudelska D., *Malczewski. Obrazy i słowa*, wyd. WAB, 2012.)

17

JACEK MALCZEWSKI
(1854 – 1929)

Ogrodniczka (Już łan zżęty)

olej, sklejka, 66 x 55,5 cm (w świetle oprawy)
sygn. p.d.: J. Malczewski
na odwrocie papierowa nalepka Muzeum Narodowego w Warszawie

Estymacja: 400 000 – 600 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, *Moje życie. Dzieła Jacka Malczewskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 4.12.2009 – 21.02.2010.
Paryż, Musee d'Orsay, *Jacek Malczewski (1854-1929)*, 15.02.-14.05.2000.

REPRODUKOWANY
Kudelska D., *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin, 2008, poz. 15. (z tytułem: „Ogrodniczka")
katalog wystawy z Musee d'Orsay w Paryżu, 2000, ss. 158-159, poz. 59. (z tytułem: „Ogrodniczka")
Grzybowska T., *Świat obrazów Jacka Malczewskiego*, Warszawa, 11996, s. 48, poz. 8. (z tytułem „Już łan zżęty")
Jacek Malczewski [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, s. 160, poz. 69. (z tytyłem: „Powrót")
Mistrzowie malarstwa polskiego, Kraków, 1996, s. 133.

W niespełna ostatnim dwudziestoleciu swojego życia, Jacek Malczewski bardzo często przebywał na ziemi zakliczyńskiej. Po ustąpieniu z funkcji profesora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w 1921 roku, 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. 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."
W Lusławicach Malczewski stworzył wiele obrazów, na których widnieją okoliczne widoki. Oferowany obraz z fragmentem werandy i otaczającego ją ogrodu nawiązuje do cyklu alegorycznych prac artysty namalowanych około 1922 roku. Zaliczało się do nich siedem obrazów: „Już łan zżęty", „Ogrodniczka", „Fascynacja", „Upojenie", „Zgon","…" (tytuł nieokreślony), „Uwolnienie". Na pierwszym planie opisywanego obrazu znajduje się postać siedzącej i odpoczywającej kobiety, w scenerii na którą składają się przepiękne, dorodne drzewa parkowe, fragment ganku z mocno zarysowanymi kolumnami podtrzymującymi zadaszenie. Wysokiej klasy artystycznej kompozycja łączy w sobie afirmację natury i typową dla twórczości Malczewskiego warstwę symboliczną. Ogrodniczka regenerująca siły po dniu ciężkiej pracy sportretowana została z przymkniętymi oczyma – w ciszy letniego popołudnia poszukuje harmonii i ukojenia a symbolem tego odrodzenia jest stojąca u jej stóp konewka wypełniona wodą. Obraz przepełnia atmosfera wyciszenia, kameralności. Czuć niemal ten spokój letniego 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 piękna aura słonecznego 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.

Sztuka polska uczci tę wielką rocznicę wystawą, pamięci wielkich wydarzeń poświęconą. Znaczenie jej polega nie tyle na walorach artyzmu samego przez się, ile na cechach uczuciowo — dokumentalnych prac wystawionych. W dziełach tych widz czujący może znaleźć, jak w pożółkłych kartkach pamiętnika, momenta wzruszające, żywe i wiążące go uczuciowo z nastrojami owych chwil pamiętnych. – STEFAN POPOWSKI

(Przewodnik TZSP, „Wystawa 1920 rok", Warszawa, 1930, s. 8)

18

WLASTIMIL HOFMAN
(1881 – 1970)

Dulce et decorum est pro patria mori, 1930

olej, płótno, 201,3 x 150 cm
sygn. p.d.: Wlastimil Hofman / 1930

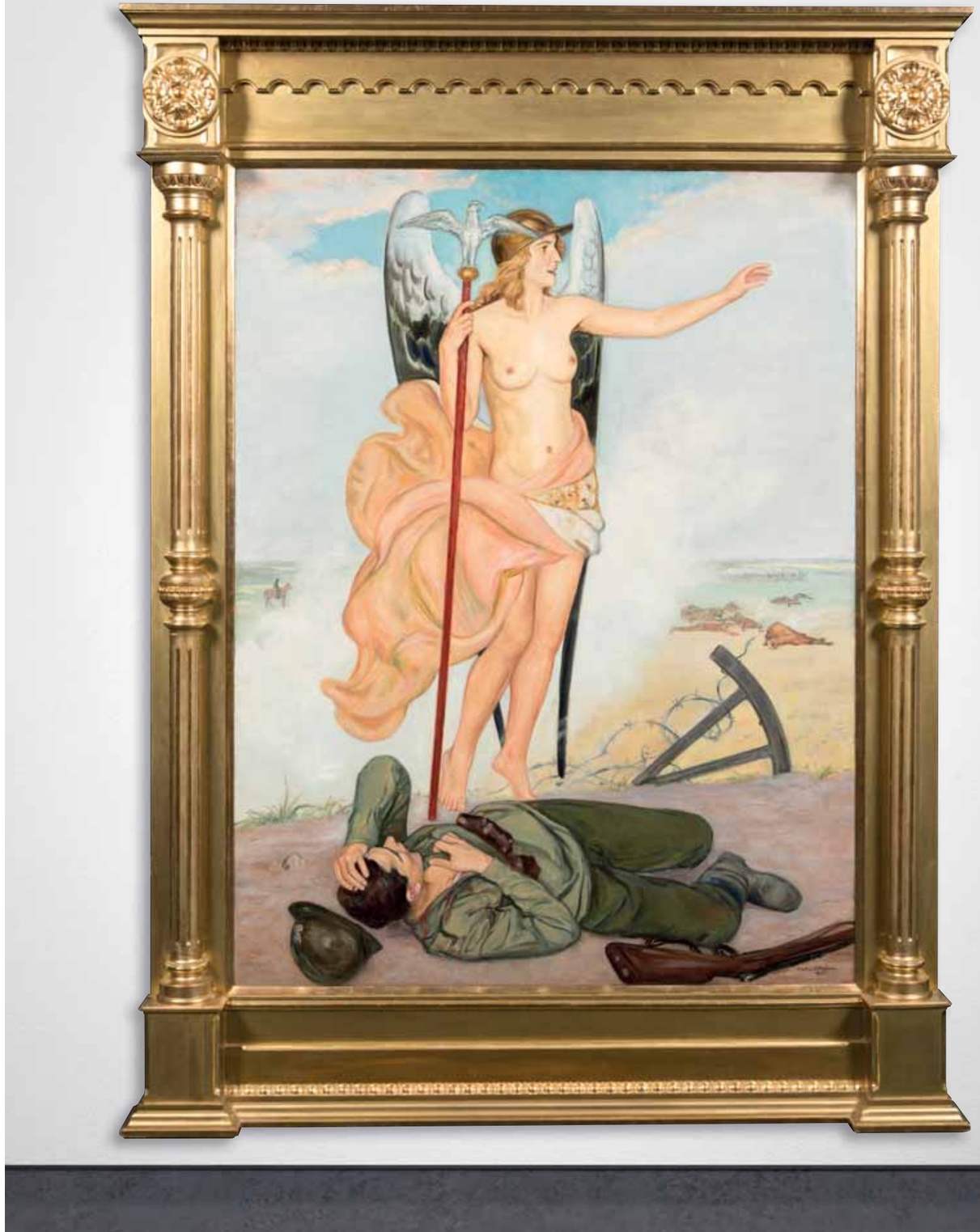
Estymacja: 150 000 – 250 000 zł •

WYSTAWIANY
Wałbrzych, Zamek Książ, Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze, *Polonia. Symbol tradycji – znak nowoczesności w stulecie odrodzenia Polski. Duch – nadzieja – naród – zwycięstwo*, 24.09. – 18.11.2018.
Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Rok 1920 – wystawa konkursowa, 14.06. – 27.08. 1930.

REPRODUKOWANY
Polonia. Symbol tradycji – znak nowoczesności w stulecie odrodzenia Polski. Duch – nadzieja – naród – zwycięstwo [katalog wystawy], Wałbrzych 2018, s. 127.
Wolniewicz-Mierzwińska E., *Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939*, [w:] *Dzieła czy kicze*, red. Wolska E., Jaroszewicz T.S., Warszawa 1981, ss. 388 – 528, repr. s. 440, poz. 35.
Tygodnik Ilustrowany, 5 lipca 1930, nr 27, s. 517.
Przewodnik TZSP, Warszawa, 1930, s. nlb.

LITERATURA
Tygodnik Ilustrowany, 5 lipca 1930, nr 27, s. 517.
Przewodnik TZSP, „Wystawa 1920 rok", Warszawa, 1930, s. 10, poz. 12.

Decydujący wpływ na ukształtowanie się postawy twórczej Hofmana wywarła symbolistyczna sztuka Malczewskiego. Hofman uznawany jest za kontynuatora wyznaczonej przez Malczewskiego linii malarstwa symbolicznego zarówno w zakresie podejmowanych motywów ikonograficznych jak i stosowanej stylistyki oraz kompozycyjnych rozwiązań. Oferowana praca należy do najświetniejszych kompozycji spod znaku symbolizmu, które wyszły z pracowni Wlastimila Hofmana. „Dulce et decorum est…" zestawić można z dziełami o motywie patriotycznym, które pojawiły się w okresie I wojny światowej – są to „Płacząca Ellenai" z 1918 roku, czy o dwa lata wcześniejszy „Legionista Złotowski ze Lwowa". Jednak najbliżej mu do działa o podobnej tematyce - „Nike Legionów" z 1920, które jest hołdem złożonym przez twórcę żołnierzom poległym w wojnie polsko bolszewickiej. Artystę przejmował problem żołnierskiej śmierci. W roku jubileuszowym dziesięciolecia zwycięstwa nad bolszewikami na potrzeby wystawy w warszawskiej Zachęcie Hofman powrócił z jeszcze głębszą w wymowie kompozycją, której dał tytuł zaczerpnięty z Pieśni Horacego (Carmina III 2, 13) „Dulce et decorum est pro patria mori" (Słodko i zaszczytnie jest umrzeć za ojczyznę).
Monumentalnych rozmiarów kompozycja przedstawia scenę śmierci rannego legionisty, leżącego na polu wśród ciał pomarłych w walce żołnierzy. Nad postacią umierającego góruje postać Nike (łac. Victoria) bogini zwycięstwa, która lewą ręką wskazuje w dal. Jest w tym obrazie tragizm umierania ale jest i chwała bohaterstwa i obiecana nagroda jaką jest zwycięstwo. Jest wymiar ogólnonarodowy, polski ale jest też ten osobisty, wymiar śmierci jednostki poświęcającej swe życia dla dobra ogółu. Wszystkie cechy formalne obrazu wskazują na dzieło doskonałe warsztatowo. Nie brak tu typowego dla Hofmana syntetycznie potraktowanego pejzażu, który dopowiadał symboliczny wymiar przedstawień także w obrazach o tematyce historyczno-patriotycznej. Jest i linearyzm w rysunku postaci nawiązujący do sztuki gotyckiej, wczesnorenesansowej i ludowej – element właściwie kluczowy dla malarstwa Hofmana. Zarówno przez wzgląd na ciężar tematyki, której wagę podkreślił sam artysta poprzez monumentalny wymiar jak i bogatą warstwę symboliczną jest to obiekt o wyjątkowym charakterze stanowiący prawdziwą perłę w bogatej spuściźnie Wlastimila Hofmana.



19

ZYGMUNT ROZWADOWSKI
(1870 – 1950)

Dorożka, 1925

olej, tektura, 37 x 51 cm (w świetle oprawy)
sygn. p.d.: Z. Rozwadowski 1925

Estymacja: 23 000 – 28 000 zł •

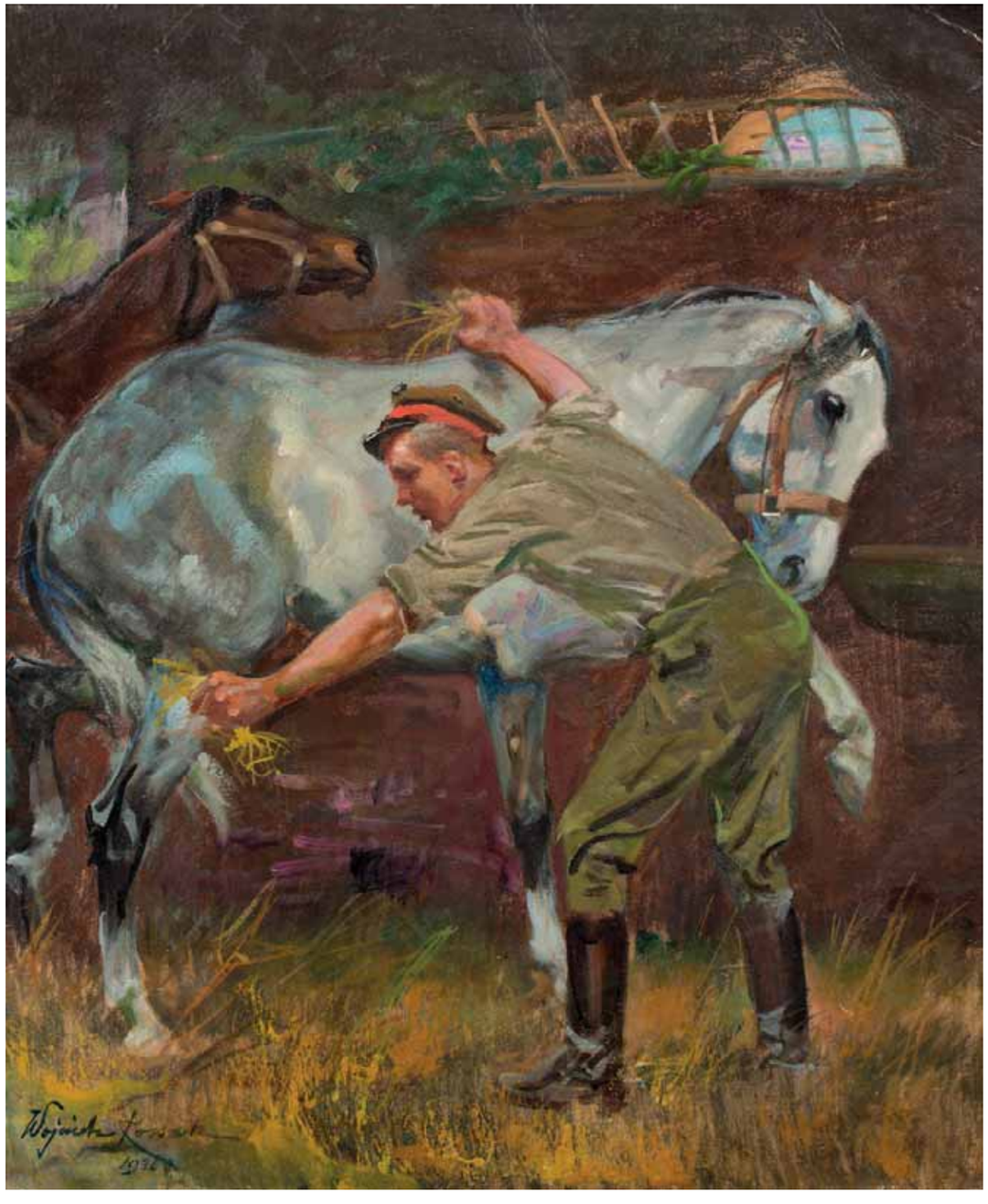
20

WOJCIECH KOSSAK
(1856 – 1942)

W stajni, 1936

olej, płyta, 60 x 50 cm
sygn. l.d.: Wojciech Kossak 1936

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł



21

WOJCIECH WEISS
(1875 – 1950)

Kobiecy akt z zegarkiem

olej, karton, 60,5 x 46,5 cm (w świetle oprawy)
sygn. l. śr.: Wweiss

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

22

WOJCIECH WEISS
(1875 – 1950)

Kwiaty w wazonie

olej, płótno, 42,5 x 37 cm
sygn. l.d.: WW

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

23

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (1885 – 1939)

Portret Antoniego Krahelskiego, 1934

pastel, papier, 64 x 46,4 cm (w świetle oprawy)
sygn. i opisany p.g.: Mbret Laluś-Zogu (T.K. Witkacy 1934 XII)

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł

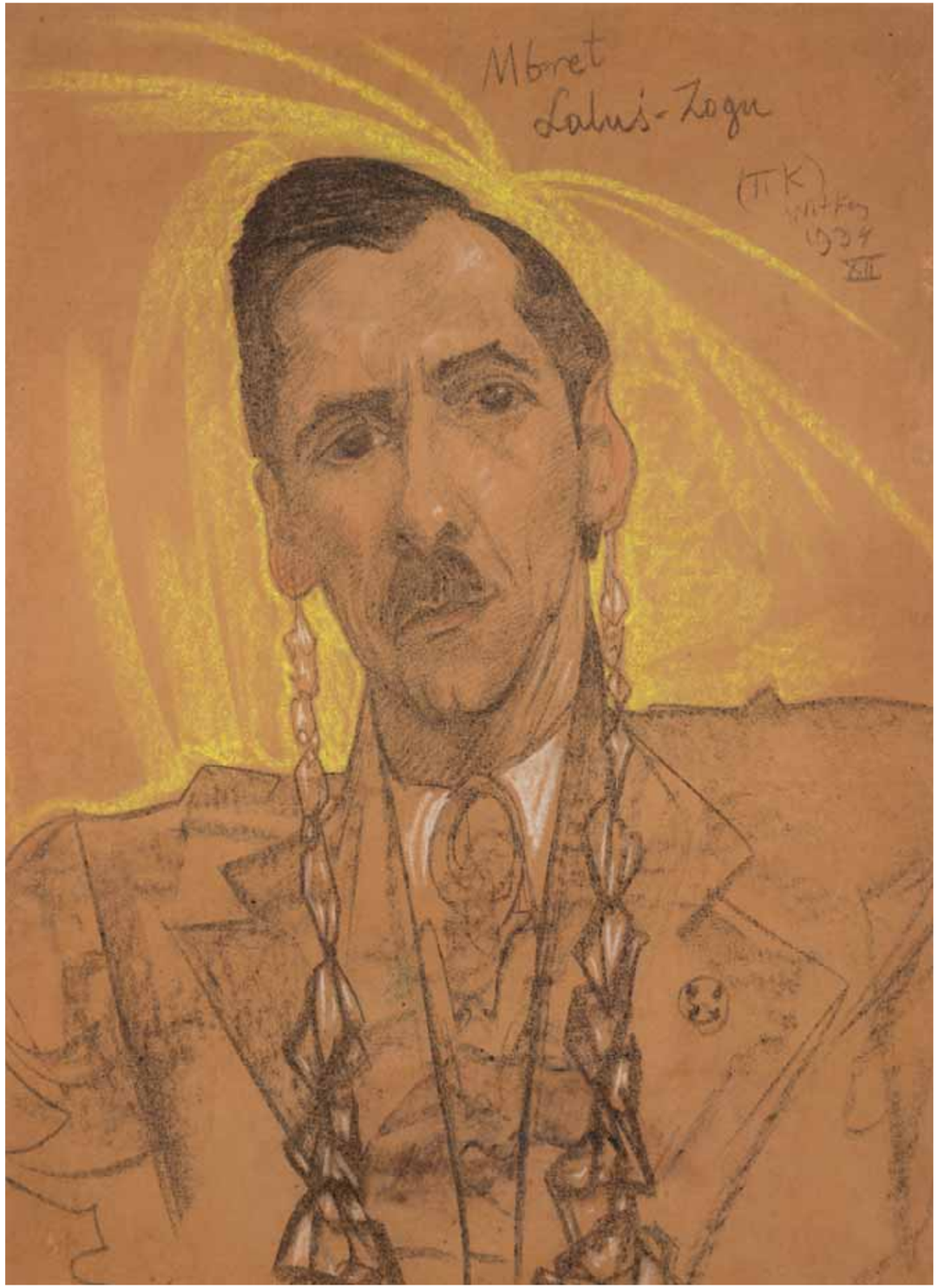
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 16.10.1994, poz. 98.
Warszawa, kolekcja Haliny Krahelskiej

REPRODUKOWANY
Katalog XXVI Aukcji Salonu Aukcyjnego Rempex, 16 października 1994, poz. 98.

LITERATURA
Katalog XXVI Aukcji Salonu Aukcyjnego Rempex, 16 października 1994, poz. 98.
Jakimowicz I., Żakiewicz A., *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Katalog dzieł malarskich*, wyd. MNW, Warszawa 1990, s. 134, poz. 1888.

W załączeniu ekspertyza Anny Żakiewicz

Od połowy grudnia do świąt Bożego Narodzenia 1934 roku Witkacy przebywał w Katowicach. Zatrzymał się u Haliny i Antoniego Krahelskich, określając ich dom jako „abstanowkę willowo – pałacową". W tym czasie sportretował oboje gospodarzy, a także ich syna, Mariana, co było rewanżem za gościnę oraz pośrednictwo w znajdowaniu klientów dla Firmy Portretowej.
Wizerunek Antoniego nosi zagadkową adnotację „Mbret Laluś – Zogu" oraz oznaczenie typu K – nieujęte w Regulaminie Firmy Portretowej, czasem jednak przez artystę używane na określenie portretu – karykatury. W tym przypadku równie dobrze może być skrótem od „królewski", jako, że słowo „mbret" to po albańsku „król", natomiast Zogu to nazwisko ówczesnego króla Albanii Ahmeda (1895-1961), jedynego muzułmańskiego władcy w Europie, który sam ogłosił się królem w 1928 roku. Znany był z ekscentrycznego trybu życia i kosztownych zachcianek. W przeciwieństwie do brodatych na ogół muzułmanów miał tylko modny wówczas niewielki wąsik, nosił mundury z licznymi ozdobami, jeździł wyłącznie mercedesami i palił150 papierosów dziennie. Próbowano zabić go niejednokrotnie. W 1938 roku ożenił się z młodszą odeń o 20 lat węgierską hrabianką-katoliczką, z którą w lipcu 1939 roku odwiedził Polskę. Zmarł na wygnaniu w 1961 roku. Jak mało kto nadawał się na pierwowzór postaci z dramatu lub powieści Witkacego. Antoni Krahelski był do niego nieco podobny, nic więc dziwnego, że artysta niejako obsadził go w tej roli, jak czynił to z wieloma portretowanymi osobami, zwłaszcza zaprzyjaźnionymi. Portret jest jednak w zasadzie wierny, choć głowa modela została lekko zniekształcona, jakby „przesunięta" w prawo, a z jego uszu zwisają długie, ozdobne kolczyki nawiązujące do ozdobnych łańcuchów, jakimi albański król Zogu ozdabiał swoje odświętne mundury.
Oboje Krahelscy byli zaangażowani w działalność lewicową, Halina spędziła nawet z tego powodu cztery lata na Syberii (1913-1917). W wolnej Polsce zajmowała się problematyką społeczną, zwłaszcza warunkami pracy kobiet i młodocianych. Antoni był inżynierem i działaczem PPS. W czasie I wojny więziony przez Rosjan, po zwolnieniu w 1917 roku pracował w Polskiej Organizacji Wojskowej w Rosji, po powrocie do Polski w 1918 roku podjął pracę w Inspektoriacie Ministerstwa Opieki Społecznej, a następnie został dyrektorem Państwowego Monopolu Spirytusowego. Witkacy był z pobytu u Krahelskich bardzo zadowolony – chwalił ich uprzejmość i jedzenie. Krahelscy namawiali artystę do spędzenia z nimi świąt Bożego Narodzenia, zapraszając też jego żonę, Jadwigę, ale Witkacy odmówił i 21 grudnia pojechał do Warszawy.
Portret Antoniego Krahelskiego jest więc niezwykle interesujący, zarówno nietuzinkową osobą modela należącego do kręgu bliskich przyjaciół artysty, jak też na obsadzenie go w roli współczesnego, nieco egzotycznego władcy. Witkacego pasjonowała egzotyka, jego dzieła plastyczne i literackie często zawierają takie motywy. Dodatkowo skomentowanie portretu jako karykatury poprzez zamieszczone oznaczenie literą K sprawia, że dzieło to jest unikatowe.



24

RAFAŁ MALCZEWSKI (1892 – 1965)

Autoportret, ok. 1925

technika mieszana, papier, 54 x 62,5 cm (w świetle oprawy)
sygn. p.d.: Rafał Malczewski

Estymacja: 18 000 – 20 000 zł •

LITERATURA
Folpa-Januszewska D., *Rafał Malczewski. Mit Zakopanego*, wyd. BOSZ, 2006, s. 90, poz. 170.

Rafał Malczewski, syn Jacka Malczewskiego, dał się poznać jako twórca niezależny i nowoczesny, intrygujący jako artysta i jako człowiek. Jak pisze Zofia Posiadała: Był cenionym malarzem, autorem tekstów literackich, miłośnikiem gór, zapalonym narciarzem czy w końcu „duszą towarzystwa" przedwojennego Zakopanego (Jacek i Rafał Malczewscy, Radom 2014, str. 257). Rafał Malczewski studiował filozofię, architekturę i agronomię w Wiedniu a następnie, po powrocie do rodzinnego Krakowa, podjął naukę w Akademii Sztuk Pięknych. W kunszt malarski wprowadzał młodego artystę przede wszystkim ojciec, w którego atelier Rafał szlifował talent od najwcześniejszych lat. Zasłynął jako wprawny pejzażysta, reprezentant nurtu przestylizowanego, „naiwnego" realizmu. Przyjaźnił się ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem i Karolem Szymanowskim. Był członkiem Towarzystwa Sztuka Podhalańska a w 1932 wstąpił do Stowarzyszenia Artystów Polskich Rytm. Po wybuchu II wojny światowej przedostał się do Francji a w 1940 wyjechał przez Hiszpanię i Portugalię do Brazylii. Stała się ona ostatnim etapem poprzedzającym definitywny wyjazd artysty do Kanady. Początkowo mieszkał w Rio de Janeiro, gdzie znalazł nabywców na swoje obrazy. Malował techniką akwareli widoki Rio de Janeiro i Kurytyby oraz krajobrazy Parany. W 1942 roku przeniósł się do Kurytyby do swojej kuzynki Marii Bochdan-Niedenthal. Okres brazylijski (1941–1942) to fascynacja egzotyczną przyrodą i odmienną cywilizacją – powstały wówczas obrazy przedstawiające skaliste góry, rozległe przestrzenie z akwenami wodnymi, autostrady z wiszącymi nad nimi kolorowymi drzewami. Jednym ze stale przewijających się motywów, które odnajdujemy w obrazach Rafała Malczewskiego jest znikomość człowieka – drobne, śmieszne figurki ludzkie, maleńkie wobec ogromu przyrody, wobec potężnego, dominującego świata techniki. Do ulubionych tematów artysty należały też małe stacyjki, wagony, semafory, zwrotnice, sieci szyn.

Rafał Malczewski rzadko malował portrety. Portretowanie było u niego niczym intymny akt, dopuszczał do niego jedynie najbliższą rodzinę i wąski krąg przyjaciół. Jak sam mawiał: „Lubię malować przyrodę, bo przynajmniej kamień nie będzie się ruszał ani stroił miny." (Folga-Januszewska D., Rafał Malczewski i mit Zakopanego, wyd. BOSZ, 2006, s. 86.) Za sarkastyczną i ironiczną postawą Malczewskiego kryć się może „portretowy kompleks" wobec wspomnienia stałego portretowania wszystkich członków rodziny si siebie samego przez ojca – Jacka Malczewskiego. Portrety i autoportrety nie miały u Rafała charakteru oficjalnej twórczości. Malował je dla siebie i dla najbliższych, rzadko kiedy odnaleźć je można w katalogach wystaw.
W szkicownikach (poznańskim z 1915 oraz radomskim z 1918 roku) odnaleźć można kilka autoportretów Rafała Malczewskiego. Kompozycje kreślone ołówkiem lub kredkami przedstawiają ujęcia artysty w odbiciu w lustrze bądź studia we wnętrzu. Wśród nich zdarzają się też autoportrety karykaturalne. Malarskie autoportrety Malczewskiego powstawały natomiast w latach dwudziestych. Do najsłynniejszych zaliczyć można „Portret alegoryczny" z 1923 roku. Są to kompozycje wystudiowane przedstawiające mężczyznę poważnego i zadumanego, czasami wręcz pochmurnego. Należy do tej kategorii również oferowany Autoportret, którego pojawienie się na rynku stanowi prawdziwą kolekcjonerską ciekawostkę. Jest on bardziej rozbudowaną wersją innego znanego autoportretu, tzw. „Autoportretu karykaturalnego" z 1923 roku, znajdującego się w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. To samo upozowanie własnej postaci na tle rozpoznawalnego na obydwu obrazach charakterystycznego trójdzielnego okna dowodzą, że mamy do czynienia niewątpliwie z kompozycjami malowanymi w zbliżonym do siebie czasie. Nieznany dotąd szerszej publiczności wizerunek własny artysty jest nie tylko rzadkością, ale również cennym uzupełnieniem jego spuścizny.

25

RAFAŁ MALCZEWSKI
(1892 – 1965)

Pejzaż górski

akwarela, papier, 47 x 64 cm
sygn. l.d.: rafał Malczewski

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
kolekcja Marii Konopnickiej
własność artysty

26

HENRYK HAYDEN
(1883 – 1970)

Martwa natura z kwiatami, lata 30. XX w.

olej, płótno, 55 x 46 cm
sygn. p.d.: Hayden

Estymacja: 28 000 – 35 000 zł •

27

ZYGMUNT MENKES
(1896 – 1986)

Kwiaty w wazonie

gwasz, akwarela, tektura, 49,5 x 42,5 cm
sygn. u dołu: Menkes

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

(Miasteczko Breuilpont na archiwalnej fotografii – źródło www.fortunapost.com)

Makowski rozumie, że może posunąć się daleko w syntetycznym upraszczaniu form rzeczywistości, że może do minimum zredukować subiektywną jej ornamentykę naturalistyczną (...) Tylko bowiem tak zrealizowana fikcja staje się wrażeniowo i emocjonalnie prawdopodobna – staje się dziełem sztuki.

– Z. S. KLINGSLAND

(Klingsland Z.S., Tadeusz Makowski, „Sztuki Piękne", R. VII, 1931, s. 209.)

28

TADEUSZ MAKOWSKI
(1882 – 1932)

Pejzaż z Normandii, ok. 1926-27

olej, płótno, 33 x 55 cm
sygn. p.d.: T. Makowski, opisany na odwrocie:
Tadé Makowski Paysage de Normandie Paris

Estymacja: 120 000 – 150 000 zl

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 18.11.2009, poz. 223

Tadeusz Makowski w latach 1926 i 1927 wyjeżdżał corocznie w miesiącach letnich do Breuilpont w Normandii. Stworzył tam cykl pejzaży z charakterystycznym zakrętem drogi. Ukoronowaniem tego okresu była pierwsza indywidualna wystawa artysty w Galerii Berty Weill w Paryżu w 1927 roku podczas której Makowski zaprezentował trzydzieści jeden prac z ostatnich dziesięciu lat. Z Breuilpont związany jest cykl studiów krajobrazowych bogatych w wyraz i malarskie wartości. Szczególnie ukochany przez Makowskiego kadr na miasteczko przestawiał zakręt drogi na jego skraju (entree du village), zwarte zabudowania kamiennych domów z przydrożnymi drzewami. Często w tych pejzażach widoczna jest wieża miejscowego kościółka, czasem słup telegraficzny. Pejzaże te albo pozbawione są sztafażu ludzkiego albo towarzyszą im postaci dzieci bądź jednego dziecka. Jak pisze Władysława Jaworska w monografii Tadeusza Makowskiego (Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1964, s. 182.): „Pejzaże te należy określić jako realistyczne. (…) mądra zasada wyboru już w stosunku do samego motywu w połączeniu z uproszczeniem formy plastycznej daje w wyniku nastrojowy, liryczny pejzaż, niepowtarzalne, oryginalne dzieło sztuki, a nie szkic terenowy ani naturalistyczną fotografię".
W pejzażach malowanych w Breuilpont Makowski nie tylko stopniowo coraz bardziej upraszcza formę ale rozwija też mistrzostwo w posługiwaniu się kolorem. Światło odgrywa w tych kompozycjach wiodącą rolę. Łagodne światło Normandii sprzyjało tym poszukiwaniom. Władysława Jaworska rozróżnia trzy typy pejzażu malowanego w Breuilpont. Oferowany „Pejzaż z Normandii" zalicza się do trzeciego z nich, w którym kompozycja związana jest z określonym motywem wiejskiego kościółka oraz fragmentem drogi prowadzącej od rozstajów z drogowskazem wprost przez wieś do kościoła. Jest to najbardziej rozbudowana z trzech grup pejzażowych, do której należą znane i reprodukowane kompozycje olejne „Pejzaż normandzki" i „Normandzkie miasteczko". Wiele z tych kompozycji Makowski kończył już po powrocie z Breuilpont do Paryża jesienią 1927 roku. Jest to przypadek oferowanego obrazu, na którego odwrocie widnieje adnotacja 'Paris'.

„Pejzaż z Normandii" jest obrazem wyjątkowym pod wieloma względami. Najważniejszym z nich jest jego przynależność do niezwykle ważnego dla twórczości Makowskiego okresu poprzedzającego bezpośrednio jego najbardziej znany cykl malarski, którego bohaterami będą dzieci marionetki i dziecięca commedia dell'arte. Pierwszym zwiastunem nowej wizji malarskiej jest obraz „Powrót ze szkoły", który wykorzystuje motyw pejzażu z Breuilpont transponując go na sposób nierealny, zjawiskowy. W obrazie tym po raz pierwszy pojawiają się też dzieci w spiczastych nakryciach głowy – charakterystyczny element nadchodzącego cyklu. Władysława Jaworska pejzaże z Breuilpont łączy bezpośrednio z commedia dell'arte dzieci w stożkowatych czapkach i wysuwa hipotezę, według której „styl artysty (…) wyrażający się w zgeometryzowanej figurce dziecka w spiczastym kapiszonku, zaludniającej dziesiątki obrazów artysty, jest daleką reminiscencją stożkowatych drzew i wieży wiejskiego kościółka w Breuilpont" (idem, s. 195.)

(Władysław Ślewiński wraz z żoną w salonie Zameczku w Doëlan ok. 1915, Krajowa Agencja Wydawnicza, str. 19)

„W Bretanii jego styl stał się bardziej dekoracyjny, barwy- bardziej zagęszczone, kompozycja bardziej symetryczna. W jego pracach z tego okresu (...) jest naiwność bretońskiej rzeźby, barwność bretońskiego fajansu."

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

Władysław Ślewiński urodził się 1 czerwca 1856 roku we wsi Białyninie koło Mikołajewa w zamożnej rodzinie ziemiańskiej o tradycjach patriotycznych. Był synem Kajetana Ślewińskiego, dziedzica wsi Białynina, uczestnika powstania styczniowego. Początkowo miał tak jak jego ojciec, dziadek i pradziadek osiąść na roli i zostać dziedzicem wsi. Ojciec powierzył mu nieco zaniedbany majątek – Pilaszkowice na Lubelszczyźnie, który matka Ślewińskiego - Helena z domu Mysyrowicz wniosła w wianie. Matka Władysława zmarła przy porodzie, a ojciec przez dłuższy czas przebywał na Syberii po aresztowaniu za działalność polityczną. W zaistniałych okolicznościach Władysławem opiekowała się babcia, aż do czasu, gdy wyjechał na naukę do Radomia, gdzie zapisano go do gimnazjum. Był spokrewniony z Józefem Chełmońskim, który namówił go do rozpoczęcia nauki w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona, której jednak Ślewiński nie ukończył. Ojciec nie popierał jego artystycznych predyspozycji. Po maturze Władysław Ślewiński rozpoczął naukę w Szkole Rolniczej w Czernichowie. Również i te studia szybko przerwał. „Wkrótce potem objął z wielką energią zarządzanie Pilaszkowicami. Zapał trwał krótko, nadzorowanie prac [rolnych] znudziło go szybko. Był to dramat dla całej rodziny. (…) Musząc uciekać przed sekwestrem Urzędu Skarbowego oraz, co gorsza, przed gniewem ojca (…) Ślewiński nie regulując swej upadłościowej sytuacji majątkowej, wyjechał nagle, bez pożegnania, z nader skąpym zasobem gotówki w kieszeni. Trafił do Paryża, bo tam czuł się poza zasięgiem władz skarbowych i ojcowskiej anatemy. Był rok 1888" (za: W.Jaworska, Władysław Ślewiński, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1991, s.8). Po przyjeździe do stolicy Francji Władysław Ślewiński zamieszkał z Zygmuntem Andrychiewiczem, podjął naukę w Académie Julian i Académie Colarossi, ale jego nauczycielem z prawdziwego zdarzenia okazał się Paul Gauguin. Bliska znajomość z wybitnym postimpresjonistą, nawiązana w 1889 okazała się momentem przełomowym w artystycznej biografii Ślewińskiego. Poznał go prawdopodobnie w gromadzącej europejską bohemę restauracji „Chez Madame Charlotte" przy ulicy de la Grande Chaumière, gdzie Gauguin, przyjeżdżając do Paryża z Bretanii, wygłaszał obrazoburcze wobec europejskiej kultury i pełne pasji do malarstwa wywody. Natchniony Ślewiński zaczął bardzo poważnie traktować malarstwo. Od tej pory zaczął się obracać się w kręgu mistrza Gaugiuna, poznaje również dokonania impresjonistów, maluje wspólnie z Paulem Sérusierem, utrzymuje też stosunki z Edvardem Munchem oraz przebywającymi w Paryżu artystami rosyjskimi. Jego żoną zostanie rosyjska malarka Eugenia Szewcowa. Za Gauguinem podążał Ślewiński także do Bretanii. W latach 1889-1896 wyjeżdża i maluje w Pont – Aven, stając się członkiem skupiającej „wyznawców" mistrza szkoły, w latach 1896-1905 mieszka w pobliskim Le Pouldu. Stąd w 1898 odbywa się podróż do Hiszpanii. W 1898 odbywa podróż do Hiszpanii. W 1905 powraca do Polski. Okazją jest odbywająca się w Warszawie wystawa jego prac (z krajem utrzymywał Ślewiński kontakt także z Francji, m.in. w 1897 wstąpił do utworzonego w Krakowie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka"). Przebywa w Krakowie, a od 1906 w Poroninie. Nawiązuje wtedy kontakty z zakopiańską elitą artystyczno-intelektualną, m.in. ze Stanisławem Witkiewiczem, Leopoldem Staffem i Janem Kasprowiczem. W 1908 roku zostaje profesorem SSP w Warszawie, szybko rezygnuje jednak z posady i otwiera własną pracownię na ul. Polnej, organizując dla swych uczniów plenery w Kazimierzu nad Wisłą i w Poroninie. W 1910 roku ponownie wyjeżdża do Bretanii i osiedla się na stałe w miasteczku Doëlan. Artysta był tam odwiedzany przez innych malarzy, którzy częstokroć reprezentowali awangardowe kierunki sztuki. „Znali oni już twórczość Ślewińskiego z wystaw, które odbyły się w kraju, w Warszawie w 1905 roku czy we Lwowie w 1907. W Doëlan powstała w 1911 roku seria morskich pejzaży Stanisława Ignacego Witkiewicza, malowanych pod wyraźnym wpływem i pod dyktando Ślewińskiego. Do Doëlan przyjeżdżał też znajomy z Paryża – Tadeusz Makowski". (Brus-Malinowska B., Władysław Ślewiński. Z Pont Aven do Kazimierza, Kamienica Cejlońska w Kazimierzu Dolnym, s. 17). Władysław Ślewiński późno rozpoczął malarską przygodę, większość swojego twórczego czasu spędził we Francji. Częstym tematem jego prac było morze. Malował liczne martwe natury, pejzaże - skromne, surowe, spokojne. W malarstwie posługiwał się delikatną linią, bardziej wyczuwalną niż widzianą.

Był rzadkim okazem malarza polskiego, który nie bawił się ani w anegdotę, ani w romantyzm, ani w symbolizm, ani w literaturę. Ślewiński czuł, wyobrażał sobie świat zewnętrzny i przeżywał go tylko po malarsku.
— TYTUS CZYŻEWSKI

(Czyżewski T., *Władysław Ślewiński*, [Monografie Artystyczne Tom XVIII], Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1928, s. 12.)

29

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI
(1856 – 1918)

Martwa natura z kwiatami i owocami

olej, płótno, 34,5 x 50 cm
sygn. p.g.: W Ślewiński, na odwrocie papierowa nalepka z opisem pracy i nazwiskiem Maksymilian Wołoszyn

Estymacja: 200 000 – 250 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Altius, aukcja 12.12.2005, poz. 127

Władysław Ślewiński w ciągu całej swej twórczości podejmował trzy tematy: portrety, pejzaże oraz martwe natury. Te ostatnie stanowiły zazwyczaj bukiety kwiatów, owoce, ceramika, książki umieszczone na przykrytym serwetą stole. Ich tło bywało „nieokreślone", sugerujące fragment miękko układającej się tkaniny zazwyczaj gładkiej lub o słabo czytelnym wzorze. Rzadziej tłem była półka z książkami lub fragment wnętrza. „Ulubionymi" owocami, często malowanymi przez artystę były jabłka, także zwykła, ludowa ceramika. Ślewiński większość swojego artystycznego życia spędził w Bretanii, która słynęła ze swoich różnorakich i powszechnie przez tamtejszą ludność używanych wyrobów fajansowych. Wiele z nich można odnaleźć w licznych obrazach Ślewińskiego. Obraz- przedmiot niniejszej opinii- zbudowany jest z wymienionych wyżej rekwizytów. Na płaszczyźnie przykrytej jasną materią, w centrum kompozycji znajduje się zwarta grupa przedmiotów: gliniana misa, jabłka, wysoki dekorowany dzban a w nim pęk czerwonych maków. Tło stanowi spływająca miękko tkanina. W martwych naturach Ślewiński tworzył nastrój skupienia i atmosferę refleksji nad cichym trwaniem przedmiotów. Jako jeden z pierwszych polskich twórców zaczął na szeroką skalę sięgać po martwą naturę czyniąc z niej temat traktowany na równi z innymi. Wpisane na nalepce nazwisko Maksymiliana Wołoszyna (1877-1932) jako domniemanego właściciela obrazu przywodzi na myśl bliską Ślewińskiemu postać rosyjskiego malarza, poety i wybitnego krytyka sztuki, z którym artysta zaprzyjaźnił się w Paryżu. Rosjanin pozostawił jedną z celniejszych analiz sztuki Ślewińskiego, natomiast Polak namalował w 1904 roku portret Wołoszyna. Jak podają różne źródła encyklopedyczne Wołoszyn przebywał w Paryżu w latach 1899-1907 oraz 1913-1916. Jest zatem prawdopodobne, że tę martwą naturę mógł otrzymać od ślewińskiego po powrocie do Francji swoim i malarza.

Od pierwszych prób stylizowanej fali, od bardzo pokrewnych gauguinowskich kompozycji morskich, Ślewiński stopniowo dochodzi do bardzo osobistego widzenia morza. (...) malarstwo polskie posiadło swego pierwszego malarza krajobrazów morskich. Innego równej skali, co Ślewiński w Bretanii, nie mamy i nie prędko posiądziemy, mimo, iż mamy już polskie morze. Ale tam była – polska dusza.
– ANTONI POTOCKI (1925)

(Władysław Ślewiński (1854-1918), „Sztuki Piękne", 1924/1925, nr 6, s. 261)

30

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI
(1856 – 1918)

Skalne wybrzeże w Bretanii, ok. 1910

olej, płótno, 50 x 70 cm
sygn. p.d.: W Ślewiński
na blejtramie: W.Ślewiński Skalne wybrzeże w Bretanii

Estymacja: 300 000 – 350 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Villa Struvego, aukcja 15.12.2005, poz. 40

Rok po przybyciu do Paryża Władysław ślewiński poznaje Paula Gauguina. Jego obrazy, które Ślewiński zobaczył w 1889 roku w Cafe des Arts (Cafe Volpini) na wystawie „Grupy Impresjonistów i Syntetystów" stały się inspiracją dla młodego przybysza z Polski. Ślewiński nie miał wówczas żadnego wykształcenia artystycznego, z entuzjazmem chłonął więc koncepcje Gauguina, który szybko stał się nie tylko mentorem ale i przyjacielem polskiego artysty. Syntetyzm, którego twórcami byli Gauguin i Bernard szybko przyciągał kolejnych francuskich malarzy. Tzw. Szkoła Pont-Aven lansowała syntetyzm w malarstwie jako wybór najważniejszych elementów form natury, ich upraszczaniu, harmonii oraz równorzędności linii i barwy. Naturalnym środowiskiem, w którym eksperymentowano z syntetyzmem w pejzażu stała się Bretania. Już w starożytności określana mianem Finis Terrea była odległa od wszystkiego nawet dla współczesnych Ślewińskiemu. Dzikość krajobrazu i ludności tam zamieszkującej zafascynowała Gauguina. W Bretanii zamieszkał Ślewiński na stałe w 1896 roku, z krótką przerwą na pobyt w Polsce w latach 1905-1910. Na początku osiadł w Le Puoldu a następnie kupił dom w Doelan, małym portowym miasteczku u skalistych wybrzeży Atlantyku. Malował dużo – początkowo martwe natury i portrety Bretonek i Bretończyków. Natomiast ulubionym jego motywem było morze. Jego morskie pejzaże, pełne powietrza i przestrzeni, pozbawione obecności człowieka, zbudowane były ze skał, spienionej wody i nieba. Wielokrotnie malował ten sam widok o rożnych porach dnia i roku. Każdy z elementów nadmorskiego pejzażu zyskiwał u Ślewińskiego rangę symbolu – jak pisze Barbara Brus-Malinowska (Władysław Ślewiński. Z Pont-Aven do Kazimierza, oprac. Odorowski W., Kazimierz Dolny 2009, s. 11-12.). Morze odczytywał artysta jako znak skończoności przestrzeni, czasu i istnienia, zaś opierająca się żywiołowi skała to symbol trwania ale i samotności. Gabriela Zapolska, która często odwiedzała Bretanię i poznała dobrze sztukę artystów z kręgu Pont-Aven i Nabistów, w swoich listach pisała: „(…) aby wywołać artystyczne wrażenie, nie należy być rzemieślnikiem, lecz z serca swego i duszy, wyjąć część siebie i duszy, wyjąć część siebie i swoje ja duchowe i swoje wierzenia, swoje pojęcie idei pod odpowiednią formą na obraz przelać." (Władysław Ślewiński. Z Pont-Aven do Kazimierza, oprac. Odorowski W., Kazimierz Dolny 2009, s. 12). Władysław Ślewiński był pierwszym polskim artystą, który odkrył Bretanię. Zapoczątkował on historię polskiej kolonii w tym rejonie Francji, kolonii, która z roku na rok była coraz liczniejsza. W różnych okresach swojego życia przebywali tam i malowali Ludwik de Laveaux, Józef Pankiewicz, Gustaw Gwozdecki, Mela Muter czy Eugeniusz Zak, by wymienić tylko niektórych.

Z umiłowaniem formy, w południowych pejzażach tak wyraźnie odczuwalnym, łączy się szczególne podejście do kwestii koloru, traktowanego nie jako ekran dla oddania południowego, jaskrawego światła, tak jak to miało miejsce u fowistów, lecz jako element o szczególnej jakości i głębi. Tony matowe, zielenie, ochry, czerwienie zostały przytłumione, aby wyrazić głębię wizji. Artystka unikała łatwych fascynacji.

(Chrzanowska-Foltzer M., „Rozmowy Prowansalskie" – polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś, [w:] ARCHIWUM EMIGRACJI Studia – Szkice – Dokumenty Toruń, Rok 2011, Zeszyt 1–2 (14–15), s. 303.)

31

MELA MUTER
(1876 – 1967)

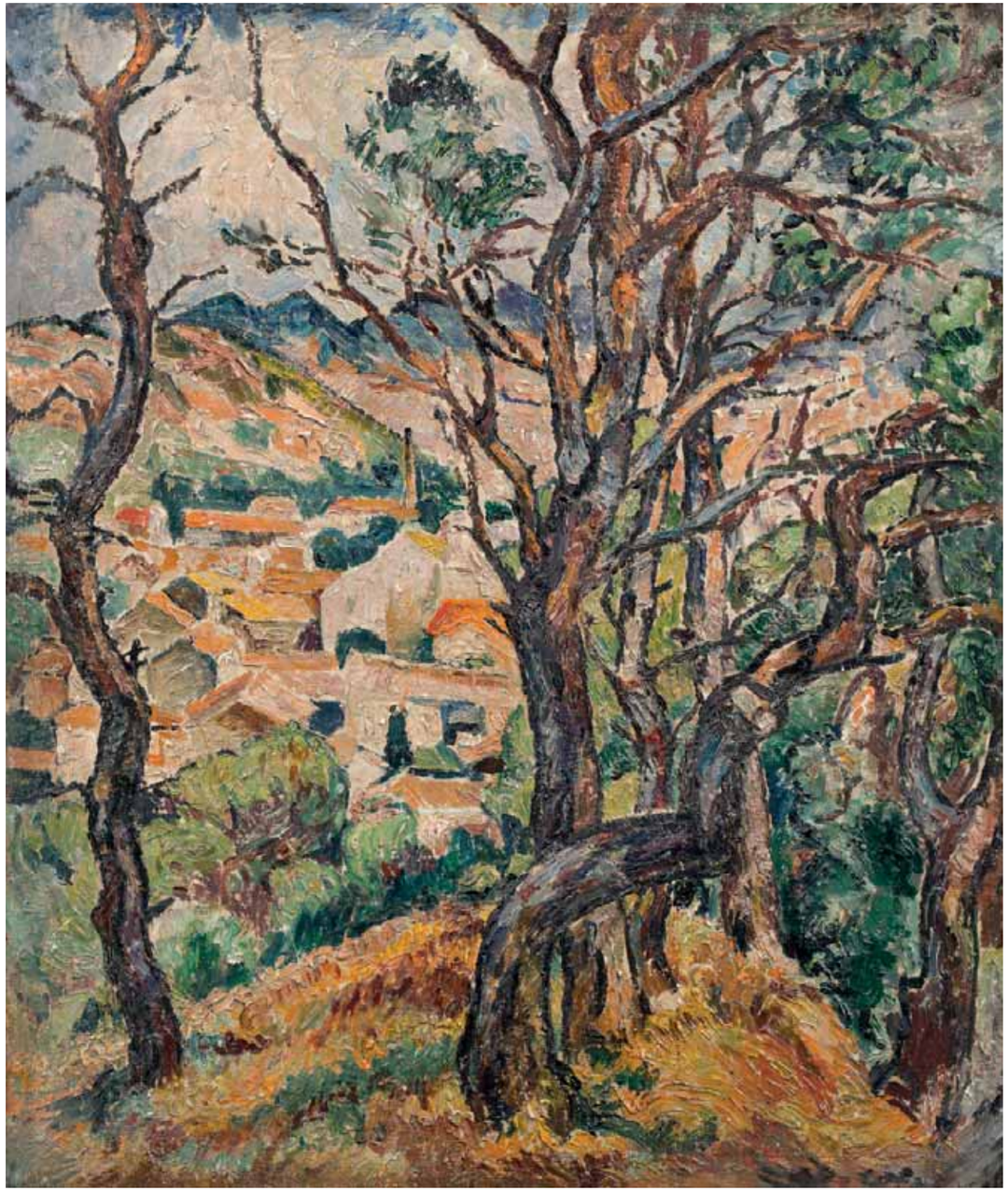
Pejzaż prowansalski

olej, deska, 55 x 46 cm

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

W latach międzywojennych i powojennych Muter tworzyła liczne pejzaże, których motywem przewodnim stała się Prowansja z ukochanym przez artystkę Awinionem. Miała w mieście tym skromne mieszkanie. Uczestniczyła w życiu artystycznym Awinionu, wystawiając wspólnie z plastykami ze Stowarzyszenia Niezależnych. Była tam postacią znaną i lubianą, ceniono nie tylko jej malarstwo ale również postawę życiową opierającą się wszelkim przeciwieństwom. W późniejszych latach życia niedomagająca Muter coraz rzadziej wyprawiała się w górzyste okolice Awinionu. Malowała więc widoki z okien mieszkania, brzegi Rodanu lub widoki pobliskiego parku Promenade des Doms. Pejzaże prowansalskie są przepełnione ciepłym światłem południa, często bardzo ekspresyjne, o mocnych i nasyconych barwach. Pozbawione sztafażu ludzkiego emanują radosną ciszą i zachwytem nad pięknem krajobrazu. W wielu z nich słychać echa twórczości Cezanne'a oraz wczesnego kubizmu.



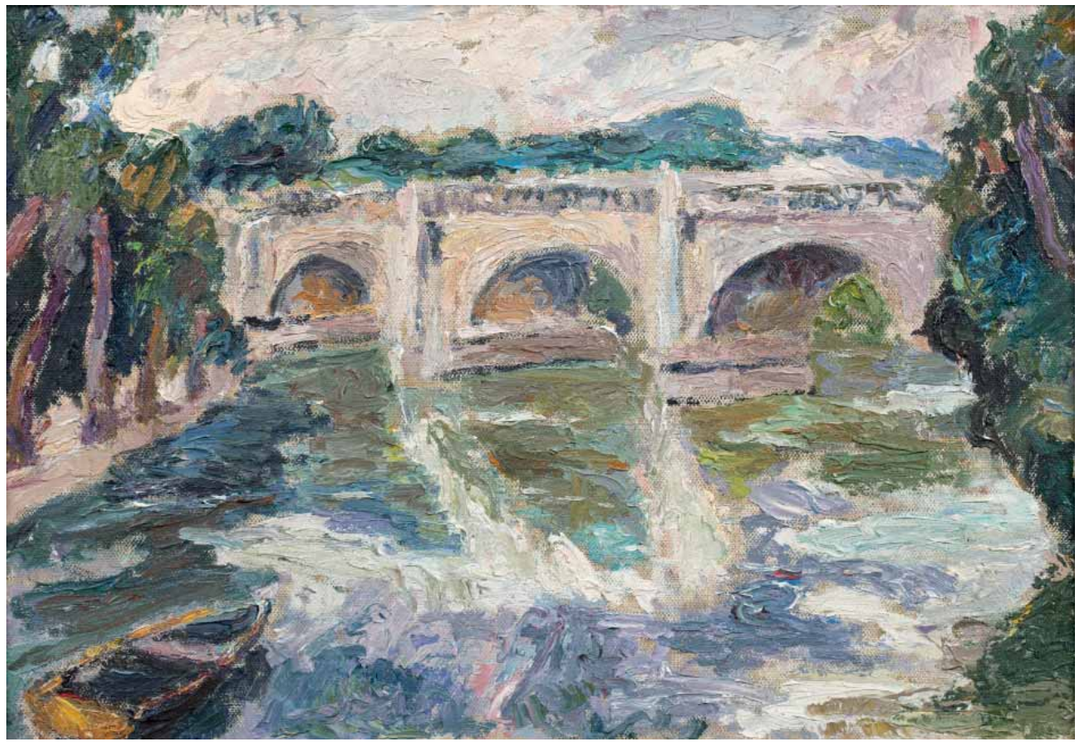
32

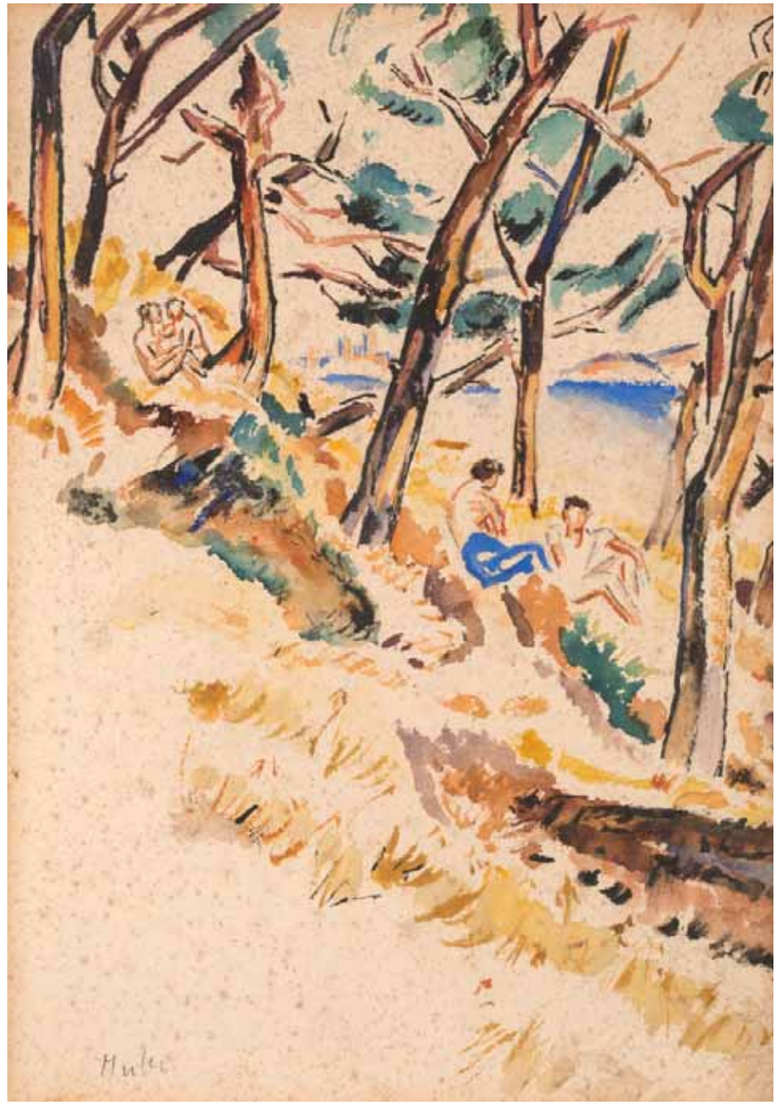
MELA MUTER
(1876 – 1967)

Most na Rodanie, ok. 1940-45

olej, płótno, 38,2 x 55 cm
sygn. l.g.: Muter

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł





33

MELA MUTER
(1876 – 1967)

Odpoczynek w lesie

akwarela, papier, 34,5 x 24 cm (w świetle oprawy)
sygn. l.d.: Muter

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł

Mojżesz Kisling, 1909, Paryż. i artyści polscy, MNW, str. 83

Kisling był stałym bywalcem w kawiarniach, był wesoły, rubaszny, przyjacielski i łatwy w obejściu. Wystawiał dużo, miewał indywidualne wystawy, rozgłos i powodzenie.

— EUGENIUSZ GEPPERT

MOJŻESZ KISLING

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

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

Kisling jest najgorętszym i najjędrniejszym z naszych młodych artystów... Charakterystyką jego dzieł jest prawdomówność duchowa. Jego transpozycja malarska pochodzi z oka, które widzi jasno, i z człowieka, który myśli wielko...
— FLORENT FELS (1922)

(„Nowa Sztuka" , nr 2, luty 1922.)

34

MOJŻESZ KISLING
(1891 – 1953)

Portret chłopca, ok. 1930

olej, płótno, 73 x 54 cm
sygn. l.d.: Kisling

Estymacja: 800 000 – 1 000 000 zł •

PROWENIENCJA
Francja, kolekcja prywatna
Cincinnati (USA), kolekcja Davida Warrena Seylera (od 1939 roku)
Paryż, Galerie Andre

WYSTAWIANY
Cincinnati (USA), Cincinnati Art Museum, 1939.

REPRODUKOWANY
„The Enquirer Cincinnati", 17.09.1939, s. 44.

LITERATURA
Alexander M.L., The Week in Art Circles, [w:] „The Enquirer Cincinnati", 17.09.1939, s. 44.

W załączeniu certyfikat autorski

THE WEEK IN ART CIRCLES

BY MARY L. ALEXANDER.

"THE PORTRAIT of a BOY," by Moise Kisling—one of Poland's most celebrated painters now associated with the School of Paris has been loaned to the Cincinnati Art Museum for an indefinite period by David Seyler.

Mr. Seyler, painter and ceramic sculptor and creator of those fascinating small Rookwood sculptures seen in recent ceramic shows at the Musuem, acquired the painting in Europe last year. Mr. Seyler, we understand, is a great admirer of Kisling's work. Since his return to Cincinnati this summer he has been working at intervals at the Rookwood Pottery and later these pieces of ceramic pottery will be on display at Rookwood.

Kisling, who was born in Gracow, Poland, in 1891, has since the first World War, in which he was badly wounded, become a French citizen and an associate of such French painters as Derain, Vlaminck and others of the Paris school. Now he is said to be as French as a Frenchman. But in this portrait he shows some thing of the Slavonic influence, particularly in color, which today seems more refined or restrained than the emotional color content of his earlier work. He is particularly noted as a colorist; here the color is organized as carefully and as boldly as he has organized his linear or special construction. Kisling's color simplifications are exceedingly bold; the fine textures of the colors and then the mixture of transparent glazes and paint give to this work its brilliant bloom. Kisling is a very skillful painter, but underlying all his skill with the brush the artist speaks of the character and mood of the boy with rather a Picassian note of modern classical feeling which is particularly emphasized in a certain period of Picasso's work.

"Girl With Boots," by Jules Pascin, Art Museum.

"Portrait Of A Boy," by Moise Kisling, Art Museum.

"Woman With Black Hat," by Frank Duveneck, Art Museum.

INDIVIDUALITY STRESSED.

Even though there is a resemblance to Picasso, Kisling has an individual mode of expression both in the color scheme and bold modeling of the forms with sharp outlines and also in the decorative surface beauty which is achieved by the very quality of Kisling's paint. One will note that the background is delightfully varied by modifications of light and variations of color which gives a delightful charm to the portrait.

* * *

Announcement has been made esting water color of "A Railroad Yard" we contact a talent that has had a gradual but effective growth. In the bulk of his work that has been shown, for example "Tire Trouble," in the recent students show, Mr. Pohl is a well-poised studious craftsman, developing power slowly but dependably.

SCULPTURE.

The talent John Goslin has shown in sculpture the past year is one of those amazing surprises that comes once in a blue moon. The John Goslin of two years ago was a real contender in the painting classes. Last year he suddenly jumped into the front rank with his sculpture. His "Reclining Nude," carved in white marble, and the "Head," carved in black marble which the Museum has purchased were brilliant features of the show. That Mr. Goslin has skill in composition is shown by his remarkable "Reclining Nude;" that he has a real sculpturesque feeling for rich, bold forms firmly constructed is indicated by his "Head Carved in Black Marble."

* * *

The Cincinnati Art Museum is now bristling with lively exhibitions in the recently opened and renovated galleries that are now resplendent in their new wall col-

Simon and Schuster of New York, gives a most entertaining and valuable record of what our American artists have accomplished in the art of print making. After looking over the hundred reproductions which the book contains we must give Mr. Craven credit for having made most excellent selection from the work of our most advanced contemporary artists whose themes are mainly life in America and American landscape.

PURE AMERICANISM.

In Mr. Craven's introduction he speaks succinctly of the battles that have been waged and won in the development of an American art and he seems quite positive that we now have a pure American art. He takes hard jabs at the popular art movement of the School of Paris and the evils of the Federal Art Industry. But in the end he says justly that the Federal Government has rendered inestimable service to American art by reorganizing the existence of a native movement and by cooperating with regional boards it has not only publicized the importance of local themes and subjects but has also helped to restore the artist to his former position as a practitioner or workman. He reminds us, however, that the government did

CHA
HING
mou
more
cated
She was fo
Tommy was i
was fond of B
ferent way, a
that he was i
He had annou
public. That
She felt forlor
she had lost s
able. She coul
longer with
troubles and h
He hadn't a
him—he would
tell her he lov
at that.
She was still
got out of the
and went in.
telephone and
vate number at
"Mr. Bowen?
strong. I want
Mac—"
"I've been v
"all day. I call
times. You ha
"No, it took
plained. Then
was all right
meet us there
with your app
said we could
move the old n
able to his hos
could have rest
"Of course.
morrow . . .
job. Thanks."
been thinking
Joan replace
went into the
her frock. Sh
Tommy to take
She was tired
sible. After s
Tommy, alone,
had had the ex
She thought,
seeing Tommy
the roof but it
grown away fr
are getting to
quarrel or he s
doesn't make s
And walking

Pre

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

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

W latach 1913-18 w twórczości Kislinga widać wyraźne wpływy wczesnego kubizmu i fowizmu. Od ok. 1916 roku zainspirowany twórczością Amadeo Modiglianiego zaczyna tworzyć obrazy realistyczne. Od początku dwudziestolecia międzywojennego Kisling daje się poznać głównie jako portrecista. W pracach z gatunku portretu przedstawiał nieco wyidealizowany, liryczny wizerunek modela ujętego w popiersiu lub do kolan z głową ustawioną w ¾, czasem na wprost. Najbardziej charakterystycznymi cechami tych obrazów są: wydłużony, migdałowy kształt wyolbrzymionych oczu oraz starannie wyrysowane łuki brwiowe i usta. Artysta dążył do stworzenia własnej formuły portretu wywodzącej się ze sztuki wczesnego renesansu. Portretowane postacie o uduchowionych twarzach upozowane w dość sztywny sposób malowane były na tle pejzażu, czy też płaskiej, niekiedy udrapowanej przestrzeni. Prezentowana praca to doskonały przykład subtelnego modelunku współgrającego z syntetyzacją formy. Charakteryzuje się czystymi barwami, neutralnym tłem i gładką, lśniącą powierzchnią. „Portret chłopca" doskonale wpisuje się we współczesne nurty sztuki Paryża a zwłaszcza w tzw. portret melancholijny, który od lat 30. XX w. przekształcił się w sztukę mizerabilistyczną. Taki rodzaj portretowania znajdujemy w twórczości innych polsko-paryskich malarzy, np. u Maurycego Minkowskiego, Eugeniusza Zaka czy Tadeusza Makowskiego. W 1925 roku Franz Roh uznał twórczość Kislinga za charakterystyczną dla wyodrębniającego się „postekspresjonizmu", nazywanego również „nową rzeczowością". Postekspresjonizm łączył się u Kislinga z realistyczną, linearną formą oraz historyzmem widocznym w ujmowaniu postaci w ludowych strojach. W przypadku oferowanego portretu jest to granatowy berecik na głowie małego bretończyka. O niezwykłości prezentowanego portretu świadczy dodatkowo fakt, że olejne obrazy Kislinga są ciągle rzadkością na polskim rynku sztuki. Niezwykła osobowość artysty pełna radości życia i radości tworzenia przyniosła mu szerokie uznanie. Kisling w dużym stopniu ukształtował legendę bohemy XIV dzielnicy Paryża przez co zyskał miano „Księcia Montparnasse'u".

„Portret chłopca" namalowany przez Kislinga najprawdopodobniej w latach 30. XX w. do tej pory znajdował się w amerykańskich kolekcjach prywatnych. W obliczu targanych wojenną zawieruchą losów europejskich artystów Amerykanie nie pozostawali obojętni i chętnie wyciągali pomocną dłoń ściągając twórców do Stanów Zjednoczonych. Nie inaczej potoczyły się losy Kislinga. Historia amerykańskiego etapu w życiu Kislinga rozpoczęła się wyjazdem artysty do Nowego Jorku w 1941 roku. Nie był on jednak twórcą nieznanym za oceanem. W Paryżu zdobył wielką sławę, był twórcą niezwykle cenionym i o ugruntowanej pozycji, którego dorobek wystawienniczy u progu lat 40. był imponujący. Do Ameryki zawitał już jako sława i artysta wzbudzający ogromne zainteresowanie. Świadczą o tym pierwsze głośne wystawy jakie Kislingowi zorganizowało nowojorskie środowisko artystyczne zaraz po jego przyjeździe. W 1941 roku miał miejsce pokaz jego prac w Whitney Museum of Art w Nowym Jorku, rok później indywidualną wystawę pokazała galeria Jamesa Vigeveno w Los Angeles. Ale prace Kislinga znane były Amerykanom jeszcze zanim artysta przybył do USA w 1941 roku. Jedną z nich jest oferowany „Portret Chłopca", który w 1939 roku pokazywany był w Art Museum w Cincinnati. Wypożyczony został instytucji przez ówczesnego właściciela obrazu – amerykańskiego malarza i rzeźbiarza Davida Warrena Seylera (1917-2010), który „Portret chłopca" zakupił w 1938 roku w czasie pobytu w Galerii Andre w Paryżu. Pisała o tym wydarzeniu miejscowa prasa, m.in. „The Enquirer" z 17 września 1939 roku reprodukując obraz na stronie 44 gazety i opisując szeroko postać Mojżesza Kislinga.

Mimo wielkiego sukcesu Kisling nie czuł się w Stanach dobrze. Tęsknił za pozostawioną w Europie rodziną i przyjaciółmi. „Jesteś daleko od kraju, ale co powiedziałbyś, będąc na moim miejscu – daleko, ale nie wiem od czego? Tutaj [w Ameryce] mówi się i pisze Kisling: 'Polish painter', w Polsce jestem Żydem, wśród Żydów jestem malarzem francuskim, a wśród Francuzów jestem metekiem" pisał w 1944 roku Kisling w listach do Augusta Zamoyskiego („Obieg", 1993, nr 51-51). W 1945 roku powrócił do Paryża.

35

ROMAN KRAMSZTYK
(1885 – 1942)

Pejzaż z Collioure

olej, płótno, 38,5 x 61 cm
sygn. l.d.: Kramstyk
na odwrocie nalepka wystawowa Tel Aviv Museum z opisem pracy
oraz nalepki Christie's Nowy Jork

Estymacja: 130 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
USA, kolekcja Marka Kerama
Christie's New York, aukcja 23.02.1994, poz. 39.
USA, kolekcja Josepha i Caroline Gruss

WYSTAWIANY
Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art – Helena Rubinstein Pavilion,
Jewish Artists who perished in the Holocaust, kwiecień - maj 1968.

REPRODUKOWANY
Roman Kramsztyk 1885-1942, wyd. Żydowski Instytut Historyczny – Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 200, poz. 133.
Jewish Artists who perished in the Holocaust [katalog wystawy], wyd. Tel Aviv Museum of Art – Helena Rubinstein Pavilion, 1968, poz. 191.

Kramsztyk starał się uchwycić surowe lecz harmonijne piękno śródziemnomorskiego pejzażu. Płótna Kramsztyka przepełnione są gorącym i wibrującym światłem. Pokazują prawdziwe południe, a nie to teatralne.

(Woroniecki E., La Pologne politique, economique, litteraire et artistique 1925, s. 867.)

Roman Kramsztyk wraz ze swoimi przyjaciółmi – malarzami często odwiedzał Collioure. Wybrał się tam na wakacyjny plener w lecie 1925 roku i wówczas to powstała seria pejzaży z malowniczym portem jako centralnym elementem kompozycji, do której zapewne należy oferowany obraz. Żona Kramsztyka w jednym z listów do syna pisze: „(…) Tutaj jest bardzo malowniczo, ale zupełna dziura bez żadnych wygód. Zakopane to szczyt komfortu wobec Collioure. (…) Ale spacery bardzo ładne i dużo chodzimy, bo Roma szuka motywów, a ja lubię się włóczyć". Ostatni pobyt Kramsztyka w Collioure był bardzo owocny: powstała wówczas seria "pustych" (bez obecności ludzi) pejzaży, będących studiami tego samego motywu, ujmowanego z różnych punktów widzenia, a tym samym kadrowania kompozycji. Prace te wystawiane były m.in. w paryskiej galerii Druet. Omawiając tę wystawę w prasie warszawskiej, krytyk Antoni Prędski pisał: "(…) Na wystawie Drueta osiem płócien reprezentuje ostatni okres twórczości Romana Kramsztyka. Sa to przeważnie pejzaże z południa Francji, z ulubionych przez malarzy okolic Collioure. Znać w nich jeszcze tęsknotę artysty, zmęczonego światem pracowni i kompozycjami martwej natury za naturą żywą, będącą w ciągłym ruchu światła, kolorów i linii. We wszystkich u Drueta wystawianych pejzażach objawia się ogromna, wprost zadziwiająca świeżość odczucia przyrody, którą trzeba dopiero wyczuć, odgadnąć, zrozumieć, by móc ująć ją w kształt pewny, nadać jej formę własną" (Wiadomości Literackie 1925 nr 49, s.2).
Na twórczość Romana Kramsztyka istotny wpływ miała estetyka Cézanne'a. Najwyraźniej jest to widoczne w pejzażach i martwych naturach, w których artysta zasadniczy nacisk kładł na strukturę obrazu budowanej ze zgeometryzowanych form. Roślinne i architektoniczne kształty wydobywał miękkimi, krótkimi pociągnięciami pędzla i obwodził delikatnym konturem. Stosował wąską paletę barw wśród których dominowały zgaszone błękity, zielenie i czerwień ożywiane akcentami bieli. Pejzaże ożywiał świetlnymi refleksami.

36

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
(1873 – 1951)

Martwa natura z różami i laleczką, 1923

olej, płótno, 73 x 100 cm
sygn. p.d.: 1923/ Terlikowski

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

37

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
(1873 – 1951)

Les Martigues, ok. 1920

olej, płótno, 66 x 92 cm
sygn. p.d.: Terlikowski

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

38

PINCHUS KREMEGNE
(1890 – 1981)

Martwa natura z młynkiem do kawy

olej, płótno, 50 x 61 cm
sygn. p.d.: Kremegne

Estymacja: 22 000 – 25 000 zł •

Prawdziwe malarstwo tam się zaczyna, gdzie artysta przeżywa swe wrażenie (martwej natury, pejzażu, aktu), a nie naturalistycznie, bezmyślnie odtwarza naturę.
— JAN CYBIS

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

39

JAN CYBIS
(1897 – 1972)

Most na Popradzie, 1964

olej, płótno, 65 x 81 cm
sygn. p.d.: Cybis
opisany na odwrocie:65 x 81 / JAN CYBIS – WARSZAWA / ul. Karowa 14 / „Most na Popradzie"1964 r.
KAT M.N. 400, na blejtramie: Jan Cybis Most na Popradzie 1959, na odwrocie nalepka wywozowa

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Paryż, kolekcja Nicolasa Rostkowskiego
zakup od rodziny artysty

WYSTAWIANY
Nowy Jork, Finch College Museum of Art, *Jan Cybis wystawa indywidualna*, 09. – 11.1966.
Mediolan, Galleria d'Arte Contamporanea Cascina Roma, *Maria Papa Rostkowska e suoi amici*, 2007.

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

Początkowo nie doceniony jako malarz w powojennej Polsce cieszył się Cybis wielkim uznaniem za granicą. Z podziwem wypowiadali się o nim krytycy i malarze, w tym sam meksykański twórca Diego Rivera, który obejrzawszy wernisaż prac artysty w Warszawie: Niewiele razy w mym życiu doznałem tyle radości dzięki malarstwu. Niezwykle czuła i delikatna, a zarazem ostra i mocna wrażliwość tego artysty sprawiła, że z płócien Jego bił ku mnie jakby strumień radości Cybis posiada rzadko spotykaną władzę obdarowywania przez swe malarstwo tym, co jest najlepsze w człowieku.
Z oferowanym pejzażem „Most nad Popradem" wiążą się historie dwóch ciekawych wystaw. Pierwszą z nich w 1966 roku Cybisowi zorganizowało Finch College Museum of Art w Nowym Jorku. Pokazywała ona dorobek artysty przede wszystkim z ostatnich 10 lat twórczości – znaczna większość prac pochodziła z okresu po 1956 roku. Wśród nich znajdował się również oferowany pejzaż. John Canaday z „The New York Times" w obszernym artykule dotyczącym wystawy określił zaprezentowane prace jako „dające wrażenie namalowanych przez umiarkowanie wybiegającego w przyszłość artystę w latach dwudziestych, kiedy drugie pokolenie absorbowało lekcje pionierów w ekspresjonizmie" („The New York Times", 01.10.1966, s. 26).
Po nowojorskiej wystawie „Most nad Popradem" powrócił do Polski i przez lata znajdował się w kolekcji spadkobierców Jana Cybisa. We wczesnych latach dwutysięcznych obraz znalazł się wśród prac zakupionych do kolekcji Nicolasa Rostkowskiego – syna Marii Papa Rostkowskiej, polskiej rzeźbiarki mieszkającej we Francji, uczennicy i przyjaciółki Cybisa z lat studiów na warszawskiej ASP. W 2007 roku w mediolańskiej Galleria d'Arte Contamporanea Cascina Roma „Most nad Popradem" został pokazany na wystawie „Maria Papa Rostkowska e suoi amici" obejmującej – oprócz dorobku samej Papa Rostkowskiej – również obrazy malowane przez zaprzyjaźnionych z nią artystów.

40

LEON CHWISTEK
(1884 – 1944)

W kąpieli

pióro, tusz, papier, 34 x 20 cm
na odwrocie naklejka: TPSP w Krakowie z opisem pracy

Estymacja: 7 000 – 9 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 04.06.2006.
kolekcja spadkobierców artysty

41

LEON CHWISTEK
(1884 – 1944)

Śniadanie, 1921

akwarela, ołówek, papier, 16 x 21 cm (w świetle oprawy)
sygn. na odwrocie: Śniadanie Rysował Leon Chwistek 1921,
na odwrocie nalepka wystawowa TPSP Kraków z opisem pracy

Estymacja: 8 000 – 9 000 zł

WYSTAWIANY
Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych

NIE MIAŁEM NIGDY ZAMIARU MALOWAĆ ŁADNIE. CHCIAŁEM MALOWAĆ BEZPOŚREDNIO, SZCZERZE. OBRAZ STAJE SIĘ ŁADNYM LUB BRZYDKIM DOPIERO POTEM. ALE TO JUŻ SPRAWA INNYCH, SPRAWA OPINII. – Marek Włodarski

(Marek Włodarski (Henryk Streng), wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 1981, s. 14)

42

MAREK WŁODARSKI
(1903 – 1960)

Akt stojący z rękami obejmującymi głowę, 1924-25

sangwina, ołówek, papier, 54,6 x 40 cm
na odwrocie ołówkiem numer: IV 170 188

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, *Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960*, grudzień 1981 – styczeń 1982.

LITERATURA
Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960 [katalog wystawy], wyd. MNW, Warszawa, 1981, s. 92, poz. 170.

Indywidualna, eklektyczna sztuka Marka Włodarskiego oscylowała wokół awangardowych stylów od futuryzmu, formizmu i kubizmu poprzez surrealizm aż do fascynacji prymitywizmem. Jego kameralna i liryczna, a także w założeniu antyestetyczna twórczość kształtowała się głównie pod wpływem malarstwa Fernanda Légera postrzeganego jako klasyka kubizmu i francuskiego surrealizmu. Ważny wpływ wywarła na niego także sztuka krakowskich formistów, którzy jako pierwsi polscy artyści wypowiedzieli walkę z akademizmem i młodopolską stylizacją. W twórczości Légera odpowiadał Włodarskiemu prymitywizm formy, kult przedmiotu, precyzja w określaniu jego kształtu, a także niechęć do estetyzowania.
Oferowana praca zalicza się do najwcześniejszego okresu w twórczości Marka Włodarskiego. „Akt stojący z rękami obejmującymi głowę" należy do grupy blisko dwustu rysunków pokazanych na jedynej jak dotąd wystawie monograficznej artysty, która odbyła się w Muzeum Narodowym w Warszawie na przełomie 1981 i 1982 roku. Stworzona po 1924 roku w technice sangwiny w sposób oczywisty odzwierciedla wpływ Fernanda Légera przede wszystkim w charakterystycznym dla dojrzałego kubizmu drugiej dekady XX wieku traktowaniu ludzkiego ciała. Włodarski w „Akcie stojący z rękami obejmującymi głowę" poszukuje idealnych układów tworzonych z podstawowych figur geometrycznych. Podkreślając istotę obrazu i jego dwuwymiarowości kierował się w stronę nowoczesnego, „mechanicznego" piękna promowanego przez awangardę lat 20.

Alfred Lenica, 03.1974, fot. Aleksander Jałosiński / Forum

PATRZĘ CZĘSTO NA JEGO OBRAZY I WIDZĘ W NICH DZIWNY, RADOSNY, PEŁEN ORYGINALNEJ POEZJI, WYPEŁNIONY DŹWIĘKAMI PORTRET LOSU CZŁOWIECZEGO. – Tadeusz Konwicki

(wstęp do katalogu wystawy w Galerii Miejskiej Arsenał)

ALFRED LENICA

Alfred Lenica to jeden z najważniejszych artystów polskiej awangardy XX wieku, z wykształcenia profesjonalny skrzypek, który – jak wielu wybitnych współczesnych twórców – malarstwo studiował poza kanonem akademickim. Rysunku i malarstwa zaczął uczyć się prywatnie. Początkowo w latach 30. malował obrazy figuratywne, których forma wskazuje na fascynację kubizmem, nieco później pojawiają się u niego wpływy surrealizmu spotęgowane w okresie okupacji spędzonym w Krakowie. Okres krakowski uważany jest za przełomowy w artystycznym rozwoju Lenicy. Zawarta wówczas przyjaźń z Jerzym Kujawskim zaowocowała zarówno pogłębieniem wcześniejszych zainteresowań surrealizmem, jak i włączeniem się w nurt działań krakowskiej awangardy skupionej wokół Tadeusza Kantora. Po wojnie osiadł w Poznaniu, gdzie współtworzył w roku 1947 grupę „4F+R" (farba, forma, fantastyka, faktura + realizm). To Alfred Lenica stworzył pierwszy w Polskiej sztuce obraz taszystowski Farby w ruchu, 1949. Zrobił to całkowicie niezależnie podczas gdy za oceanem te same ścieżki przecierał Jackson Pollock, ubiegając o kilka lat Tadeusza Kantora. Lenica utrzymywał wówczas ścisły kontakt z Grupą Młodych Plastyków i wystawiał razem z artystami Grupy w Warszawie i Krakowie. Obok poszukiwań i fascynacji abstrakcją, Lenica aktywnie współuczestniczył w nurcie socrealistycznym, tworząc wiele realistycznych obrazów w początku lat 50. W pierwszej połowie lat 50., w okresie socrealizmu, Lenica przerwał swoje twórcze eksperymenty, zwracając się w stronę wprowadzonej politycznym nakazem doktryny artystycznej. W drugiej połowie lat 50. ponownie zafascynowany powrócił do swoich prekursorskich poszukiwań w obrębie sztuki informel. Pozwoliło mu to około 1958 roku opracować charakterystyczny styl, bazujący na swoistym konglomeracie taszyzmu, sztuki informel a także surrealizmu. Do repertuaru środków wypowiedzi malarskiej Lenica włączył farby przemysłowe i lakiery, stosując często metodę drippingu (swobodnego rozlewania i rozpryskiwania farby na podłożu). Chętnie posługiwał się collagem. Sposób malowania oparł na wirujących, barwnych plamach, czasem obwiedzionych konturem, które dynamicznie wypełniają pola obrazów. Niejednokrotnie odczuwa się w nich nawiązanie do form naturalnych przez co malarstwo Lenicy często nazywano malarstwem biologicznym.

W 1956 roku Lenica zamieszkał na stałe w Warszawie, gdzie był czynnym uczestnikiem dyskusji i wspólnych ekspozycji w Galerii Krzywe Koło. Dobiegał wówczas sześćdziesięciu lat a mimo to warszawski okres jego twórczości był niezwykle płodny. Indywidualna wystawa prac artysty w 1958 roku w „Zachęcie" zapoczątkowała całą serię wystaw w innych miastach w Polsce i za granicą. Lenica wiele podróżował a dom Leniców tętnił życiem artystycznym. Syn Alfreda, Jan – znany plakacista, zdobył międzynarodową sławę. Córka Danuta, ilustratorka książek, wyszła za mąż za Tadeusza Konwickiego, który w „Kalendarzu i klepsydrze" (1989) tak zrecenzował wystawę teścia: „ten łagodny, safandułowaty starzec jest wielkim prawdziwym artystą. Może jedynym bezinteresownym artystą w naszej rozleglej rodzinie. Kłaniam ci się, dziadku-siurpryzo, do samej ziemi… Chylę głowę z najgłębszym podziwem. Twoje życie wybuchło na koniec jak wulkan feerią barw, blasków i gwiazd".

DLA NAS TWÓRCZOŚĆ PICASSA, BRAQUE'A, LÉGERA BYŁA USTALENIEM ŁADU W OBRAZIE, JASNEGO I KONSTRUKTYWNEGO, WYRZUCENIEM NASTROJOWOŚCI PRZELOTNEJ, JAŁOWEJ, NIEPRODUKTYWNEJ I NIESPOŁECZNEJ, WYRZUCANIEM ZAKONSPIROWANEJ METAFIZYKI, BYŁA WYRAZEM RACJONALIZMU, KTÓRYM OD DZISIAJ BĘDZIEMY SIĘ POSŁUGIWAĆ (...). ABSTRAKCJONIZM W MALARSTWIE WYTYCZA NIEOMYLNĄ DROGĘ KU NOWEMU, SPOTĘGOWANEMU REALIZMOWI
– Tadeusz Kantor (1946)

(T. Kantor, M. Porębski, Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua, „Twórczość" 1946, nr 9.)

43

ALFRED LENICA
(1899 – 1977)

Powrót, 1946

olej, karton, 89,5 x 66,5 cm
sygn. p.d.: Lenica 1946

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Kraków, Pałac Sztuki TPSP, *Alfred Lenica. Malarstwo*, 07.-08.2002.
Katowice, Muzeum Śląskie, *Alfred Lenica. Malarstwo*, 05.-06.2002.
Szczecin, Zamek Książąt Pomorskich, *Alfred Lenica. Malarstwo*, 03.-04.2002.
Poznań, Galeria Miejska Arsenał, *Alfred Lenica. Malarstwo*, 01.-02.2002.

REPRODUKOWANY
Alfred Lenica. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 67.

Na twórczości Alfreda Lenicy najmocniej zaważyły dwa kierunki istotne dla sztuki europejskiej początku XX wieku: kubizm i surrealizm. W latach 30. Lenica interesował się malarstwem nowoczesnym i czerpał inspiracje z kubizmu. Te same tendencje królowały w jego malarstwie w okresie bezpośrednio powojennym. Doświadczenia tragicznych lat okupacji zmusiły w tamtym czasie wielu artystów do poszukiwania form, w których mogliby schronić się niejako przed dramatyzmem minionych czasów, odciąć się od nadmiaru żywych jeszcze emocji. Figuratywne obrazy Lenicy z lat 40. charakteryzowały się mocnymi, płaskimi formami obwiedzionymi wyraźnym konturem, które artysta umieszczał na tle silnie zgeometryzowanych, piętrzących się elementów. Ta zrozumiała ucieczka ku racjonalizmowi, o której dobitnie mówił Kantor w cytowanym manifeście Grupy Młodych Plastyków przybrała formę, której korzeniem były dzieła Picassa, Braque'a i Légera. Przykładem tego typu przedstawień jest oferowany obraz „Powrót" z 1946 roku. Wpisuje się on w serię obrazów o tematyce wojennej powstałych w okresie 1945- 50, w których przedstawiane zdarzenia rozgrywały się na tle martwego, nierzeczywistego pejzażu przypominającego dekoracje teatralne. Dzieła te nie obrazowały jednostkowych dramatów ludzkich, lecz przedstawiały je w sposób symboliczny. W „Powrocie" widać stopniowe monumentalizowanie formy konstruowanej z uproszczonych elementów umieszczanych nierzadko w odrealnionej przestrzeni. W obrazie widać wyraźnie jak abstrakcyjne środki służą budowie realistycznego przedstawienia. „Rysunek, linia jest architekturą, a farba, kolor muzyką obrazu" powtarzał Lenica. „Powrót" z 1946 roku jest obrazem reprezentującym rzadko spotykany na rynku antykwarycznym okres postkubistyczny w twórczości artysty, kojarzonego przede wszystkim z płynnymi, ekspresyjnymi formami o taszystowskim rodowodzie oraz bardziej zgaszoną kolorystyką. Większość prac z tego okresu znajduje się w kolekcjach muzealnych.

(...) CIEKAWSZE [OD INNYCH] I DOJRZALSZE JEST MALARSTWO JERZEGO NOWOSIELSKIEGO, KTÓRY PRZY ZNAJOMOŚCI NOWOCZESNYCH PRĄDÓW, KORZYSTA TEŻ Z DOŚWIADCZEŃ STARYCH MISTRZÓW. WPROWADZA CIEKAWĄ FAKTURĘ, UŻYWA BARW LASERUNKOWYCH, OBRAZY MOCNO WERNIKSUJE, ALE I W SPOSOBIE MALOWANIA MA COŚ Z DAWNEGO MALARSTWA.
– Helena Blum (1945)

(Wystawa młodych plastyków, „Tygodnik Powszechny", Nr 17, 15 VII 1945)

44

JERZY NOWOSIELSKI
(1923 – 2011)

Portret kobiety, ok. 1945

olej, płyta pilśniowa, 58 x 44,5 cm

Estymacja: 60 000 – 90 000 zł •

LITERATURA
Jerzy Nowosielski, wyd. Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich 2003, poz. 33 i 35

Oferowany „Portret kobiety" wiąże się z najwcześniejszym okresem twórczości Jerzego Nowosielskiego. Artysta wszedł w kontakt z członkami formującej się Grupą Młodych Plastyków, która w 1945 roku oficjalnie zainaugurowała działalność wystawą w Związku Literatów przy ul. Krupniczej w Krakowie. Wśród zgromadzonych tam artystów znajdowali się Tadeusz Brzozowski, Kazimierz Mikulski, Jerzy Porębski, Jerzy Nowosielski – żeby wymienić tylko niektórych. Tadeusz Kantor wygłaszając słowo wstępne na otwarciu wystawy szeroko opisał sytuację w czasie wojny i tuz po jej zakończeniu a kończąc przemowę tak scharakteryzował grupę młodych twórców, wśród nich Nowosielskiego: „I jestem przekonany o jednym, że nie rozłączą się - kolektywnie w przekonaniu, że tylko taka praca może dać realne wyniki organizowania myśli artystycznej i życia - że będą zahaczać swoją twórczością o teatr, literaturę - że ponad czystą konstrukcją obrazu budowanego u podstaw rygorystyczną abstrakcją i narastającą nadbudową indywidualnej że będą tworzyli zbiorowo wizji klimatu ale i tylko własnej temperatury - ponad elementami formy przez nią ujmą przedmiot dzisiejszej rzeczywistości. (Jerzy Nowosielski, wyd. Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, 2003, s. 552). Wczesne prace Jerzego Nowosielskiego zostały entuzjastycznie przyjęte przez krytykę w czasie zbiorowej wystawy Grupy Młodych Plastyków w krakowskim Pałacu Sztuki w 1946 roku. Podkreślano umiejętność artysty w operowaniu barwną plamą i sprowadzaniu jej do płaszczyzny obrazu. Nowosielski skupiał się na zagadnieniu formy pozostając z dala od kubizmu i abstrakcjonizmu. Kolor nie jest rozproszony a ujęty w swej istocie, co przy swoistej monumentalności i lapidarności kompozycji – jak zauważyła Helena Blumówna („Twórczość", nr 12, 1946) – „przywołuje nam wspomnienie quattrocenta".
Do najwcześniejszych prac Nowosielskiego powstałych w pierwszej połowie lat 40. zaliczają się przede wszystkim przedstawienia postaci kobiecych: zarówno emocjonalne, modiglianiowskie akty, jak liczne, „pełne bizantyjskiej powagi" - jak zauważył Edward Ekier - hieratyczno-poetyckie portrety. Oferowana praca w pełni wpisuje się w tę stylistykę i stanowi bardzo ciekawą z kolekcjonerskiego punktu widzenia propozycję.

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.)

45

JONASZ STERN
(1904 – 1980)

Rytmy, 1954

olej, płótno, 97 x 69 cm
sygn. p.d.: Stern, oraz na blejtramie: STERN-RYTMY-954

Estymacja: 100 000 – 140 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna,
zakup od artysty

U SCHYŁKU LAT PIĘĆDZIESIĄTYCH PODJĄŁ (...) RÓWNOLEGLE CYKL ANALOGICZNYCH PRAC STRUKTURALNYCH, PRZYWODZĄCYCH SKOJARZENIA Z UKSZTAŁTOWANIEM POWIERZCHNI RAF KORALOWYCH, LUB MIKROSKOPOWYCH POWIĘKSZEŃ DIATOMITU CZY PRZEKROJÓW ŁODYG ROŚLINNYCH. ZBUDOWANE Z RÓŻNYCH WIELKOŚCIĄ, KRĄGŁYCH I WYPUKŁYCH FORM ELEMENTARNYCH, POZBAWIONE BYŁY JAKIEJKOLWIEK KOMPOZYCYJNEJ DOMINANTY. WYDAWAŁY SIĘ PRZYPADKOWYMI WYCINKAMI, ARBITRALNIE WYKADROWANYMI PROSTOKĄTEM RAMY Z NIEOKREŚLENIE ROZLEGŁEJ CAŁOŚCI. RÓWNOCZEŚNIE CECHOWAŁ JE MONOCHROMATYZM, CO POTĘGOWAŁO WRAŻENIE WIĘZI TYCH PRAC Z TEORETYCZNYMI ZAŁOŻENIAMI UNIZMU.

(B. Kowalska, Lech Kunka i jego malarstwo, „Poezja", październik 1969, nr 10)

46

LECH KUNKA
(1920 – 1978)

Kompozycja, 1967

technika własna, płyta pilśniowa, 122 x 95 cm
sygn. p.d.: L. Kunka 67 r.

Estymacja: 18 000 – 20 000 zł •

„PRZEZ SWOJĄ SUBSTANCJĘ MALARSTWO KOBZDEJA SPROWADZA NASZĄ PERCEPCJĘ DO WIELKICH TEMATÓW KOSMICZNYCH. SUGERUJE PORUSZANIE SIĘ ZIEMI I WÓD, CIOSANIE KAMIENIA, PĘKANIE DRZEWA, WZNOSZENIE SIĘ OGNIA. TU WSZYSTKO MODELUJE SIĘ W PORZĄDKU NAJSZCZERSZEJ PROSTOTY, W GAMIE TONÓW, KTÓRE POWRACAJĄC DO GENEZY, MAJĄ RDZAWE CZERWIENIE, ZIELONOŚĆ SKAŁY I BŁĘKIT LAZULITU. CZASEM, WRAŻONE W PĘKNIĘCIA, UKAZUJĄ SIĘ JAKIEŚ KARBUNKUŁY…”

(Powrót laureata, „Życie Literackie”, nr 40, 2.10.1960).

47

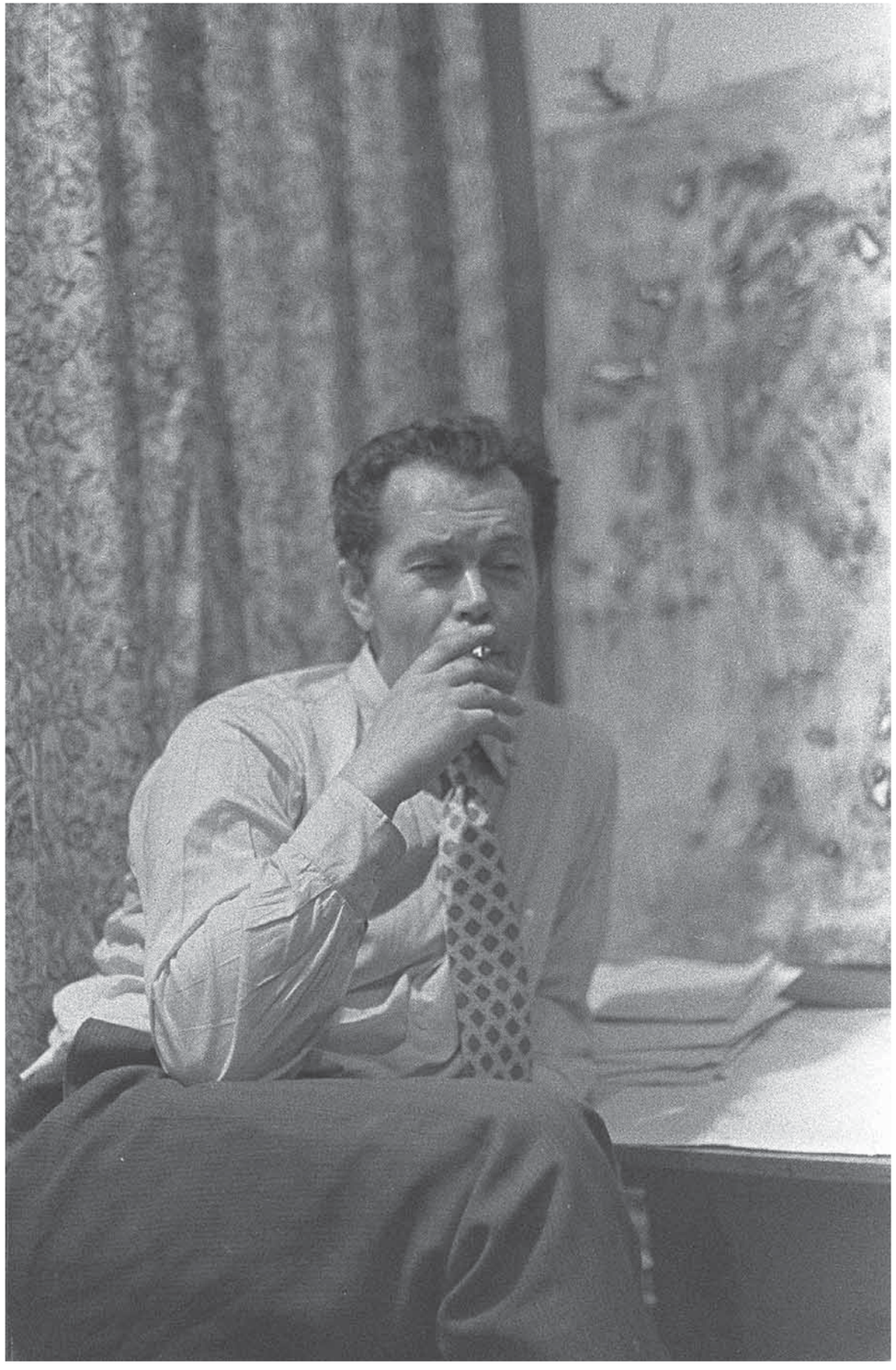
ALEKSANDER KOBZDEJ
(1920 – 1972)

Biały teatr, 1963

olej, płótno, 100 x 81 cm
sygn. p.d.: Kobzdej 63, opisany na odwrocie: Aleksander Kobzdej 1963
„Biały teatr” 100 x 81

Estymacja: 50 000 – 80 000 zł •

Pod koniec lat 50. Aleksander Kobzdej odbył kilka podróży po Europie Zachodniej. Wtedy też w jego twórczości nastąpiły zasadnicze, wręcz rewolucyjne przeobrażenia. Ostatecznie odrzucił sztukę przedstawiającą i rozpoczął eksperymenty z malarstwem metaforycznym. Powstające na początku lat 60. kompozycje utrzymane były w dramatycznym czy nawet eschatologicznym nastroju, a zarazem zadziwiały kolorystycznym smakiem. Obrana wówczas ścieżka doprowadziła Kobzdeja do sztuki informel. Z biegiem czasu w coraz większym stopniu poświęcał się badaniu struktury obrazu. Podkreślał materialny status i rangę samej farby, różnicował fakturę kompozycji i eksponował niuanse kolorystyczne. Apogeum tych działań, w pełni należących już do malarstwa materii, stała się seria prac z lat 60. zatytułowanych Szczeliny. Jak pisał Jerzy Stajuda we wstępie do katalogu wystawy Kobzdeja w Zachęcie w 1969 roku: „Bywam w jego pracowni, zaprasza mnie niekiedy w dniach ważnych decyzji, gdy rozpoczyna nową serię obrazów. Nie mówię nic, choć wypadałoby. Bardzo trudno jest wyrazić komunikatywnie a u t e n t y c z n e p r z e ż y c i e n o w o ś c i, metafizyczne niemal doznanie materializowania się niejasnej i nie znanej siły. Jest to rzadkie przeżycie, w dzisiejszej sztuce pojawia się niewątpliwie jeszcze rzadziej niż dawniej, co jest karą za nadmiar wysiłków zmierzających do jego pochwycenia. Jest to przeżycie wyjątkowej natury, nie ma wiele wspólnego z szacowaniem formy, może łączyć się nawet z dezaprobatą (doskonale pamiętam swą, z trudem ustępującą, konsternację wobec pierwszych prac z cyklu „Szczeliny”. Osobliwy wypadek, gdy przy przeradzaniu się obrazu w inny obraz przeskakuje iskra. Wydaje się, że pasja wychwytywania takich momentów determinuje rytm rozwoju twórczości Kobzdeja w daleko większym stopniu niż jakiekolwiek czynniki zewnętrzne. Jest to rytm ciągłego dialogowania, destrukcji i wznoszenia – i o tym chyba przede wszystkim chcą nam powiedzieć te obrazy, które nie mają ochoty poddawać się racjonalizacji, nie chcą się w zwykły sposób podobać, ale nie chcą też nikogo nawracać.”



Marian Bogusz, 1960, Agencja Gazeta

MARIAN BOGUSZ

Malarz, grafik i autor form przestrzennych. Urodził się w 1920 roku w Pleszewie. Po wojnie - której część spędził w obozie koncentracyjnym Mauthausen, rozpoczął studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Jana Cybisa (do 1948). Był współtwórcą Klubu Młodych Artystów i Naukowców (1947), Grupy 55 (1955) i Galerii Krzywe Koło (1955), animatorem awangardowych form życia artystycznego w powojennej Polsce – m.in. Pleneru Koszalińskiego w Osiekach (1963), Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965). Pierwsze płótna Bogusza przemawiały poetycko-surrealistycznym nastrojem i geometryzacją (Pejzaż śląski, 1948). W okresie socrealizmu Marian Bogusz zrezygnował z czynnego udziału w życiu artystycznym i zajął się projektowaniem scenografii. Po zakończeniu obowiązywania tej doktryny ostro wystąpił zarówno przeciw zarysowującej się w polskiej sztuce tendencji ekspresjonistycznej spod znaku Arsenału, jak i powszechnemu prymatowi kolorystów. W 1955 roku związał się z Grupą 55, współpracując ze Zbigniewem Dłubakiem i Kajetanem Sosnowskim. Jej powstanie było nie tylko wyrazem buntu wobec niedawnej dominacji socrealizmu w rozmaitych dziedzinach życia kulturalnego, ale również wyrazem sprzeciwu wobec nieco już skostniałego kanonu malarstwa akademickiego. Bogusz tworzył wtedy silnie zdeformowane, metaforyczne w wyrazie płótna o płasko kładzionej plamie barwnej (Helena Weigel jako Mutter Courage Brechta i Matka Gorkiego, Symfonia liturgiczna Honeggera, 1955). W połowie lat 50. Bogusz, który odgrywał w Grupie 55 zasadniczą rolę, był również współtwórcą jednej z pierwszych powojennych polskich galerii pokazujących sztukę współczesną – Galerii Krzywe Koło, która od roku 1956 działała w stołecznym Staromiejskim Domu Kultury. Program galerii nie obejmował wyłącznie działalności ekspozycyjnej; ideą Bogusza było stworzenie podstaw stałej muzealnej kolekcji prac polskich twórców awangardy. Zbiór ten jest częścią kolekcji sztuki nowoczesnej Muzeum Narodowego w Warszawie. W swoich dziełach malarskich starał się łączyć wyrazistość języka, stosowanych środków ekspresji (jak widoczna, uderzająca deformacja postaci, architektury, przedmiotów, płasko kładziony zdecydowany kolor) z potrzebą nadawania im metaforycznego sensu. Obie te skłonności zatarły się, kiedy w latach 60. rozpoczął cykl obrazów eksponujących walory fakturalne i kolorystyczne obrazu, uzyskując w swoich pracach zróżnicowane efekty reliefowo-światłocieniowe podobne malarstwu materii. Artysta powoli zmierzał do kreowania prac asamblażowych, tworzonych np. z drewna i blachy. Zrezygnował wówczas nie tylko z metafory, ale wręcz z jakiejkolwiek aluzyjności, starając się wyeksponować autonomiczne wartości dzieła sztuki, zwłaszcza zaś fakturę obrazu. Ujawnił, jeszcze silniej niż w pracach wcześniejszych, wrażliwość na kolor, umiejętność wydobywania z plamy barwnej licznych odcieni i niuansów. Niektóre z prac tego rodzaju posiadają charakterystyczną dla tej poetyki strukturę reliefową, która pozwoliła na uzyskanie dodatkowych efektów bliskich informelu. Bogusz coraz bardziej odchodził od tradycyjnego płótna na rzecz realizacji przestrzennych (Fuga na kolor czerwony i blachę, 1966). Na Biennale Form Przestrzennych w Elblągu prezentuje uproszczone formy tworzone z metalu. W ostatniej dekadzie swego życia Bogusz zainteresował się abstrakcją geometryczną (Hommage dla Kazimierza Malewicza, 1978), sięgał po szlifowane blachy aluminiowe w celu uzyskania wyszukanych efektów optycznych (cykle Erotyki, Przestrzenie). W latach siedemdziesiątych fascynował go problem przestrzeni i światła oraz powstające między nimi relacje. Zmarł 2 lutego 1980 r. w Warszawie. Już w 1984 r. w Muzeum Regionalnym w Pleszewie zorganizowano pierwszą wystawę malarstwa Mariana Bogusza, która zapoczątkowała kolekcję jego dzieł. W 1988 r. odbyła się druga wystawa „Blachy Bogusza", zestawiona z dzieł będących już własnością muzeum. W połowie 1990 r. umiera żona artysty Eulalia Bogusz, która przekazuje w darze dla muzeum 146 dzieł. Obecnie w kolekcji znajduje się 218 dzieł: 74 obrazy i 144 prace na papierze.

W PLASTYCE WSPÓŁCZESNEJ JEŻELI FORMA MA PEWNE ANALOGIE DO FORMY W NATURZE, TO JEST TO SPRAWA WTÓRNA; PIERWSZOPLANOWYM JEST ŁADUNEK EMOCJONALNY ZAWARTY W DANEJ FORMIE (…) DLATEGO MALARSTWO ABSTRAKCYJNE JEST W TEJ CHWILI NAJDOSKONALSZĄ FORMĄ WYPOWIEDZI PLASTYCZNEJ. FORMA ABSTRAKCYJNA, ZALEŻNIE OD ŁADUNKU EMOCJI, STAJE SIĘ FORMĄ KONKRETNĄ, ISTNIEJĄCĄ SAMODZIELNIE JAK ISTNIEJESZ TY I JA.
– Marian Bogusz

(„Przegląd Kulturalny", 1957, nr 22, s.9)

48

MARIAN BOGUSZ
(1920 – 1980)

Wahadło, 1961

olej, płótno, 100 x 130 cm
opisany na odwrocie: BOGUSZ MARIAN 1961 100 X130
„WAHADŁO" wł. prof. WALICKI

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

W swoich dziełach malarskich Marian Bogusz starał się łączyć wyrazistość języka, stosowanych środków ekspresji - jak widoczna, uderzająca deformacja postaci, architektury, przedmiotów, płasko kładziony zdecydowany kolor - z potrzebą nadawania im metaforycznego sensu. „Obraz powinien mieć treść wydobytą przy pomocy środków czysto plastycznych: koloru i formy" mówił Bogusz (Co słychać u … Mariana Bogusz, rozmawiał KUK, „Na Przełaj" 1958, nr 44). To głównie przy pomocy koloru i formy wcielał w życie swoją wizję abstrakcyjnego malarstwa, w którego sens głęboko wierzył. Na przełomie lat 50. i 60. XX w. w sztuce polskiej coraz większe zainteresowanie zdobywały sztuka informel, malarstwo materii i taszyzm. Również Marian Bogusz podejmował eksperymenty z najnowszymi trendami w malarstwie o czym świadczą niektóre kompozycje z cyklu „Rapsodia węgierska" (1956). Później prowadził doświadczenia z efektami naruszającymi fizyczność i płaszczyznę płótna, wykorzystując elementy kolażu i ambalażu. W latach siedemdziesiątych fascynował go problem przestrzeni i światła oraz powstające między nimi relacje.
W obrazie „Wahadło" z 1961 najwidoczniejsza wydaje się być lekcja koloryzmu wyniesiona z pracowni profesora Jana Cybisa. Bogusz wykształcił wrażliwość na kolor pod wpływem swojego mistrza, wybitnego spadkobiercy francuskich kapistów. Kolor był dla nich ważniejszy od konstrukcji, decydować miał o nastroju dzieła. Jak sami mawiali – kształtowali formę kolorem. Nie używali w zasadzie czarnej barwy, światło przedstawiali ciepłymi barwami, natomiast cienie zaznaczali chłodnymi odcieniami. Malowali w sposób prosty, unikając symboliki, dwuznaczności i wpływów historii czy literatury. W oferowanej pracy Bogusz ujawnia, jeszcze silniej niż w pracach wcześniejszych, tę kapistyczną wrażliwość na kolor, umiejętność wydobywania z plamy barwnej licznych odcieni i niuansów.

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

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

49

TADEUSZ KANTOR
(1915 – 1990)

Multipart, 1970

asamblaż, płótno, 120 x 110 cm
na odwrocie nalepka Galerii Foksal z opisem pracy, numer depozytowy
Muzeum Śląskiego w Katowicach

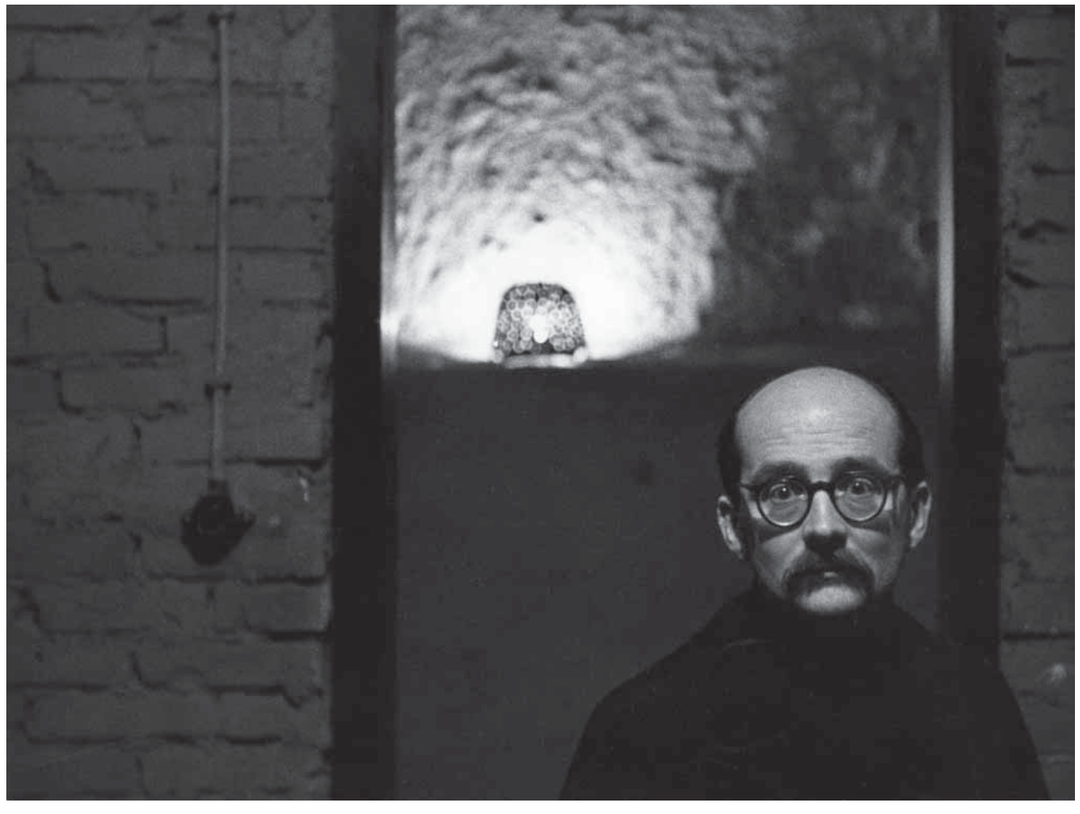
Estymacja: 200 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
DESA Unicum, aukcja 15.12.2016, poz. 17
Polska, kolekcja prywatna
depozyt Muzeum Śląskiego w Katowicach
Warszawa, Galeria Foksal

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Foksal, *40 Multiparts*, luty 1970.

W lutym 1970 roku w warszawskiej Galerii Foksal Tadeusz Kantor zorganizował akcję pt. Multipart. Nazwa powstała ze zbitki dwóch słów: multiplikacja i partycypacja. Przedmiotem tego szczególnego wydarzenia było 40 ponumerowanych jednakowych płócien o wymiarach 110 x 120 cm każde, do których artysta przytwierdził zniszczony parasol a następnie pomalował na biało.
Podczas pokazu galeria (będąca galerią niekomercyjną), prowadziła sprzedaż obrazów na warunkach określonych w napisanej przez artystę umowie. Umowa zobowiązywała nabywcę do powieszenia obrazu w domu w widocznym miejscu i udostępniania go odwiedzającym znajomym. Dzieło miało stać się przedmiotem dowolnych zabiegów, którym ktoś chciałby je poddać, dając upust swoim impulsom twórczym. Po upływie roku właściciel zobowiązany był odesłać obraz do galerii by zgodnie z założeniem Kantora zorganizować wystawę pt. Ostatni etap Multipartu. Tylko dwudziestu pięciu spośród czterdziestu nabywców powróciło z zakupionymi rok wcześniej obrazami. Na wystawie pokazano wówczas 25 płócien – partycypacji – pokrytych głównie zapiskami i kolażami stworzonymi przez nowych właścicieli. Poprzez Multipart Kantor zakwestionował pojęcie dzieła sztuki jako unikalnego tworu przypisanego artyście. Co więcej, zanegował relację twórca – nabywca, czyniąc z tego pierwszego zwykłego rzemieślnika produkującego seryjny towar a role artysty oddając nabywcy. Pozwalając temu ostatniemu zrobić z obrazem cokolwiek ten zechce zanegował Kantor ideę dzieła sztuki oraz – w szerszym rozumieniu – sens istnienia instytucji wystawienniczych. Jednak, jak pisze Lech Stangret: „W ciągu upływu lat z obrazami wydarzyło się coś, czego Kantor nie przewidział. Parasole, mające być ironicznym komentarzem do komercyjności sztuki, zaczęły uzyskiwać na aukcjach wysokie ceny. Okazało się, że jest ich zaskakująco wiele w stanie nienaruszonym – i te właśnie, jako tradycyjne obrazy, cieszyły się największym zainteresowaniem kolekcjonerów." (Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła, 2006, s. 76).

Tadeusz Brzozowski – malarz, Zakopane 1957, fot. Wojciech Plewinski, Forum



W OBRAZACH POKAZUJĘ KALEKICH LUDZI, KALEKIE UCZUCIA, POKAZUJĘ TO, CO SZARE, ZWYCZAJNE. WTEDY ZAWSTYDZAM RZECZY ŁADNE. BO SZTUKA TO NIE KONTEMPLACJA PIĘKNA, LECZ PRZEŻYWANIE LUDZKICH SPRAW… – Tadeusz Brzozowski

(Brzozowski W., Brzozowski, [seria: Ludzie Czasy Dzieła], wyd. Edipresse, Warszawa 2006)

TADEUSZ BRZOZOWSKI

Tadeusz Brzozowski urodził się w 1918 roku we Lwowie. Studia rozpoczęte w 1936 roku w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych kontynuował w okupacyjnej Kunstgewerbeschule. Po wojnie (do 1946) wrócił do swojej rodzinnej Akademii, gdzie obronił dyplom (m.in. pod okiem Pawła Dadleza i Ignacego Pieńkowskiego). Zaraz po 1945 roku sam zaczął prowadzić działalność pedagogiczną, najpierw na Politechnice Krakowskiej, a później w Liceum Plastycznym w Zakopanem, gdzie mieszkał od 1945 roku, wreszcie w PWSSP w Poznaniu oraz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Przez kilka dekad był jedną z barwniejszych postaci krakowskiego środowiska artystycznego. W czasie okupacji występował jako aktor w konspiracyjnym teatrze Tadeusza Kantora. Był członkiem Grupy Młodych Plastyków, a następnie (w 1957) współzałożycielem II Grupy Krakowskiej. Należał także do międzynarodowego ugrupowania Phases, skupiającego twórców zainteresowanych malarstwem inspirowanym surrealizmem oraz abstrakcją niegeometryczną. Te dwa nurty w dużej mierze określają charakter twórczości Brzozowskiego, mocno dystansującej się od potocznej rzeczywistości. Otrzymał wiele nagród i odznaczeń państwowych oraz m. in. nagrodę Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego (1983). Wśród retrospektyw artysty za jego życia wymienić należy wystawę w Muzeum Narodowym w Poznaniu (1974) i wystawę rysunków w Muzeum Okręgowym w Radomiu (1986). Wielka wystawa pośmiertna eksponowana była w Muzeum Narodowym w Warszawie, a następnie w muzeach w Zakopanem, Wrocławiu i Krakowie w latach 1997-1998.

Wczesne obrazy artysty utrzymane są w konwencji zgeometryzowanej figuracji. Równolegle powstawały kubizujące, bliskie abstrakcji kompozycje o surrealnych tytułach. W odróżnieniu od chociażby Tadeusza Kantora, traktującego swoją twórczość niezwykle poważnie, Brzozowski miał dystans do siebie i do swojej artystycznej działalności. Przy całej powadze podejmowanych przez siebie tematów ujętych w specyficzną symbolikę zachował jako człowiek niezwykłą dozę dowcipu i autoironii, czemu dawał wyraz chociażby w tytułach swoich dzieł, pełnych wesołych skojarzeń i gier słownych. (Czkawka chirurga,1948; Pogrzeb rekina, 1948). W latach 50 zrealizował (m.in. z późniejszą żoną Barbarą Gawdzik) kilka polichromii we wnętrzach kościelnych - w Godziszowie (1951), Mogilanach (1945), Imielnie (1956) – stworzonych w konwencji stylizowanej, średniowiecznej – barokowej figuracji. Wówczas powstały również pierwsze cykle rysunkowe (Colas Breugnon, 1953; Balet, 1955)

Na przełomie lat 50 i 60 ostatecznie ukształtował się oryginalny styl Brzozowskiego – rodzaj abstrakcji aluzyjnej, łączącej dekoracyjność kunsztu materii. Poprzez perfekcyjny warsztat ilustrował tajemnicze kompozycje, emanujące metaforą. Stosował głębokie, pełne blasku kolory, kontrastujące z ciemnymi, mrocznymi plamami oraz ruchliwe linie tworzące jakby układ nerwowy kompozycji. Artystę interesował jednak przede wszystkim człowiek i to człowiek w swoim kalekim wydaniu, doprowadzony czasami na skraj wyczerpania i przez to obnażony w swoim istnieniu. Stąd jego obrazy są pełne emocji i dramatów, przedstawione „przedmioty" zaś rozdarte, rozczłonkowane, pokazane w trakcie przeżywanego właśnie dramatu. W latach 80. Artysta powrócił do kameralnych kompozycji figuralnych, często wplatając je w sceny o tematyce religijnej (Głowa Chrystusa, 1987). Istotna dziedziną twórczości artysty były podkolorowane rysunki o drapieżnej kresce (Krotochwila z kneblem, 1971; Parobek szczuje nieskładnie, 1981-1982). Oprócz twórczości malarskiej i rysunkowej Brzozowski projektował także tkaniny (Biegacze, 1955;Olifant, 1957; Kwartet zapustny, 1985) i scenografię (Dziady, 1962-1963;Wielki teatr świata, 1986). Zmarł w Rzymie.

50

TADEUSZ BRZOZOWSKI
(1918 – 1987)

Homo ludens à la beouf stroganoff, 1986

akwarela, tusz, papier, 49 x 39 cm (w świetle oprawy)
sygn. p.d.: T.B.86., l.d.: „HOMO LUDENS à la BEOUF STROGANOFF"

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra Art., aukcja 08.06.2003, poz. 56.
Polska, kolekcja prywatna
Herford (RFN), zbiory Kreis-Herford

WYSTAWIANY
Herford (RFN), Begegnung mit der polnischen Kunst. Brzozowski, Kunz, Mianowski, Subbotko, Daniel-Pöppelmann-Haus, 14.03. – 12.04.1987.
Warszawa, Galeria Zapiecek, *Tadeusz Brzozowski. Rysunki podkolorowane*, 2-13.02.1987.

REPRODUKOWANY
Żakiewicz A., *Tadeusz Brzozowski 1918-1987*, wyd. Muzeum Narodowe, Warszawa 1997, s. 272, kat. II. 1155 (jako własność Zbiorów Kreis-Herford w Herfordzie – RFN)

51

TADEUSZ BRZOZOWSKI
(1918 – 1987)

Homo ludens à la moomba cocktail, 1986

akwarela, tusz, papier, 38 x 49 cm (w świetle oprawy)
sygn. p.d.: T.B.86., l.d.: „HOMO LUDENS à la MOOMBA COCKTAIL"

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra Art., aukcja 08.06.2003, poz. 57.
Polska, kolekcja prywatna
Herford (RFN), zbiory Kreis-Herford

WYSTAWIANY
Herford (RFN), Begegnung mit der polnischen Kunst. Brzozowski, Kunz, Mianowski, Subbotko, Daniel-Pöppelmann-Haus, 14.03. – 12.04.1987.
Warszawa, Galeria Zapiecek, *Tadeusz Brzozowski. Rysunki podkolorowane*, 2-13.02.1987.

REPRODUKOWANY
Żakiewicz A., *Tadeusz Brzozowski 1918-1987*, wyd. Muzeum Narodowe, Warszawa 1997, s. 272, kat. II. 1155 (jako własność Zbiorów Kreis-Herford w Herfordzie – RFN)

FASCYNOWAŁA NAS MARIA JAREMA, ZADZIWIAŁ TADEUSZ KANTOR, EMOCJONOWAŁ JONASZ STERN, TADEUSZ BRZOZOWSKI, A MAZIARSKA STAWAŁA MOŻE TROCHĘ DALEJ, BYĆ MOŻE MNIEJ DOSTĘPNA, MNIEJ ZROZUMIAŁA. NIE FASCYNOWAŁA JAK INNI, FASCYNUJE JEDNAK OBECNIE. ODTĄD Z PEŁNYM PRZEKONANIEM PRZYZNAM JEJ JEDNO Z CZOŁOWYCH MIEJSC WE WSPÓŁCZESNEJ SZTUCE POLSKIEJ. I TO NIE TYLKO PRZEZ JEJ OSTATNIE ŚWIETNE OSIĄGNIĘCIA, ALE PRZEZ CAŁOKSZTAŁT JEJ TWÓRCZOŚCI.
– Helena Blum

(Blum H., Jadwiga Maziarska, w: Jadwiga Maziarska. Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1991, s. 25.)

52

JADWIGA MAZIARSKA
(1913 – 2003)

Relief, lata 60. XX w.

wosk barwiony, płyta pilśniowa, 87 x 97 cm
opisany na odwrocie: Jadwiga Maziarska / Kraków Sobieskiego 1, m 5

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna zakup od artysty

KAŻDY, KTO ZAJRZAŁ KIEDYŚ DO ZAPOMNIANEJ SZUFLADY, PEŁNEJ SZPARGAŁÓW I RUPIECI, LUB SPRZĄTAŁ MIESZKANIE PO KIMŚ, KTO JUŻ ODSZEDŁ, ZNA TO UCZUCIE – LAWINY WSPOMNIEŃ, OBRAZÓW ZAPACHÓW.

(Czerni K., Rezerwat sztuki tropami artystów polskich XX wieku, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 129)

53

TERESA RUDOWICZ
(1928 – 1994)

67/44, 1967

collage, olej, płótno, 54 x 44 cm
sygn. na odwrocie: T. Rudowicz 67/44

Estymacja: 22 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

Oferowana praca należy do kolaży, jakie Teresa Rudowicz zaczęła tworzyć od roku 1959, kiedy wspólnie z mężem i artystą – Marianem Warzechą przebywali w Rzymie. Jeszcze zanim wyjechała z Polski Rudowicz związana z Grupą Krakowską próbowała tworzyć prace w duchu taszystowskim, lecz szybko zniechęciła się do abstrakcji i powróciła do własnych poszukiwań. Rzym, miasto o eklektycznej architekturze, przeniknięte historią i pamięcią wzbudził w niej na nowo potrzebę zapisywania przeszłości. Pierwsze kolaże i asamblaże powstały z kupowanych na rzymskich pchlich targach starych manuskryptów, tkanin, bibelotów, które w sposób niezwykle dekoracyjny łączyła z wąską, wysmakowaną gamą brązów. Te swoiste zapiski o poetyckim i nostalgicznym wyrazie kontynuowała aż do początku lat 70. Wzbudzały one ogromne zainteresowanie przede wszystkim za granicą – już w 1961 roku Peter Selz umieścił kolaże Rudowicz na słynnej wystawie „15 Polish Painters" w nowojorskim Museum of Modern Art.
Swój własny świat Rudowicz zamknęła we wklejonych w materię malarską fragmentach listów, starych fotografiach, kawałkach gipsowych reliefów i innych bezużytecznych już przedmiotów – śladach pamięci, niemych świadkach tego co minione. Fragmentaryczność ta przywołuje na myśl destrukcyjne działanie czasu i skłania do refleksji nad przemijaniem. Kolaże Teresy Rudowicz mają ponadto wymiar niezwykle osobisty, składają się na jej wewnętrzny świat, pełen wspomnień, odsłaniają jego najintymniejsze zakątki - nierzadko artystka wykorzystywała własne pamiątki, stare rodzinne fotografie, tworząc pewnego rodzaju autoportrety.
Poszczególne elementy niczym ze śmietnika u Teresy Rudowicz nabierały nowego życia a przede wszystkim nowej rangi – scalone w jedno na płótnie z materią malarską i zalane werniksem stawały się dziełem sztuki. „Te obrazy (...)" - pisała Krystyna Czerni - „są (...) zamknięte jako estetyczna całość. (...) Dzięki malarskiej ‚obróbce' następuje znacząca unifikacja, równo-ważność wszystkich elementów, pokrytych szlachetną patyną werniksu. Tyle samo znaczą i równie są piękne: kunsztowny medalion i plastikowy guzik, misterna koronka i wytarte obicie fotela, pożółkłe listy i strzęp współczesnej gazety (...)".

Erna Rosenstein - malarka, poetka - w swojej pracowni, Warszawa, 1994, fot. Bohdan Majewski, Forum

ZAMKNĘŁAM OCZY – CHCĘ WIDZIEĆ ZATKAŁAM USZY – CHCĘ SŁYSZEĆ. WZIĘŁAM OŁÓWEK – NIECH MNIE DROGĄ PROWADZI. SZUKAM SŁOWA DLA NIEMYCH. CHCĘ DOTKNĄĆ.

(wiersz Erny Rosenstein *W sobie samej wyjść z siebie*, 1979)

ERNA ROSENSTEIN

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

(...) WIEDZIAŁAM, ŻE ISTNIEJE WE MNIE COŚ, CO SIĘ CHCE UJAWNIĆ, I JA TYLKO MOGĘ TO ZOBACZYĆ I WYRAZIĆ. – Erna Rosenstein

(Na pewno mu nie przeszkadzałam. Rozmowa z Erną Rosenstein, [w:] *Śnił mi się Artur Sandauer*, red. Józef Baran, Kraków 1992).

54

ERNA ROSENSTEIN
(1913 – 2004)

Kompozycja, lata 50/60 XX w.

olej, płótno, 65 x 44 cm
sygn. p.d.: E. Rosenstein, na odwrocie na blejtramie ołówkiem nr 6.

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

Rosenstein wcześnie porzuciła figurację na rzecz abstrakcji, która bardziej odpowiadała jej wyobraźni. Bardzo wczesna „Kompozycja" z przełomu lat 50. i 60. związana jest bliski relacjami jakie Rosenstein utrzymywała z członkami odradzającej się w tym czasie Grupy Krakowskiej. Przywołuje na myśl twórczość Marii Jaremy i Jonasza Sterna. Skojarzenie form z biologicznymi cząsteczkami odwołuje nas do popularnego w powojennym czasie nurtu w sztukach wizualnych inspirowanego odkryciami naukowymi. Pod jego wpływem przez pewien czas pozostawali wszyscy członkowie odbudowującej się po wojnie Grupy Krakowskiej – Jarema, Stern a nawet Kantor, który biologicznymi formami zainspirował się po wizycie w paryskim muzeum techniki Palais de la Découverte. Takie poszukiwanie stanowią bardzo krótki wycinek w twórczości artystki. Potwierdzają jej przynależność do ówczesnej ścisłej awangardy i są przykładem wczesnego surrealistycznego sposobu rozumienia sztuki.

55

ERNA ROSENSTEIN
(1913 – 2004)

Nadlatuje wciąż nowe, 1989

olej, nylon, sznurek, sklejka, 50 x 50 cm
sygn. p.d.: E. Rosenstein, dat. L.d.: 1989, opisany na odwrocie: NADLATUJE WCIĄŻ NOWE, 50 x 50 E. Rosenstein, na odwrocie numer inwentarzowy: 02-III-36/9/148/90

Estymacja: 55 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
DESA Unicum, aukcja 15.03.2007, poz. 55.

Twórczość Erny Rosenstein stanowi indywidualną „trawestację" doświadczeń surrealizmu, chociaż sama artystka nie lubiła być nazywana surrealistką. O jej kompozycjach pisano między innymi, że przypominają wschodnie miniatury lub stare, azjatyckie zaklęcia.
Obiekty Erny Rosenstein mają siłę zaczarowywania codzienności i - podobnie do Kantorowskich ambalaży – wynoszą zepsuty przedmiot na piedestał, ukazują tropioną przez surrealistów cudowność dnia powszedniego. Artystkę nie interesował jednak programowy charakter tego rodzaju gestu – owo podnoszenie do rangi sztuki przedmiotów zużytych, które stało się jednym z postulatów wielu artystów XX-wiecznych (od kubistów po surrealistów). Rosenstein bardziej pragnie po prostu ocalić, zachować, po kobiecemu, ślady kruchości życia. Traktuje owe drobiazgi jak swoiste fetysze codzienności, są one świadectwem cudowności świata, odkrywanej na jego śmietnisku oraz jego przemijania, zapiskiem skazanej na zapomnienie chwili. Obiekty-kolaże gromadzą w sobie wszelkie odpady codzienności - śrubki, sprężynki, druciki, gwoździe, tubki, kawałki szkła, blachy i skóry, opakowania po farbach, czekoladkach, cukierkach i lekarstwach, zwitki papieru, spłaszczone puszki po piwie, tekturki i deseczki, kostki i kamyki. Na tle pędzącego za oknem miasta nabierają filozoficznego przesłania, zachęcają do refleksji mijającym czasem, zachęcają do uchwycenia skrawka umykającego życia.
Erna Rosenstein uprawiała swoją surrealistyczną sztukę na przekór niechęci a wręcz wrogości z jaką odnosiły się do niej ówczesne władze komunistyczne widzące w wywrotowym humorze i poetyce snu niebezpieczeństwo dla systemu. I to odróżniało artystkę od surrealistów francuskich, dla których uprawianie naznaczonej surrealizmem sztuki było wyborem wyłącznie estetycznym, bez politycznych konsekwencji. Aktywność artystyczna Rosenstein w tak niesprzyjających warunkach stanowiła wyraz dużej odwagi.
„Nadlatuje wciąż nowe" z 1989 roku jest swoistym nawiązaniem artystki do wcześniejszej pracy – „Źródło" (1985). W końcowym etapie twórczości Rosenstein często sięgała do formy asamblażu, wykorzystując odnalezione, często zniszczone bądź niepotrzebne przedmioty. W „Źródle" kawałek nadpalonego drewna pomalowany został przez artystkę intensywną żółtą farbą przywołującą na myśl światło. W o parę lat późniejszym asamblażu „Nadlatuje wciąż nowe" ten sam drewniany bloczek ocieka tym samym żółtawym pigmentem odkrywając gołą materię. Dorota Jarecka w monograficznej publikacji dedykowanej Ernie Rosenstein (Jarecka D., Piwowarska B., Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, wyd. Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014, ss. 99-121) przypisuje asamblaże Pomnikom będącym wyrazem Pamięci. Jest to pamięć o tragicznie zmarłych rodzicach, pamięć o koszmarze wojny jaki był udziałem artystki. Pamięć ta stała się leitmotivem całej jej twórczości. W sposób szczególny utrwalenie drogiego wspomnienia rodziców przejawia się właśnie w Pomnikach. Według Jareckiej jest to podejmowana cyklicznie próba uwolnienia się od bólu, przepracowania rany w żałobę – pomnik. „Za każdym razem nieudane, skoro ciągle trzeba podejmować je na nowo" stwierdza dalej autorka.

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

56

KAZIMIERZ MIKULSKI
(1918 – 1998)

Przed odlotem, 1989

olej, płótno, 73 x 60 cm
sygn. na odwrocie: „Przed odlotem" KMikulski Kraków 1989

Estymacja: 75 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Mikulski po wojnie należał do Grupy Młodych Plastyków a następnie do II Grupy Krakowskiej prowadzonej przez Tadeusza Kantora. Jest jednym z najważniejszych przedstawicieli polskiego malarstwa surrealistycznego. Trochę na przekór czasom, w których żył i środowisku, z którego wyrastał pozostał wierny sztuce przedstawiającej. Świat teatru i malarstwa przeplata się w twórczości Mikulskiego. Wiele jest podobieństw między lalkami, maskami i kostiumami teatralnymi autorstwa artysty a postaciami i przedmiotami przezeń malowanymi. Dominują w twórczości Mikulskiego dziewczyny o dużych i okrągłych piersiach, postaci kotów, ptaków, bajkowy, surrealistyczny świat. Artysta nie odrzucił nigdy bliskiej jego epoce geometryzacji – jest to zatem świat nie tylko fantastyczny ale też uporządkowany. Obrazy często dzieli linia, pionowa bądź pozioma, budująca przestrzeń. Postaci, niczym teatralni aktorzy, oddane są z profilu lub frontalnie, wynurzając się z planowo budowanej przestrzeni. Przedmioty, zwierzęta malowane zgodnie z naturą są jednak odrealnione, ich sens jest tajemniczy. Rzeczywistość traktowana jest przez Mikulskiego umownie a to co najbardziej urzeka w jego malarstwie to intymność budowanych niczym ze snu, dekoracyjnych scen.

DWIE SPRAWY SĄ ISTOTNE DLA OBECNEGO MALARSTWA GEPPERTA I OBIE CZARUJĄ. PIERWSZĄ Z NICH JEST ŚWIAT JEGO PRZEDSTAWIEŃ ZWIĄZANYCH Z JAKIMŚ MOTYWEM NOSZĄCYM NA SOBIE CZĘSTO CECHY SURREALIZMU. DAWNY POWIEW ROMANTYZMU DOPROWADZIŁ ARTYSTĘ DO SURREALISTYCZNEGO KOJARZENIA RÓŻNYCH ELEMENTÓW TREŚCIOWYCH I NIEOCZEKIWANYCH SKOJARZEŃ (…) UŁANI, WYTWORNI JEŹDŹCY, CYRKOWCY, WOLTYŻERKI, KONIE, MOTYWY LUDOWE, ŚWIĄTKI, DZBANY, NACZYNIA – WSZYSTKO POMIESZANE, NIEKIEDY POŁĄCZONE KWIATAMI. (…) DRUGIM WAŻNYM OSIĄGNIĘCIEM ARTYSTY JEST ZDOLNOŚĆ TWORZENIA ODPOWIEDNICH ZESTAWIEŃ, OPARTYCH NIERAZ NA KILKU TYLKO BARWACH, ALE JAKŻE ŻYWYCH W SWOJEJ ORKIESTRACJI (…) NIE BEZ ZNACZENIA JEST RÓWNIEŻ STOSUNEK KOLORU DO FORMY, DO MOTYWU. ZAZWYCZAJ KOLOR NIE POKRYWA SIĘ Z FORMĄ, WYSTĘPUJE NIEZALEŻNIE OD FORMY, TO ZNÓW NIEKIEDY (…) PRZECHODZI PRZEZ FORMĘ.

(Eugeniusz Geppert. Malarstwo, ZPAP CBWA „Zachęta", Warszawa 1964)

57

EUGENIUSZ GEPPERT (1890 – 1972)

Martwa natura z brązowym jeźdźcem, 1962

olej, płótno, 82 x 116 cm
sygn. p.d.: Eugeniusz Geppert 1962, na odwrocie nalepki dwie papierowe nalepki wystawowe, na blejtramie p.g. ołówkiem napis D No 1 oraz na górnej listwie D 511/64 UBBB DSK

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna
Bruun Rasmussen, aukcja 26.03.2019, poz. 1913/515.

WYSTAWIANY
Warszawa, ZPAP-CBWA, Zachęta, Eugeniusz Geppert. Malarstwo, maj 1964.
Wrocław, Muzeum Śląskie, Wystawa ziem nadodrzańskich, 1963.

LITERATURA
Eugeniusz Geppert. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. ZPAP-CBWA Zachęta, Warszawa 1964, poz. 29.

Jerzy Nowosielski, artysta malarz, fot. Wojciech Plewinski, Forum

NIE BARDZO UMIEM POWIEDZIEĆ, CO TO JEST SZTUKA, CO TO JEST SZTUKA MALARSKA, JUŻ NIE MÓWIĄC O TYM, CO TO JEST SZTUKA W OGÓLE. MYŚLĘ, ŻE DLA MNIE W ŻYCIU WAŻNE SĄ PEWNE SPRAWY, KTÓRE STARAM SIĘ Z POMOCĄ MALOWIDŁA ZATRZYMAĆ, SPOTĘGOWAĆ, CZY UOBECNIĆ DLA INNYCH, ZOBIEKTYWIZOWAĆ. JEŻELI TO SIĘ UDA MOCNO ZROBIĆ, TAK ŻEBY BYŁO OCZYWISTE, NA TYLE ZOBIEKTYWIZOWANE, ŻE MOŻNA BY POKAZYWAĆ INNEMU CZŁOWIEKOWI, TO BĘDZIE TO SZCZYT MARZEŃ.

(Malarz jest skazany na wielkość. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Andrzej Lisowski. „Odra" 1980 nr 7-8 s. 37).

JERZY NOWOSIELSKI

Był artystą wybitnym i jednym z najważniejszych polskich współczesnych malarzy ikon i cerkiewnych polichromii. Był również rysownikiem, scenografem, filozofem i teologiem prawosławnym. Jerzy Nowosielski urodził się 7 stycznia 1923r. w Krakowie. Jego ojcem był Stefan Nowosielski, unita pochodzący z Łemkowszczyzny, a matką Anna Harlaender. Rodzice wychowali chłopca w tradycji prawosławnej i posłali do szkoły powszechnej, a następnie do gimnazjum w Krakowie i we Lwowie. Jego nauka została przerwana na skutek wojny. Młody Jerzy od najmłodszych lat maluje akwarela i temperą. Jako młody chłopiec lubił chodzić do cerkwi w Krakowie słuchać śpiewów. W 1938 roku poznał Władysława Jachimowicza, który wywarł duży wpływ na ukształtowanie wewnętrzne chłopca i „wtajemniczył" go w dziedzinę sztuki. „Otworzyły mi się oczy na sztukę – wspomina Nowosielski – zobaczyłem obrazy i zapragnąłem zostać malarzem." Dwa lata później Nowosielski podejmuje naukę w Instytucie Sztuk Plastycznych, tzw. Statliche Kunstgewerbeschule w Krakowie u profesora Stanisława Kamockiego. „Szkoła ta traktowana przez Niemców jako szkoła zawodowa ucząca oficjalnie technik artystycznych, jest jednocześnie konspiracyjną Akademia Sztuk Pięknych. Zafascynowany religią prawosławną i światem ikon, podjął decyzję o wstąpieniu do klasztoru. Po trzymiesięcznych przygotowaniach do egzaminu maturalnego, otrzymał dokument i w październiku wstąpił do nowicjatu w Ławrze św. Jana Chrzciciela pod Lwowem. W ramach codziennej pracy pisze ikony. Klasztor bogaty w książki zawierające liczne receptury tej techniki i technologii malarstwa, stał się dla niego skarbnica wiedzy. Ten epizod z życia Nowosielski opisuje: „We Lwowie świadomość moja zaatakowana została przez kolosalną wręcz ilość ikon, które były pierwszorzędnymi dziełami sztuki. I dopiero to przeżycie tak naprawdę zdominowało moją drogę życiową. Raz na zawsze została ukształtowana moja wizja malarstwa." W 1943r. Jerzy Nowosielski cierpiał na zapalenie stawów, które musiał leczyć poza murami klasztoru. Wybuch wojny oraz i zmiana światopoglądu, sprawiają, że Nowosielski staje się ateistą, a później spirytualistą. W 1945r. Podejmuje studia na Akademii Sztuk Pięknych, gdzie zostaje przyjęty od razu na trzeci rok do pracowni Eugeniusza Eibisha. Po półtora roku porzuca studia. Na poddaszu domu rodziców tworzy sobie pracownię i po poznaniu Tadeusza
Kantora wraz z młodymi plastykami tworzy Grupę Krakowską. Pierwsza faza twórczości Nowosielskiego to obrazy utrzymane w nurcie abstrakcji geometrycznej. Działalność malarską zawiesił w latach socrealizmu – w tym czasie koncentrował się na scenografii oraz na malowaniu cerkwi i kościołów. W roku 1956 wziął udział w XXVIII Biennale w Wenecji. Na drugą połowę lat 50. przypadł charakterystyczny dla artysty okres aktów, pejzaży i scen figuralnych. Był również laureatem Nagrody II (1962) i I stopnia (1973, 1981, 1997) Ministra Kultury i Sztuki, Nagrody im. Władysława Pietrzaka (1967); otrzymał Srebrny Wawrzyn Polskiego Komitetu Olimpijskiego za cykl obrazów „Pływaczki" (1973), Złoty Krzyż Zasługi (1976), Nagrodę im. Brata Alberta (1977), Nagrodę Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego (1981), Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (1981), Nagrodę Państwową I stopnia (1984), Nagrodę im. Jana Cybisa (1988), Medal Anny Kamieńskiej (1992), Nagrodę Wielką Fundacji Kultury (1994), Krzyż Wielki Orderu Odrodzenia Polski (1998), Nagrodę im. Witolda Wojtkiewicza (1999; nagrodę przyznaje Zarząd Okręgu ZPAP w Krakowie), Srebrny Medal „Cracoviae Merenti" (1999) oraz najwyższe odznaczenie cerkwi prawosławnej w Polsce – Medal św. Marii Magdaleny II stopnia (1985). Z inicjatywy Jerzego Nowosielskiego i jego żony Zofi i w roku 1996 powstała Fundacja Nowosielskich – z prezesem Andrzejem Starmachem, właścicielem wspomnianej Starmach Gallery, organizatorem wystaw artysty (od 1988 roku; nie tylko we własnej galerii), dysponentem jego prac i opiekunem. Fundacja przyznaje nagrody dla wyróżniających się młodych twórców.

58

JERZY NOWOSIELSKI
(1923 – 2011)

Czarny akt w oknie, 1987

olej, płótno, 100 x 120 cm
sygn. na odwrocie: Kochanemu Panu Rajmundowi Jerzy Nowosielski

Estymacja: 250 000 – 350 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
DESA Unicum, aukcja 19.05.2016, poz. 10.
Polska, kolekcja prywatna
DESA Unicum, aukcja 21.10.2014, poz. 11.
Warszawa, Galeria Fibak Kolekcja,
Warszawa, kolekcja Rajmunda Kalickiego przyjaciela artysty

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 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 bądź powtarzających się w wielu kompozycjach okien to zachęta by spojrzeć w głąb, zechcieć poznać i zrozumieć więcej. Przykładem takiej pracy jest „Czarny akt w oknie" z 1987 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."

MALOWANIE OBRAZÓW TO JEST PRZYGOTOWYWANIE SOBIE PRZESTRZENI, W KTÓREJ BĘDZIEMY MUSIELI ŻYĆ PO ŚMIERCI, TO JEST BUDOWANIE SOBIE MIESZKANIA. JEŚLI NIE KOCHASZ TEGO, CO MALUJESZ, TO SZKODA CZASU.
– Jerzy Nowosielski

59

JERZY NOWOSIELSKI
(1923 – 2011)

Martwa natura, 1986

olej, deska, 22 x 30 cm
sygn. na odwrocie: Jerzy Nowosielski, na odwrocie pieczęć Tadeusz Nyczek – Maciej Szybist Galeria Sztuki Współczesnej w Krakowie

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Lublin, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 01.10.2006, poz. 32.
Kraków, Tadeusz Nyczek - Maciej Szybist Galeria Sztuki Współczesnej
własność artysty

LITERATURA
Jerzy Nowosielski, wyd. Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich 2003, poz. 642 i 652.

CAŁA MOJA TWÓRCZOŚĆ, DO DZISIAJ, Z GRUBSZA BIORĄC, JEST BUDOWANA NA TYCH DWÓCH OBIEKTYWNYCH MECHANIZMACH, NA PORZĄDKU I PRZYPADKU. PORZĄDKIEM NAZYWAM TE DOŚWIADCZENIA, KTÓRE SĄ PRZYPISANE CIĄGOM LICZBOWYM, PRZYPADKIEM ZAŚ TE, W KTÓRYCH URUCHOMIONY ZOSTAŁ TAKI CZY INNY MECHANIZM LOSOWY. (...) NA POCZĄTKU TO CO ROBIŁEM MIAŁO SŁUŻYĆ PRZEDE WSZYSTKIM PEWNEJ DEMONSTRACJI, DEMISTYFIKACJI OKREŚLONEGO OBSZARU SZTUKI PO TO, BY ZAMIENIĆ GO W OBSZAR KONKRETNEGO, RZETELNEGO DOŚWIADCZENIA. KONSEKWENCJĄ TAKIEJ POSTAWY BYŁO ODRZUCENIE WSZELKIEJ MYŚLI O EKSPRESJI, WSZELKIEJ MYŚLI O WRAŻLIWYM ODBIORZE TEGO, CO ROBIĘ.
– RYSZARD WINIARSKI.

(Prace z lat 1973-1974, Polski Dom Aukcyjny „Sztuka", Kraków 2002, s. 20.)

60

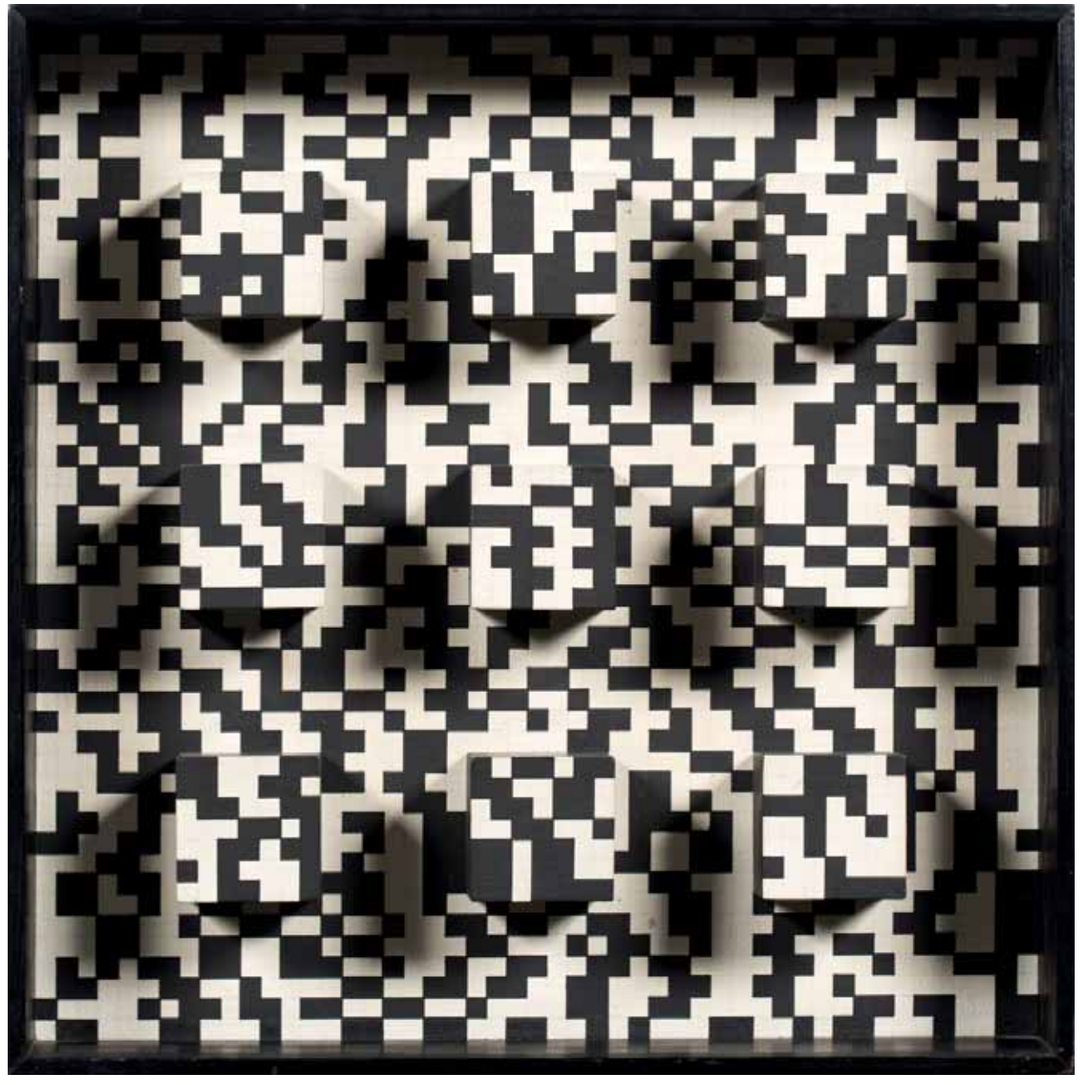
RYSZARD WINIARSKI
(1936 – 2006)

Penetration of real space, 1974

relief, akryl, drewno, 52 x 52 x 10 cm
sygn. i opisany na odwrocie: SERIES IV SET C | WINIARSKI 1974; na odwrocie nalepka z opisem pracy, etykieta zawierająca program obrazu oraz prostokątna pieczątka z numerem 1594/75

Estymacja: 150 000 – 180 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra-Art, aukcja 20.11.2005, poz. 12



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

(wstęp do katalogu wystawy Ryszarda Winiarskiego, Galeria Współczesna, Warszawa, 1967)

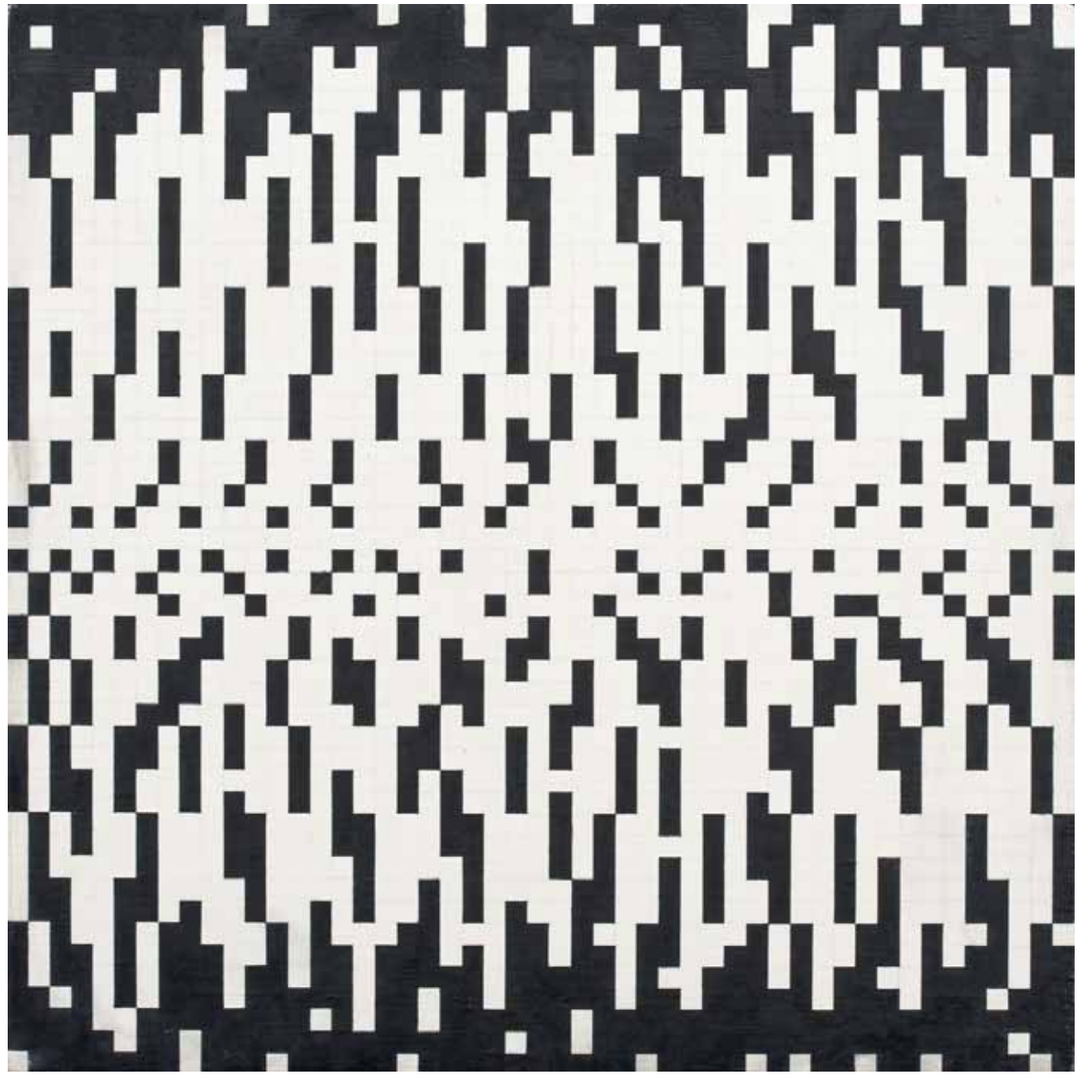
61

RYSZARD WINIARSKI
(1936 – 2006)

Symetrical mutable lot-dice, 1975

akryl, płótno, 49 x 49 cm
sygn. na odwrocie: SET A 1 - SYMETRICAL MUTABLE LOT - DICE ACRYL, 49 x 49 CM Winiarski 75

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •



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

– Peter Selz

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

62

WOJCIECH FANGOR
(1922 – 2015)

B65, 1965

olej, płótno, 60 x 60 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR B65 1965, na odwrocie na blejtramie papierowa nalepka
Galerie Springer

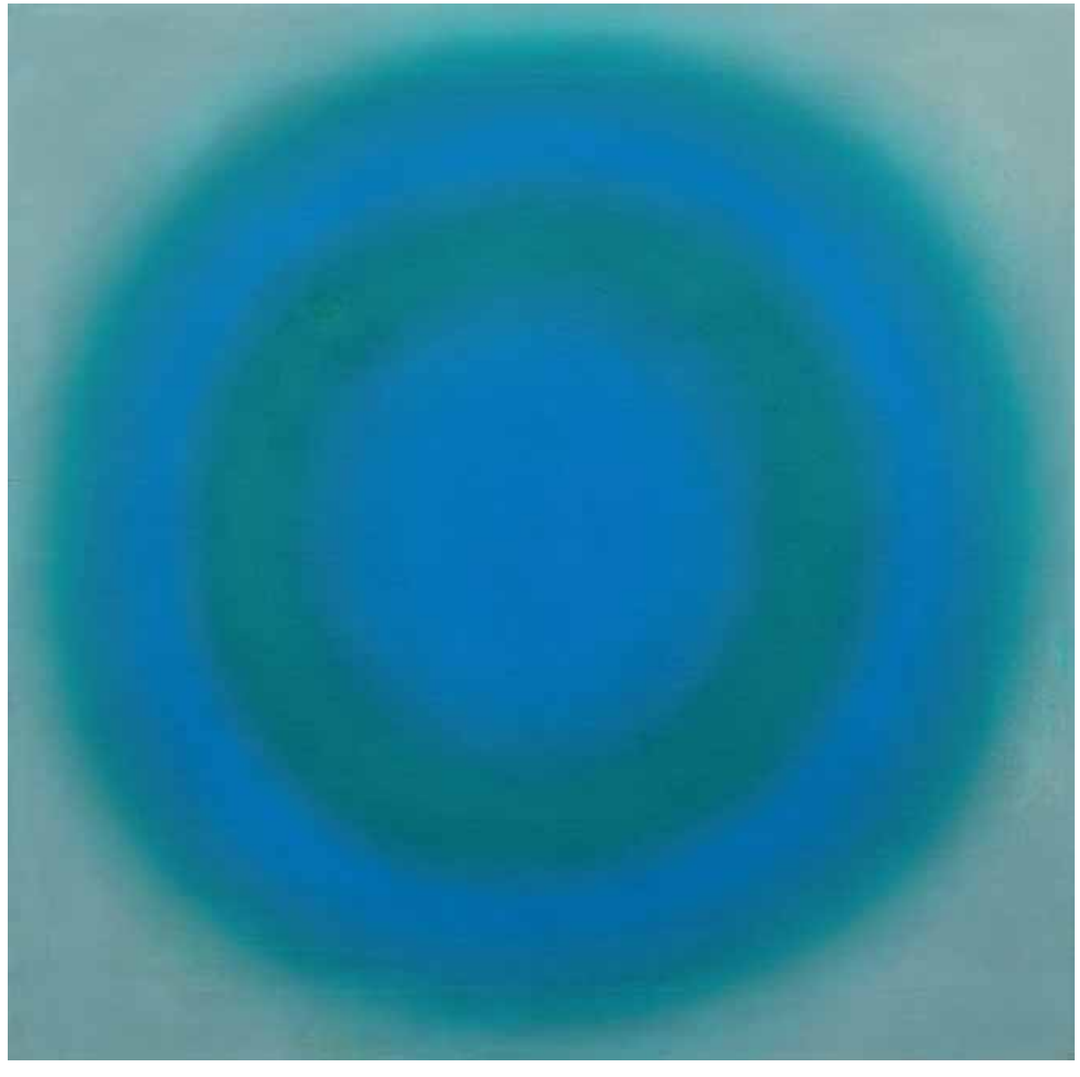
Estymacja: 600 000 – 700 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków
Sotheby's New York, aukcja 26.02.2007, poz. 174
Anglia, kolekcja prywatna
Berlin, Galerie Springer

WYSTAWIANY
Berlin, Galerie Springer, *Fangor* [wystawa indywidualna], październik 1965.

REPRODUKOWANY
Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, wyd. Galeria Fibak, Warszawa 2010, s. 44.
Wojciech Fangor [katalog wystawy], Galerie Springer, Berlin 1965.

Od 1959 roku Wojciech Fangor prowadził korespondencję z Beatrice Perry, kuratorką waszyngtońskiej Gres Gallery, którą w tym samym roku poznał przy okazji odbywającej się w Amsterdamie wystawy Polish Art Now. Beatrice Perry poszukująca nowych ambitnych wyzwań wystawienniczych dla swojej galerii ukierunkowała poszukiwania na Europę wschodnią a szczególnie zaś na Polskę. Odwiedzając Warszawę w 1960 roku poznała osobiście grono współczesnych twórców. Wracając do Stanów zabrała ze sobą pokaźną ilość obrazów a kontakt zaowocował pierwszymi wystawami polskiej sztuki w Gres Gallery, m.in. Aleksandra Kobzdeja i Wojciecha Fangora.
Do ostatecznego wyjazdu Fangora do USA musiało upłynąć jeszcze blisko 6 lat. W odciętej od zachodniego świata peerelowskiej Polsce było mu coraz ciaśniej, jak wspomina „wprawdzie zamknięcie dawało poczucie bezpieczeństwa; mieszkanie, wikt, opieka zdrowotna, praca były zapewnione. (…) Ale jak się jest zamkniętym, to się rozmyśla, jak się wydostać." W wyjeździe pomogły Fangorowi jego siostra mieszkająca w Austrii i wspomniana Beatrice Perry. Z Wiednia mógł swobodnie kontaktować się z amerykańską kurator, która szybko załatwiła mu czteromiesięczne stypendium w USA. Wbrew oczekiwaniom nie mógł tam jednak pozostać. Nie mógł i nie chciał tez wracać do Polski. Z Wiednia wraz z żoną Magdą przeniósł się do Paryża. Tam w 1963 roku miał wystawę w Galerie Lambert a rok później w Museum Schloss Mosbroich w Leverkusen. „W 1964 roku dostałem stypendium Fundacji Forda do Berlina Zachodniego, gdzie jako stypendysta z Polski spotkałem się z zainteresowaniem, miałem wystawę w Springer Galerie i wreszcie jakieś zakupy. W 1965, na jesieni pojechałem jako wykładowca wizytujący do Anglii, do Bath Academy of Arts." - wspominał Fangor w rozmowie ze Stefanem Szydłowskim (Błędów- Warszawa, 2009 rok, za: atlassztuki.pl). Galerie Springer była jedną z najważniejszych galerii w powojennym Berlinie. Założona przez Rudolfa Springera w 1948 roku była jedyną, która istniała nieprzerwanie aż do upadku muru berlińskiego. W ciągu kilku dziesięcioleci Galeria Springer odegrała znaczącą rolę w artystycznej wymianie między Berlinem Zachodnim a międzynarodową sceną artystyczną. Wystawy wielu znanych na całym świecie artystów pokazano po raz pierwszy w Berlinie właśnie w tej galerii.



CAŁA 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)

63

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 – 1988)

Relief nr 73, 1973

akryl, aluminium, płyta pilśniowa, 60 x 60 cm
sygn. na odwrocie: H. Stażewski / nr 73 1973,
na odwrocie nalepka Galerii Foksal z opisem pracy

Estymacja: 250 000 – 400 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, Galeria Foksal

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

(Rękopis, ok. 1932 - Archiwum Galerii Foksal)

64

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 – 1988)

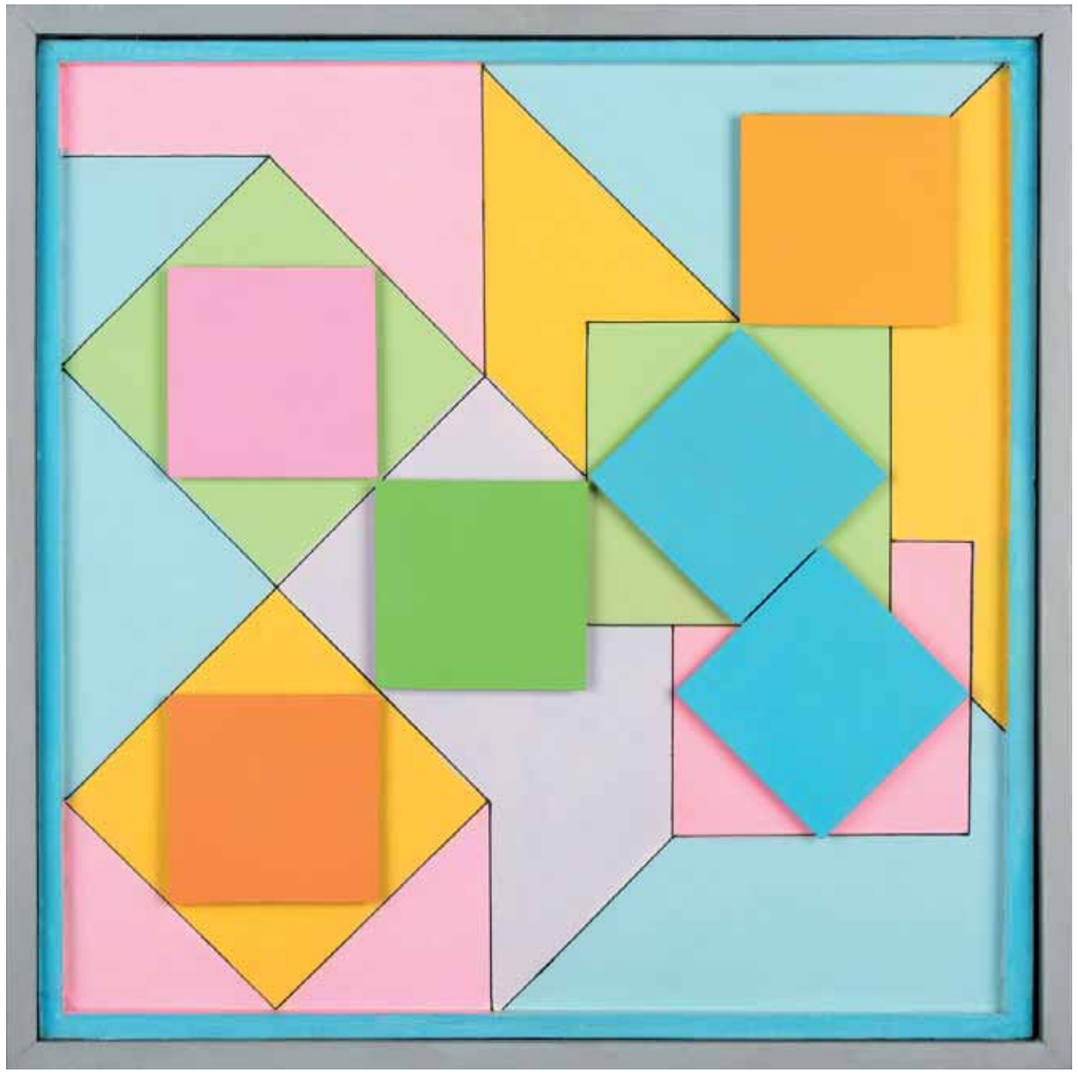
Relief, 1970

akryl, aluminium, płyta, 42,5 x 42,5 cm
sygn. na odwrocie: 1970 H. Stażewski

Estymacja: 220 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Łódź, Galeria Olimpus

LITERATURA
Henryk Stażewski, wyd. Galleria Spicchi dell'Est, Roma 1991.



GEOMETRIA – TO PORZĄDEK, TO LINIA PROSTA, KOŁO, ZA POMOCĄ KTÓRYCH BUDUJĘ KOMPOZYCJĘ. DĄŻĘ DO UKŁADÓW WYRAŻAJĄCYCH NAJWIĘKSZE NAPIĘCIE EMOCJONALNE POPRZEZ KOLOR I NAJMNIEJSZĄ LICZBĘ ELEMENTÓW PLASTYCZNYCH. SĄDZĘ BOWIEM, ŻE ŁADUNEK EMOCJONALNY, JEGO GŁĘBIA I JAKOŚĆ SĄ CELEM MOICH ROZWIĄZAŃ, KTÓRYCH POSZUKUJĘ POPRZEZ W PEŁNI KONTROLOWANE DZIAŁANIE.
– Marian Szpakowski

(Kowalska B., Marian Szpakowski, w: Projekt. Sztuka wizualna i projektowanie 5'84 | 158, wyd. ARS POLONIA, s. 15)

65

MARIAN SZPAKOWSKI
(1926 – 1983)

Relief biały, 1971

akryl, płyta pilśniowa, 120 x 120 cm
sygn. na odwrocie na autorskiej nalepce: MARIAN SZPAKOWSKI 65-036 ZIELONA GÓRA ul. WYSPIAŃSKIEGO 40 m. 10 RELIEF BIAŁY, 1971 acryl, 120 x 120

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł •

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Dawid Radziszewski, *MARIAN SZPAKOWSKI Yesterday, Today, Tomorrow / Wczoraj, dziś, jutro*, 14.03. - 17.04.2014.

Marian Szpakowski, którego korzenie wiążą się z krakowską ASP, był niekwestionowanym przywódcą plastyków zielonogórskich, przez lata pełniąc funkcję prezesa lokalnego Związku Polskich Artystów Plastyków oraz Biura Wystaw Artystycznych. Był również inicjatorem zielonogórskiego biennale sztuki współczesnej nazywanego „Zlotym Gronem". Szpakowski ma nieocenione zasługi dla rozpowszechniania działalności lokalnych artystów poprzez utworzenie tzw. grupy Krąg, skupiająca przedstawicieli środowisk twórczych Krakowa, Wrocławia, Zielonej Góry oraz polskich malarzy emigracyjnych z Londynu. Założył również promującą poszukiwania twórcze Galerię 70.
Twórczość Szpakowskiego rozwijała się od poszukiwań postimpresjonistycznych po abstrakcję w wydaniu geometrycznym. Znany jest przede wszystkim ze swoich reliefów i kolaży, w których realizacji nadrzędnym celem stały się poszukiwania coraz większej syntezy form i ich geometryzacja. Oferowana praca pochodzi z czasu, w którym daleko idąca syntetyzacja obrazu osiągnęła swoje najdojrzalsze stadium. Konrad Schiller w tekście napisanym z okazji wystawy Mariana Szpakowskiego w warszawskiej Galerii Dawida Radziszewskiego (2014) pisze o „Reliefie białym": „To właśnie ta praca konstytuuje abstrakcje geometryczne Szpakowskiego. Ten minimalistyczny i silnie zsyntetyzowany gest poprowadzenia diagonalnego pęknięcia w strukturze obrazu jest w tym przypadku najbardziej radykalny."

DWA PRZECIWSTAWNE CZYNNIKI WALCZYŁY ZE SOBĄ ZAWSZE W TWÓRCZOŚCI ZIEMSKIEGO O LEPSZE: POTRZEBA INDYWIDUALNEJ EKSPRESJI I DĄŻENIE DO OBIEKTYWIZMU. ZWYCIĘŻAŁO ZWYKLE TO DRUGIE, CHOĆ PIERWIASTEK EMOCJI NIE ZOSTAŁ W PEŁNI PRZEZWYCIĘŻONY, NAWET W PRACACH Z OSTATNICH LAT, KIEDY – ZDAWAĆ BY SIĘ MOGŁO – PROBLEMY OPTYCZNYCH EFEKTÓW STAŁY SIĘ ICH JEDYNYM CELEM I WARTOŚCIĄ.
– Bożena Kowalska

Kitowska-Łysiak M., Jan Ziemski - walka z „duchem geometrii", w: Kresy 1996, nr 28, s. nlb)

66

JAN ZIEMSKI
(1920 – 1988)

Permutacje, lata 70. XX w.

tech. własna, płyta pilśniowa, 60 x 60 cm
sygn. na odwrocie: JAN ZIEMSKI PERMUTACJE Lublin, na odwrocie nalepka wystawowa Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego (1976)

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup bezpośrednio od artysty w 1979 roku

WYSTAWIANY
Szczecin, VIII Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, 1976.

67

JAN ZIEMSKI
(1920 – 1988)

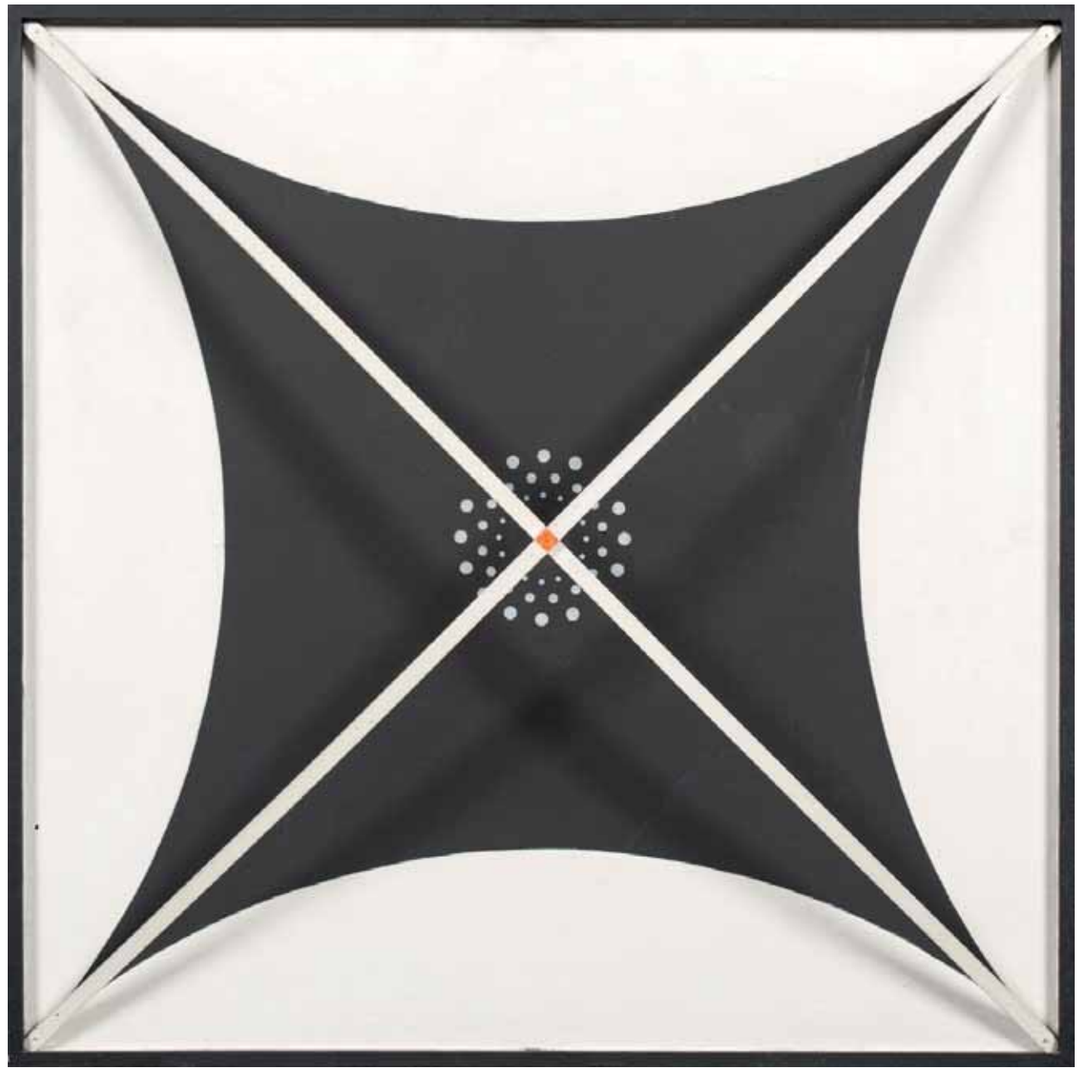
Bez tytułu, lata 70. XX w.

tech. własna, płyta pilśniowa, 61 x 60 cm
sygn. na odwrocie: JAN ZIEMSKI

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup bezpośrednio od artysty w 1979 roku

W 1956 Jan Ziemski wraz z malarzami Włodzimierzem Borowskim, Tytusem Dzieduszyckim i Ryszardem Kiwerskim oraz krytykami: Jerzym Ludwińskim i Hanną Ptaszkowską, wszedł w grupę współzałożycieli awangardowego Koła Młodych Plastyków, przekształconego później w Grupę Zamek działającą w Lublinie do 1959. W tym okresie twórczość Ziemskiego zdominowała abstrakcja. Na początku lat 1960. zaczęły powstawać tzw. „Formury" - obrazy-obiekty o wyeksponowanej strukturze, bogatych efektach fakturowych i reliefowych nawarstwieniach. W połowie lat 60. artysta porzucił formułę obrazowania typu informel na rzecz analizy zagadnień optycznych wpisując swą sztukę w obszar abstrakcji geometrycznej i doświadczeń badających relacje przestrzeni, ruchu i światła. Umieszczając na płaszczyźnie sferycznie wygięte listewki, konstruował struktury wywołujące złudzenia optyczne. Zamiast form organicznych, determinujących „Formury", pojawiały się w jego twórczości formy geometryczne. Odszedł również od monochromatyzmu - na rzecz operowania jednolitymi, nasyconymi barwami, często kontrastowo zestawianymi. Nie opuszczała go też myśl o stworzeniu obrazu paradoksalnego - „niemożliwego", takiego, który zamykałby się przed widzem. Ziemski brał udział w manifestacjach ruchu neo – konstruktywistycznego. Swe prace prezentował na Plenerach Koszalińskich w Osiekach (1965, 1970-1973), I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965). Uczestniczył w sympozjach „Złotego Grona" w Zielonej Górze (1969, 1971, 1975), Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach i Sympozjum „Wrocław '70". Twórczość Jana Ziemskiego, którego śmiało można zaliczyć do grona wybitnych polskich konstruktywistów, zdobywa coraz większe uznanie wśród kolekcjonerów a także szerokiej publiczności o czym świadczyć mogą ostatnie zagraniczne wystawy artysty jak ta w londyńskiej galerii Carl Kostyál (luty 2019).



68

MIKOŁAJ KOCHANOWSKI
(1916 – 1987)

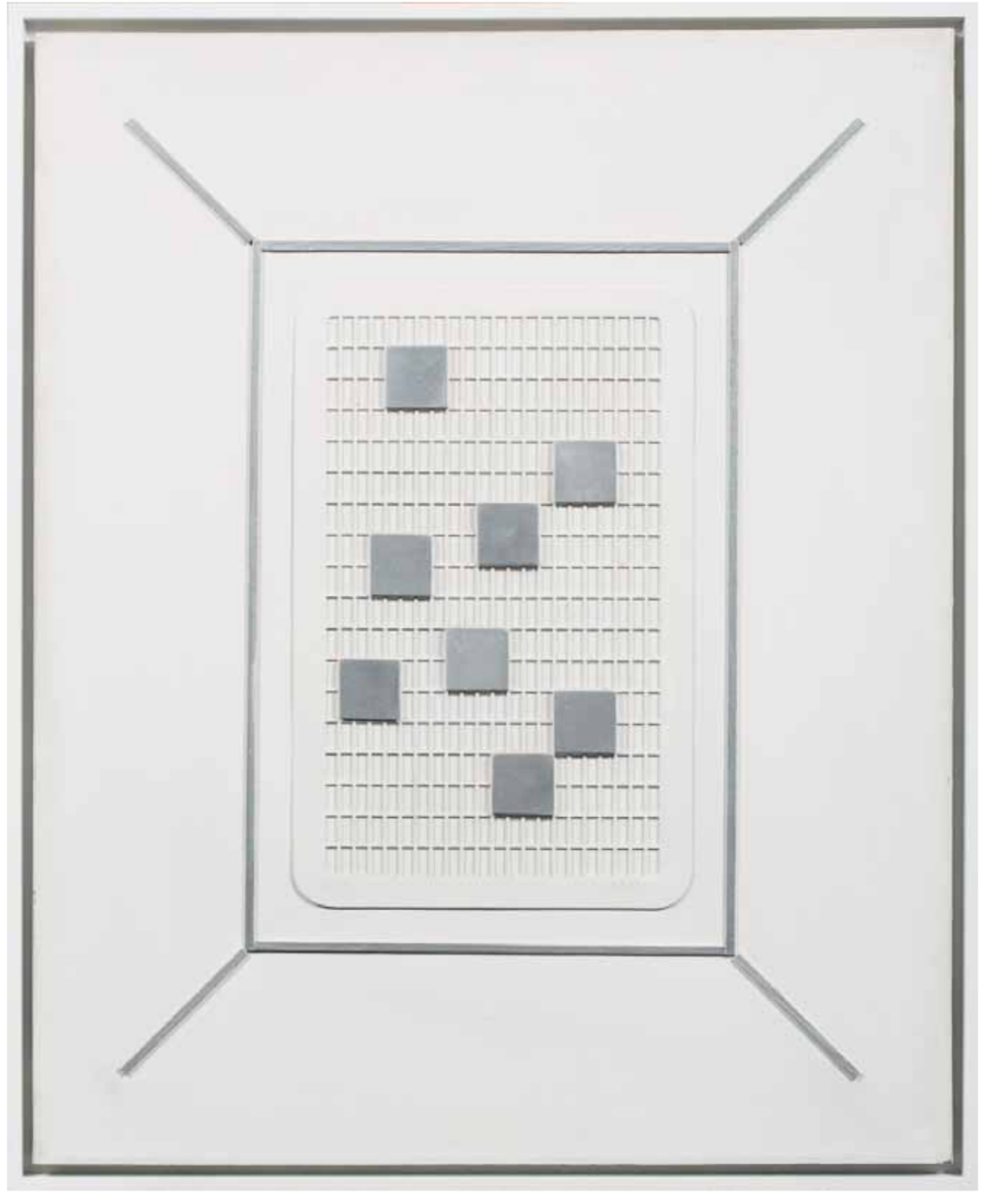
Obraz - relief I, lata 70. XX w.

technika mieszana, płótno, 100 x 81 cm
opisany na odwrocie na blejtramie: 100 x 81 M. KOCHANOWSKI, na odwrocie papierowa nalepka BWA Kraków z opisem pracy

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

WYSTAWIANY
Kraków, Galeria Pryzmat, *Mikołaj Kochanowski (1916-1987). Malarstwo – Ready Made*, 6-19.09.2017.
Kraków, Galeria Krzysztofory, *Mikołaj Kochanowski*, czerwiec – lipiec 1971.
Kraków, Pawilon BWA, *14 Kolekcji (14 Malarzy Krakowskich)*, luty 1968.

REPRODUKOWANY
Baranowa A., Mielczarek D., Jakubowski M., et al., *Mikołaj Kochanowski (1916-1987)*. Album twórczości, Kraków 2017, s. 43, poz. 18.



OD WCZESNYCH OBRAZÓW KAJETANA, NA KTÓRYCH FARBA ROZPROWADZANA BYŁA DŁOŃMI, BEZ UŻYCIA PĘDZLA, PO OSTATNI CYKL ZSZYWANYCH PŁÓCIEN ‚KATALIPOMENA' – OBOK TENDENCJI KONSTRUKCYJNO-PORZĄDKUJĄCEJ, OBOK DĄŻENIA DO ASCEZY I OBIEKTYWIZACJI – ZAWSZE UJAWNIAŁA SIĘ W JEGO PRACACH INTELEKTUALNA REFLEKSJA I EMANACJA NIEPRZEKŁADALNEJ NA SŁOWA SIŁY EZOTERYCZNEJ, BEZ KTÓREJ NIE MA PRAWDZIWEJ SZTUKI.

(Kowalska B., *Kajetan Sosnowski*, [w:] Katalog wystawy laureatów Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida z lat 1967-1976, [red.] Wiesława Wierzchowska, Warszawa 1977.)

69

KAJETAN SOSNOWSKI
(1913 – 1987)

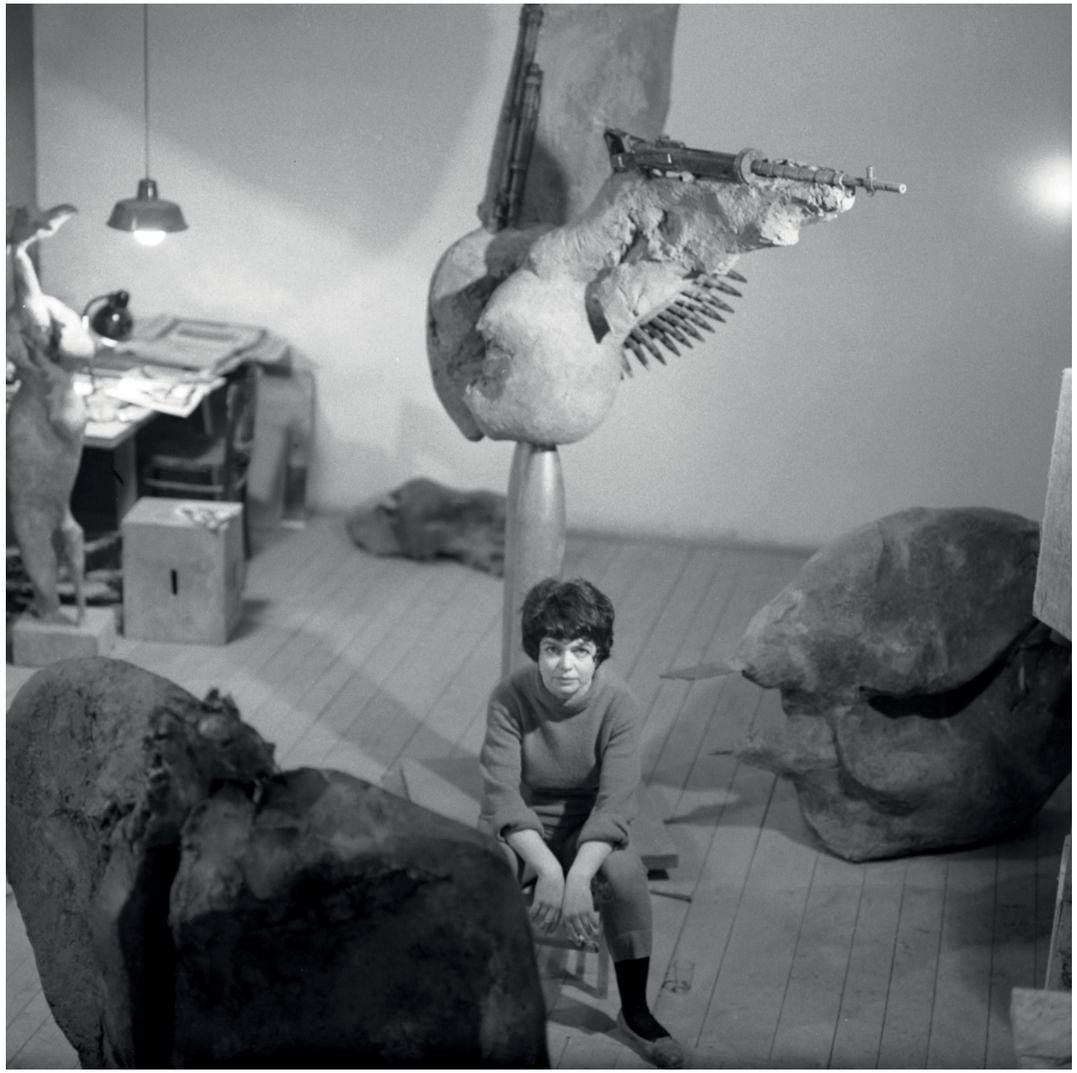
z cyklu „Układy równowartościowe", 1982

tech. własna, płótno, 130 x 100 cm
sygn. na blejtramie: Kajetan Sosnowski 1982

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

WYSTAWIANY
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 17.03.2016, poz. 47.

Alina Szapocznikow w pracowni, lata 60, fot. Marek Karewicz, East News



MÓJ GEST KIERUJE SIĘ W STRONĘ CIAŁA LUDZKIEGO, TEJ ‚SFERY CAŁKOWICIE EROGENNEJ', W STRONĘ NAJBARDZIEJ NIEOKREŚLONYCH I NAJULOTNIEJSZYCH JEGO ODCZUĆ. SŁAWIĆ NIETRWAŁOŚĆ W ZAKAMARKACH NASZEGO CIAŁA, W ŚLADACH NASZYCH KROKÓW PO TEJ ZIEMI. PRZEZ ODCISKI CIAŁA LUDZKIEGO USIŁUJĘ UTRWALIĆ W PRZEZROCZYSTYM POLISTYRENIE ULOTNE MOMENTY ŻYCIA, JEGO PARADOKSY I JEGO ABSURDALNOŚĆ. – Alina Szapocznikow

ALINA SZAPOCZNIKOW

Alina Szapocznikow to jedna z najoryginalniejszych współczesnych polskich artystek, która w oparciu o własne doświadczenie pobytu w getcie i obozie koncentracyjnym a następnie wieloletniej nieuleczalnej choroby stworzyła jedyny w swoim rodzaju język wypowiedzi skoncentrowany wokół ludzkiego ciała. Bez wątpienia należy też do plejady wybitnych europejskich pionierek sztuki kobiet.

Szapocznikow pochodziła z małomiasteczkowej inteligenckiej rodziny. Jej rodzice byli lekarzami. Ojciec zmarł w 1938 roku, gdy Alina miała 12 lat. Matka Rywka, z domu Auerbach, była kobietą nadprzeciętnie zdolną i pracowitą – ukończyła studia medyczne jeszcze przed 1914 rokiem. Była też silna, po śmierci męża została sama z dwójką dzieci. Do wspomnienia silnej, umiejącej zadbać o wszystko, nieco despotycznej i nadopiekuńczej matki Szapocznikow będzie wielokrotnie wracać. To dzięki niej w dużej mierze przetrwała czas okupacji, getta i obozów koncentracyjnych. Przez wojenną gehennę przeszły razem.

W okresie powojennym studiowała w Wyższej Szkole Artystyczno – Przemysłowej w Pradze a w latach 1948-1950 w École Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu

W 1951 roku wróciła do Polski z powodów zdrowotnych. Początkowo związana była z Ryszardem Stanisławskim, z którym wspólnie wychowywali adoptowanego syna Piotra. Małżeństwo rozpadło się na początku lat 60. Alina związała się wówczas ze wschodzącą gwiazdą polskiej grafiki Romanem Cieślewiczem. Szapocznikow wyemigrowała do Paryża ponownie w 1963 roku. W Paryżu nawiązała kontakt z ruchem jednoczącym artystów spod znaku Nouveau Réalisme („nowego realizmu"; byli wśród nich: Arman, César, Niki de Saint-Phalle), któremu przewodził krytyk Pierre Restany. Pozostała jednak sobą - oryginalną i wrażliwą artystką, skupioną przede wszystkim na intymności.

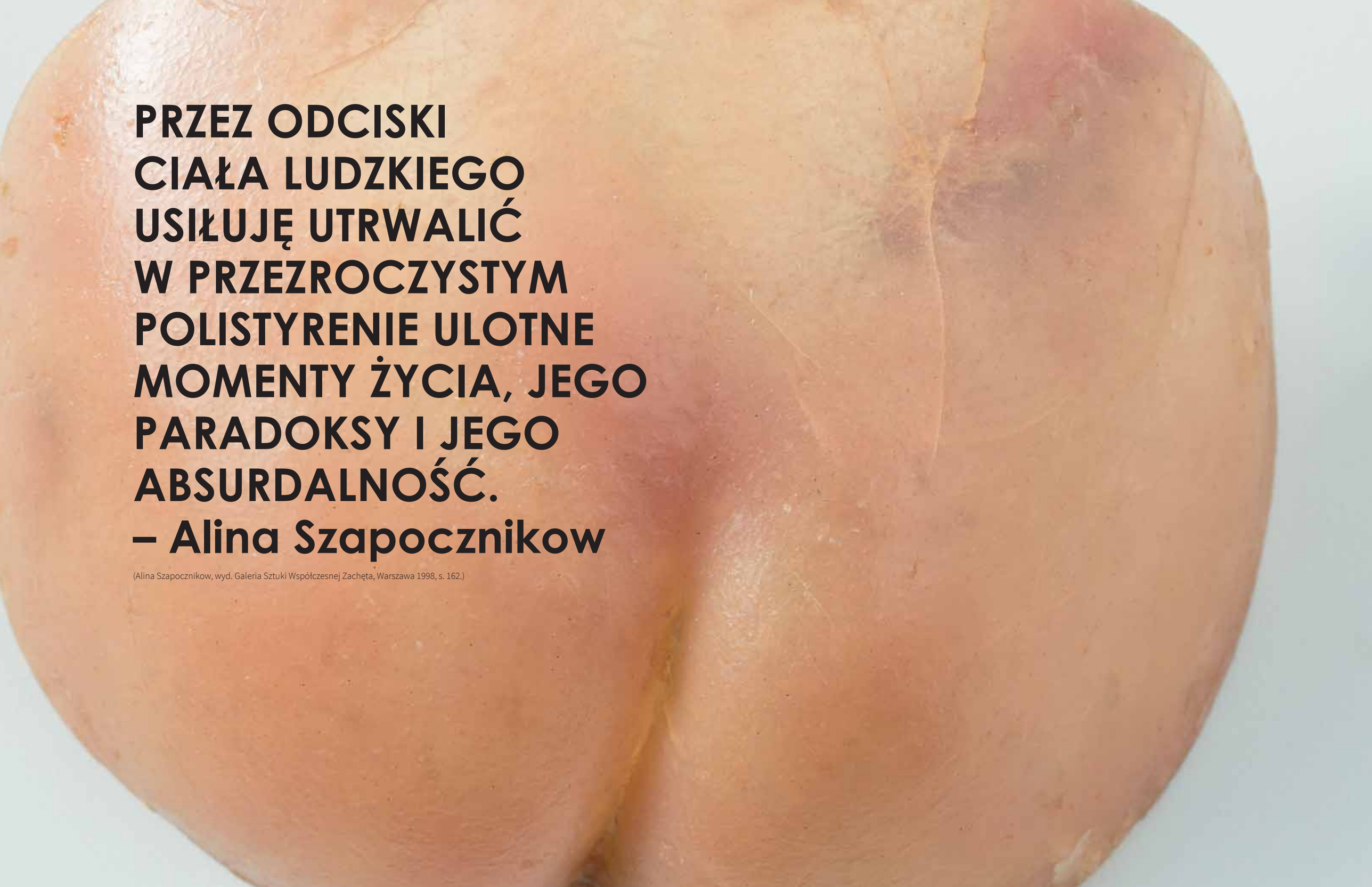
Pierwsze kroki Szapocznikow to plastyczne rzeźby doby socrealizmu. Dzieła jak „Kobieta z dzieckiem" (Pokój, Nadzieja matki) z lat 1949–50, „Gimnastyczka", „Portret sportowca" są przykładem początkowych zmagań z wymagającym gatunkiem jakim jest rzeźba.

Pierwsze wyraźne sygnały kształtujących się zainteresowań Szapocznikow odnaleźć można w „Trudnym wieku" z 1956 roku – rzeźbie przedstawiającej młodą kobietę, w której artystka uchwyciła z jednej strony młodzieńczą butność a z drugiej kobiece dojrzewanie. „Trudnym wiekiem" Szapocznikow rozpoczęła zmagania z tematem cielesności.

Kolejne jej prace to swoisty pamiętnik kobiety świadomej, pełnej zmysłowości i erotyzmu. Są próbą utrwalenia własnej biologiczności w obliczu destrukcyjnej siły choroby. Szczególnie widoczne jest to w cyklach „Brzuchy" i „Nowotwory". W powstających już we Francji pracach Szapocznikow wykorzystuje coraz to nowsze materiały bardzo chętnie eksperymentując w swojej pracowni w Malakoff. Tworzy rzeźby – obiekty przy użyciu materiałów odpadowych takich jak chociażby elementy karoserii („Goldfinger" z 1965), a w drugiej połowie lat 60. odkrywa dla siebie żywice syntetyczne. Szybko wiążące materiały wymuszają na artystce równie szybką pracę, stawiając ją przed wyzwaniami, które tak bardzo lubiła. Z polistyrenu czy poliuretanu powstają odlewy jej własnego ciała – usta, twarz, ręce, ramiona, piersi odciśnięte w syntetycznej, często barwionej przez Szapocznikow materii nabierają zupełnie nowego wyrazu. Z jednej strony nasuwa się skojarzenie wot składanych w sanktuariach z prośbą o uzdrowienie. Z drugiej zaś Szapocznikow idzie o krok dalej – ten sam poliuretan dzięki któremu dokumentuje fragmenty swojego niszczonego chorobą ciała przywołuje na myśl przedmioty codziennego użytku. W ten sposób pod koniec życia tworzy serię fascynujących przedmiotów – fetyszów, w których zamyka zarazem fascynację kobiecością i bolesną prawdę o ułomności własnego organizmu. To przedmioty „użytkowe" - niby-dekoracyjne, biorące w nawias i to, co indywidualne, i to, co popularne, masowe. Są one swoistą pamiątką jaką chciała po sobie zostawić artystka.

W ostatnim cyklu „Zielnik" (1971-1972) Szapocznikow wykonywała odlewy już nie swojego ciała a ciała jej syna – wówczas około dwudziestoletniego Piotra. W przeciwieństwie do dotychczas powstających serii, te przynależne do „Zielnika" nie noszą znamion weryzmu. Sporządzone odlewy artystka cięła, gniotła i układała niby na kartach zielnika. Przeczuwająca zbliżający się koniec Szapocznikow w „Zielniku" domyka swoją biografię o najważniejszy jej rozdział kobiety – matki.

Rzeźbiarka, która zaczęła pracować w okresie powojennym w klasycznym stylu figuratywnym, w sposób radykalny przeinterpretowała rzeźbę jako odcisk nie tylko pamięci, ale także własnego ciała. Mimo że jej kariera trwała niecałe dwie dekady (przerwała ją przedwczesna śmierć artystki w 1973 roku w wieku zaledwie 47 lat), Szapocznikow pozostawiła po sobie spuściznę prowokujących obiektów, które przywołują surrealizm, nouveau réalisme i pop art. Jej barwione poliestrowe odlewy części ciała, często przekształcane w przedmioty codziennego użytku, takie jak lampy lub popielniczki, jej misternie skonstruowane rzeźby, które zawierały fotografie, ubrania lub części samochodowe, wszystkie pozostają równie cudownie idiosynkratyczne i kulturowo rezonujące dzisiaj, jak w momencie ich powstania.



PRZEZ ODCISKI CIAŁA LUDZKIEGO USIŁUJĘ UTRWALIĆ W PRZEZROCZYSTYM POLISTYRENIE ULOTNE MOMENTY ŻYCIA, JEGO PARADOKSY I JEGO ABSURDALNOŚĆ.

– Alina Szapocznikow

(Alina Szapocznikow, wyd. Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 162.)

TO PRAWDZIWA „KOBIETA-ARTYSTKA” TZN. JEST AUTENTYCZNA, WOLNA, KIPI WYOBRAŹNIĄ. (…) ZDECYDOWANIE WYPRZEDZA SWÓJ CZAS – NADĘTE ŚRODOWISKO ARTYSTYCZNE NIE JEST W STANIE ZAAKCEPTOWAĆ SZYBKO ARTYSTKI AŻ TAK BAROKOWEJ, TAK IRONICZNEJ I TAK WRAŻLIWEJ …
– Annette Messager (1998)

(Alina Szapocznikow, wyd. Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 43.)

70

ALINA SZAPOCZNIKOW
(1926 – 1973)

Lampe-fesses, 1970

barwiona żywica poliestrowa, żarówka, okablowanie,
metal, 28 x 33 x 9 cm

Estymacja: 900 000 – 1 400 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Christie’s London, aukcja 14.04.2016, poz. 46.
Francja, kolekcja prywatna
Bukowski’s Helsinki, aukcja 12.11.2012, poz. 560
kolekcja Pierra i Catherine Descargues
dar od artystki

…JESTEM PRZEKONANA, ŻE WŚRÓD WSZYSTKICH PRZEJAWÓW NIETRWAŁOŚCI CIAŁO LUDZKIE JEST NAJWRAŻLIWSZYM, JEDYNYM ŹRÓDŁEM WSZELKIEJ RADOŚCI, WSZELKIEGO BÓLU I WSZELKIEJ PRAWDY… – Alina Szapocznikow (1972)

(Alina Szapocznikow. Rysunki [katalog wystawy], Galeria Współczesna, Warszawa, 1974, s. nlb)

Gdy Szapocznikow przybyła do Paryża w 1963 roku krytycy francuscy odebrali ją jako artystkę z grupy Nowych Realistów. Nowi Realiści praktykowali kult przedmiotu oderwanego od codzienności, nie chcieli przypisywać przedmiotom konkretnych treści – miał on być obiektem codziennej konsumpcji. „Nowy Realizm objawia się jako inicjatywa bezpośredniego przywłaszczenia obiektywnej rzeczywistości" pisał w 1968 roku krytyk sztuki Paul Restany, autor mediolańskiego manifestu Nowego Realizmu. Szapocznikow po przyjeździe do Francji tworzyła rzeźby przy wykorzystaniu struktur pochodzenia przemysłowego. W ten sposób powstawały rzeźby łączące w sobie zbrojenia budowlane lub fragmenty karoserii z materiałami takimi jak gips, brąz czy kamień. Bardzo chętnie korzystała też z nowego dla niej „budulca" jakim były żywice syntetyczne, w tym poliester. Daleka była jednak od artystów tamtego czasu – do swojej twórczości podchodziła bardzo serio. Jej obiekty, które balansują na granicy gadżetu i dzieła sztuki są przykładem świadomego zastosowania dwuznaczności między tym co „ładne-brzydkie", jak pisze Urszula Czartoryska. W „Iluminowanej" (1966-67) artystka po raz pierwszy wykorzystała efekty świetlne. Szczególnie ciekawe dla Szapocznikow zdawało się eksperymentowanie z oświetleniem poliestrowych rzeźb. Światło, raz obecne raz nie, decydowało niejako o życiu bądź śmierci przedmiotu. Czartoryska stwierdza: „Światło (lub po prostu przezroczystość żywicy syntetycznej na tle okna) umieszczone jest w 'erogennych' partiach postaci – w ustach i piersiach, jako ekspozycja erotyzmu, bardzo prywatna. Ta ekspozycja, jak możemy się domyślać, nie jest daleka od aluzji do pulsującego światła sex-shopów, i o to rzeźbiarce chodziło, by dotykać granicy niebezpiecznej i ironizować na temat cywilizacyjnego chwytu handlarzy seksem".

Obiekty – lampy, których najsłynniejsza seria pochodzi z 1970 roku, to po części gadżety, fetysze, w które artystka włączyła od dawna już eksplorowany przez siebie temat cielesności. Jak zauważa Urszula Czartoryska w katalogu poświęconym artystce (Zachęta, 1998) twory te przywołują na myśl lampki – dewocjonalia z podświetlonymi symbolami religijnymi. Zainteresowanie lampą jako obiektem zrodziło się w Szapocznikow niewątpliwie pod wpływem Alberto Giacomettiego, którym Szapocznikow była zafascynowana. Giacometti wraz z bratem Diego wykonywał lampy zanim odniósł w Paryżu sukces jako twórca słynnych cienkich kroczących postaci.

Oferowany obiekt „Lampe – fesses" datowany na 1970 rok chronologicznie i stylistycznie należy do tej samej serii, do której zaliczają się inne udokumentowane obiekty takie jak Piersi, Tors, Serce oraz Fetysz (por. Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow, wyd. MNK, Kraków 2001, ss. 179-181.). Ich dramatyczność zawiera się we fragmentaryzacji i zmianie funkcji poszczególnych elementów: odlew części ciała zastępuje całą rzeźbę, przez co staje się przedmiotem artystycznym lub nawet – jak w przypadku „Lampe-fesses" - użytkowym. „Chwila ulotna, chwila błaha – jest to jedyny symbol naszego ziemskiego żywota" pisała Alina Szapocznikow. Obiekty lampy rejestrują niejako tę ulotność, pulsując gaszonym i zapalanym światłem są niezwykle oryginalnym sposobem postrzegania przez Szapocznikow cielesności.

71

NATALIA LACH-LACHOWICZ (NATALIA LL) (UR. 1937)

Sztuczna fotografia, 1976/78

odbitka vintage, montaż autorski, 49 x 58,5 cm
sygn. p.d.: NATALIA LL, opisany na odwrocie:
NATALIA LL „Sztuczne fotografie" 1976/78

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
DESA Unicum, aukcja 26.10.2016, poz. 41
Polska, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, *Dzikie Pola. Historia Awangardowego Wrocławia*, 19.06.-13.09.2015.
Warszawa, Galeria Zachęta, *3 kobiety. Maria Pnińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum*, 01.03.2011-08.05.2011.
Sopot, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, *Oh no, not sex and death again!*, 2010.

JEDYNĄ DLA MNIE I SENSOWNĄ METODĄ FOTOGRAFICZNĄ JEST REJESTRACJA A PRIORI PRZYJĘTEJ KONCEPCJI, POJĘCIA. NIE INTERESUJE MNIE FOTOGRAFIA ESTETYZUJĄCA, DLATEGO TEŻ ZASTOSOWAŁAM TERMIN FOTOGRAFII INTYMNEJ, MAJĄCY SENS I W SFERZE KREACJI I PERCEPCJI. – Natalia LL

(Fotografia intymna [katalog wystawy], Galeria PERMAFO, Wrocław 1971)

Prace Natalii Lach-Lachowicz zaliczane są do konceptualizmu, nurtów foto art i body art. Artystka zajmuje się malarstwem, rzeźbą, instalacją, fotografią, wideo, performansem oraz rysunkiem. Artystka, która sama siebie nazywa Natalią LL, należy dziś do najwybitniejszych i cieszących się międzynarodowym uznaniem polskich artystek. Już w latach siedemdziesiątych jej sztuka była rozpoznawalna poza granicami Polski a fotografie często gościły w międzynarodowych czasopismach artystycznych.
Tajniki fotografii studiowała na PWSSP we Wrocławiu w latach 1957-63. Rok po ukończeniu studiów dołączyła do ZPAF. W latach 1970–1981 wraz z Andrzejem Lachowiczem, Zbigniewem Dłubakiem oraz Antonim Dzieduszyckim tworzyła galerię PERMAFO – przestrzeń wystawienniczą, ale też wydawnictwo. PERMAFO miało niebagatelny wpływ na rozwój nurtów neoawangardowych w Polsce. Z Andrzejem Willem i Andrzejem Lachowiczem organizowała Międzynarodowe Triennale Rysunku, podczas którego pełniła funkcję komisarza oraz wiceprzewodniczącej.
Podstawową przesłanką twórczości Natalii LL od początku lat siedemdziesiątych aż do dziś jest zasada, że fotografia nie jest odbiciem rzeczywistości, lecz fikcją. „Fotografia intymna" - instalacja o stylizacji zaczerpniętej z pop-artu - miała wydźwięk jaskrawie erotyczny, zbliżający się do granic pornografii. Pierwsze realizacje, które zdobyły uznanie również poza granicami kraju artystka wykonała w 1971 i 1972 roku. Należą do nich „Sztuka konsumpcyjna" i „Sztuka postkonsumpcyjna", w których modelka wykonuje czynności związane m.in. z konsumpcją, tworzące fotograficzny performance, zbliżony do narracji typu filmowego. W 1975 roku włączyła się do międzynarodowego ruchu sztuki feministycznej, biorąc udział w licznych sympozjach i wystawach. W 1976 roku rozpoczyna cykl „Sztucznej fotografii", który ponownie ukazuje obrazy niemożliwe w realnej rzeczywistości akcentując tym istnienie fotografii jako sztucznego języka. Poszczególne ujęcia, w których siedząca na kanapie główna bohaterka, naga bądź ubrana, przybiera najróżniejsze niekiedy wyzywające pozycje nałożone na siebie są ilustracją dziejącej się akcji a nie tylko pojedynczego momentu. W „Sztucznej fotografii" artystka po raz pierwszy wykorzystała podobny zabieg warsztatowy. I choć uderzająca jest wulgarność gestu bohaterki, w którą sama się wciela to jednak nie pornografia jest istotą tego cyklu. „Sztuka Natalii LL jest ruchem, rozwojem potęgującej się 'Sztuczności'. Jest to coraz dalsze oddalanie się od rzeczywistości, gdyż każda następna „rzeczywistość" będąca przedmiotem operacji podmiotu — Natalii LL — jest coraz bardziej zracjonalizowana, skondensowana mentalnie i wizualnie — jest coraz bardziej 'sztuczna'." pisał Andrzeja Sapija w katalogu Galerii Sztuki LDK (Lublin 1977).
Twórczość Natalii LL jest twórczością osobistą i silnie naznaczoną indywidualnością artystki, jest oderwana od wszystkiego co znane i silnie oddziałuje na odbiorcę. Mimo to sztuka artystki nie ma cech osobistych wynurzeń, zachowała swoją uniwersalność. Sama Natalia LL w przededniu otwarcia wystawy w londyńskiej galerii Roman Road tak streściła esencję swojej twórczości i jej osobisty wymiar: „Ciało. Ciało jest w centrum wszystkich zagadnień i poszukiwań w mojej sztuce. W trakcie performensów ja sama staję się tematem i obiektem sztuki jednocześnie. Obecność aspektu cielesnego sprawia, że może zaistnieć także duchowy i intelektualny. Wyrażam siebie poprzez stawanie się sztuką." (rozmowa z Tishem Weinstockiem dla „i-D Magazine" z dn. 15 listopada 2016, www.i-d.vice.com)

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

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

72

TERESA PĄGOWSKA
(1926 – 2007)

Kobieta w pończochach, 1983

olej, płótno, 150 x 120 cm
sygn. monogramem l.d.: TP, opisany na odwrocie:
TERESA PĄGOWSKA 1983 KOBIETA W POŃCZOCHACH 150 X 120

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja prywatna

**KIEDY MALUJĘ,
PO PROSTU FRUWAM.
ALBO WPADAM
W ROZPACZ. LETNIE
UCZUCIA NIE DOTYCZĄ
WIELKIEJ SZTUKI.**

(Teresa Pągowska, wyborcza.pl, 30 października 2007)

73

**TERESA PĄGOWSKA
(1926 – 2007)**

Postać, 1985

olej, płótno, 79,5 x 79,5 cm
sygn. l.d. monogramem: TP, opisany na odwrocie:
TERESA PĄGOWSKA 1985 POSTAĆ 80x80

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

(…) W SWOICH OBRAZACH NA TEMATY POLSKIE, OBNAŻA DWURNIK Z BEZLITOSNĄ PROSTODUSZNOŚCIĄ NASZ PÓŁWSIOWY, PÓŁWIELKOMIEJSKI FOLKLOR, UKAZUJE CODZIENNĄ MIKRODRAMĘ SPOŁECZNĄ Z TYPOWYMI DLA NIEJ GROTESKOWYMI ZAGADNIENIAMI (…) DWURNIK NIE OBAWIA SIĘ ŻADNYCH DRASTYCZNYCH I ŻENUJĄCYCH MOMENTÓW, Z JAKICH SKŁADA SIĘ ŻYCIE I BEZBŁĘDNIE WYCHWYTUJE ICH GŁĘBSZY SENS, BY GO ODDAĆ Z BEZBŁĘDNĄ IRONIĄ MĘDRCÓW LUDOWYCH.

(Kuryluk E., Hiperrealizm-nowy realizm, wyd. II, Warszawa 1983, s. 168.)

74

EDWARD DWURNIK
(1943 – 2018)

Proszę bardzo, 1972

olej, płótno, 114,5 x 146 cm
opisany p.g.: >> PROSZĘ BARDZO<< 77, sygn. na odwrocie: E. DWURNIK 1972 NR końcowy 191, na blejtramie: V-17-191, na odwrocie papierowe nalepki: autorska z opisem pracy i datą 10-11.V.1972;
oraz wystawowe BWA w Legnicy; Teatru Galeria Studio, BWA w Łodzi, BWA w Szczecinie, Galerii 72 w Chełmie, BWA w Białymstoku, BWA w Lublinie, BWA w Opolu

Estymacja: 80 000 – 90 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna •

WYSTAWIANY
Opole, Galeria Sztuki Współczesnej Biura Wystaw Artystycznych, 12. 1985 - 01. 1986.
Chełm, Galeria 72, Muzeum Sztuki Współczesnej Chełm, 1984.
Szczecin, Zamek Książąt Pomorskich Biuro Wystaw Artystycznych, 1982.
Białystok, Biuro Wystaw Artystycznych, 1979. Łódź, Biuro Wystaw Artystycznych, 1978.
Warszawa, Teatr Galeria Studio, 16.12.1974 - 15.01.1975. Legnica, Biuro Wystaw Artystycznych, 8.09.1974.
Zamość, Związek Artystów Plastyków - oddział BWA w Lublinie, 2-30.05.1974.

LITERATURA
Dwurnik P., Dwurnik. Spis prac malarskich, wyd. Zachęta, Warszawa 2001 (dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy", 08.09.-07.10.2001), Cykl V, poz. 17, nr 191.

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. – Edward Dwurnik

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

75

EDWARD DWURNIK
(1943 – 2018)

Chwała bohaterom, 1987 (dyptyk)

olej, płótno, 210 x 150 cm (każdy)
opisany u dołu: CHWAŁA BOHATEROM, opisany na odwrocie: A/ 1188A/ 1987/ DWURNIK/ „CHWAŁA BOHATEROM”/ „A”/ NR: NR: XVI […] - 198[…]/ 1188 oraz B/ 1188B/ 1987/ DWURNIK/ „CHWAŁA BOHATEROM”/ NR: XVI 1987/ 1188

Estymacja: 80 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Promocyjna, *Edward Dwurnik. Malarz jednego dzieła*, 29.04 – 10.05.1987

Cykl „Robotnicy”, z którego pochodzi prezentowana praca „Chwała bohaterom”, należy do najważniejszych w twórczości Edwarda Dwurnika. Dyptyk powstał w 1987 roku i podobnie jak inne obrazy z tej serii stanowi osobisty komentarz Dwurnika do sytuacji społecznej i politycznej Polski Ludowej lat 70. i 80. Jest też swoistą przeciwwagą do pełnego ironii cyklu „Sportowców”, który w prześmiewczy sposób ukazywał życie przeciętnego Polaka w tamtych czasach. Do cyklu „Robotnicy” (określanego przez Dwurnikiem numerem XVI) początkowo należały prace na papierze (rysunki, kserografie, litografie), potem zaś obrazy i kolaże. Pierwsze powstały w 1975 ostatnie zaś w 1991 roku, a cały cykl, zgodnie ze spisem autora, liczy 260 prac. Wpisują się one w tak charakterystyczny dla artysty, figuratywny, graniczący z karykaturą sposób przedstawiania otaczającej rzeczywistości, której Dwurnik jest niezwykle krytycznym obserwatorem. Dostrzeżono to już w latach 80. – krytyka pisała wówczas, że artysta przedstawia w swojej sztuce „(…) wystarczający obraz epoki, trochę satyrycznie skrzywiony, ale mimo to prawdziwy”, uważali, że jego obrazy to „kronika naszych czasów, będąca zarówno obrazem pewnych zdarzeń, jak też przesiąkniętą intencją ostrzegawczą” a w jego „sarkastycznych obrazach więcej jest perswazji i obywatelskiej refleksji niż drwiny” (Panas H., W duchu pop-artu, „Gazeta Olsztyńska” 1981, nr 2, s. 6.). Wydarzenia lat 70., zwłaszcza zaś krwawe stłumienie robotniczych protestów w Radomiu i Ursusie w 1976 roku odarły polskie społeczeństwo ze złudzeń na poprawę sytuacji i porozumienie z władzą. Wydarzenia te miały ogromny wpływa na twórczość Dwurnika i cykl „Robotnicy” stał się tego wyrazem. „Chwała bohaterom” malowana dziesięć lat po tragicznym 76 roku to wciąż krzyk: chwała robotnikom! Tym, którzy odważyli się stanąć twarzą w twarz z systemem, z których narodziła się „Solidarność” i nadzieja. Gigantyczne głowy zdają się być symbolem władzy, totalitaryzmu, kontroli i zniewolenia. Jak pisze Pola Dwurnik są one niczym: „(…) anonimowi świadkowie, Wielki Brat, ucieleśnienie wyższej inteligencji lub spititus movens; a może po prostu element wzbogacający kompozycję (…). Inne głowy to te ucięte, odrąbane, skopane” (Pola Dwurnik, To sportowe życie..., [w:] Sportowcy. Edward Dwurnik, [red.] Osman Djajadisastra, Warszawa, 2011, s. 11-15). „Chwała bohaterom”, choć pozbawiona kojarzącej się z Dwurnikiem bogatej kolorystyki, jest obrazem pełnym ekspresji i doskonale odzwierciedla charakter dekady i odczucia obserwującego rzeczywistość artysty.

WYDAJE MI SIĘ, ŻE W KAŻDYM CZŁOWIEKU JEST TAKA STRONA, KTÓRA MOŻE Z CZYMŚ NIE WYGRAĆ, MOŻE NIE PODOŁAĆ, MOŻE BYĆ PEWNĄ SŁABOŚCIĄ. ON JEST W OBRAZACH, BO TAKI CZŁOWIEK W OGÓLE JEST I TAKI CZŁOWIEK WYMAGA TEŻ, ŻEBY SIĘ NIM ZAJĄĆ, ŻEBY MU SIĘ PRZYJRZEĆ, ŻEBY ZAISTNIAŁ WYRAŹNIEJ.
– Jarosław Modzelewski

(*Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006*, wyd. Galeria Zderzak, Kraków, 2006, s. 34.)

76

JAROSŁAW MODZELEWSKI
(UR. 1955)

Siłacz z zanikami pamięci, 1994

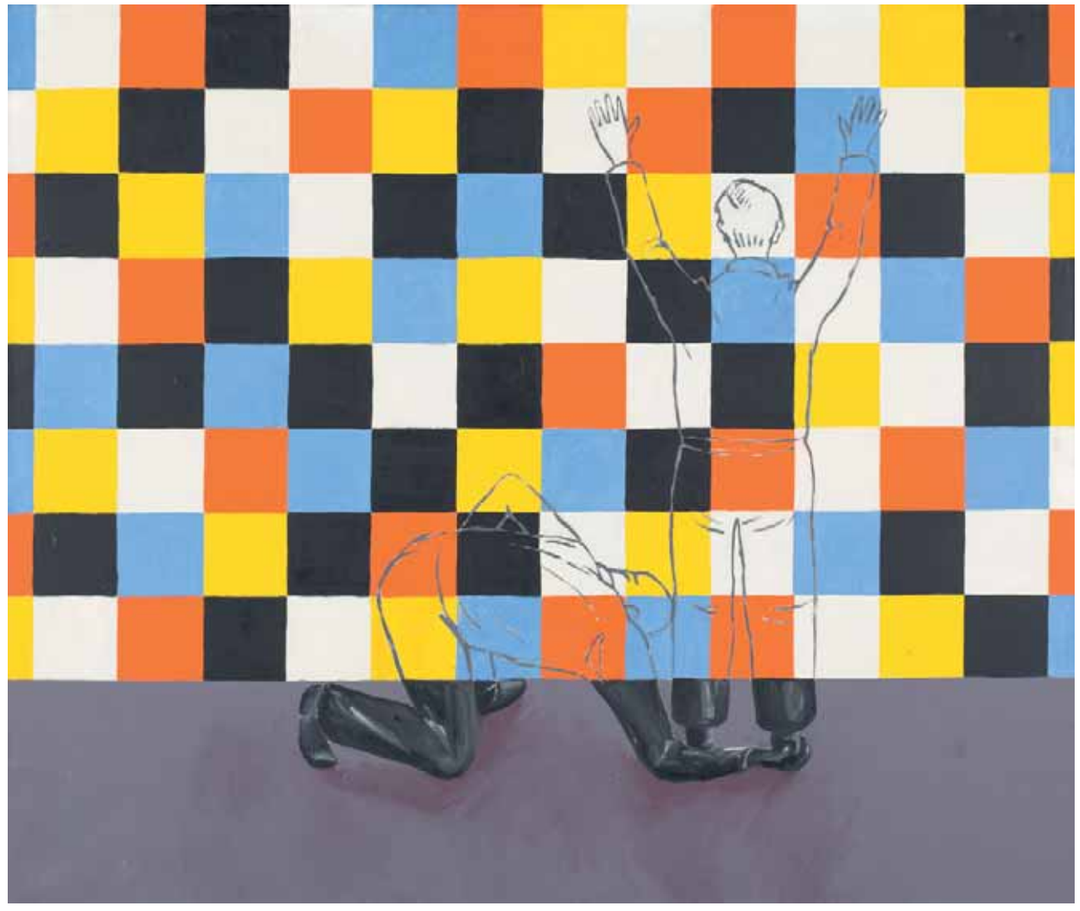
olej, płótno, 160 x 190 cm
sygn. na odwrocie: Jarosław Modzelewski
„Siłacz z zanikami pamięci" olej 160 x 190 cm 1994

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja Ryszarda Variselli

WYSTAWIANY
Kraków, Bunkier Sztuki, *Jarosław Modzelewski. Przegląd z malarstwa*, 2000.
Warszawa, CSW Zamek Ujazdowski, *Nadzieja jako wynik uporczywego trwania w smutku i samotności*, 1994.
Sopot, Państwowa Galeria Sztuki, *Nadzieja jako wynik uporczywego trwania w smutku i samotności*, 1994.
Katowice, BWA, *Nadzieja jako wynik uporczywego trwania w smutku i samotności*, 1994.

REPRODUKOWANY
Michalski J., *Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006*, wyd. Galeria Zderzak, Kraków 2006, s. 186, poz. 242.
Jarosław Modzelewski. Przegląd z malarstwa [katalog wystawy], wyd. Bunkier Sztuki, Kraków, 2000, s. 86, poz. 39.
Glińska – Piątkowska A., *Jęzor nieznanego świata*, „Kurier Polski" 1994, nr 100 (29.IV).
Jarosław Modzelewski. Nadzieja jako wynik uporczywego trwania w smutku i samotności [katalog wystawy], CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, PGS Sopot, BWA Katowice (il.).
Kwiatek J., *Osobny w grupie*, „Trybuna" 1994, nr 91 (19.IV).



ODCZUWAM CIĄGLE POTRZEBĘ, BY W PRACACH MOICH, W OBRAZACH, KTÓRE MALUJĘ, BEZ WZGLĘDU NA RODZAJ TEGO ‘CO’ MALUJĘ, WYCZUWALNE BYŁO TO, CZEGO NIE MA I CZEGO NIE BAŁBYM SIĘ NAZWAĆ ‘TAJEMNICĄ’ I DAĆ ZNAĆ INNYM LUDZIOM O JEJ ISTNIENIU.
– Jerzy Mierzejewski

(Jakimowicz I., *Jerzy Mierzejewski*, wyd. Oficyna Wydawnicza Auriga, warszawa 1996, s. 85.)

77

JERZY MIERZEJEWSKI
(1917 – 2012)

Drzewa 2 + 1, 2000

olej, płótno, 101 x 120 cm
sygn. p.d.: Jerzy Mierzejewski 2000

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

Jerzy Mierzejewski to artysta odrębny a jego malarstwa nie sposób przypisać żadnemu współczesnemu kierunkowi. Był to twórca indywidualny, nie związany z żadnym ugrupowaniem czy środowiskiem artystycznym. Syn wybitnego malarza polskiego Modernizmu – Jacka Mierzejewskiego urodził się w 1917 roku. Razem ze starszym bratem Andrzejem – również plastykiem – Jerzy pozostawał pod wielkim wpływem twórczości ojca. Artystyczna droga najmłodszego z Mierzejewskich nie była jednak drogą łatwą i oczywistą. W latach 40. skupił się na realizacji filmów dokumentalnych i telewizyjnych. O styku sztuki z filmem wielokrotnie pisał w tekstach krytycznych. I choć w życiu Mierzejewskiego kinematografia przez wiele lat wiodła w prym to nigdy nie porzucił on malarstwa. Jako plastyk po raz pierwszy dal się poznać polskiej publiczności Dopiero w latach 90. Kiedy to prace Jerzego pokazano na retrospektywnej wystawie w warszawskim Domu Plastyka (związanej z przyznaniem artyście w roku Nagrody im. Jana Cybisa). Wyraźnie widać w nich własny język malarski zbudowany w znacznej mierze na własnej wrodzonej wrażliwości artystycznej. Obrazy Mierzejewskiego pełne są skupienia na motywie, powściągliwości, prostoty, która - jak przyznawał - urzekała go. Intrygowały go sposoby konstruowania obrazu przy pomocy niezbędnych tylko elementów, dążenie do zwięzłości. Niejednokrotnie przypominają one fotografie bądź filmowe kadry. Płynie z nich cisza, uczucie osamotnienia. Efekt taki wzmaga użycie ograniczonej palety barw - dominują rozmaite odcienie bieli, chłodne, stłumione, blade błękity, zielenie.
Od lat 90. w obrazach Mierzejewskiego pojawił się bardziej miękki modelunek, ale jego malarstwo nie straciło swojego pierwotnego, melancholijnego klimatu. Szczególnie dobrze widoczne jest to w malarstwie pejzażowym artysty. Kadry te, zaczepione o konkretne motywy znalezione w naturze, ogołocone są ze wszystkiego co zbędne. Mierzejewski rekonstruuje widziany przed oczyma obraz z tych niewielu elementów, jakie sobie zostawia. Drzewa, droga, łąka, linia nieba – są niczym odrębne figury. Jak pisze Irena Jakimowicz w monografii poświęconej artyście: „geometria, która nimi [figurami] rządzi, jest dyskretna, sprowadza się bowiem nie tyle do określenia kształtów, co stosunków między nimi. (…) W dalszym ciągu zasadniczym budulcem konstrukcji obrazu są proste linie pionów, skosów, poziomów, jak też miękkość wycinków elips i kół.” Spośród malarstwa pejzażowego szczególnie uwagę zwracają ujęcia parków o charakterystycznym własnym wewnętrznym świetle. Powstało ich wiele wersji a fakt ten wynika z bezustannego dążenia artysty do doskonałości. Do tego typu kompozycji należy „Drzewa 2 + 1” z 2000 roku – obraz niezwykle intymny i tylko pozornie bezludny, gdzie obecność człowieka wyrażona jest ciepłem jego myśli i uczuć. Sam artysta uważał, że sztuka opiera się na bezinteresownym, ale i emocjonalnym stosunku do rzeczywistości – nie piękno było dla niego najistotniejsze, ale siła oddziaływania. Chciał by malarstwo przemawiało do uczuć stając w opozycji do kierunku w jakim zmierzał otaczający artystę świat z jego nowoczesnością i chaosem. Czuł potrzebę ciszy i równowagi: „maluję to czego mi brak i sądzę, że jeśli mnie brak właśnie harmonii, uczucia spokoju czy ciszy i syntezy, to być może i innym jest to potrzebne”.

Jan Dobkowski, artysta malarz, Warszawa, 1976, fot. Jacek Barcz, Forum

NATURA DAJE NAM UCZUCIE, ŻE ISTNIEJEMY. SĄDZIŁEM, ŻE W NATURALNOŚCI JEST ZŁOŻE, KTÓRE MOŻE UCZYNIĆ MOJĄ SZTUKĘ ŻYWĄ. DLATEGO W OBRAZACH STARAŁEM SIĘ POKAZAĆ PRZEDE WSZYSTKIM CZŁOWIEKA. CZŁOWIEKA OBNAŻONEGO, BEZ ATRYBUTÓW KULTURY CZY CYWILIZACJI: KOBIETĘ I MĘŻCZYZNĘ W ICH ODWIECZNYCH GESTACH. POPRZEZ EROTYKĘ PRAGNĄŁEM UKAZAĆ, JAK SILNIE CZŁOWIEK POŻĄDA NATURY I ŻE JEST ONA DOBRA. – Jan Dobkowski

(„Przegląd Powszechny", VI 1986)

JAN DOBKOWSKI

W 1994 roku Jan Dobkowski odbierał nagrodę im. Jana Cybisa będącą wyrazem szczególnego uznania za całokształt twórczości. Nie spodziewał się zapewne tego kilkadziesiąt lat wcześniej kiedy jako uczeń najsłynniejszego polskiego postimpresjonisty i kolorysty - Jana Cybisa – bezustannie z nim polemizował przeciwstawiając się dominującemu w pracowni sposobowi malowania grubą warstwą farby. Pierwsze lata twórczości Dobkowskiego charakteryzowały się obrazami o płaskich i lśniących powierzchniach, których kompozycja była od początku przemyślana. Od początku duże znaczenie Dobkowski przypisywał kresce, charakteryzującej się niezwykłą precyzją i czystym pociągnięciem. Linia, wijąca się i „opowiadająca" obraz, stała się szybko znakiem rozpoznawczym artysty. Biegłość rysunkowa artysty pozwoliła na rozpoznawalność, ale i dla samego artysty była bardzo ważna : „W linearyzmie żyję. Wokół siebie widzę wielką sieć, w niej tkwię. To, co rzeczywiste – poprzez fakt, że złożone jest z linii – staje się abstrakcyjne. Linia jest najważniejsza. Linia to myśl." Problematykę linii rozwinął Dobkowski w licznej serii rysunków tuszem, które charakteryzowały się bardzo odważnym, wyolbrzymionym detalem ciał kobiet i mężczyzn, wplatającym się w otaczających ich krajobraz. Kierunek jaki objął artysta nie spotykał się jednak ze zrozumieniem środowiska akademickiego. W obliczu środowiskowego odrzucenia szczególne więzy przyjaźni połączyły Dobkowskiego z Jerzym (Jurry) Zielińskim, który podobnie jak on sprzeciwiał się malarstwu o charakterze impresjonistycznym nauczanym przez profesorów na Akademii. Razem stworzyli duet, który w 1967 roku przekształcili w grupę NEO--NEO-NEO. Jego nazwa miała w sposób przekorny wskazywać na to, że w sztuce nie ma nic naprawdę nowego. W roku 1968 Dobkowski pokazał swoje prace na wystawie „Secesja-Secesja?" w Galerii Współczesnej w Warszawie, która wywołała wielkie zainteresowanie w mediach i wśród krytyków. Podczas działalności grupy Dobkowski - używając swojego pseudonimu Dobson – stworzył pierwsze zielono-czerwone obrazy, w których operował giętkimi i falistymi liniami oraz swego rodzaju złudzeniami optycznymi, wywołującymi pozorny ruch i wirowanie form. Na trzeciej wystawie grupy NEO-NEO-NEO, która odbyła się w 1969 roku w tarchomińskich zakładach farmaceutycznych Polfa, Dobkowski pokazał wycięte z płyty monumentalne sylwety postaci charakteryzujące się tą samą fantazyjną linią i intensywną barwą – zawieszone w industrialnej przestrzeni zakładów przemysłowych wywołały ogromne wrażenie. (...) prace, wycięte z pilśniowych płyt są kontynuacją doświadczeń malarstwa sztalugowego. Jako dwustronne, zawieszone tak, by można je było oglądać z obydwu stron, nabrały charakteru kompozycji przestrzennych. (Zestawienie...) ostrej agresywności ich koloru z otoczeniem maszyn w hali fabrycznej stwarza napięcia nieoczekiwane, emocjonujące swoją niezwykłością." – pisała o wystawie Bożena Kowalska. Sukcesy w Polsce przekuły się wkrótce w sukces zagraniczny – obrazy Dobkowskiego znalazły się m.in. na prestiżowej prezentacji „Polskie malarstwo współczesne. Źródła i poszukiwania" w Paryżu (1969).
Duet z Jurrym pod szyldem grupy NEO-NEO-NEO przetrwał do roku 1970 kiedy to na skutek różnic poglądowych, artyści postanowili rozpocząć działalność indywidualną. Od tej pory Dobkowski równolegle z obrazami malarskimi, tworzył formy z płyt i folii do montownia w przestrzeni. Jego twórczość została uhonorowana złotym medalem na Sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze oraz stypendium, które pozwoliło artyście wyjechać na rok do USA. Styl artysty zmienił się wraz z upływem lat. W jego pracach z połowy lat 70' widoczna jest zmiana ich wymowy – erotyzm ustąpił miejsca romantycznym rysunkom pozbawionym postaci, kompozycje złożone są z misternie przeplatających się linii. Konsekwentne rozważania nad linią zaowocowały nie tylko licznymi abstrakcyjnymi rysunkami ale również akcjami w plenerze, np. Rysunek wiatru (1974), Płonący kwadrat (Osieki 1979) czy Brzeg rzeki (Łomża 1980). Wyraźną zmianę nastroju i wymowy jego prac przyniosły wydarzenia 1980-1981 roku, zwłaszcza wprowadzenie stanu wojennego. Monochromatyczne, ciemne płótna znaczył wtedy nikłymi, wiotkimi liniami rysunku. Najczęstszym motywem były patriotyczne i religijne symbole, dopowiadane tytułami nawiązującymi do realiów czasu.
Kolejna radykalna zmiana nastąpiła w latach 90. Symbolicznym zwiastunem nowego okresu stał się olbrzymi, radosny, eksplodujący bogactwem barw, kształtów i ruchu obraz „A życie sobie płynie..."z 1990-1991. Od tego czasu Dobkowski tworzy kolejne cykle: Dźwięki (1994), Obrazy symultaniczne (1995-96), Karnawał w Rio (od 1997), Nokturny (1998) oraz rozpoczęty w 1992 roku cykl akwarel Uniwersum.

78

JAN DOBKOWSKI
(UR. 1942)

Pragnę, 1970-72

olej, płótno, 200 x 148 cm
sygn. na odwrocie: Jan Dobkowski „PRAGNĘ" Olej 200 x 150 cm,
w narożniku dwie nalepki: BHZ „Desa" (zniszczona) i ręcznie pisana:
PAPE GALLERIES 1000 Park Ave

Estymacja: 45 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra-Art, aukcja 8.06.2003 poz. 76
Nowy Jork, kolekcja Pape Galleries (1972)

Rok 1968 był dla twórczości Dobkowskiego rokiem przełomowym. Dzięki udziale w wystawie „Secesja-Secesja?" w Galerii Współczesnej w Warszawie obrazy artysty zyskały rozgłos, którego echa po raz pierwszy wybrzmiały poza granicami Polski. Pokaz wywołał wielkie zainteresowanie w mediach i wśród krytyków. Bezpośrednim tego efektem stało się zaproszenie do paryskiego Musée Galliera gdzie w 1969 roku na wystawie „Peinture moderne polonaise. Sources et recherches" Dobkowski pokazał swoje prace obok dorobku takich artystów jak Winiarski czy Stażewski.
Równolegle Guggenheim Museum w Nowym Jorku zakupiło do swoich zbiorów jego płótno „Podwójna dziewczyna" (1968), pierwszy z cyklu czerwono-zielonych obrazów. Do tej bodajże najbardziej rozpoznawalnej serii obrazów Jana Dobkowskiego należą oferowane „Pragnę" (1970-72) oraz „Miłość" (1972). Cykl ten namalowany został w ujednoliconym formacie 200 x 150 cm i ukazuje w różnych sytuacjach czerwone sylwety męskich i kobiecych postaci, te ostatnie najczęściej o bujnych, karykaturalnie rozrośniętych kształtach. Śmiałe i pikantne przedstawienia postaci komentował Dobkowski: „w swoich obrazach pokazuje to co chcę, kiedy chcę i u kogo chcę". Ta buntownicza postawa artysty niejednokrotnie spotykała się ze sprzeciwem ze strony Jana Cybisa, w którego pracowni na warszawskiej ASP powstały pierwsze dwukolorowe płaszczyznowe płótna Dobkowskiego. Postaci kobiece miały w sobie potężny ładunek erotyzmu i zmysłowości. Giętką, zmysłową linią Dobkowski prowadził formy, które płynnie przechodziły jedna w drugą - pierś kobieca stawała się dorodnym jabłkiem, serce plemnikiem, a kręgosłup i żebra organiczną, wiotką strukturą. Zieleń sugerowała naturę, żywiołową witalność, życie. Czerwień to barwa o silnym natężeniu emocjonalnym i zabarwieniu erotycznym. Obrazy czerwono zielone były więc nie tylko intrygujące dla oka ale też dla zmysłów. Stały się punktem wyjścia do wielu działań przestrzennych i kolejnych cykli malarskich.
Rozgłos jaki zdobył omawiany cykl stał się furtką do dalszych zagranicznych sukcesów. Po paryskiej wystawie w 1969 roku przyszedł czas na Biennale w Sao Paolo, którego jedenasta edycja odbyła się w 1971 roku. Kilkuletnie już wówczas pasmo zagranicznych pokazów ukoronowane zostało przyznaniem Dobkowskiemu przez Fundację Kościuszkowską dziewięciomiesięcznego stypendium w Nowym Jorku. Otworzyło ono Dobkowskiemu drogę do amerykańskich galerii jak Bodley Gallery, w której indywidualną wystawę miał w 1972 roku, czy Benson Gallery. Jeden z oferowanych obrazów („Pragnę") był własnością Ewy Pape, amerykańskiej kolekcjonerki polskiego pochodzenia, która wspierała popularyzację rodzimej sztuki w USA poprzez współorganizowanie wystaw – między innymi nowojorskiego pokazu Dobkowskiego w Benson Gallery w 1973 roku. Z kolei Bodley Gallery zapowiadała wystawę „młodego polskiego twórcy" w New York Magazine pisząc o „obrazach o rozwibrowanych czerwonych i zielonych barwach" (New York Magazine, 03.04.1972, s. 23.). Oprócz tychże płócien Dobkowski zaprezentował tam figury wycięte z kolorowych płyt pleksiglasu. Był to jego kolejny eksperyment budowania form w przestrzeni, tym razem z innego tworzywa i z wykorzystaniem innej kolorystyki, bardziej syntetycznej. Dobkowski pobytem w USA ostatecznie zakończył cykl kompozycji czerwono-zielonych. Amerykańskie doświadczenie pchnęło go ku nowym rozważaniom nad kolorem i sposobami wydobycia głębi. Poprzez cykl czerwono-zielony Dobkowski zyskał światowe uznanie, dostrzeżono jego odrębność jako artysty oraz zawartą w malarstwie radość istnienia i ufny stosunek do zjawisk natury.
Historyk sztuki Janusz Zagrodzki we wstępie do katalogu wystawy „Jan Dobkowski. Od Cybisa do Nowego Jorku" (Galeria Fibak, Warszawa, 2016, s. nlb) pisze, że polski artysta antycypował sztukę wielkiego dziś amerykańskiego twórcy Keitha Haringa, „którego linearyzm, płaskość formy, kolorystyka i język znaków, często niemal powtarzał o dziesięć lat wcześniejsze dzieła Dobkowskiego". Za granicą szybko doceniono nonkonformizm i autentyczność polskiego artysty, który niósł w sobie unikalny dar przekonywania. To sprawiło, że w stosunkowo krótkim czasie jego obrazy trafiły do wielu znamienitych kolekcji muzealnych i prywatnych.

TO JUŻ NIE JEST POLSKIE MALARSTWO, TO PACHNIE NOWYM JORKIEM.
– Andy Warhol

(artysta na widok obrazów Jana Dobkowskiego
w domu Wojciecha Fibaka, Nowy Jork, lata 80.)

79

JAN DOBKOWSKI
(UR. 1942)

Miłość, 1972

olej, płótno, 199 x 147 cm
sygn. na odwrocie: JAN DOBKOWSKI (DOBSON)
„MIŁOŚĆ" 1970 R, obok po prawej adres artysty

Estymacja: 45 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra-Art, aukcja 16.11.2003, poz. 94

MALARSTWO JEST DROGĄ DO CZEGOŚ, NIE CELEM. ZA POMOCĄ MALARSTWA CHCEMY COŚ POZNAĆ, ZROZUMIEĆ. WIĘC JEST TO TYLKO NARZĘDZIE (…) NAZYWAM SWOJE OBRAZY NP.: „FRAGMENT" LUB „NIE KOŃCZĄCA SIĘ KOLEKCJA" ALBO „SYTUACJA" LUB PRZEKORNIE „PRZEDMIOTY POLICZONE". CZUJĘ SIĘ JAK BUCHALTER, KTÓRY ZAPISUJE WSZYSTKIE MOŻLIWE NIEKOŃCZĄCE SIĘ SYTUACJE (…). JA W TYM, CO ROBIĘ, W SWOIM MALARSTWIE, STARAM SIĘ PO PROSTU UJAWNIAĆ SWOJĄ OBECNOŚĆ W TYM NIEKOŃCZĄCYM SIĘ, DYNAMICZNYM SYSTEMIE WZAJEMNYCH ZALEŻNOŚCI. – Jan Tarasin

(Mizerska I., Spotkania z Tarasinem, Płock, 2007, s. 23.)

80

JAN TARASIN
(1926 – 2009)

Ciąg przedmiotów, 1989

olej, płótno, 89 x 116 cm
sygn. l.d.: Jan Tarasin 89, opisany na odwrocie:
JAN TARASIN 1989 „CIĄG PRZEDMIOTÓW"

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

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.)

81

JAN TARASIN
(1926 – 2009)

Zapis, 1989

olej, płótno, 100 x 140 cm
sygn. p.d.: Jan Tarasin 89, opisany na odwrocie:
JAN TARASIN 1989 „ZAPIS”

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

(…) KONCEPTUALNA ASCEZA ŚRODKÓW MALARSKICH NIE PROWADZI U PAWLAKA DO UTRATY ARTYSTYCZNEGO SENSU. (…) JEGO OBRAZY SĄ RACZEJ ŚWIADECTWEM OCZEKIWANIA (PRZECZEKIWANIA). ICH NEUTRALNOŚĆ ZDAJE SIĘ WYMIERZYĆ CIOS WSPÓŁCZESNOŚCI, KTÓRA – TAKA TEZA MOGŁABY WYNIKNĄĆ Z POWTARZANYCH JEDEN PO DRUGIM DZIENNIKÓW – NIE DAJE DOSTATECZNEGO PRETEKSTU DO ODMALOWANIA JEJ ZA POMOCĄ REALISTYCZNYCH FIGUR, TEMATÓW, HISTORII.

(Gorczyca Ł., Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach [katalog wystawy], wyd. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2008, ss. 182-183.)

WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

Dziennik 11.VII - 02.II, 2016-17

olej, płótno, 150 x 100 cm
sygn. i opisany na odwrocie: WŁODZIMIERZ PAWLAK
DZIENNIK 11 VII - 02 II 150 X 100 2016 2017

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

Obrazy pochodzące z cyklu Dzienniki prowadzone są przez Pawlaka w różny sposób: część z nich wykonywana jest na płótnie i zachowana jest w monochromatycznej gamie kolorystycznej przeplatanej znakami pisma, inne natomiast wyrażane są w formie rysunku ołówkiem na papierze lub w formie gablotek, które zawierają przedmioty codziennego użytku artysty. W Dziennikach malowanych permanentny kryzys, jakim jest życie, jego jednostajność i powtarzalność, znaczy Pawlak tysiącami krótkich kresek rytych w farbie. Odkąd w 1989 roku obrazem Polacy formują flagę narodową artysta rozstał się symbolicznie z czasem, gdy zamierzeniem jego było towarzyszyć rodakom w ich trudnym losie - czyni to już tylko dla siebie. Potrzebny mi był dziennik w ogóle, potrzebowałem jakiegoś systemu, chciałem znaleźć metodę na dzień. - mówił artysta w filmie Pawła Sosnowskiego Dzień po dniu jestem artystą. Dzienniki opisywane kolejnymi numerami są rejestrem prywatnego czasu. Kreślenie siedmiu linii, przekreślanie ich ósmą nadają rytm, wprowadzają w swoisty trans. Na pewien czas znikam, nie ma mnie. Kiedyś to potrafiło trwać kilka godzin, ale teraz robię sobie takie święta tylko kilkuminutowe – mówi Pawlak.
Dzienniki malowane były najczęściej białą farbą, znane są również prace niebieskie i czerwone. Wybór koloru nigdy nie był u Pawlaka dziełem przypadku, idąc w ślad artystów awangardy międzywojennej chciał w swojej sztuce rozszerzyć oddziaływanie światła, koloru i przestrzeni. Ale do każdej z barw ma artysta osobisty stosunek, każda budzi w nim inne odczucia. Biel jest barwą o najsilniejszym ładunku symbolicznym. Oznacza czystość, niewinność a z drugiej strony może mieć konotacje z odczuciem wyobcowania czy wręcz samotności. Jest też symbolem nowego początku, „niezapisanej karty" i z tego powodu jest ona również łączona z czystym umysłem i kreatywnością.

83

LEON TARASEWICZ
(UR. 1957)

Kompozycja, 2018

akryl, płótno, 130 x 190 cm
sygn. na odwrocie: L.Tarasewicz 2018 / 130 x 190 / acrylic on canvas

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

JAKIEGO RODZAJU „PORUSZEŃ DUSZY” MOŻNA SIĘ DOMYŚLAĆ W ZWIĄZKU ZE SZTUKĄ DOMINIKA? JAKA JEST WYMOWA „PRZEDMIOTÓW PSYCHICZNYCH”, KTÓRĄ ONA KREUJE? KOMPOZYCJE BARWNE DOMINIKA STANOWIĄ UKŁADY WYSOCE ZŁOŻONE, A PRZY TYM ZRÓWNOWAŻONE, WOLNE OD KONFLIKTOWYCH NAPIĘĆ. ŁAGODNE PIĘKNO TYCH KOMPOZYCJI STANOWI POCHWAŁĘ ŻYCIA. JAKBY OBMYWA JE Z DRAMATYZMU. WŚRÓD WSPÓŁCZESNYCH MANIFESTACJI ARTYSTYCZNYCH, OBOK RÓŻNYCH PROWOKACJI I AGRESJI AWANGARDOWYCH, OBOK MANIFESTACJI ANTYESTETYZMU, SZTUKI GORZKIEJ, SZYDERCZEJ CZY TYLKO ODCZAROWANEJ, DOMINIK PREZENTUJE PRZYPADEK RACZEJ RZADKI. JEGO DZIEŁO AFIRMUJE ŚWIAT BEZ STAWIANIA JAKICHKOLWIEK WARUNKÓW, BEZ ZGŁASZANIA ZASTRZEŻEŃ. JEST TO DZIEŁO ZAUROCZENIA.
– Janusz Jaremowicz

(Tadeusz Dominik. *Za oknem jest ogród…* Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008, s. 12)

84

TADEUSZ DOMINIK
(1928 – 2014)

Pejzaż, 2005, olej, płótno, 81 x 100 cm
sygn. p.d.: Dominik

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Paryż, kolekcja Nicolasa Rostkowskiego
zakup od artysty

WYSTAWIANY
Mediolan, Galleria d'Arte Contamporanea Cascina Roma,
Maria Papa Rostkowska e suoi amici, 2007.

85

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ
(1924 – 2016)

Obraz IX/2004, 2004

olej, płótno, 130 x 97 cm
sygn. p.d.: JACKIEWICZ, opisany na odwrocie:
W. JACKIEWICZ OBRAZ IX/2004 130 x 97

Estymacja: 18 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Kraków, Galeria Joanny Chrostowskiej

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

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

1. Definicje

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

– jednak nie wyższego niż równowartość 12 500 euro.

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

2. Postanowienia ogólne

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

3. Udział w Aukcji – zasady ogólne.

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

4. Osobisty udział w Aukcji

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

5. Licytacja w imieniu Licytującego

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

6. Licytacja telefoniczna

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

7. Przebieg aukcji

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

8. Płatności

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

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

9. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

10. Przejście własności Obiektu na Nabywcę.

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

11. Odbiór obiektów

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

12. Postępowanie w przypadku opóźnienia lub braku płatności

W przypadku gdy Nabywca w terminie 7 dni roboczych od daty Aukcji nie uiści całej ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu "droit de suite" Dom Aukcyjny bez uszczerbku dla innych swoich praw może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:
a) przechować Obiekt w swojej siedzibie lub w innym miejscu na ryzyko i koszt Nabywcy;
b) odstąpić od umowy sprzedaży bez konieczności wyznaczania dodatkowego terminu i zatrzymać dotychczas otrzymane od Nabywcy środki finansowe na poczet pokrycia poniesionych szkód i utraconych korzyści;
c) odrzucić zlecenia Nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać odsetki ustawowe za opóźnienie od dnia wymagalności do dnia zapłaty całej ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu "droit de suite";
e) sprzedać Obiekt na Aukcji lub prywatnie z 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.