POLSWISSART

(Igor Mitoraj, *Iniziazione*, 1987, fragment)

POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

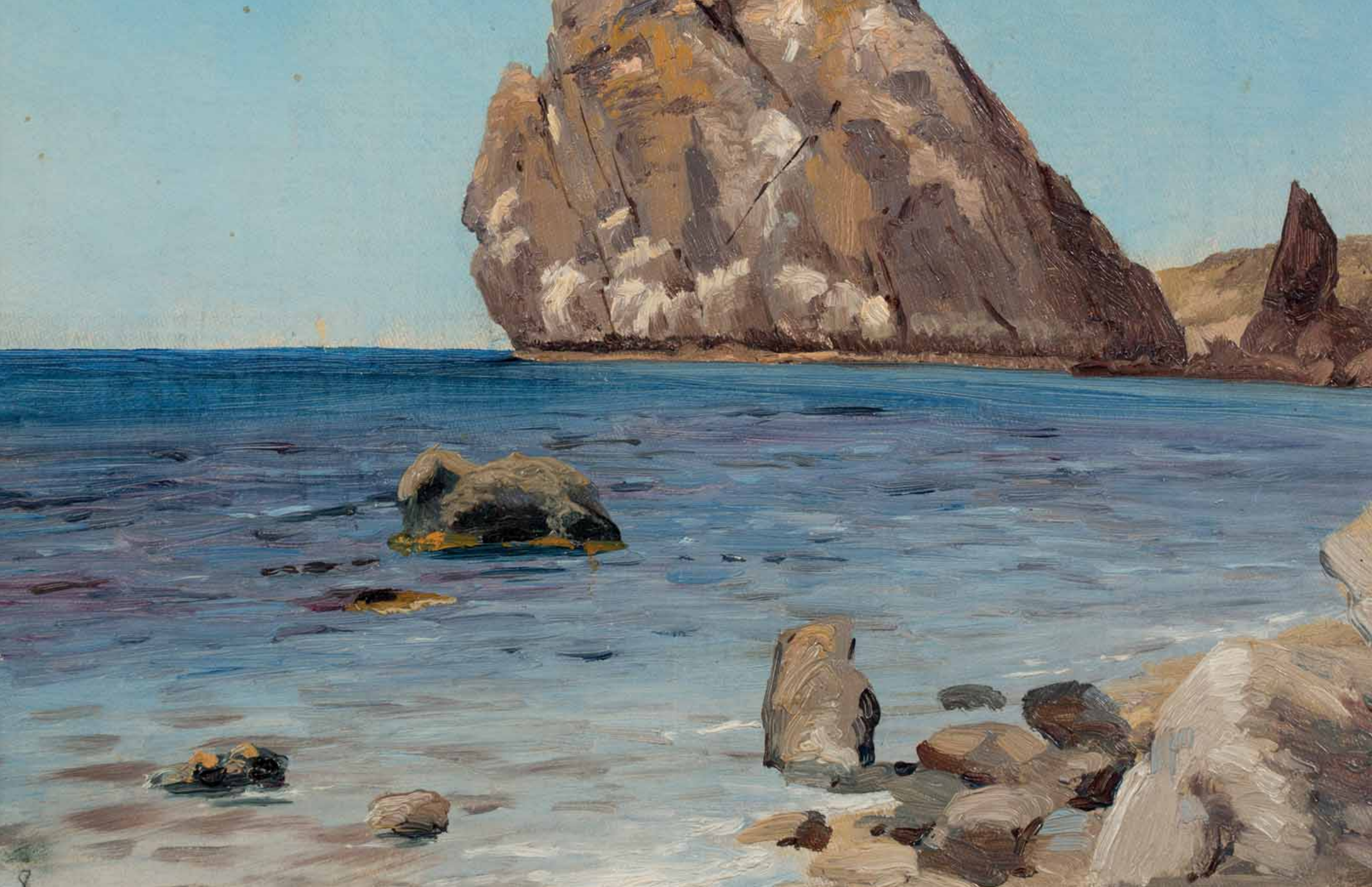
AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

Aukcja:
8 października 2019, godz. 19.00
Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa

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

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

Katalog online:
www.polswissart.pl



(...) Cokolwiek by kto twierdził, to niezawodna, że jedyny dziś malarz w naszym kraju wzięty i głośny to pan Suchodolski. Nie tylko sława jego wybiegła za granicę, nie tylko utwory jego zdobią ściany cesarskiego pałacu w Petersburgu, mieszczą się w galeriach książąt włoskich, ale co trudniejsza, imię jego zostało popularne w kraju.

(Grabowski M., Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne, Warszawa 1849, s. 173-203.)

1

JANUARY SUCHODOLSKI
(1797 – 1875)

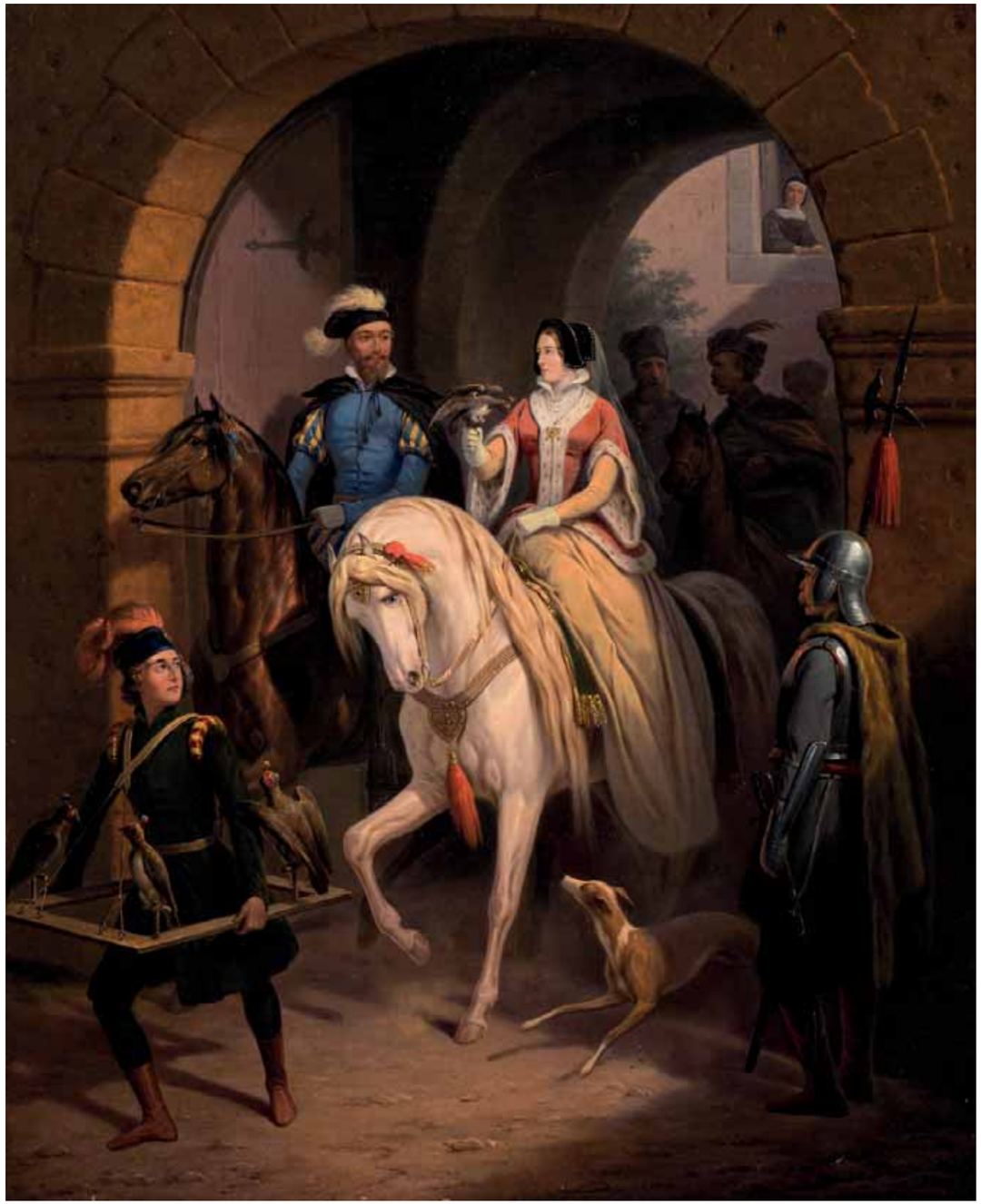
Wyjazd na polowanie z sokołem, 1854

olej, płótno, 68,5 x 55,5 cm
sygn. u dołu: J. Suchodolski 1884

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

LITERATURA
Sroczyńska K., *January Suchodolski*, wyd. Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich PAN, Wrocław – Warszawa – Kraków 1961, s. 189, poz. 188. „Gazeta Warszawska", 1854, nr 344, z 31 grudnia.

January Suchodolski odebrał malarskie wykształcenie w Rzymie w Akademii Francuskiej, gdzie studiował w latach 1832-37. Pozostawał pod dużym wpływem twórczości swojego nauczyciela, Horacego Verneta. Zdobył uznanie publiczności jako malarz obrazów historyczno – batalistycznych, malował też sceny rodzajowe, wizerunki koni oraz sceny z życia ludu włoskiego i pejzaże morskie. Jego malarstwo, powstające w dobie romantyzmu, łączy treści romantyczno-realistyczne z idealizującą formą. Nieobcy Suchodolskiemu był element historyzujący, objawiający się w przedstawieniach wybitnych jednostek i apoteozie ich bohaterstwa. W licznych obrazach nawiązywał też do modnej wówczas tematyki orientalnej. Malarstwo Suchodolskiego było entuzjastycznie przyjmowane przez społeczeństwo, w którym coraz mocniej kształtowała się świadomość narodowa. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte XIX wieku były szczytem kariery dla artysty. Jak pisze Krystyna Sroczyńska w monografii poświęconej artyście obrazy Suchodolskiego były wówczas rozchwytywane a krytyka rozpisywała się o nich bardzo pochlebnie (January Suchodolski, wyd. PAN, Wrocław – Warszawa – Kraków 1961, s. 14). Niewątpliwie był czołowym malarzem wspomnianego czasu, w którym dopiero kształtowały się osobowości takich artystów urodzonych w latach 20. i 30. jak Juliusz Kossak, Wojciech Gerson czy Jan Matejko. Na warsztat Suchodolskiego największy wpływ miał Horacy Vernet, od którego przyjął zasady kompozycji, układ postaci i przedmiotów oraz operowanie kolorem i światłem. Obrazy polskiego malarza noszą znamiona vernetowskiego czystego rysunku, który swą istotą spycha kolor na drugi plan. Zamiłowanie do mundurów i żyłka żołnierska zbliżyły dodatkowo obydwu artystów. Wreszcie koń tak charakterystyczny dla twórczości Suchodolskiego wywodzi się również z malarstwa jego mistrza. Tak jak Vernet tak i jego uczeń uwysmuklił i wygładził formę zwierzęcia, uczynił go eleganckim i wyidealizowanym. Widoczne jest to w oferowanym obrazie, który należy do tematyki rodzajowej pozostającej w kręgu zainteresowań Suchodolskiego od czasów włoskich. Artysta traktował przedstawienia z gatunku rodzajowego wyłącznie od strony ich folkloru i malowniczości. Nie brak w nich więc scen umiejscowionych w romantycznych kontekstach architektonicznych, których niewątpliwą inspiracją były rzymskie weduty odtwarzane następnie przez artystę z pamięci w jego warszawskiej pracowni. Takie też były okoliczności powstania oferowanego obrazu. „Gazeta Warszawska" z 31 grudnia 1854 roku w dziale Sztuki Piękne podała informację odnośnie najnowszych dzieł, które wyszły spod „płodnego pędzla" Januarego Suchodolskiego. Wśród prac o tematyce historycznej („Obrona Częstochowy", „Śmierć Warneńczyka" czy „Czarnecki na wyspie Alsen") „Gazeta" wymienia również „Wyjazd na polowanie z sokołem" odnotowując również, że obraz ten został w tym samym roku wysłany na wystawę do Krakowa. Suchodolski malował dużo i równie wiele wystawiał. Jednak jak podaje Teresa Sroczyńska wskutek zawieruchy obydwu wojen niewielka część jego spuścizny dotrwała do naszych czasów. Znany do tej pory jedynie z literackiego przekazu monografistki artysty ale nigdzie dotąd nie reprodukowany „Wyjazd na polowanie z sokołem" dostarcza nowej wiedzy o Januarym Suchodolskim, który zajmuje godne i odrębne miejsce w panteonie polskich malarzy pierwszej połowy XIX wieku.



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

— ELIGIUSZ NIEWIADOMSKI

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

2

WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ
(1833 – 1904)

Koncert

olej, deska, 41 x 32,5 cm
sygn. l.d.: Bakalowicz
na odwrocie papierowa nalepka z odręcznym napisem w jęz. francuskim

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł

Kleparz, począwszy od XVI w., słynął z licznych zajazdów i oberży. Do Krakowa został włączony w 1792 r. Pozostałością charakteru dawnego Kleparza jest Targowisko Stary Kleparz oraz zachowana nazwa Rynek Kleparski, który przylega do Plant od strony ul. Basztowej. Rynek Kleparski słynął już w XVI w., szczególnie z targów końskich, a od XVIII w. z browarów. Jeszcze na początku XIX w. nosił nazwę targu końskiego.

(Torowska J. Planty krakowskie i ich przestrzeń kulturowa, Kraków 2012, s. 84-85)

3

LUDWIK GĘDŁEK
(1847 – 1904)

Targ na Starym Kleparzu

olej, deska, 26 x 39,5 cm
sygn. p.d.: L Gędłek

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

We wszystkich obrazach Kochanowskiego widać duszę artysty, jak bezustannie błądzi w jednem zaczarowanem kole wspomnień o ziemi swej i wciąż od nowa ją odtwarza w coraz więcej potęgującej się tęsknocie za nią.

(Przybyszewski S., Roman Kochanowski, w: „Dziennik Poznański", nr 260, z 12.11.1915 roku)

4

ROMAN KOCHANOWSKI
(1857 – 1945)

Cztery pory roku, 1880-1881

olej, płótno, 66 x 40,5 cm (każda)
sygn. Wiosna i Lato – RKochanowski/
Monachium/1881; Zima i Jesień – RKochanowski 1880

Estymacja: 120 000 – 160 000 zł

Stałym tematem twórczości Romana Kochanowskiego były widoki okolic podkrakowskich i krajobrazy nadwiślańskie z niewielkim motywem rodzajowym, przedstawiane w różnych porach roku i dnia. Artysta nie przepadał za eksperymentami w dziedzinie pejzażu, zachował bezpośredni stosunek do natury i własny styl, cechujący się kolorytem i nastrojowością malarstwa monachijskiego. Niewiele zachowało się prac sprzed 1900 roku, są to w przeważającej części pejzaże malowane delikatnie i drobiazgowo, z troską o wierne oddanie motywu i niekiedy szerokim położeniem farby. Kochanowski odznaczał się wielkim zmysłem obserwacji i wyczuciem nastroju co widoczne jest w kolorystyce jego wczesnych płócien. A. Rosińska – Derwojedowa w „Słowniku Artystów Polskich" (wyd. Ossolineum, 1986) podkreśla, że dominującymi barwami na palecie artysty były zielenie, srebrne szarości i brązy, którymi umiejętnie oddawał melancholię pól, dróg okolonych wierzbami, łąk z pasącym się bydłem, zakątków leśnych i cichych wsi ukrytych wśród drzew. W 1881 roku Kochanowski wyjechał do Monachium. Oderwany od ojczystego krajobrazu powracał do wyżej przytoczonych motywów lub szukał podobnych w Bawarii. W jego dorobku w tamtych okresie przeważają miniaturowe pejzaże, wzbogacone niekiedy o sztafaż postaciowy, malowany subtelnie cienkim pędzlem jak również te bardziej impresyjne, o szerszej plamie. Obrazy odznaczają się autentyzmem malarskiego przeżycia przyrody, a pod względem formalnym i ikonograficznym wpisują się w monachijski nurt nastrojowego pejzażu, zwanego „stimmungowym". Z rzadka Kochanowski malował również kwietne martwe natury i studia portretowe. To malarstwo pejzażowe zapewniło mu sławę i uznanie. Dotykało ono bowiem bardzo czułej struny w sercach Polaków – tęsknoty za odzyskaniem własnej Ojczyzny, za wolnością. „Pojęcie 'Ojczyzna' to nie prosta abstrakcya, a taką jest przeważnie u narodów, wykorzenionych z ziemi, wskutek czego tak łatwo im się wynarodowić; u nas Polaków ojczyzna i ziemia, na której wyrośliśmy, stało się jednem i tem samym pojęciem" pisał Przybyszewski odwołując się do roli, jaką odegrało u współczesnych malarstwo artysty. Twórczość Kochanowskiego, monachijska w swym warsztacie, pozostała twórczością w pełni polską w podejmowanej tematyce i nastroju. Artysta wraz z upływem czasu niesłusznie zepchnięty na drugi plan przez głośnych mistrzów gatunku Brandta czy Wierusz-Kowalskiego, był jednym z niewielu polskich malarzy, którzy spędziwszy całe życie poza granicami kraju do końca tworzyli w duchu na wskroś przenikniętym polskością.

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

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

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

JÓZEF BRANDT

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

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

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

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

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

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

(...) realizm tego artysty [jest] ile możności zgodny z naturą, a zręcznie i z wybornym smakiem używany. Pod tym względem wyróżnia się Brandt mocno od reszty monachijczyków (...).

(Wojciechowski J., Józef Brandt, w: „Tygodnik Ilustrowany" nr 52, 1876, s. 414)

5

JÓZEF BRANDT
(1841 – 1915)

Stajenny z wierzchowcami, 1883

olej, płótno, 53,5 x 88 cm
sygn. p.d.: Józef Barndt z Warszawy 1883 r.

Estymacja: 800 000 – 1 200 000 zł

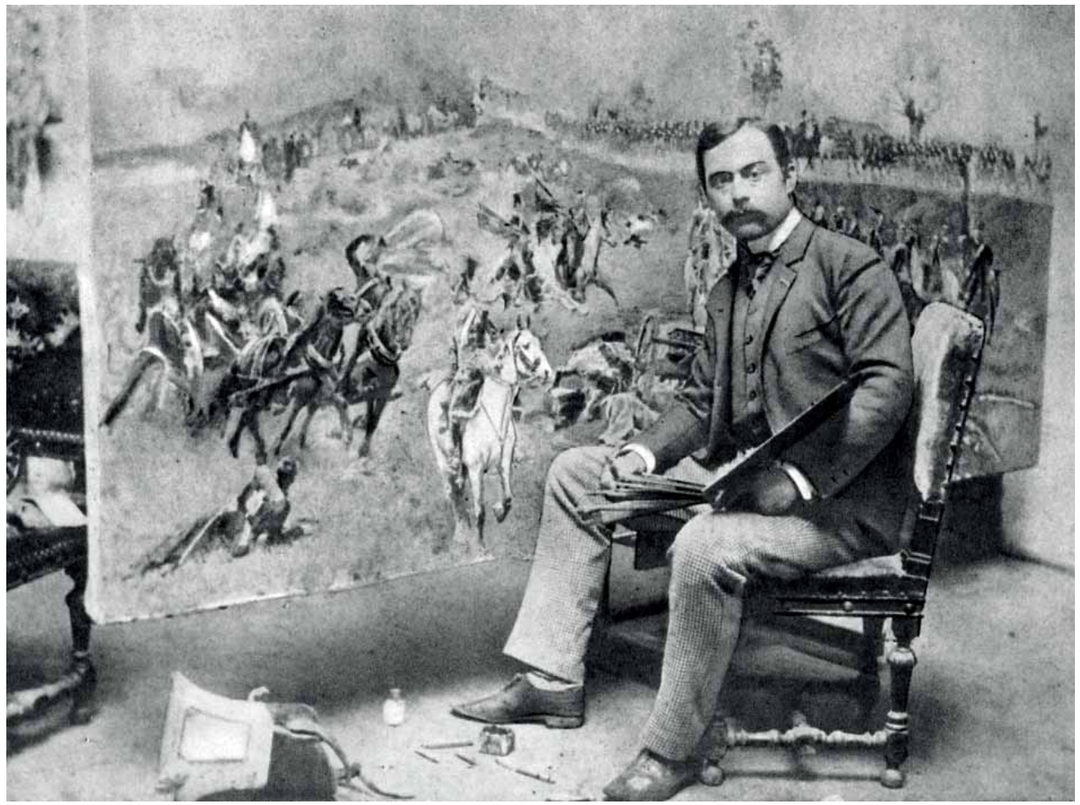
PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Bukowskis Helsinki, aukcja 05.05.2019, poz. 1106155
Skandynawia, kolekcja prywatna

Na początku lat 80. w malarstwie Józefa Brandta pojawił się nowy typ przedstawienia odnoszący się do tematyki myśliwskiej i ukazujący łowczych lub stajennych z końmi i psami, przed chatą lub dworkiem w oczekiwaniu na wyjazd na polowanie. Kompozycje te osadzone były zazwyczaj w czasach współczesnych artyście przez co stawały się niejako dokumentalnym zapisem otaczającej go rzeczywistości. Nierzadko bowiem tłem do inscenizowanych przez Brandta scen było rodzinne Orońsko, z jego zabudowaniami i mieszkańcami. W majątku tym Brandt spędzał każdego roku kilka miesięcy. Do takich kompozycji należy oferowany obraz „Stajenny z wierzchowcami" z 1883 roku. Utrzymany w charakterystycznym dla tamtych lat kameralnym duchu olej przedstawia stajennego bądź łowczego w grupie trzech różnobarwnej maści koni i z towarzyszącym mu chartem myśliwskim. Grupa zwrócona jest do widza tyłem stojąc jednocześnie przodem do znajdujących się w dalszej części kompozycji zabudowań. Wedle zwyczaju Brandt zwykł grupować swoich modeli składających się z pracowników majątku i jego własnych koni by następnie utrwalić ich na fotografii, która stanowiła element przygotowań poprzedzających namalowanie obrazu. Również oferowany obraz został taką dokumentacją opatrzony i znajduje się w zbiorach Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (Józef Brandt (1841-1915) [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, tom III, kat. V. 103-104). Józef Brandt należał do tych malarzy monachijskich, którzy chętnie wykorzystywali w swej twórczości zalety fotografii. Zachowało się archiwum zdjęć, którymi posługiwał się artysta. Znaczna jego część znajduje się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, dokąd trafiła bezpośrednio z monachijskiego atelier artysty w 1920 roku. Najwcześniejsze zachowane odbitki pochodzą z połowy lat 60. XIX wieku. Oferowany obraz jest jedną z najwcześniejszych prac, w których Brandt odtworzył scenę z fotografii orońskich. Poprzedza je jedynie grupa obrazów z lat 1880-1882. Utrzymany w jasnej barwie obraz „Stajenny z wierzchowcami" odznacza się pogodnym nastrojem oczekiwania. Artyście doskonale udało się utrwalić na płótnie ciszę i spokój tego skąpanego w słońcu poranka zdającego się zapowiadać wspaniały dzień. Kompozycja należy do gatunku kameralnych, pozwalających się skupić na dopracowanym przez Brandta szczególe i poczuć atmosferę uchwyconego przezeń momentu. Z jednej strony mamy do czynienia z przekazem o naturze osobistej, zważywszy na fakt, że ujęta scena nie odwołuje się do anonimowych siedemnastowiecznych stepów Ukrainy lecz przedstawia rodzinne ziemie malarza. Z drugiej zaś oferowany obraz wpisuje się w szeroko przez Brandta podejmowaną tematykę stylu życia i obyczajowości mieszkańców polskiej wsi w epoce jemu współczesnej.

Jest realnym, a nie nagim w pomysłach, jest ścisłym w rysunku, ale nie trywialnym, jest śmiałym w konturach i płaszczyznach zdecydowanych, ale bynajmniej nie powierzchownym.

(Wojciechowski J., Józef Brandt, w: „Tygodnik Ilustrowany" nr 52, 1876, s. 414)

(Jeździec na koniu i łuzak, ok. 1880-1883, repr. za: Józef Brandt (1841-1915), wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, tom 2, s. 178.)



(Wojciech Kossak w pracowni przed obrazem Pobojowisko pod Iganiami, 1897 r. rep. Forum)

Wielu mieliśmy malarzy batalistów, malarzy koni a jednak żaden nie osiągnął tego stopnia perfekcji i popularności. Zasługa to zatem nie tylko tematu, ale i sposobu jego traktowania, właściwego dla Kossaka stylu i temperamentu, które szczególnie odpowiadały upodobaniom najszerszych warstw społeczeństwa polskiego. Wojciech stworzył nie tylko w malarstwie, ale po prostu w naszych wyobrażeniach wierne do sugestywności sylwetki wiarusów napoleońskich i listopadowych, jak i niepowtarzalnych w typie żołnierzy Polski Odrodzonej.

(Olszański K., Wojciech Kossak, wyd. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1990, s. 50)

WOJCIECH KOSSAK

Jesienią 1876 roku dwudziestoletni Wojciech Kossak wstąpił jako ochotnik do krakowskiego pułku ułanów, aby wypełnić obowiązek służby wojskowej. Służył w kawalerii przez rok i wtedy właśnie ugruntowało się w nim zamiłowanie do komponowania scen bitewnych. Pobyt w wojsku opisał w swoim pamiętniku: „wzmiankuję ten okres mego życia, bo odgrywa on w ewolucji mej duszy malarskiej decydującą rolę" (Zielińska J., Juliusz, Wojciech, Jerzy Kossakowie, wyd. KAW, Warszawa 1988, s. 43). Tematykę swych dzieł czerpał najczęściej z dziejów polskich walk narodowowyzwoleńczych: insurekcji kościuszkowskiej, epopei napoleońskiej, powstania listopadowego, a także ze współczesnych mu walk i wydarzeń pierwszej wojny światowej, w której brał udział. Oprócz batalii ulubionymi motywami jego dzieł były sceny rodzajowo-wojenne z kirasjerami, ułanami, rewie i parady wojskowe. Okres służby wojskowej zakończył Kossak w 1877 roku i wtedy udał się na studia malarskie do Paryża.
Zamiłowanie do tematyki batalistycznej pogłębiał u francuskich mistrzów tego gatunku: J. L. Meissoniera, A. Neuville'a i E. Detaille'a. Rok później zadebiutował na Salonie w Paryżu. Od roku 1880 wystawiał już regularnie nie tyko w Warszawie ale i w Wiedniu, Peszcie, Monachium i Berlinie.
Wojciech Kossak zaczął wówczas odnosić prawdziwe sukcesy artystyczne. W 1883 wystawiony w Wiedniu obraz „Artyleria w ogniu" dostał się na listę zakupów muzeum cesarskiego w Peszcie. „Ordynansa" zakupiło praskie muzeum Rudolphineum, a w rok później cesarz Franciszek Józef zakupił „Atak austriackiej Landwehry" do jednego ze swych zamków. Po powrocie do Krakowa w 1883 roku Kossak był już znanym malarzem batalistą. Okres najwcześniejszej aktywności artystycznej Wojciecha Kossaka przypadł na okres studiów i następującym po nich dziesięcioleciu (1877-1893). Powstały wówczas najlepsze kompozycje ze scenami bitewnymi, spośród których warto wymienić tylko niektóre: „Manewry pod Sądową Wisznią", „Bitwa o miasto", „Olszynka Grochowska" czy „Bitwa pod Zieleńcami". Na ten czas datują się też intensywne kontakty z dworem austriackim. W latach 1886-1887 Kossak bywał regularnie w Wiedniu a cesarz austriacki kupował od niego obrazy co rozsławiło imię malarza i uczyniło z Wojciecha wziętego malarza na dworach ówczesnej Europy.
Był to czas wielkiego prestiżu a równocześnie czas jego rozwoju. Wszystkie powstałe wówczas kompozycje batalistyczne nacechowane są dynamiką, rozmachem i precyzją w oddaniu detalu. Niewątpliwie jest to pokłosie dwuletnich studiów w Monachium, które młody Kossak odbył zanim udał się na służbę wojskową. Kompozycje batalistyczne tworzone od końca lat 70. do 1893 roku i noszące owo „monachijskie znamię" należą do najlepszych obrazów tego gatunku jakie wyszły spod pędzla Wojciecha Kossaka w czasie całej jego twórczej aktywności. Przypadała ona głównie na czas, kiedy pozostające pod zaborami społeczeństwo łaknęło tematów historycznych mających podnosić na duchu i krzewić patriotyzm. Kossak- batalista oddawał w swych obrazach to, co było najdroższe Polakom w tamtym okresie tzn. orężе polskie, jego zwycięstwa i chwałę. Jego obrazy przemawiały do ludzi czystym, zrozumiałym językiem a ich bezsprzeczną wartością był walor dokumentalno-historyczny, odtwarzający z faktograficzną dokładnością wydarzenia dziejowe, mundury, uzbrojenie a wreszcie samą dynamikę walki. To wszystko składało się w najważniejszą funkcję malarstwa batalistycznego Wojciecha Kossaka – tę społeczno-wychowawczą, oddziałującą na młode pokolenie w ciężkich czasach doświadczenia niewoli.

Historia głosi naprzód tę wielką prawdę, że jeżeli naród jako państwo upadło, to z własnej winy, jeżeli powstanie – to własną pracą, własnym rozumem, własnym duchem. – JÓZEF SZUJSKI

(*Juliusz Kossak 1824–1899 / Wojciech Kossak 1856–1942* [katalog wystawy], wyd. Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 2018, s. 51)

6

WOJCIECH KOSSAK
(1856 – 1942)

Bitwa pod Zieleńcami, 1891

olej, płótno, 71 x 142 cm
sygn. p.d.: Wojciech Kossak 1891

Estymacja: 350 000 – 400 000 zł

PROWENIENCJA
Częstochowa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Suwałki, Muzeum Okręgowe, *Juliusz Kossak 1824–1899 / Wojciech Kossak 1856–1942*, listopad – grudzień 2018.
Rapperswil, Polskie Muzeum, *Juliusz Kossak 1824–1899 / Wojciech Kossak 1856–1942*, czerwiec – wrzesień 2018.
Paryż, Biblioteka Polska, *Juliusz Kossak 1824–1899 / Wojciech Kossak 1856–1942*, wrzesień – październik 2018.

REPRODUKOWANY
Juliusz Kossak 1824–1899 / Wojciech Kossak 1856–1942 [katalog wystawy], wyd. Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 2018, ss. 72-73.

Wojciech Kossak był jednym z najważniejszych w historii polskiego malarstwa malarzy batalistów, których nadrzędnym celem było krzewienie wśród narodu polskiego poczucia dumy i nadziei w niesprzyjających czasach pod zaborami. „Bitwa pod Zieleńcami" namalowana w 1891 roku należy do grupy najdonioślejszych obrazów o tematyce historycznej jakie wyszły spod pędzla trzydziestoparoletniego wówczas artysty malarza. Obraz ilustruje epizod z bitwy stoczonej 18 czerwca 1792 w czasie wojny polsko-rosyjskiej pomiędzy wojskami polskimi pod dowództwem księcia Józefa Poniatowskiego i Tadeusza Kościuszki a wojskami rosyjskimi, dowodzonymi przez gen. Herkulesa Morkowa. Wojciech Kossak, miłośnik polskiego oręża ale przede wszystkim edukator narodu, nie bez przyczyny zdecydował się uwiecznić ten akurat epizod wojen polsko rosyjskich. Pierwsza od czasu Jana III Sobieskiego zwycięska bitwa miała znaczenie propagandowe. Bitwa pod Zieleńcami wykazała, że polska armia może stawić opór Rosjanom, co szczególnie było ważne wobec dużej ilości młodych debiutujących na polu walki rekrutów. Mimo, iż polskie oddziały początkowo uległy panice, sprawnemu dowództwu udało się ją opanować i dalej walczyły z wrogiem. I choć w trakcie bitwy nie doszło do oczekiwanego połączenia sił między dywizjami gen. Zajączka i gen. Kościuszki – co zdecydowanie zmieniłoby wynik bitwy i powiększyłoby straty wroga – to ostatecznie Rosjan powstrzymano i zadano im straty dwukrotnie wyższe od poniesionych.
Bitwa pod Zieleńcami była niewątpliwie ważnym zwycięstwem w historii nie tylko tej wojny. Od czasów Jana III oto jest pierwsza wstępna bitwa, którą wygrali Polacy bez niczyjej pomocy – napisał w liście król Stanisław August Poniatowski do swojego bratanka, Józefa Poniatowskiego. Za jego też namową ustanowił po bitwie, 22 czerwca 1792, wojskowe odznaczenie Virtuti Militari. Zwycięstwo to podniosło morale całego wojska.
Kossak w „Bitwie pod Zieleńcami" udowodnił doskonałą znajomość realiów wojny i historycznego kontekstu przedstawionej walki. Z należytą sobie rzetelnością oddał elementy uzbrojenia i mundurów. Wykształcenie mnachijskie, pogłębione następnie o studia z zakresu malarstwa batalistycznego odbyte w Paryżu pozwoliły Kossakowi na świetne opanowanie warsztatu malarskiego. W oferowanym obrazie przejawia się to m.in. w centralnie zlokalizowanej w obrębie obrazu scenie walki odznaczającej się niezwykłym dynamizmem i precyzją w oddaniu szczegółu. Umiejętne i pełne rozmachu operowanie masami wojsk w iluzjonistycznie wykreowanej przestrzeni pejzażu zbliża oferowany obraz do późniejszych mistrzowskich kompozycji panoramicznego formatu. Do przedstawienia tego akurat historycznego zwycięstwa skłoniła Wojciecha Kossaka niewątpliwie zbliżająca się wówczas setna rocznica bitwy pod Zieleńcami. Mający pełną świadomość powolnej utraty nadziei i uciemiężenia narodu polskiego trwającym wówczas od blisko stu lat rozbiorem Polski zdecydował się raz jeszcze sięgnąć do zwycięskiej historii by pokrzepić serca i wlać w nie wiarę w rychłe odzyskanie niepodległości.

7

ANTONI PIOTROWSKI
(1853 – 1924)

Patrol powstańczy, 1883

olej, płótno, 49 x 100 cm
sygn. p.d.: Antoni Piotrowski 1883 Paris

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Susanin's Auctioneers, aukcja 25.06.2011, poz. 6140.
USA, kolekcja prywatna

Nie wątpię też, że w panu Nawrockim przybywa sztuce naszej talent potężny i silny, który, odrzucając błahe kompozycje modernistyczno-buduarowe, da nam koloracye tak silne i wielkie, jak chce je mieć ten młody artysta, dążący dzisiaj do dzieł o tytanicznych kompozycjach Buonarottiego.

(fragment anonimowego artykułu z warszawskiej „Gazety Polskiej" z dnia 20 października 1903)

8

BOLESŁAW NAWROCKI (1877 – 1946)

Dziewczyna z różami, 1914

pastel olejna, płótno, 129,5 x 79,5 cm
sygn. p.d.: B. Nawrocki 1914

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł

(...) kończyłem pejzaż morski. Szyszkin bardzo chwalił (...). Pytał, czym się urodził na brzegu morza i czy lubię morze. Powiedziałem że to mój ulubiony żywioł.

— FERDYNAND RUSZCZYC, 1895

9

FERDYNAND RUSZCZYC
(1870 – 1936)

Morze i skała, 1893-1897

olej, tektura, 26,5 x 32 cm
sygn. l.d.: 8, na odwrocie nalepka wystawowa TPSP w Krakowie z 1937 roku, opisany wtórnie na odwrocie: Krym F. Ruszczyc 8 Z.8 1602 kat. 1964 – poz. 3 I/A2/3 oraz 1244/30/71

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od spadkobierców artysty

WYSTAWIANY
Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych,
Ferdynand Ruszczyc 1870 – 1936, listopad – grudzień 1937.

LITERATURA
Ferdynand Ruszczyc 1870-1936 [katalog wystawy], w: Przewodnik 127, wyd. TZSP, Warszawa 1937, s. 27, poz. 8.

W latach akademickich Ruszczyc odbywał podróże artystyczne na Krym, na Wyspę Rugię, Bornholm, do Szwecji. Wówczas to stopniowo utrwala się jego wrażliwość na urodę natury. Wtedy właśnie stawał się interesującym pejzażystą, podejmującym ze szczególnym zamiłowaniem tematykę marynistyczną. Nadawał morzu i skałom formy realistyczne, co wynikało z fotograficznych wręcz studiów (…). Tematy te dopiero w kresie dojrzałym przekształciły się w epatujące symboliką ouvre. Przyszłego marynistę, a raczej akwatystę, odkrył Iwan I. Szyszkin, który doradził młodemu adeptowi malarstwa artystyczne wyprawy nad morze. (Ferdynand Ruszczyc. Życie i dzieło. Muzeum Narodowe w Krakowie, 2002, s.8.)

**Widoki nasze ani dziwią,
ani przerażają, lecz
biorą za serce prostotą
i cichą rzewnością:
w istocie jakaś mgła
cichej tęsknoty, jakiś urok
patriarchalny obwiewa
naszą ziemię.**

— ALEKSANDER WICHERSKI

(Wicherski A., O krajobrazie, w: „Gazeta Warszawska", nr 282, 1856.)

10

**JULIAN FAŁAT
(1853 – 1929)**

Wieś na Polesiu, 1918

olej, gwasz, akwarela, płyta, 22,5 x 68 cm
sygn. l.d.: JFałat Wieś na Polesiu

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł

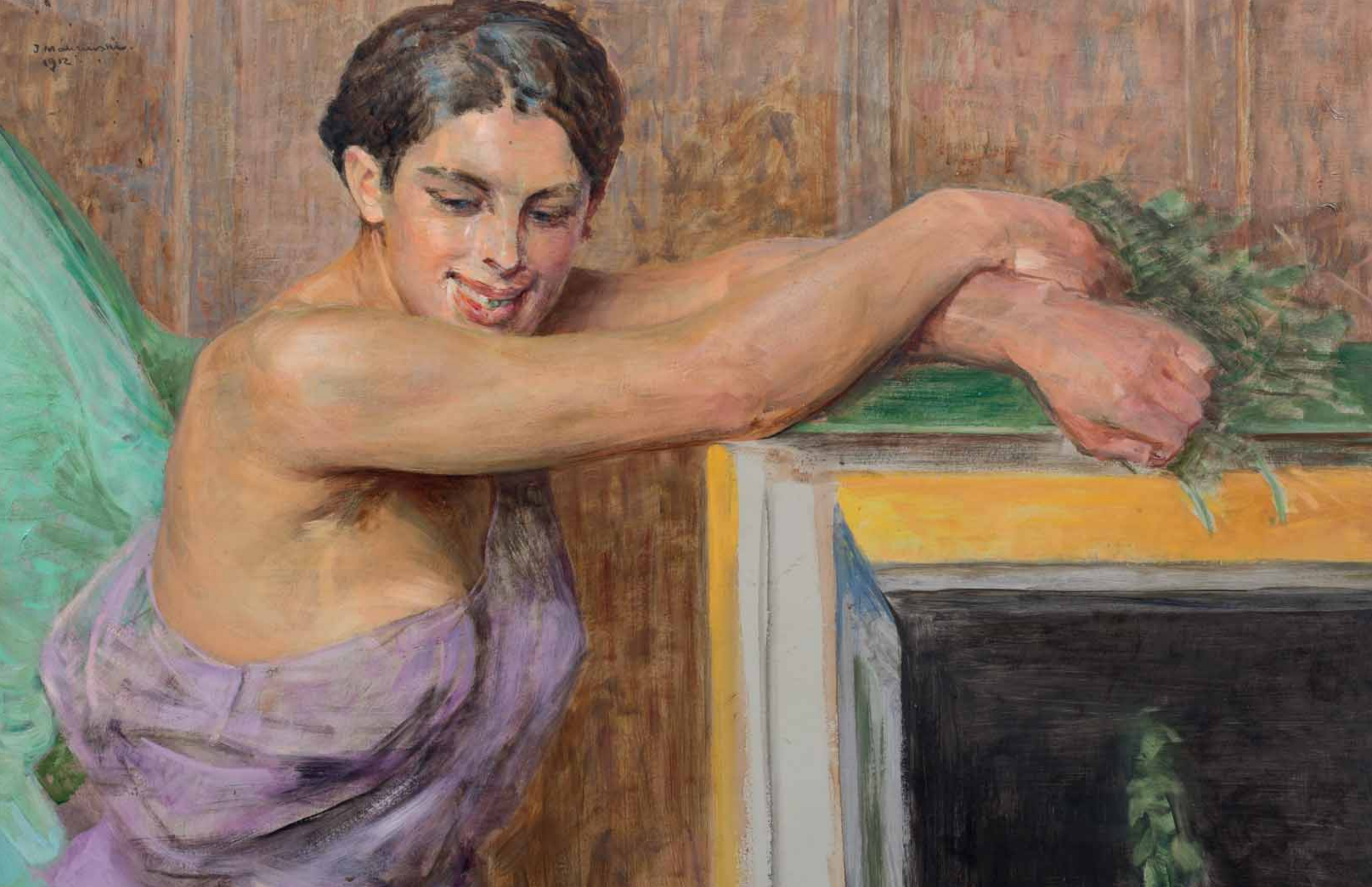
(Jacek Malczewski podczas pracy w plenerze XIX wieku – fot. zbiory Narodowe Archiwum Cyfrowe)

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

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

JACEK MALCZEWSKI

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



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

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

11

JACEK MALCZEWSKI
(1854 – 1929)

Portret kobiety z cyklu Salome, 1912

olej, tektura, 72 x 92 cm
sygn. l.g.: J. Malczewski 1912

Estymacja: 800 000 – 1 000 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Dom Aukcyjny Polswiss Art, aukcja 08.12.2015, poz. 12.
Polska, kolekcja prywatna

Motyw Salome zaczerpnięty z Biblii zdobył niezwykłą popularność w modernizmie i odnosił się bezpośrednio do krwawego erotyzmu i mrocznej zmysłowości biblijnej postaci stając się synonimem kobiety mającej nieograniczoną, często destrukcyjną władzę nad mężczyzną, ale której mężczyzna nie może się oprzeć. Na początku XX wieku la femme fatale stała się jedną z głównych postaci w ikonografii, którą zdominowała tematyka symboliczno – mitologiczna, obrazy nawiązujące do końca chrześcijaństwa, tryumfu cielesności nad duchem, ideału piękna nad rajem. Zmiana podejścia do samej kobiety rozpoczęła się już wraz z epoką fin de sieclu, kiedy to powoli obraz niewiasty – pięknej, zmysłowej i anielsko delikatnej – zaczął powoli ustępować „obrazowi kobiety chłodnej, bezwzględnej, demonicznej, o urodzie naznaczonej znamieniem wyrafinowania, piękności sztucznej, zgodnie zresztą z podstawowym aksjomatem modernistycznego światopoglądu wyższości sztuki nad naturą" (Hutnikiewicz A., Młoda Polska, Warszawa 1994, s. 43).
Przedstawienia, do których należy oferowany obraz wpisują się w schyłkowe tendencje sztuki z przełomu wieków i doskonale ujmują atmosferę epoki, w której zapanował kryzys światopoglądowy i religijny. Jacek Malczewski w swojej niezwykłej wrażliwości nie mógł pozostać obojętny wobec tych zmian. Sam czuły na piękno płci przeciwnej z pasją czynił kobiety głównymi bohaterkami swoich obrazów. Szczególnie chętnie obsadzał je w rolach głęboko symbolicznych takich jak Polonia czy Salome. W ujętej przez Malczewskiego postaci kobiety, w jej pozie i wyrazie twarzy nie sposób nie dojrzeć tamtej bezdusznej uwodzicielki, która potrafiła zażądać od Heroda głowy samego Jana Chrzciciela. Nie jest to nacechowana duchem romantyzmu Ellenai ani kobiety obrazowane w cyklu „Zatruta studnia". To pełna witalności i świadoma swej siły i erotyzmu kobieta. Współczesna i wyemancypowana Salome, która jest zdolna zniszczyć mężczyznę swym czarem. Podkreślana przez modernistów wyższość cielesności nad ideałami ducha znajduje w oferowanym obrazie szczególny swój przykład wzmocniony dodatkowo przez Malczewskiego poprzez symbolikę liści pietruszki, które kobieta trzyma w dłoniach i między zębami. Pietruszka była bowiem od czasów starożytnych traktowana jako afrodyzjak o szczególnych właściwościach, ziele chroniące mężczyzn przed impotencją.

Prawdziwe dzieło sztuki musi być – czy ktoś się z tym zgadza, czy też się nie zgadza – najszczerszą spowiedzią. Najwyższą ideą w malarstwie jest samo piękno, a to co się nazywa duszą danego dzieła – samo „wśliźnie" się niepostrzeżenie w utwory artysty. Niech każdy maluje tak, jak nakazuje mu sumienie i pozwala talent.

— WLASTIMIL HOFMAN

(Ojcze nasz… malarska modlitwa Wlastimila Hofmana. Katalog, oprac. B. Danielska, P. Wiater, Szklarska Poręba-Jelenia Góra, s. 2.)

12

WLASTIMIL HOFMAN
(1881 – 1970)

Zadumana dziewczyna, 1923

olej, tektura, 24 x 32 cm
sygn. l.d.: Wlastimil Hofman 1923

Estymacja: 8 000 – 10 000 zł •

Życie i twórczość Kazimierza Sichulskiego wplątały się w niezwykle złożone procesy zachodzące w Galicji na początku XX wieku (...).Nieprzeciętna erudycja i doskonała znajomość warunków miejscowych pozwoliły artyście znaleźć własną drogę wśród powikłań ówczesnej sztuki europejskiej.

(Igor Chomyn, z katalogu wystawy „Kazimierz Sichulski (1879–1942). Malarstwo, rysunek, grafika. Kolekcja ze zbiorów Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki imienia B. G. Woźnickiego" PGS, Sopot 2016)

13

KAZIMIERZ SICHULSKI
(1879 – 1942)

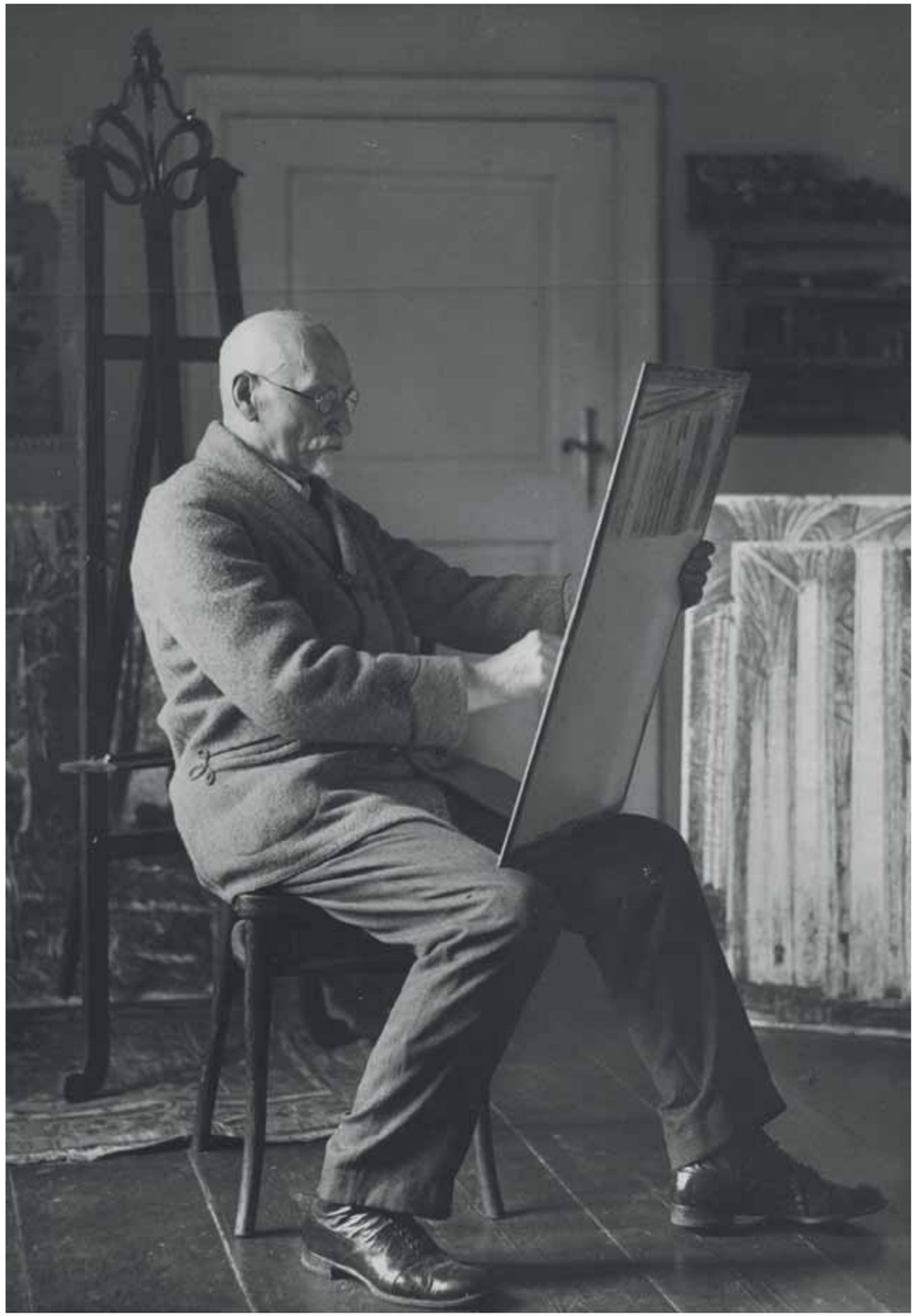
Rybak z Podola, 1930

olej, płótno, 111 x 101 cm
sygn. p.d.: Sichulski 1930, na blejtramie autorski opis: Akad. Sztuk Pięk. Kraków prof. Sichulski 1930 Kraków „Rybak", na odwrocie nalepki wystawowe Salonu Dzieł Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego, TPSP w Krakowie oraz Carnegie Institute w Pittsburghu (USA)

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 14.12.2008

Malował sceny rodzajowe, najczęściej o tematyce huculskiej, portrety, kompozycje religijne i batalistyczne. Jego prace odznaczają się dekoracyjnością, intensywnym kolorem i secesyjną linią. Sichulski eksperymentował z wieloma gatunkami sztuki, nie zamykał się w jednym kręgu tematów. Miał wielką operowania odmiennymi konwencjami stylistycznymi. Obok prac ekspresjonistycznych projektował secesyjne kartony dekoracyjne, witraże i wnętrza. Uznawany był za najwybitniejszego polskiego karykaturzystę. Wykonane przez niego portrety satyryczne przedstawicieli środowiska artystycznego – malarzy, literatów, ludzi teatru – odznaczały się celnością charakterystyki wykpiwanych postaci i trafnością sądu o ich zachowaniach, zwyczajach i słabostkach.
Z pasją i artyzmem podchodził do malarstwa olejnego, tworząc doskonałe arcydzieła takiej miary jak prezentowana praca. Porównywał wtedy te obrazy do muzyki, do czystości dźwięków. Malowany z wielkim sentymentem portret rybaka przyciąga lekkością i wielkim malarskim kunsztem. Szeroko malowany i śmiało budowany kolorem jest świadectwem inspiracji malarstwem impresjonizmu. Sichulskiemu zawsze zależało na temacie, był znakomitym obserwatorem, typem artysty-wzrokowca. Dlatego jego sztuka jest tak rozmaita a realizm przedstawionej postaci tak emocjonalny. Rybak z Podola to dzieło wybitne, w którym wyobraźnia artysty imponuje rozmachem, artystycznym kunsztem i piękną kolorystyką.



(Leon Wyczółkowski, artysta malarz i grafik przy pracy, NAC)

Portrety przyjaciół ze świata artystycznego, lub twórców, na których indywidualność Wyczółkowski żyw reagował uczuciowo, są uderzająco trafne, głęboko wnikliwe. I nie tylko przedstawiają różnych ludzi, ale i jako obrazy są całkowicie różne. Trzeba bliższej analizy, by odnaleźć dostateczną ilość wspólnych cech, świadczących o wyjściu ich wszystkich spod jednej ręki.

(Twarowska M., Leon Wyczółkowski, wyd. Auriga, Warszawa 1973, s. 22)

LEON WYCZÓŁKOWSKI

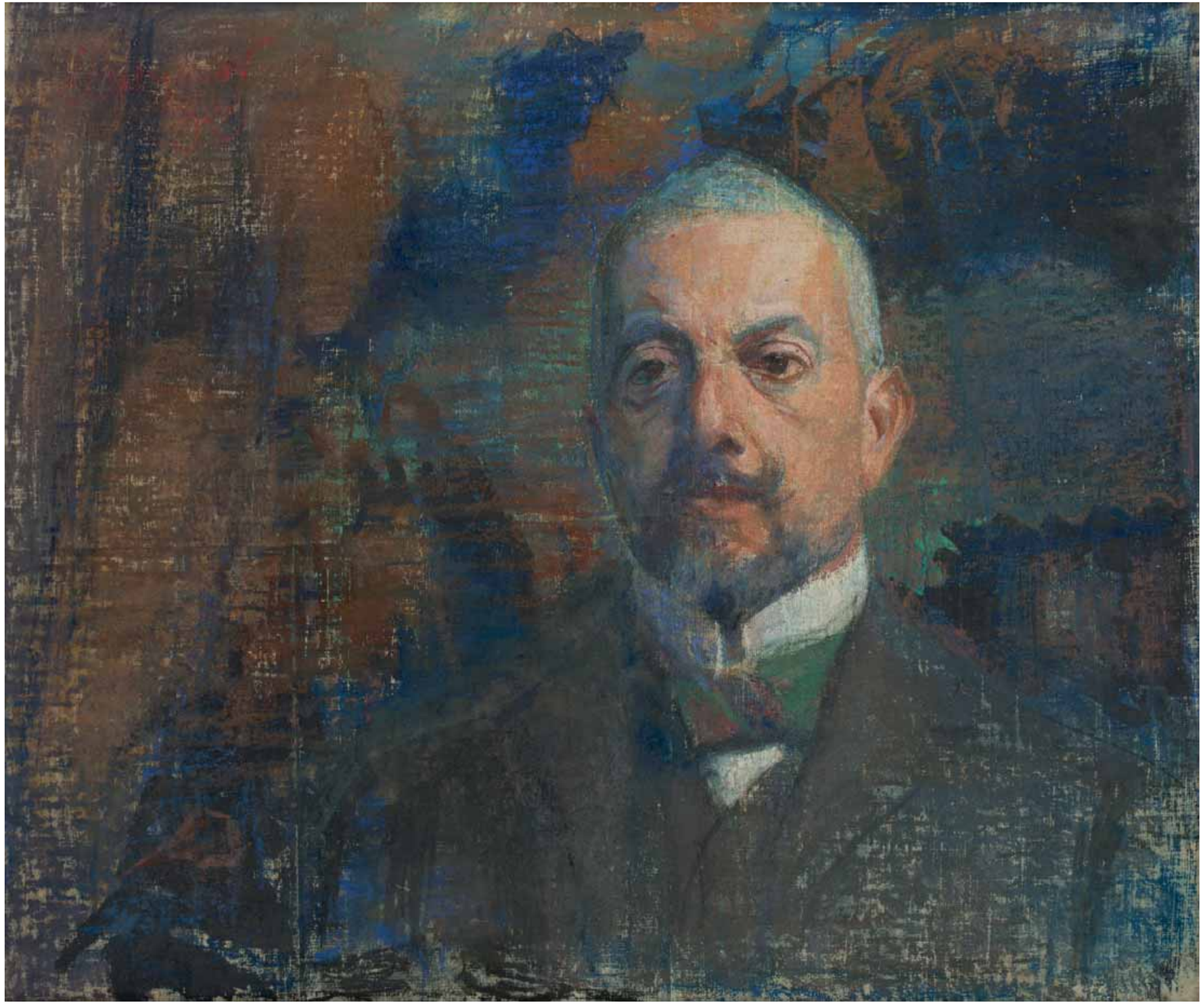
Wielki talent Leona Wyczółkowskiego przejawił się zarówno w bogatym repertuarze przedstawianych tematów jak i w szerokiej skali środków ekspresji, w eksperymentatorskiej pasji prowadzącej do osiągnięcia mistrzostwa w stosowaniu rozmaitych mediów i technik artystycznych. Początkowo artysta doskonalił swój warsztat w zakresie malarstwa olejnego, ok. 1904 skoncentrował się na rysunku pastelami dochodząc w tej dziedzinie do perfekcji, zaś od 1911 poświęcił się całkowicie grafice oryginalnej stając się jednym z pionierów tej dyscypliny na gruncie polskiej sztuki.

Jednym z najchętniej podejmowanych przez Leona Wyczółkowskiego gatunków był portret. Malował zarówno ludzi anonimowych jak i ważne postaci z krakowskiego kręgu młodopolskiego i lat 20. Pierwsze kompozycje pochodzą jeszcze z czasów nauki w Szkole Rysunkowej Gersona oraz Monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych. Mieszczańskie w charakterze te realistyczne wizerunki typowało statyczne upozowanie postaci wyłaniających się z ciemnego tła. Już wtedy dały o sobie znać duża wrażliwość kolorystyczna Wyczółkowskiego i umiejętność operowania światłem. Sztuka portretowa na przełomie lat 70. i 80. stała się głównym uprawianym przez artystę kierunkiem a modelami były osoby najczęściej nieznane. Od lat 80. Wyczółkowski stopniowo rozjaśniał paletę i ją wzbogacał. Zaczęły pojawiać się kontrasty kolorystyczne między ubiorem a tłem, zmieniał się sposób modelunku. Mistrzostwo osiągnął w dziedzinie portretu wykonanego pastelą. Kreśląc rysy twarzy, werystycznie odtwarzał wygląd swych modeli, sugestywnie oddawał ich psychologiczny profil i stan emocjonalny. Warsztatowa perfekcja tych wizerunków przejawiła się w bezbłędnym rysunku i subtelnym modelunku światłocieniowym, w lapidarnym określeniu form i wyrafinowanej kolorystyce zawężonej do kilku tonów. W tym czasie portretował już nie tylko osoby nieznane ale również wiele wybitnych osobistości, kolegów artystów, przedstawicieli świata nauki. Osoby, które znał przedstawiał z pełnym oddaniem psychologicznego rysu, umiejętnie przekazywał stany emocjonalne, psychikę i charakterystyczne pozy. Wyczółkowskiemu „…pozuje cały krakowski, młodopolski świat; artyści, znajomi, przyjaciele, przyjezdne sławy. Na ogół mężczyźni dojrzali, często starzy, przeważnie o mocnych, charakterystycznych głowach, poważni, pełni zapału, nie byle jacy. Wyczół nie szuka specjalnie tych ciekawych głów; jeśli jest ich tyle, to raczej zasługa portretowanych. On tylko siłę czy charakter podkreśla – trochę dlatego, że taka moda na intelekt czy charakter, a przede wszystkim z wrodzonego pędu do podkreślania, do wyzyskania wszystkich możliwości, do najefektywniejszego ujęcia” (Mszanka M., Litografia Leona Wyczółkowskiego, Wrocław – Kraków 1958, s. 69).

Wśród portretowanych często osobistości poczytne miejsce zajmował przyjaciel Wyczóła – Erazm Barącz. Zażyłość między obydwoma panami pozwoliła artyście na stworzenie szeregu portretów, które nie tylko miały spełniać swą podstawową funkcję utrwalenia wizerunku ale też dawała pole do eksperymentowania. Na życzenie malarza Barącz pozował mu w najrozmaitszych strojach podkreślających orientalna urodę modela. Począwszy od olejnych przedstawień Barącza datowanych na 1906 i 1908 rok aż do 1925 powstawały kolejne wizerunki przyjaciela. Wykonane są w najróżniejszych technikach – ołówkiem, kredką litograficzną, akwarelą i tuszem. Powstały też portrety w technikach graficznych – litografii i miękkim werniksie.

Przy zawodowych trudach [Erazm Barącz] zamiłowanie oddał zabytkom sztuki. Zbiory swoje darował miastu Krakowowi (...)

(fragment epitafium z nagrobku Erazma Barącza
na cmentarzu Rakowickim w Krakowie)



14

LEON WYCZÓŁKOWSKI
(1852 – 1936)

Portret Erazma Barącza, 1909

pastel, papier, 59,5 x 71 cm
sygn. l.g. czerwoną kredką: L. Wyczół 909

Estymacja: 120 000 – 180 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Dom Aukcyjny Ostoya, aukcja 15.10.2000, poz. 37.

Wyczół nie nuży się łatwo swoim modelem. Może powracać do niego ciągle, zmieniając tylko ujęcie, szczegóły, światło, efekty ... I na odwrót – może powtarzać ten sam efekt czy ujęcie na całym szeregu portretów.

(Muszanka M., Litografia Leona Wyczółkowskiego, Wrocław – Kraków 1958, s. 68-69)

Ormiańską rodzinę Barączów Leon Wyczółkowski poznał we Lwowie. Bywał gościem w ich domu i namalował wówczas portret głowy rodziny, Jakuba Barącza – dziś w Muzeum Narodowym w Warszawie. Zaznajomił się zapewne wtedy również z jego pięcioma utalentowanymi synami – lwowskim rzeźbiarzem Tadeuszem (1849-1905); Romanem (1856-1930) późniejszym profesorem chirurgii czynnym we Lwowie; Erazmem (1859-1928); Stanisławem (1864-1936) poetą i tłumaczem, oraz najmłodszym Władysławem (1865-1919), który został aktorem i dyrektorem teatru we Lwowie.

Erazm Barącz zakończył górnicze studia inżynierskie w Leoben w Austrii w 1880 r. Został zatrudniony w kopalni soli w Wieliczce w 1890 i mianowany dyrektorem generalnym salin w 1914. Erazm Barącz zgromadził pierwszorzędna kolekcję współczesnych polskich artystów takich jak Leon Wyczółkowski, Jacek Malczewski, Teodor Axentowicz, Włodzimierz Tetmajer, Alfons Karpinski, Tadeusz Rychter, Jan Stanisławski, Adam Chmielowski (późniejszy św. Brat Albert). Szczególna i wieloletnia przyjaźn połączyła Wyczółkowskiego z Erazmem Barączem. Obok Feliksa "Manggha" Jasieńskiego, Barącz był najczęściej potretowana przez artystę osobą. Ten z kolei kolekcjonował prace Wyczółkowskiego ze poszczególnych okresów jego twórczosci, dokumentując tym samym dorobek artysty. Uczeń Wyczółkowskiego, malarz i grafik Teodor Grott (1884-1972), wspominał, że Erazm Barącz należał do codziennych gości Wyczółkowskiego w Krakowie i był częstym jego modelem. Pisał: *Wyczółkowski zachwycał się Barączem. Przedstawiał on typ rasowego mężczyzny o pięknych rysach, śniadej cerze – typ wybitnie wschodni, ormiański*. Franciszek Klein, krakowski historyk sztuki, uzupełniał tę relację: *Barącz, zamiłowany kolekcjoner sztuki, większą część życia przepędził w Wieliczce, a wygodny i zasobny dom starego kawalera słynął z dobrej kuchni. Na te sute przyjęcia przyjeżdżały krakowskie pięknoduchy I zaprzyjaźnieni malarze, a Wyczółkowski czuł się tam jak u siebie w domu.*

Wyczółkowski, Jasieński i Barącz, wspólnie uzgodnili, że swoje zbiory przekażą w darze krakowskiemu Muzeum Narodowemu, będącemu wówczas instytucją podległą miastu. Ostatecznie z tego postanowienia wyłamał się Wyczółkowski, który – za sporym odszkodowaniem – przekazał swą zróżnicowaną i cenną kolekcję Muzeum Wielkopolskiemu w Poznaniu. Jasieński i Barącz dotrzymali słowa i przeprowadzili darowizny na rzecz muzeum w 1920 i 1921 r., otrzymując w zamian od miasta dożywotnie posady kustoszy przy swych kolekcjach. Muzeum utworzyło, zgodnie z umowa darowizny, odrębny oddział im. Erazma Barącza mieszczący się w budynku przy ulicy Karmelickiej 51, u wylotu ulicy Siemiradzkiego.

Kolekcja Barącza zawierała ok. 100 znakomitych prac polskich malarzy, bardzo cenny zbiór tkanin wschodnich oraz inne obrazy europejskie i objekty. Darczyńca mieszkał na parterze oddziału muzealnego aż do swojej śmierci. W rodzinnym Lwowie Barącz zostawił kilkanaście obrazów, m.in. swój portret w hiszpańskim stroju namalowany przez Wyczółkowskiego, oraz portret jego brata Tadeusza, autorstwa Jacka Malczewskiego. Podczas okupacji niemieckiej, część obiektów zostało skonfiskowanych w celu umeblowania m.in. biura Hansa Franka na Wawelu oraz jego rezydencji w Krzeszowicach, zawłaszczonej od hrabiów Potockich. Dużo zaginęło po wojnie. Oddział przestał funkcjonować w 1944. Obecnie pozostałe obiekty znajdują się w różnych działach Muzeum Narodowego w Krakowie.

Prezentowany portret Erazma Barącza autorstwa Leona Wyczółkowskiego należy do grupy blisko trzydziestu portretów jakie artysta wykonał swojemu przyjacielowi. Ujmował go w rozmaitych technikach graficznych, rysunku, pastelu i technice olejnej. Najwcześniejsze znane pochodzą z 1906, najpóźniejsze zaś z 1927. Pastel był preferowanym medium Wyczółkowskiego cierpiącego z powodu uczulenia na medium olejne. Zachowało się siedem potretów Erazma Barącza w pasteli a większość z nich znajduje się dziś instytucjach muzealnych (m.in. we Wrocławiu i Lwowie). Proponowany portret, wykonany w początku ich znajomości (1909), jest więc rzadkością na rynku antykwarycznym, oraz obiektem wpisującym się w bogatą spuściznę artystyczną jak i historyczną artysty i jego modela.

15

BŁAŻEJ IWANOWSKI
(1889 – 1966)

Sypialnia królewska Wilanów, 1934

olej, płótno, 85 x 101 cm
sygn. l.d.: Błażej Iwanowski Wilanów 1934, na odwrocie
nalepka wystawowa TZSP 1934 rok

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

LITERATURA
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk
Pięknych w Warszawie za rok 1934, Warszawa 1934, s. 20.

(Xawery Dunikowski wśród rzeźb z cyklu „Brzemienne", repr. za: M. Treter, „Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb", Lwów 1924.)

Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie okiełznany żadnym prawem, nie ograniczony żadną siłą ludzką.
– STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI (1899)

(Przybyszewski S., Confiteor, w: *Programy i dyskusje literackie Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. 239)

XAWERY DUNIKOWSKI

Powyższe zdanie będące kwintesencją postrzegania roli artysty przez polskich modernistów mogłoby się stać mottem życia Ksawerego Dunikowskiego. Z perspektywy lat droga twórcza artysty ukazuje go jako człowieka przekonanego o własnym geniuszu, idącego własną ścieżką i niepokornego. Wiara w posłannictwo, awanturniczy charakter i nieprzejednanie sprawiły, że Dunikowski stał się prekursorem walki o należne rzeźbie miejsce jako odrębnej dziedziny sztuki.
Ksawery Dunikowski pierwsze umiejętności w dziedzinie rzeźby zdobywał w pracowni Bolesława Syrewicza na warszawskim Zamku Królewskim. Jeszcze zanim rozpoczął studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1896) po raz pierwszy wystawił swoją rzeźbę w TZSP w Warszawie („Popiersie Mefisto"). Aktywny politycznie Dunikowski popadając raz po raz w konflikt z władzami carskimi opuścił Warszawę i przeniósł się na studia do Krakowa. Krakowska uczelnia doceniła talent młodego artysty czego wyrazem było przyznanie mu w 1898 roku złotego medalu za pracę dyplomową („Portret Henryka Szczyglińskiego"). Na rozwój twórczy Dunikowskiego wpływ miał Stanisław Przybyszewski, który był duchowym przywódcą ówczesnej bohemy artystycznej Krakowa. Dunikowski był wiernym jego słuchaczem, bliskie mu były hasła nawołujące do zerwania z poprawnością akademicką, subiektywizacji procesu twórczego oraz eksperymentowania nawet kosztem niezrozumienia. W takim duchu powstawały wczesne prace, wykonywane w gipsie i glinie – jedynych materiałach poddających się szybkiej obróbce. Pozbawione były one realizmu, Dunikowski rzeźbił wysmukłe figury ludzkie o ekspresyjnej gestykulacji rąk, sprawiające wrażenie ruchu. Obok kompozycji symbolicznych tworzył portrety. W 1903 roku Dunikowski został profesorem rzeźby w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. Dwa lata później pokazał swoje prace na indywidualnej wystawie w Salonie Krywulta. Joanna Torchała w publikacji „Niepokorny Xawery Dunikowski" (wyd. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2011, s. 12) opisuje jak wielkie oburzenie wywołała ta wystawa. Podsycone ono było dodatkowo konfliktami towarzyskimi w jakie wdał się artysta w tym samym czasie. W wyniku tych wydarzeń Dunikowski zyskał sobie równie dużo wrogów co obrońców. Nie przeszkodziło mu to zaszokować publiczność po raz kolejny prezentując w warszawskiej Zachęcie w 1907 roku cykl rzeźb pt. „Kobiety brzemienne". Artysta pozbawił je postumentów ustawiając figury kobiet bezpośrednio na ziemi, co zatarło granicę między widzem a dziełem. W 1910 roku przeniósł się do Krakowa skąd coraz częściej wysyłał swoje prace na zagraniczne pokazy (Antwerpia, Rzym, Berlin). W 1914 roku Dunikowski wyjechał do Paryża i stamtąd dalej do Londynu. W tym samym roku powrócił do Francji i otworzył pracownię w Paryżu przy ul. F. Gilbert. Pracował samodzielnie a inspirację czerpał zarówno z kubizmu jak i starożytnych dokonań rzeźby egipskiej i greckiej. Przyjaźń ze sławnym fryzjerem i projektantem mody Antoine Cierplikowskim otworzyła Dunikowskiemu kontakt z bogatą klientelą paryską, dla której tworzył liczne portrety.
W 1921 wrócił do Krakowa by objąć katedrę rzeźby na Akademii Sztuk Pięknych. Wykonał wówczas m.in. monumentalną kompozycję architektoniczną „Pomnik wdzięczności Ameryce" (1921). W 1923 roku rozpoczął wieloletnią pracę nad cyklem „Głów wawelskich", jednym z najwspanialszych swoich dzieł. Nowatorstwo objawiające się w subiektywnym potratowaniu 70 portretów nie zyskało aprobaty środowiska artystycznego i ostatecznie głowy nie zostały uwzględnione w dekoracji Wawelu. Mimo osobistego rozżalenia jakie Dunikowski odczuwał z powodu odrzucenia projektu okres lat dwudziestych był czasem sukcesów twórcy, który już wówczas cieszył się mianem najwybitniejszego polskiego rzeźbiarza. Dobrą passę przerwał wybuch II wojny światowej. 15 maja 1940 roku Dunikowski został aresztowany przez gestapo i ostatecznie przewieziony do Auschwitz, z którego po wyzwoleniu powrócił do Krakowa w 1945 roku. Szybko odnalazł się w nowej socjalistycznej rzeczywistości. Wykonał kolejno dwa monumentalne zlecenia – „Pomnik czynu powstańczego" (1945) na górze św. Anny oraz „Pomnik wdzięczności armii radzieckiej" w Olsztynie (1949). W 1949 roku przyznano Dunikowskiemu Order Budowniczego Polski Ludowej. Artysta bardzo liczył na rolę państwa jako mecenasa sztuk, w tym rzeźby. Wkrótce jednak przyszło rozczarowanie. Twórczość Dunikowskiego nie mieściła się w pojęciu sztuki wyznawanej przez władzą socjalistyczną. Z drugiej strony rzeźbiarz będący spadkobiercą modernistycznej wizji artysty nie zamierzał ulec narzuconym wymogom. W tym czasie stworzył dwie kontrowersyjne rzeźby największych przywódców Rosji Radzieckiej – „Portret Lenina" (1949) i „Stalin" (1954). W okresie powojennym artysta powrócił do malowania. Pozwalało ono realizować się twórczo gdy z przyczyn zdrowotnych coraz trudniej było mu rzeźbić.

(Rzeźby Xawerego Dunikowskiego. Wystawa Rodin, Dunikowski Kobieta w polu widzenia, Forum)

Europa, znudzona swoim własnym przerafinowaniem, pragnie wstrząsów, prawdziwych silnych emocji artystycznych, a my zamiast tych silnych tworów, na które stać nas przecie, dajemy jedynie słabe naśladownictwo Zachodu. Cała moja praca stała zawsze w niezgodzie z otaczającymi mnie warunkami. Walczyłem. Dziś ciągle jeszcze czuję się młody i gotów do dalszej walki o prawdę w sztuce. –

KSAWERY DUNIKOWSKI

(„Swiatowid", nr 28, z 3 czerwca 1933, s. 7)

W okresie paryskim (1914-1921) a zwłaszcza zaś od 1915 roku Dunikowski wykonywał w znacznej mierze portrety zlecane mu przez majętnych paryżan i przebywających w stolicy Francji obcokrajowców. Jego sytuacja materialna, w początkach emigracji trudna, ulegała stopniowej poprawie. W nowych sprzyjających okolicznościach czuł, że jego artystyczna indywidualność zaczęła się bardziej wyłaniać i nabierać kształtów. W tym czasie Dunikowski wykonał serię figur kobiecych na zlecenie bogatych mieszkanek Paryża – przede wszystkim Amerykanek i Francuzek. Chcąc sprostać wymaganiom swoich klientek z pieczołowitością oddawał ich eleganckie stroje i fryzury. Do przykładów rzeźb wyrafinowanych w detalu należą bez wątpienia „Amerykanka I" oraz „Francuzka". Obydwie charakteryzują się wspólnym dla paryskich figur półpostaciowym ujęciem oraz dopracowanymi w szczegółach ubiorem i uczesaniem. Do jednej z paryskich figur zalicza się również oferowana „Półpostać kobiety". Przedstawiona tu kobieta ubrana jest w luźną suknię o podwyższonym stanie, skrojoną w stylu Art Déco, z opadającą luźno i zakrywającą ramiona narzutą. Jej gładko zaczesane do tyłu włosy, rozdzielone po środku głowy przedziałkiem, upięte są tuż nad karkiem w niewielki ledwo zarysowany koczek. „Półpostać kobiety" w swym stroju przywołuje na myśl zarówno „Amerykankę I" jak i „Amerykankę II" lecz w charakterystycznym geście oparcia lewej ręki na biodrze i lekkim odchyleniu głowy w prawo nawiązuje zdecydowanie bardziej do ekspresyjnych rzeźb z początkowej fazy twórczości Dunikowskiego. Wyróżnia się tym z resztą na tle również innych paryskich figur kobiecych z tego samego okresu, które cechuje z jednej strony większe dopracowanie detalu – zauważalne zwłaszcza w modnych wówczas, wyrafinowanych fryzurach modelek – ale za to dużo większa bryłowatość przedstawienia. W „Półpostaci kobiety" Dunikowskiemu udało się połączyć modną stylistykę Art Déco z psychologiczną analizą modelki. Patrząc na tę niezwykłą rzeźbę widzimy nie tylko elegancką kobietę z wyższych sfer ale poprzez ekspresyjny gest ręki i odchylonej głowy z półprzymkniętymi oczyma dostrzegamy prawdziwą kobietę z jej charakterem. Jest ona poniekąd wyraźnym echem powstałego dekadę wcześniej cyklu „Kobiet brzemiennych" (1906). Były to pełnowymiarowe postaci kobiet odzianych w długie powłóczyste suknie i będących w stanie błogosławionym. Jedną z uwiecznionych w cyklu postaci miała być sama muza i kochanka Dunikowskiego – Sara Lipska – matka jego jedynego dziecka – córki Marii Xawery urodzonej w Belgii ale mieszkającej z matką w Paryżu. Sara Lipska była wówczas wziętą projektantką mody i strojów dla rosyjskiego baletu. Dunikowski po swoim przyjeździe do stolicy Francji krótko pomieszkiwał z nią i z córką, wiadomo, że miał z nimi bliskie relacje. Jest więc możliwe, że w oferowanej rzeźbie, wykonanej między 1916 a 1920 rokiem, artysta raz jeszcze zapragną przedstawić Sarę Lipską taką jaką zapamiętał z okresu poprzedzającego narodziny córki. Nadał jej jednak cechy charakteru silnej i ukształtowanej już kobiety potrafiącej z powodzeniem mierzyć się samotnie z życiem. Cechą charakterystyczną łączącą „Brzemienne" z „Półpostacią kobiety" jest ten sam rodzaj modelunku, ten sam ubiór i fryzura. Ekspresja uwidoczniona w geście stanowczo opartej na biodrze ręki i mocnym odchyleniu w tył głowy czyni jednak z „Półpostaci kobiety" rzeźbę niepowtarzalną.

Najciężej rozstawał się z Paryżem, gdy likwidował pracownię. – Żegnałem młodość, nadzieję, złudzenia. Przyjąłem brzemię odpowiedzialności i od tej chwili żyłem pracą.

(Sokorski W., Xawery Dunikowski, Warszawa 1978, s. 83)

16

XAWERY DUNIKOWSKI
(1875 – 1964)

Półpostać kobiety, ok. 1916-1920

brąz patynowany, 100 x 75 x 40 cm
sygn. p.d.: Xawery Dunikowski Paris, na odwrocie stempel odlewni z nr edycji: 4/8 ART PRODUCT

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł •

WYSTAWIANY
Lublin, Muzeum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, *Kolekcja mistrzów Krzysztofa Musiała*, 10.2017 – 09.2018.
Poznań, Muzeum Narodowe, Zapisy Przemian. *Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 05 – 06.2008.
Kraków, Muzeum Narodowe, *Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 03 – 04.2008.
Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, *Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 12.2007 – 02.2008.
Szczecin, Muzeum Książąt Pomorskich, *Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 10 – 12.2007.
Wrocław, Muzeum Narodowe, *Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 09 – 10.2007.

REPRODUKOWANY
Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała [katalog wystawy], red. Ilkosz B., Wrocław 2007, s. 117.

LITERATURA
Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała [katalog wystawy], red. Ilkosz B., Wrocław 2007, s. 117.
Treter M., *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb*, wyd. H. Altenberga, Lwów 1924.

Zrozumieć i ocenić należycie manierę jej mogą tylko ludzie wrażliwi na delikatną, półtonową grę barw i delikatniejszą jeszcze grę wrażeń duchowych (...) Daje ona nawet martwym przedmiotom – nie odrywając ich wcale od ziemi – pewną eteryczność wizjonerską, pozwalającą widzieć w nich wierne obrazy rzeczy przedstawionych, nabierających jednak równocześnie jakiejś mglistej powiewności, czyniącej je wizjami, padającymi na płótno, jakby zwierciadlane odbicia, przepuszczone przez kryształowy pryzmat własnej duszy artystki. – ANTONI RADOMIR

(Radomir A., Salon Krakowski, w: „Głos Narodu", nr 29, 1898)

17

OLGA BOZNAŃSKA
(1865 – 1940)

Czerwone kwiaty w wazonie

olej, tektura, 31 x 25,5 cm
sygn. l.d.: Boznańska

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł

Portrety Tadeusza Styki, na których są podobizny „high lifu” Europy i Ameryki, posiadają wyjątkowy wdzięk i wykwint w najlepszym stylu, przy trafnej charakterystyce osób i wiernem oddaniu ich podobieństwa.

(Bunikiewicz W., wstęp do: „Quo vadis” Jana Styki. Tadeusz Styka. Adam Styka, Przewodnik Nr 110, TZSP Warszawa 1936, s. 7.)

18

TADEUSZ STYKA
(1889 – 1954)

Portret młodej blondynki

olej, płyta, 54,5 x 37,5 cm
sygn. p.d.: TADE. STYKA

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

Z tych ruchów leżących – leniwych i miękkich, z odpoczynku ciał smukłych i elastycznych, rzuconych od niechcenia na biel prześcieradeł lub wwiniętych w kąt kanapy, z nonszalancją niedbale wygiętych ud i bioder, z prowokacji małych, okrągłych, wyrzuconych w przód piersi, z kokieterii wciśniętych pod siebie nóg Weiss wydobył nieskończone bogactwo motywu...

(Świerz S., Wojciech Weiss, w: „Sztuki Piękne", R. II, 1925-1926, s. 154)

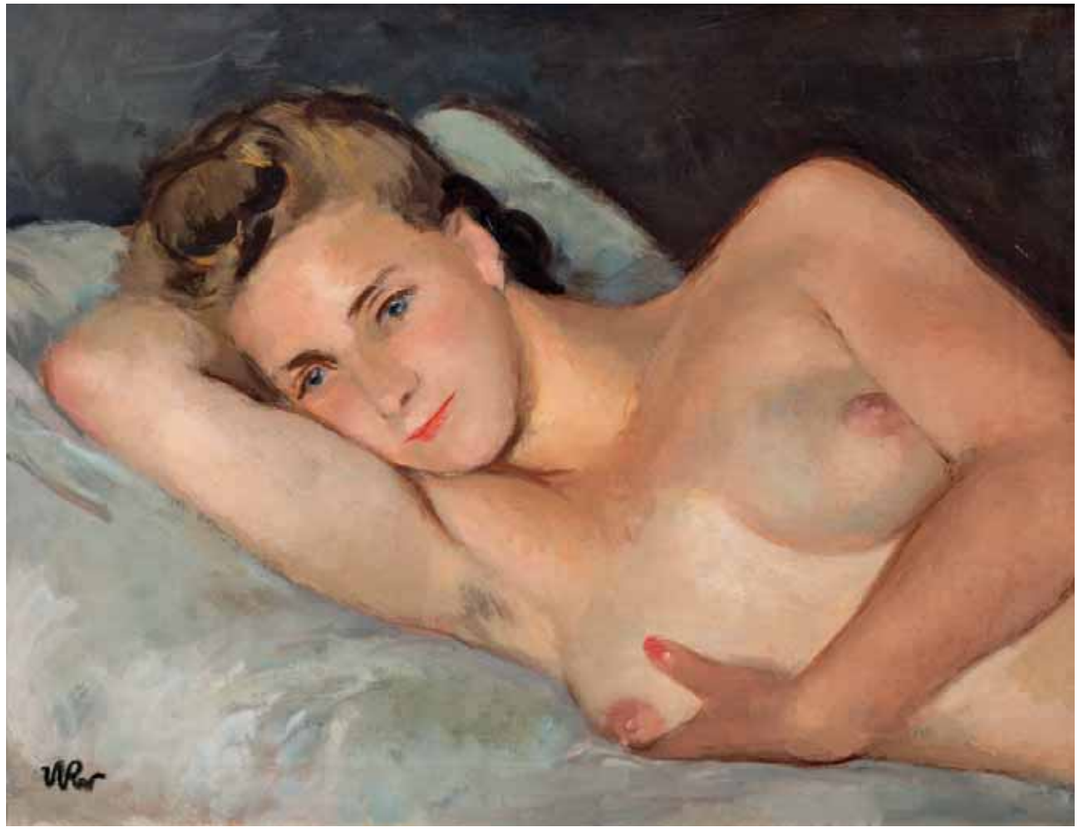
19

WOJCIECH WEISS
(1875 – 1950)

Akt, ok. 1935

olej, płótno, 50 x 65,5 cm
sygn. l.d.: WW

Estymacja: 28 000 – 35 000 zł



„Jedzie, jedzie na Kasztance
Siwy strzelca strój,
Hej, hej, Komendancie,
Miły wodzu mój!”

(popularna piosenka wojskowa aut. W. Kostek-Biernacki,
Pieśń o wodzu miłym, Nida, marzec 1915)

20

CZESŁAW WASILEWSKI
(1875 – 1946)

Marszałek Józef Piłsudski na Kasztance, 1934

olej, płótno, 159 x 118 cm
sygn. l.d.: Cz.Wasilewski/1934

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł

Czesław Wasilewski był malarzem samoukiem, który warsztatu uczył się u boku Wojciecha Kossaka, dla którego na początku lat 20. przygotowywał tzw. podmalówki. Mieszkał i tworzył w Warszawie, a jego twórczość miała swój własny styl, potwierdzały artystyczną indywidualność. W swoich obrazach Wasilewski lubił odnosić się do takich artystów jak m.in. Józef Brandt, Józef Chełmoński czy Alfred Wierusz-Kowalski. Sam wielokrotnie uczestniczył w krajowych wystawach malarstwa m.in. w Lublinie, Katowicach, Częstochowie, Gdyni i Poznaniu. Regularnie wystawiał w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Prace Czesława Wasilewskiego najczęściej przedstawiają sceny polowań, zaprzęgów, kuligów oraz zwierząt w lesie. Dużo rzadziej malował kwiaty i martwe natury. Po 1930 zaczął swoje prace podpisywać nazwiskiem „Zygmuntowicz” oraz literą I. lub F. (Ignacy lub Franciszek?). Oferowany obraz powstał w 1934 roku. Wielopostaciowa kompozycja z centralnie usytuowaną sylwetką Marszałka Józefa Piłsudskiego na swej ulubionej klaczy „Kasztance” wprost nawiązuje do sztandarowego dzieła Wojciecha Kossaka z 1928 roku, pod tym samym tytułem. Prezentowaną pracę wyróżnia format (pierwowzór Kossaka, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie jest mniejszy) oraz rozwiązanie drugiego planu. Wasilewski umieścił po prawej dynamiczną scenę z nadjeżdżającym oddziałem artylerii konnej, po lewej zaś, grupę towarzyszących Marszałkowi adiutantów. Wśród oficerów można dostrzec rotmistrza i majora kawalerii (dwóch środkowych jeźdźców). Kasztanka była wierzchówką najmłodszej córki Eustachego Romera, Marii i została ofiarowana przez jej ojca wraz z drugim koniem w 1914 roku oddziałowi Strzelców Piłsudskiego a następnie przekazana samemu Komendantowi. O ukochanym koniu Marszałka tak pisała we „Wspomnieniach” Aleksandra Piłsudska: „Była to prześliczna klacz. Odznaczała się inteligencją i wielką łagodnością oraz miłym i przyjaznym spojrzeniem” (Lasocki W., Kasztanka, w: „Tydzień Polski” z 18.03.1967)

21

WOJCIECH KOSSAK
(1856 – 1942)

Pościg Ułana za Kozakiem, 1929

olej, płótno, 50 x 41 cm
sygn. l.d.: Wojciech Kossak 1929

Estymacja: 30 000 – 38 000 zł

PROWENIENCJA
Rzeszów, kolekcja prywatna
DESA Kraków, aukcja 11.10.2008, poz. 34.

22

JERZY KOSSAK
(1886 – 1955)

Spotkanie na drodze, 1929

olej, tektura, 49,5 x 68 cm
sygn. p.d.: Jerzy Kossak 1929

Estymacja: 30 000 – 38 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

23

JERZY KOSSAK
(1886 – 1955)

Napoleon w drodze na Moskwę, 1935

olej, tektura, 68,5 x 97,5 cm w świetle oprawy
sygn. p.d.: Jerzy Kossak 1935

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

24

ADAM STYKA
(1890 – 1959)

Miłość pod afrykańskim słońcem

olej, płótno, 80,5 x 64,5 cm
sygn. l.d.: ADAM STYKA

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

25

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI
(1875 – 1944)

Syrena na Capri, lata 30. XX w.

olej, płótno, 50 x 70 cm
sygn. p.d.: F. M. Wygrzywalski

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł

Malarstwo nie jest dodawaniem, jest odejmowaniem(...) Trzeba ująć, ile to możliwe, odjąć, oczyścić (...). Pozostawić tylko to, co istotne.

— HENRYK HAYDEN

(Winiarski A., Henryk Hayden – Mistrzowie École de Paris, Wydawnictwo Muza SA, Warszawa, 2013, s. 77)

26

HENRYK HAYDEN
(1883 – 1970)

Port w Honfleur, lata 30. XX w.

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

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Zaskoczyło mnie wówczas, że wyciskał farbę na brystol, prawdopodobnie by odciągnąć olej, by zmienić konsystencję farby. To, jak rozkładał barwy na brystolu, było fascynujące, ta nieprawdopodobna wrażliwość na kolor. (...) Był mistrzem sąsiedztw kolorystycznych. Nie znajdziemy na jego płótnach żadnego fałszywego dźwięku, te plamy barwne to całkowita harmonia, brak tu dysonansu. – WIESŁAW OCHMAN

(O Eugeniuszu Eibischu, w: „Akcent", nr 1-2, 2002, s. 88)

27

EUGENIUSZ EIBISCH
(1896 – 1987)

Martwa natura z figami, po 1930

olej, płótno, 60 x 73 cm
sygn. p.d.: Ebiche

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł •

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna
Dom Aukcyjny Polswiss Art., aukcja 10.12.2000, poz. 13.
Warszawa, kolekcja Ewy i Wojciecha Fibaków
Forest Hills (NY), kolekcja J. Rozmaryna (do 1986)

WYSTAWIANY
Wrocław, Muzeum Miejskie, *Spacer po galerii malarstwa polskiego z przełomu XIX i XX wieku*, 2015-2016.
Wrocław, Muzeum Historyczne, *Polski Paryż – od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka*, 1998.
Szczecin, Muzeum Narodowe, *Polski Paryż. Ecole de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka*, 1999/2000
Warszawa, Muzeum Narodowe, *Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojtka Fibaków*, 1992.

REPRODUKOWANY
Spacer po galerii malarstwa polskiego z przełomu XIX i XX wieku [katalog wystawy], wyd. Muzeum Miejskie Wrocławia, 2015, s. 65, 164.
1000 Arcydzieł Malarstwa Polskiego, wyd. Kluszczyński, Kraków 2008, s. 463.
Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Sztuka Polski*, wyd. Kluszczyński, Kraków 2006, s. 166.
Kokoska B., *Polska Dzieje Sztuki*, wyd. Kluszczyński, Kraków 2002, s. 116.
Encyklopedia Powszechna, t. 2, wyd. Kluszczyński, Kraków 2002, s. 388.
Art&Business nr 11/2001, s. 37. Ostrowski J. K.,
Encyklopedia Sztuki Polskiej, wyd. Kluszczyński, Kraków 2001, s. 275.
Polski Paryż – od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, wyd. Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Wrocław 1998, s. 116.
katalog Domu Aukcyjnego Polswiss-Art, aukcja 10.12.2000, poz. 13.
Polski Paryż. Ecole de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999/2000, s. 243.
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojtka Fibaków [katalog wystawy], wyd. Auriga, Warszawa 1992, s. 249.

Aktualny nasz „akademizm” ma charakter specyficzny. Rygorem dla niego jest naturalne widzenie rzeczy. [...] Równocześnie koncentruje cały wysiłek twórczy na wysublimowanej spekulacji kolorystycznej. [...] Nie jest to wierne powtarzanie optycznego doświadczenia rzeczywistości, ale nie jest to tez niezależna od rzeczywistości, abstrakcyjna igraszka barwna.

— MIECZYSŁAW PORĘBSKI

(Porębski M., Sztuka naszego czasu, Warszawa 1956, s. 27)

28

EUGENIUSZ EIBISCH
(1896 – 1987)

Bukiet kwiatów kasztanowca

olej, płótno, 71 x 61 cm
sygn. l.d.: Ebiche

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

29

EUGENIUSZ ZAK
(1884 – 1926)

Popiersie młodej dziewczyny, ok. 1913

tempera, gwasz, karton, sklejka, 50,5 x 35 cm
sygn. p.g.: Eug. Zak, na odwrocie papierowa nalepka
z odręcznym opisem pracy w jęz. niemieckim

Estymacja: 90 000 – 140 000 zł

PROWENIENCJA
Łódź, Muzeum Miasta Łodzi, depozyt od 2010 roku
Warszawa, kolekcja Krzysztofa Musiała
Desa Unicum, aukcja 24.01.2002, poz. 19
Queens (NY), kolekcja W. Przybylaka
Filadelfia, kolekcja Zygmunta Miki (od 1958)
Weimar, kolekcja prof. Dr Carla Schuddekopfa, zakup bezpośrednio od artysty w 1914 roku

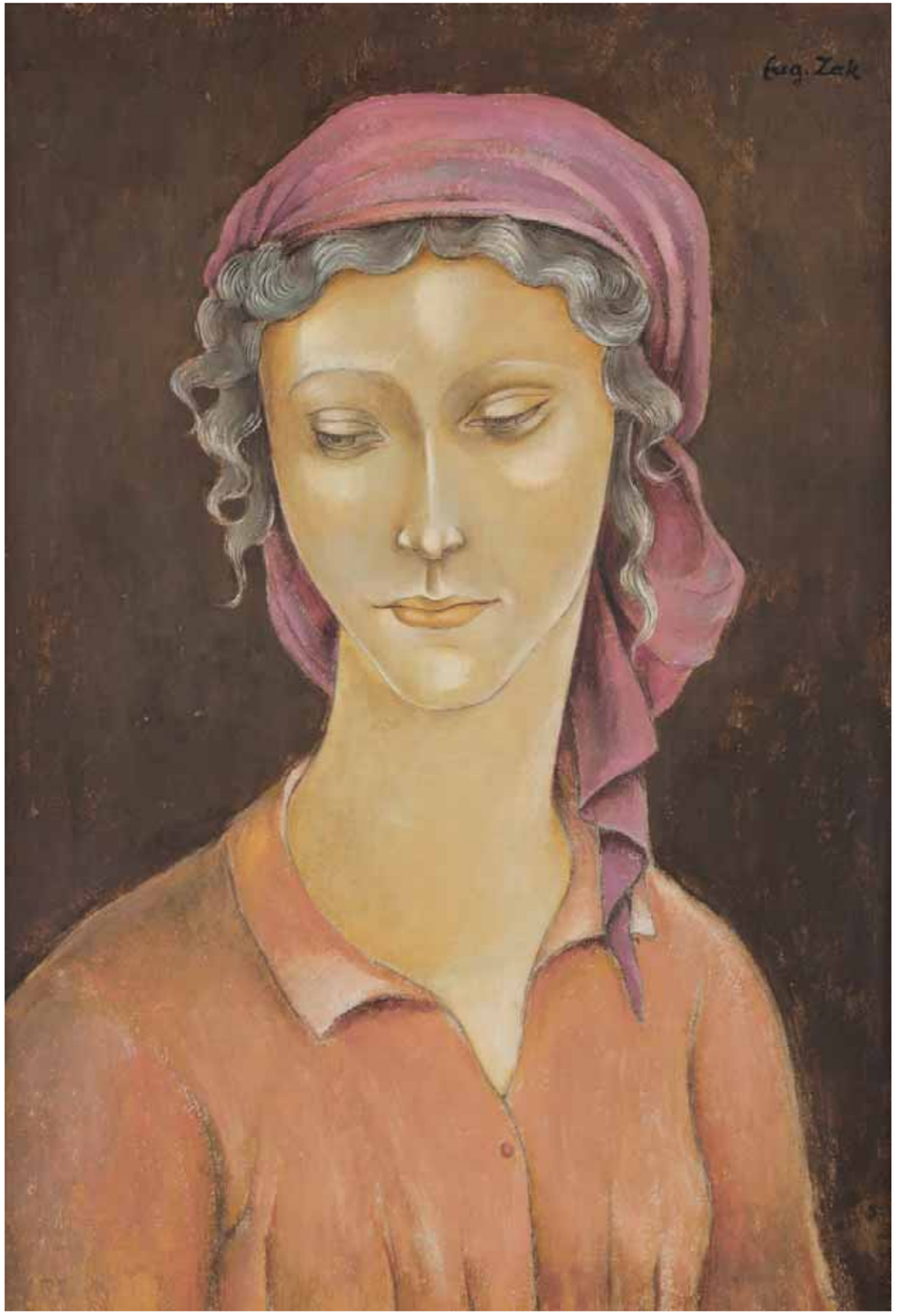
WYSTAWIANY
Lublin, Muzeum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, *Kolekcja mistrzów Krzysztofa Musiała*, 10.2017 – 09.2018.
Łódź, Muzeum Miasta Łodzi, Galeria Mistrzów Polskich, ekspozycja stała od 2010 roku
Poznań, Muzeum Narodowe, *Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 05 – 06.2008.
Kraków, Muzeum Narodowe, *Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 03 – 04.2008.
Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, *Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 12.2007 – 02.2008.
Szczecin, Muzeum Książąt Pomorskich, *Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 10 – 12.2007.
Wrocław, Muzeum Narodowe, *Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 09 – 10.2007.

REPRODUKOWANY
Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała [katalog wystawy], red. Ilkosz B., Wrocław 2007, s. 179, poz. 67.
Tanikowski A., *Eugeiusz Zak*, wyd. Pogranicze 2013, s. 92, poz. 77.

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

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

Na synkretyczną postawę artystyczną Eugeniusza Zaka wpływ miał zarówno francuski klasycyzm, ekspresyjna sztuka Picassa, symbolizm Maurice Denis'a jak i malarstwo pejzażowe Cézanne'a. Sztuka Szkoły Pont – Aven i paryskich nabistów, z którymi zetknął się Zak po swoim pierwszym przyjeździe do Francji odcisnęła piętno na jego twórczości. Wielką rolę zwłaszcza w malarstwie portretowym odegrała podróż do Włoch jaką odbył młody malarz w 1903 roku i wyniesiona z niej fascynacja malarstwem quattrocenta. Zak poddał się rozbudzonemu na początku stulecia zainteresowaniu sztuką renesansu chętnie nawiązując do konwencji obrazowania Botticellego, Leonarda i Durera. W sztuce portretowej, która stanowiła jeden z dominujących gatunków w twórczości Zaka, odczuwalny jest wpływ włoskiego quattrocenta – w wizerunkach kobiet o twarzach subtelnie modelowanych światłocieniem i rysach podkreślonych delikatnym konturem przed oczami wyobraźni jawią się obrazy Boticellego i Leonarda da Vinci. „Ujęte na neutralnym tle, w zbliżeniu, odosobnione, pogrążone w kontemplacji bohaterki rysunków i obrazów Zaka zyskiwały wymiar ponadczasowy, stawały się kwintesencją refleksji nad istotą ludzkiej natury" pisała Irena Kossowska. Jest w tych portretach nie tylko echo renesansu ale również delikatność barwy i elegancja giętkiej linii rodem z panującego wówczas w Europie stylu secesji. Docenili to już współcześni artyście jak Tadeusz Makowski, który w swych Pamiętnikach zanotował: „Zak był malarzem wytwornym, kolorystą subtelnym, trzymającym się na uboczu, ni za bardzo na prawo, ni na lewo, malującym pogodnie i wesoło, rytmiczną nutą i własnym rysunkiem. Zawsze to miło pomyśleć, że był jednym z tych nielicznych malarzy polskich, którzy uznanie umieli sobie zjednać za granicą, bo nazwisko jego nieobce sferom artystycznym we Francji, Niemczech i Ameryce, a wiadomo, jak Paryż spala talenty słabsze w płomieniu zapomnienia i jak twardo zdobywa się jego uznanie." (Pamiętniki, red. W. Jaworska, Warszawa, 1961, s. 299-300).



Gottlieb czerpie motywy swych dzieł z codziennego życia. (...) Tematy, jakimi nie pogardziłby Emil Zola. Ujęcie owych współczesnych, demokratycznych wręcz tematów przeniknięte jest jednak poezją związaną z duchem łacińskim. Artysta wzniósł się ponad sam temat pracy, który podporządkowany został jego wizji twórczej i inspiracjom.

(Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów o polskiej kolonii artystycznej czynnej w Paryżu w latach 1900–1939, wyd. Neriton, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2008, s. 138 –141)

30

LEOPOLD GOTTLIEB
(1879 – 1934)

Przy stole, lata 20. XX w.

akwarela, gwasz, papier, 48,5 x 60,5 cm
sygn. p.d.: l.gottlieb, na odwrocie autorskie szkice ołówkiem

Estymacja: 25 000 – 40 000 zł

Wczesna twórczość Gottlieba to przede wszystkim ekspresyjne męskie portrety o mocnych wyrazistych rysach i głębokich barwach. Pozostający pod silnym wpływem młodopolskiej stylistyki Gottlieb operował subtelnie modulowaną plamą barwną obwiedzioną miękkim, płynnym konturem. Portretowane osoby, pogrążone w zadumie, obezwładnione dekadencką niemocą, umieszczał w płytkiej, zawężonej przestrzeni obrazowej na neutralnym tle; szczególnego wyrazu nabierały ich wąskie, smukłe dłonie o nerwowym rysunku. Znamienna dla tych wizerunków jest melancholijna aura i pogłębiona charakterystyka psychologiczna modeli. W kolejnym etapie twórczości Gottlieba pojawiła się fascynacja Starym i Nowym Testamentem. Obrazy olejne i prace na papierze zasiedliły wówczas sceny wywodzące się z obydwu świętych ksiąg. W latach dwudziestych Gottlieb zaczyna tworzyć rozpoznawalne rytmiczne kompozycje wielofigurowe poświęcone motywom pracy. Postaci o przestylizowanych, uwysmuklonych proporcjach, obwiedzione niekiedy czarnym konturem przedstawione są w manierze nawiązującej do ekspresjonizmu a kolory błękity, zielenie i fiolety nadające całości metafizycznego wymiaru. Do tego okresu twórczości zalicza się prezentowana praca „Przy stole". Grupa postaci zgromadzona przy posiłku tworzy zwartą, zamkniętą kompozycję. Rozmyte, obłe sylwetki, niewyraźne rysy twarzy czynią całą scenę nierealną. Przestylizowane postaci wpisane w ekspresyjnie spłaszczoną przestrzeń obrazową zyskują walor dekoratywności. Zarysy form wydobywa tu z białej płaszczyzny tła miękki kontur miejscami zanikający, błękitny, gdzie indziej zielony lub czarny. Prozaiczna codzienna czynność przeistacza się w metaforyczną opowieść odwołującą się do archetypów ludzkiej egzystencji.

31

TADEUSZ MAKOWSKI
(1882 – 1932)

Dzieci, po 1929

akwarela, papier, 24 x 31 cm w świetle oprawy
sygn. l.d.: T. Makowski

Estymacja: 70 000 – 100 000 zł

PROWENIENCJA
Łódź, Muzeum Miasta Łodzi, depozyt od 2010 roku
Warszawa, kolekcja Krzysztofa Musiała
Warszawa, Galeria Marek
Paryż, kolekcja Jeana Arona

WYSTAWIANY
Łódź, Muzeum Miasta Łodzi, Galeria Mistrzów Polskich, ekspozycja stała od 2010 roku
Poznań, Muzeum Narodowe, *Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 05 – 06.2008.
Kraków, Muzeum Narodowe, *Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 03 – 01.2008.
Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, *Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 12.2007 – 02.2008.
Szczecin, Muzeum Książąt Pomorskich, *Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 10 – 12.2007.
Wrocław, Muzeum Narodowe, *Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 09 – 10.2007.

REPRODUKOWANY
Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała [katalog wystawy], red. Ilkosz B., Wrocław 2007, s. 164, poz. 57.

Może właśnie dzięki temu „poetyzowaniu codzienności" sztuka Makowskiego ma dar, którego nie da się empirycznie wyjaśnić – dar wzruszania. Artysta miał świadomość oddziaływania na uczuciową sferę widza. (...) „Mierzysz sztukę materialnym metrem anatomii i perspektywy, a tymczasem tu decyduje wyższy czynnik, tj. wzruszenie, w jakim dzieło powstało."

(Tadeusz Makowski. Pamiętniki, oprac. W. Jaworska, Kraków 2003, s. 15)

Początkowo dziecięce twarzyczki Tadeusza Makowskiego modelowane były światłocieniem, uderza w nich przede wszystkim ogromna troska o oddanie ich plastyczności, fizycznego podobieństwa. Charakterystyczną cechą tych przedstawień jest pewna powaga portretowanych, zamyślenie malujące się w podniesionym spojrzeniu, rozchylonych ustach, jakby jakaś wcale niedziecinna
troska je trapiła. Już od 1920 roku następuje zmiana w sposobie postrzegania modela. Jak pisze Władysława Jaworska w monografii artysty: „(…) mniej więcej od 1920 dzieci Makowskiego to już nie biedne wiejskie popychadła: na ich twarzach pojawia się uśmiech, w oczach zamiast apatii – błysk dowcipu i ciekawości. Temu psychologicznemu zjawisku towarzyszy przeobrażenie stylistyczne. Obserwujemy przede wszystkim znaczne uproszczenie dziecięcej fizjonomii: rysunek staje się delikatniejszy, faktura gładsza, modelunek mniej kontrastowy. Twarze dzieci tracą niejako trzeci wymiar, stają się bardziej płaskie, mniej realne. Okrągły owal twarzy, okrągłe oczy powodują, że małe modele są jeszcze bardziej dziecinne, jakby „dziecinną" rysowane ręką. W gruncie rzeczy ta „dziecinna" linia, jest bardzo kunsztowna i wyrafinowana w delikatnym rytmie formy. Jej wysublimowana wrażliwość, jeszcze bardziej niż w studiach olejnych uwydatnia się w ołówkowych rysunkach z tego czasu, w których z wyjątkiem delikatnego jak mgła konturu i lekkich zacierań, nie ma żadnego cieniowania, żadnej zbytecznej kreski." (Kraków, 1999, s. 16). Realistyczne kształty z biegiem lat ulegały coraz głębszemu uproszczeniu by wreszcie w okresie 1928-1932 przyjąć formę marionetek, kukiełek. Nie bez wpływu dla wprowadzenia takich zmian był czas jaki Makowski spędził w Bretanii w czasie pierwszej wojny światowej, kiedy musiał opuścić Paryż. Czuł się tam tak dobrze, że do Bretanii powracał w kolejnych latach wielokrotnie. Powstawały tam wówczas obrazy przedstawiające rozbawione i beztroskie dzieci, które w swych zabaw niejednokrotnie przejmując role dorosłych skłaniały artystę do refleksji nad losem człowieka. Makowski, który przed wyjazdem do Francji zaangażowany był w działalność krakowskiego kabaretu „Zielony Balonik" jako scenograf i autor kostiumów doskonale czuł magię sceny i aktorską ekspresję. Doskonale ukazuje to oferowana akwarela „Dzieci", w której Makowskiemu udało się uchwycić nastrój wesołej, spontanicznej zabawy, nieporadność ale też autentyczność małych aktorów. Niewątpliwie w cyklu powstałych w 1929 roku prac artyście udało się osiągnąć upragniony „wielki styl" oraz „rytm formy i jej transpozycję liryczną". Akwarela „Dzieci" jest wyrazem niezwykle refleksyjnej i subtelnej natury artysty, któremu bliskie były dziecięca naiwność, szczerość uczuć, fantazja i radość.

Jeśli słowo nowoczesny miało kiedykolwiek sens w malarstwie to nabiera go właśnie dzięki Biegasowi. – LOUIS MOUILLESEAUX (1931)

(fragment artykułu „À propos de Biegas. Autour de Sphérisme" opublikowanego w „Le Cahier", w: Deryng X., Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 127)

32

BOLESŁAW BIEGAS
(1877 – 1954)

Uśmiech radosny, ok. 1920

olej, płyta, 50 x 40 cm
sygn. l.d.: B. Biegas, na odwrocie papierowa nalepka z numerem 328
i tytułem pracy w jęz. polskim, częściowo zniszczona nalepka wystawowa
oraz nalepka z powtórzonym nr 328 oraz tytułem w jęz. francuskim.

Estymacja: 150 000 – 250 000 zł •

Obrazy sferyczne pojawiły się w twórczości Bolesława Biegasa tuż po zakończeniu pierwszej wojny światowej. Tworzył je początkowo równolegle z cyklem słynnych Wampirów. Oparte na figurze koła obrazy sferyczne były próbą harmonijnego połączenia przestylizowanego wizerunku ludzkiego z abstrakcyjną ornamentyką, wpisania ludzkiej postaci w gęstą siatkę biegnących po łukach linii i przecinających się płaszczyzn. Dekoracyjność tego malarstwa polega na linearyzmie i mozaikowej kompozycji. Kolor kładziony jest płasko albo przeciwnie, drobnymi uderzeniami pędzla, nawiązując tym samym do pointylizmu. Mistycyzm tkwi w uśmiechu portretowanych postaci, w ich spojrzeniu i tajemniczych gestach. Pierwsze sferyczne portrety o tytułach Przestrzeń, Uśmiech światła, Zmierzch, Na wolnym powietrzu, W chmurach i Radość pokazane zostały publiczności na Wystawie Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy Polskich na rzecz Inwalidów z Armii Polskiej we Francji (listopad 1918). Natomiast w 1919 roku miała miejsce pierwsza wystawa Biegasa w całości poświęcona sferyzmowi, która odbyła się w Pavillon de Magny w Paryżu. O tym jak wielkie poruszenie wywołała świadczy chociażby tytuł anonimowego artykułu, który ukazał się w „L'Eclair" 20 marca 1919 roku, a który brzmiał: „Sztuka czy mistyfikacja? Kubizm nie żyje! Poznajemy teraz „sferyzm"… który niemalże sprawi, że będziemy żałować jego poprzednika!". Z kolei Michel Georges-Michel, główny kronikarz Montparnasse'u, w „Paris-Midi" z dnia 18 maja 1919 roku tak pisał o sferycznych obrazach Biegasa: „(…) Bolesław Biegas wynalazł sferyzm, a my byliśmy pierwszymi, którzy oznajmili: jest w nim zdecydowanie więcej z futuryzmu niż z kubizmu, gdyż artysta szuka tu ekspresji dynamicznej. Wyobraźcie sobie dużą liczbę okręgów, w których każda mała ścięta ćwiartka jest zabarwiona, pomalowana inaczej i współtworzy dekoracyjną całość figury. Rodzi się z tego bogactwo barw, a nawet wyraz, jaki osiągają jedynie witraże, mozaiki lub freski."
Cyklem obrazów sferycznych artysta ugruntował sobie opinię malarza awangardowego, który odciął się od panującej wówczas mody na kubizm. Xavery Deryng w monografii poświęconej Biegasowi pisze, że malarstwo sferyczne wniosło wyjątkowy wkład do debat prowadzonych przez francuskich przedstawicieli awangardy stanowiąc poniekąd odniesienie do teorii unizmu Władysława Strzemińskiego. Sam Biegas nie miał styczności z polskimi konstruktywistami, prasa w Polsce nie interesowała się jego twórczością. Obrazy sferyczne pozostają więc ściśle związane z Paryżem a równie gorąco wielbiony co krytykowany Bolesław Biegas był niewątpliwie jedną z najbardziej kluczowych postaci francuskiego świata artystycznego początku XX wieku.

33

JÓZEF PRESSMAN
(1904 – 1967)

Oracz

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

Estymacja: 8 000 – 12 000 zł •

WYSTAWIANY
Konstancin-Jeziorna, Villa la Fleur, wystawa monograficzna Josefa Pressmana, 2019

REPRODUKOWANY
Winiarski A., Josef Pressman, Warszawa 2019, il. 126, kat. 48.

34

MIRON DUDA
(1893 – 1950)

Krupówki

olej, płótno, 59,5 x 70,5 cm
sygn. l.d.: M. Duda

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

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)

35

MAREK WŁODARSKI
(1903 – 1960)

Muzykanci we wnętrzu, ok. 1938

akwarela, gwasz, papier, 20,7 x 34,2 cm
na odwrocie nr katalogowy: III. 103 (212)

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

WYSTAWIANY
Warszawa, Muzeum Narodowe, *Marek Włodarski (Hernyk Streng)* [katalog wystawy], 12.1981 – 01.1982.

LITERATURA
Marek Włodarski (Hernyk Streng) [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, s. 76, kat. 103.

36

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (WITKACY) (1885 – 1939)

Portret Jadwigi Pulichowej, 15.X.1927

pastel, papier, 61,5 x 46,5 cm
sygn. p.d.: Witkacy [w kółku] T.C 1927 15/X,
l.d: Krew Jana Szostaka [przy temperowaniu ołówków]

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra Art., aukcja 18.03.2007, poz. 86.
Warszawa, kolekcja rodziny Fedorowiczów
Zakopane, kolekcja Józefa Fedorowicza

LITERATURA
Jakimowicz I., Żakiewicz A., *Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939,* Katalog dzieł malarskich, wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 93, nr kat. 713.

Sztuce portretowej poświęcił się Witkacy całkowicie po 1925 roku. Czując się niezrozumianym jako malarz zerwał z malarstwem sztalugowym i założył Firmę Portretową „S.I.Witkiewicz". Dla swoich klientów opracował szczegółowy Regulamin. Portrety malowane pastelami i kredkami na papierze podlegały surowej typologii. Nierzadko powstawały pod wpływem silnie odurzających leków, alkoholu i narkotyków a sam artysta dokumentował swój stan firmując prace specjalnym autorskim kodem.
Prezentowany portrety pochodzi ze zbiorów rodziny zaprzyjaźnionego z Witkacym Józefa Fedorowicza, aktora jego Teatru i kierownika stacji meteorologicznej w Zakopanem. Przedstawia siostrę Fedorowicza, panią Jadwigę Pulichową. Rodzinę Fedorowiczów artysta portretował wielokrotnie, znany jest przynajmniej jeszcze jeden portret Janiny co daje okazję do porównań jak różnie artysta postrzegał tę samą osobę w zależności od własnego nastroju i w ramach przyjętej konwencji, tzw. „typów".
O kolekcji portretów autorstwa Witkacego należącej do rodziny Fedorowiczów zrobiło się głośno w 2006 roku gdy spadkobiercy zdecydowali się przekazać znaczną część zbiorów Muzeum Tatrzańskiemu w Zakopanem. Postać samego Józefa Fedorowicza znana jest w stolicy Tatr. Był on znanym zakopiańskim meteorologiem, noszącym dwa pseudonimy. Nazywano go „Pimkiem" lub „Wiatrem Halnym". Był jednym z najserdeczniejszych przyjaciół Stanisława Ignacego Witkiewicza. W artykule poświęconym rodzinie Fedorowiczów (Fedorowiczowie i Witkacy, w: „Tygodnik Podhalański" online/07-12-2006) Jolanta Flach wielokrotnie cytuje Julittę Fedorowicz-Stopę, młodszą córkę znanego meteorologa, która również była modelką Witkacego. „Osoba przez niego portretowana to swojego rodzaju osobliwość. Czuję się z tego powodu trochę jak relikt" żartowała pani Julitta, która dokładnie pamięta, jak przebiegał seans portretowy u Witkacego.
Józef Fedorowicz poznał Stanisława Ignacego Witkiewicza w 1922 roku, kiedy został skierowany do Zakopanego jako specjalista od meteorologii górskiej. „Mój ojciec umiał się znaleźć w ówczesnym Zakopanem, w którym zbierała się 'śmietanka' intelektualna i artystyczna niemal z całej Polski. Fedorowicz błyskawicznie wpadł w oko przebywającemu w Zakopanem Witkacemu, który wtedy tworzył pod Giewontem Zakopiańskie Towarzystwo Teatralne i Teatr Formistyczny. Brakowało mu jednak dobrego menadżera. Ojciec wziął na siebie sprawy administracyjne i zabiegał o pieniądze" – wspominała Julitta Fedorowicz-Stopa.
Józef Fedorowicz miał również zdolności aktorskie, Witkacy chętnie obsadzał go w swoich sztukach. W 1925 roku, wkrótce po zakopiańskiej premierze „Nowego Wyzwolenia", wykonał Pimkowi portret, upamiętniając go w roli króla Ryszarda III. – Ten portret zajmował czołowe miejsce w naszej rodzinnej kolekcji – zaznacza pani Julitta.
Oferowany obraz siostry Pimka – Janiny jest nie tylko cenną pracą wykonaną na samym początku istnienia Firmy Portretowej ale też istotnym elementem kolekcji jednej z bliżej związanych z Witacym rodzin. Autorski napis przy sygnaturze „Jadwigi Pulichowej" z października 1927 informuje, że jest to „typ C". Portrety w tym typie, wyłączone z umowy kupna-sprzedaży, Witkacy malował głównie dla przyjaciół. Typ „C" określony jest w „Regulaminie" następująco: „Charakteryzacja modela subiektywna – spotęgowanie karykaturalne, tak formalne, jak psychologiczne, nie wykluczone. W granicy kompozycja abstrakcyjna, czyli tzw. Czysta Forma".

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

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

TADEUSZ KANTOR

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

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

W twórczości Kantora na przełomie lat 1963/64 zachodziły kolejne przemiany a miejsce fakturowych informeli zaczęły powoli zajmować nowatorskie prace określane przez artystę jako ambalaże. Termin ten, szczególnie przez Kantora preferowany, powstał właśnie w trakcie owego pobytu w Szwajcarii i zainspirował artystę do napisania w tym samym roku Manifestu Ambalaży. Pojawienie się nowych zainteresowań nie oznaczało decydującego zerwania z poprzedzającym je etapem. Jeszcze w Chexbres Kantor malował w duchu pokrywnym informelowi acz już zwiastującym nadchodzące zmiany, czego dowodem jest oferowana tu praca zatytułowana z francuska „Objet pictural" – obiekt malarski. Obraz ten razem z innymi pracami pokazywany był w 1964 roku w galerii należącej do Alice i Pierre'a Pauli w Lozannie, miłośników sztuki materii i pomysłodawców m.in. słynnego Biennale Tkaniny. Działalność małżeństwa Pauli objęła wielu twórców z krajów należących do bloku socjalistycznego, w tym również z Polski. Od lat 70. zajmowali się intensywnie promowaniem sztuki m.in. Magdaleny Abakanowicz. Po wystawie w Lozannie Kantor został zaproszony do udziału w pierwszej, głośnej wystawie polskiego malarstwa powojennego „Profile IV. Polnische Kunst heute" (Najnowsza sztuka polska) w niemieckiej Miejskiej Galerii Sztuki w Bochum. Wyboru dzieł do tej wystawy, w dwóch niezależnych od siebie sekcjach dokonało dwóch wybitnych polskich historyków sztuki: Ryszard Stanisławski oraz Mieczysław Porębski. Po zakończeniu wystawy Galeria zakupiła do swojej kolekcji wiele z pokazanych prac. Instytucja ta odegrała ważną

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

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

rolę w pokazywaniu polskiej sztuki powojennej. Powołana została do życia zaledwie cztery lata wcześniej, w 1960 jako pierwsza w tym mieście państwowa galeria promująca sztuki plastyczne. Rada Miejska podjęła decyzję o gromadzeniu i wystawianiu dzieł sztuki powstałych po 1945, żeby, jak to wyraził Peter Leo, dyrektor i założyciel Galerii, „ukazać ogromną różnorodność artystycznych idei, typową dla historii sztuki po 1945 r. Ponadto by umożliwić obcowanie z dziełami nie tylko artystów lokalnych i narodowych publiczności traktowanej do tej pory po macoszemu, zwłaszcza że idealnym adresatem owych rzadko odwzajemnianych starań wciąż była pracująca społeczność lokalna." Peter Leo od początku zainteresowany był sztuką pochodzącą z całej Europy a więc nie wykluczającą twórczości artystów zza żelaznej kurtyny. Jako ambitny dyrektor młodej placówki organizował indywidualne i zbiorowe wystawy współczesnych artystów z Holandii, Francji, Włoch, Hiszpanii i Anglii, ale „nieobecność artystów z krajów socjalistycznych uznawał za ewidentny brak w zbiorach największych nawet zachodnioniemieckich muzeów. (…)".

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

(…) ODPOWIADAŁ MU W INFORMELU NEGATYWNY STOSUNEK DO WSZELKIEJ KALKULACJI I SKRĘPOWANIA INTELEKTUALNEGO. POCHWYCIŁ TEŻ ENTUZJAZM A NAWET PRZEJASKRAWIŁ ROLĘ PRZYPADKU W PROCESIE TWORZENIA OBRAZU (…) „PRZYPADEK NALEŻY DO ZJAWISK IGNOROWANYCH, POGARDZANYCH, ZEPCHNIĘTYCH W NAJNIŻSZE REJONY DZIAŁALNOŚCI LUDZKIEJ. W SZTUCE ODNAJDUJE RACJE ISTNIENIA I SWOJĄ RANGĘ" – Wiesław Borowski

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

TADEUSZ KANTOR
(1915 – 1990)

Objet pictural, 1964

olej, płótno, 81 x 100 cm
sygn. p.d.: Kantor, opisany na odwrocie: T. KANTOR 1,1964 CHEXBRES, na blejtramie nalepki wystawowe Galerie Alice Pauli w Lozannie, Stadtische Kunstagalerie w Bochum oraz domu aukcyjnego Ader Nordmann

Estymacja: 280 000 – 350 000 zł •

PROWENIENCJA
Belgia, kolekcja prywatna
Ader Nordmann, aukcja 04.12.2015, poz. 107.
Francja, kolekcja prywatna
Szwajcaria, kolekcja M. Steindeckera
Lozanna, Galerie Alice Pauli

WYSTAWIANY
Paryż, Galerie de l'Université Bochum, Stadtische Kunstgalerie, *Profile IV. Polnische Kunst heute*, 8.11.1964 – 17.01.1965
Lozanna, Galerie Alice Pauli, *Kantor* [wystawa indywidualna], 27.02 – 19.03.1964

REPRODUKOWANY
Profile IV. Polnische Kunst heute [katalog wystawy], wyd. Stadtische Kunstagalerie Bochum, 1964, s. nlb.
Kantor [katalog wystawy], wyd. Galerie Alice Pauli, Lozanna 1964, s. nlb.

38

JAN LEBENSTEIN
(1930 – 1999)

Figura nr 163, 1962

olej, płyta, 100 x 60 cm
sygn. p.d.: JAN LEBENSTEIN 62

Estymacja: 120 000 – 160 000 zł •

JEST W NIM JAKIŚ FATALIZM, JAKIEŚ NA ZAWSZE UTWIERDZONE TRWANIE: NA TYM WŁAŚNIE POLEGA TAJEMNICZA RACJA ISTNIENIA TWÓRCZOŚCI, KTÓRA DZIŚ JUŻ JEST I JUTRO BĘDZIE JEDNĄ Z NAJUPORCZYWIEJ ORYGINALNYCH I NAJSILNIEJ DRAMATYCZNYCH TWÓRCZOŚCI NASZEGO CZASU. – Jean Cassou (1962)

(Jan Lebenstein. Warszawa – Paryż. Prace z lat 1956-1972 [katalog wystawy], wyd. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010)

Po raz pierwszy prace Jana Lebensteina można było zobaczyć na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki w 1955 roku. Młodziutki wówczas artysta pokazał nostalgiczne widoki warszawskich dzielnic i przedmieść. Niedługo potem jego twórczość zdominowały słynne figury osiowe. Lebenstein miał wtedy pracownię na warszawskim Żoliborzu, przy pl. Wilsona. Przyjaźnił się z Mironem Białoszewskim, związanym wówczas z Teatrem Osobnym na Tarczyńskiej. W tym samym budynku, w którym mieścił się teatr na piątym piętrze znajdowała się przestrzeń wystawiennicza. To tu, w 1956 roku odbył się indywidualny debiut Lebensteina. Na wernisaż nie przyszedł nikt, bo w tym samym czasie pod Pałacem Kultury przemawiał Gomułka. Artysta i jego twórczość zostali zignorowani. Sam Lebenstein nie szukał z reszta aprobaty ówczesnego światka artystycznego, już wtedy miał silne poczucie własnej odrębności. Wspominał: „środowisko warszawskie, w którym żyłem, było w tym okresie zapleśniałe, a to, co ukazało się po rozluźnieniu gorsetu socrealistycznego, zasklepione w starych poglądach, ocenach, hierarchiach. No i wokół ten peerelowski zapaszek. Ja się w tym dusiłem. Nie widziałem dla siebie miejsca". Szczęśliwie dla Lebensteina jego prace przedostały się poza żelazną kurtynę i w szybkim tempie zdobyły uznanie zachodnich krytyków. W 1959 roku nieznane jeszcze artysta z Polski zdobył Grand Prix na 1. Międzynarodowym Biennale Młodych w Paryżu. Lebenstein pojechał do Francji odebrać nagrodę i tam już pozostał. Wśród rozmaitych cyklów malarskich, które uczyniły z Lebensteina artystę o światowym formacie jednym z ciekawszych i najbardziej rozpoznawalnych jest cykl tzw. Figur osiowych, do których należy prezentowana praca z 1962 roku. Powstawał on w przełomowych dla artysty latach 1958-1962 i zamyka w sobie rozumienie istoty życia, trwania, śmierci, erotyzmu. Swoboda w operowaniu autonomicznie traktowaną materią malarską, wąska gama tonów pozornie mało efektownej skali barwnej powoduje, że cykl ten zestawić można z twórczością współczesnych Lebensteinowi artystów Rajmunda Ziemskiego czy Zbigniewa Tymoszewskiego. Lebenstein pozostaje jednak twórcą trudnym do zdefiniowania. Z jednej strony jego sztuka jawi się jako oryginalna odmiana malarstwa figuratywnego, z drugiej zaś przemawia bogatym językiem abstrakcyjnym, który bliski jest surrealizmowi. Obrazy artysty to poetyckie transpozycje figury ludzkiej, ekspresyjne postaci zwierzęce, w których przebrzmiewa fascynacja reliktami archaicznych kultur. *Lebenstein podjął śmiałą próbę wybudowania obrazów organicznych, konkretnych, zmysłowych, pokazujących przede wszystkim to, co pierwotne i fizyczne, pełnych wiary w siłę żywotną materii (Wojciechowski A., Jan Lebensztejn*, [w:] *Jan Lebenstein i krytyka*, s. 135).

W ciągu czterdziestoletniej kariery na Zachodzie Lebenstein zdobył w świecie wielkie uznanie a jego prace pokazywały prestiżowe galerie Paryża, Brukseli, Amsterdamu, Mediolanu i Nowego Jorku. Obrazy kupowane były przez instytucje muzealne ale również przez prywatnych kolekcjonerów. Sława nie zmieniła jednak postawy Lebensteina, nie oszołomiła go. Nawet w Paryżu pozostał do końca artystą osobnym. Sam z perspektywy lat tak podsumował swoją twórczość: „jak szedłem, to szedłem swoją boczną dróżką, która była może dużo skromniejsza, ale była moja własna, jedyna, a nie wydeptana całą kohortą".

SPRZECZNOŚĆ MIĘDZY BAROKOWYM KSZTAŁTEM A NIEZMIENNĄ HIERATYCZNOŚCIĄ FIGURY JEST FASCYNUJĄCA I NIE BEZ PRZYCZYNY PRZYWODZI NA MYŚL FORMĘ TOTEMICZNYCH IDOLÓW – BO NOWOCZESNE MALARSTWO LEBENSTEINA MA W SOBIE COŚ ARCHAICZNEGO: MOŻE UMIŁOWANIE SYMETRII, MOŻE BEZCZASOWOŚĆ; JEST POZA TYM NIECO TAJEMNICZE I MAGICZNE. – Andrzej Osęka

39

JAN LEBENSTEIN
(1930 – 1999)

Figura osiowa, 1957

tusz, gwasz, papier, 78,5 x 26 cm w świetle oprawy
sygn. p.d.: LEBENSTEIN 57

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

40

TADEUSZ BRZOZOWSKI
(1918 – 1987)

Sukurs, 1981

technika własna, płótno, 163 x 65 cm / 167 x 69,5 cm
sygn. na odwrocie: t. brzozowski 1981,
opisany na blejtramie: ‚SUKURS" 1981 163 X 65 T. BRZOZOWSKI

Estymacja: 350 000 – 450 000 zł •

PROWENIENCJA
Katowice, kolekcja prywatna
Kraków, Galeria Starmach (zakup w 2008)
Kraków, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 19.06.2005, poz. 111.
Kraków, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Zachęta, *Artyści z Krakowa*, 12.08 – 09.1993.
Kraków, BWA, *Tadeusz Brzozowski. Malarstwo, rysunek*, 01.06 – 01.07.1991.
Poznań, BWA, *Tadeusz Brzozowski – Przyjaciele – Uczniowie*, 10.12.1981 (wystawa zamknięta z powodu wprowadzenia stanu wojennego)
Zakopane, BWA, Wystawa Zakopiańskiego Okręgu ZPAP, 1981.

LITERATURA
Żakiewicz A., *Tadeusz Brzozowski 1918-1987*, wyd. Muzeum Narodowe, Warszawa 1997, s. 240, kat. I. 414.

NASYCAM KOLOR DO MAKSIMUM, A POTEM NAGLE GO PRZYGASZAM. PRZYGASZAM TAK, JAK GASNĄ NASZE PRZEŻYCIA. JAK RODZĄ SIĘ KONTRASTY LUDZKIEGO LOSU. MAM STALE NA MYŚLI LUDZI PIĘKNYCH POPLAMIONYCH BRUDEM.
– Tadeusz Brzozowski

Tadeusz Brzozowski był niezwykle barwną postacią krakowskiego świata artystycznego. W odróżnieniu od niekwestionowanego lidera powojennego środowiska plastyków Tadeusza Kantora, który traktował twórczość niezwykle poważnie, Brzozowski utrzymywał dystans do siebie i do swojej artystycznej działalności. Przy całej powadze podejmowanych tematów ujętych w specyficzną symbolikę zachował jako człowiek niezwykłą dozę dowcipu i autoironii, czemu dawał wyraz chociażby w tytułach dzieł, pełnych wesołych skojarzeń i gier słownych. Już w latach pięćdziesiątych twórczość Brzozowskiego nabrała indywidualnego charakteru. 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, przedstawione „przedmioty" zaś rozdarte, rozczłonkowane, pokazane w trakcie przeżywanego właśnie dramatu. Należy zwrócić jednocześnie uwagę na niebagatelny warsztat artysty. Kolor i faktura tworzyły jedyne w swoim rodzaju malarstwo abstrakcyjne, gdzie mówić mógł sam warsztat. Malarstwo Brzozowskiego to fenomen osobny, który nie poddał się panującym w dwudziestowiecznej sztuce popularnym nurtom. Historyk sztuki Aleksander Wojciechowski pisał w „Przeglądzie artystycznym" (nr 3, 1958), że w swojej twórczości Brzozowski „nie miał dostojnych antenatów" a ze spuścizny artystycznej Europy interesowały go najbardziej technika i rodzaje tworzyw – laserunki, werniksy, spoiwa, grunty i pigmenty. Obcy był również szaleństwu sztuki ekspresji i modnemu na przełomie lat 50. i 60. Taszyzmowi – Brzozowski opowiadał się raczej po stronie aktywnego kształtowania tworzywa będącego tym samym zaprzeczeniem roli przypadku. Odmienność jego twórczości została doceniona na świecie już na początku lat 60. Brzozowski znalazł się w grupie polskich artystów zaproszonych do udziału w głośnej wystawie „15 Polish Painters" w nowojorskim Museum of Modern Art (1961). Sześć obrazów, które artysta pokazał w MoMA wzbudziły niemałe zainteresowanie amerykańskiej krytyki. W styczniu 1962 roku zaproszono Brzozowskiego do udziału w wystawie „Art since 1950" w ramach Seattle World's Fair. Równocześnie prace artysty pokazywano na V Biennale w Sao Paolo oraz w Europie w paryskiej Galerie Lambert. Sugestywna siła z jaką oddziaływała sztuka Brzozowskiego na publiczność polską i międzynarodową to była siła jego wizji. Podążając za nią artysta szedł własną drogą, nierzadko wbrew panującym nurtom, tworząc subiektywny język dla wyrażania ukrytych treści pełnych emocji, obsesji i fobii.

SĄ TO PIĘKNE KOMPOZYCJE BARWNE O NIEZWYKŁEJ RÓŻNORODNOŚCI FORM, WYSMAKOWANYCH TONACJACH KOLORYSTYCZNYCH I WYRAFINOWANYCH KSZTAŁTACH, POETYCKIE – ODWOŁUJĄCE SIĘ DO LITERACKICH SKOJARZEŃ I GRY WYOBRAŹNI.

(Beata Gawrońska- Oramus, autorka katalogu do wystawy Alfreda Lenicy
w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, wrzesień – październik 2014)

41

ALFRED LENICA
(1899 – 1977)

Bez tytułu, 1957

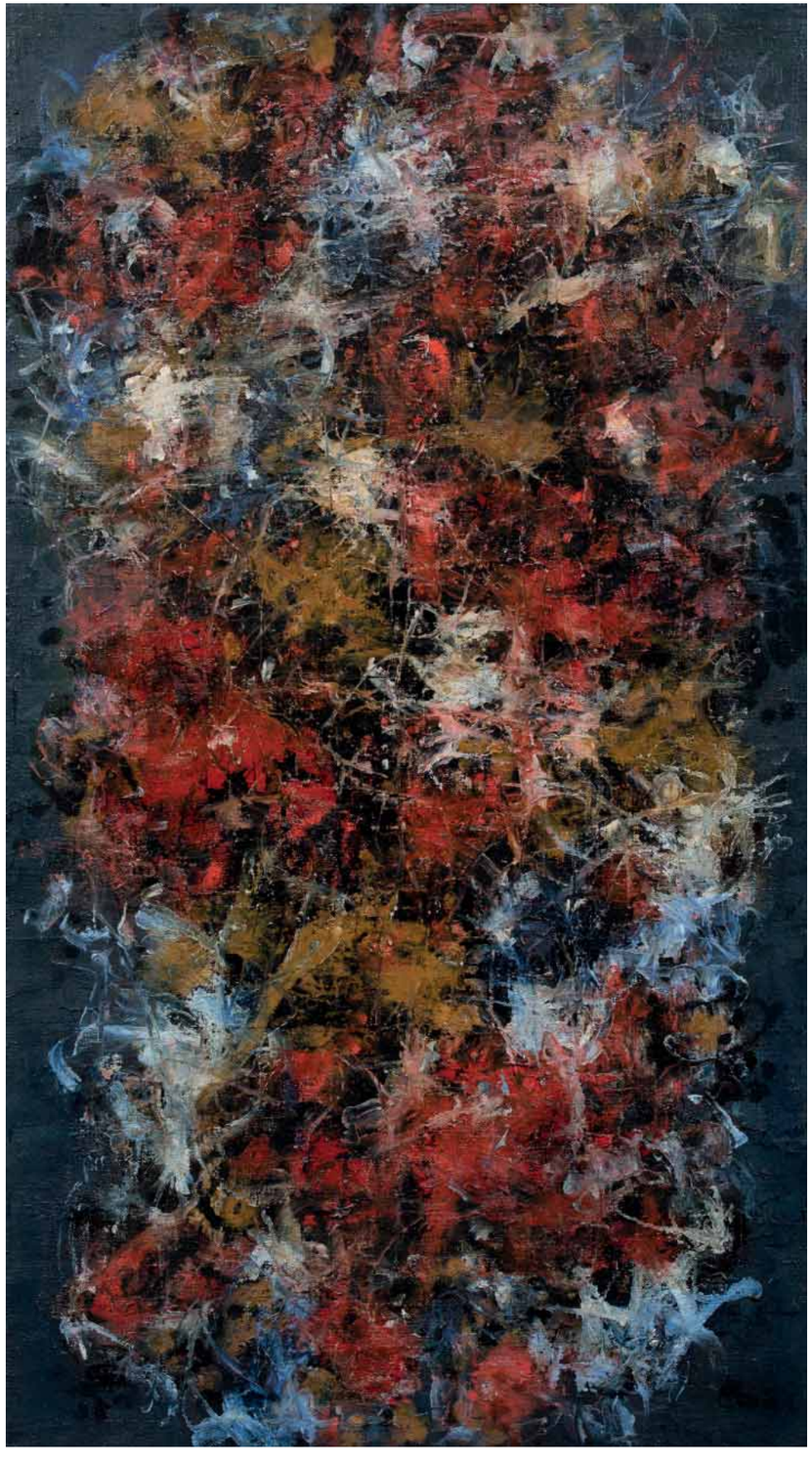
olej, płótno, 68,5 x 125 cm
sygn. na odwrocie: A. LENICA WARSZAWA 1957

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Monte Carlo, kolekcja Wojciecha Fibaka

WYSTAWIANY
Bydgoszcz, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, *Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka*, 06 – 08.2018.

REPRODUKOWANY
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka [katalog wystawy], wyd. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2018, s. 171.



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)

Jan Cybis był wybitnym przedstawicielem kolorystycznego nurtu w polskim malarstwie, który swą twórczością i teoretycznymi rozważaniami odcisnął ogromne piętno na polskiej powojennej sztuce.
Obrazy Cybisa zapraszają widza w przestrzeń wypełnioną kontaktem z naturą, piękną i tajemniczą. Zasadniczym środkiem ekspresji był dla artysty kolor, który wraz ze zróżnicowaną materią malarską odgrywa w jego obrazach kluczową rolę. Po 1946 barwna polifoniczność ustąpiła miejsca zmatowiałej gamie kolorystycznej opartej na jednym, zasadniczym tonie, głównie chłodnej szarości. Pojawiły się także kontrasty tonów jasnych i ciemnych, które rozwiną się później w grę zróżnicowanych walorów. Cybis dążył do uzyskania maksymalnej harmonii barwnej, ale nie stronił od wprowadzania silnych i zdecydowanych kontrastów podkreślanych dodatkowo przez zróżnicowanie fakturowe powierzchni. Takie podejście wypracował podczas pobytu w Paryżu pośród tzw. kapistów, studentów Pankiewicza i to wówczas w oeuvre Cybisa pojawił się temat pejzażu.
Sam mówił o zwykł mawiać: „czuję się w pejzażu cudownie, zwłaszcza takim, gdzie nic nie ma poza ciszą i samotnością, a zwłaszcza żadnych ludzi, którzy przeszkadzają gapiąc się […]". Jego płótna to pogodne, kipiące radością życia i malowania kompozycje, w których niemalże czuć ciepło słonecznych promieni, ciszę przyklasztornych murów czy morską bryzę.
Oferowany obraz „Ogrodzenie klasztoru (dzwonnica)" namalowany został w 1952 roku w trakcie jednego z plenerów jakie Cybis odbył w urokliwej wsi Św. Katarzyna pod Kielcami. „Był to czas bardzo trudny w życiu artysty, który na skutek stawianych mu zarzutów wycofał się (aż do 1955) ze swego środowiska, nie uczestniczył także w żadnych wystawach. Utracił nadto katedrę malarstwa w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zdzisław Kępiński, który przyjaźnił się z Cybisem, tak wspomina ten okres: „Maluje teraz samotnie i nawet najbliższym nie pozwala oglądać obrazów". Dodajmy, że artysta pozbawiony wielu funkcji i godności znajdował więcej czasu, by odwiedzać różne regiony kraju, głównie rodzinną Opolszczyznę, pas nadmorski od Sopotu do Ustki i Góry Świętokrzyskie. Echo studiów plenerowych wykonanych w Św. Katarzynie i położonym nie opodal Bodzentynie powracać będzie jeszcze niejednokrotnie w późniejszych realizacjach olejnych. (…) Impresyjną dominantą w widokach ze Św. Katarzyny jest sylweta klasztoru i kościoła pod tym samym wezwaniem. Zebrany w 1952 r. studyjny materiał malarski wykorzystał Cybis już w następnych latach, tworząc serię obrazów olejnych pod tytułem Św. Katarzyna, jedną z najpiękniejszych w jego dorobku obok takich serii, jak: Ustka, Stary Sącz czy zestaw pejzaży o tematyce związanej z Wybrzeżem Gdańskim (Oborny A., Dział malarstwa i rzeźby. Nabytki artystyczne w latach 1985-1986, w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach", tom XVI, Kraków 1992, ss. 318-319).

42

JAN CYBIS
(1897 – 1972)

Ogrodzenie klasztoru – dzwonnica, 1952

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

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja dr Krajewskiego

WYSTAWIANY
Wrocław, Muzeum Miejskie, *Wyobraźnia i rygor – polska sztuka współczesna z kolekcji Grażyny i Jacka Łozowskich*, 2017
Warszawa, Muzeum Narodowe, *Jan Cybis*, 1965

REPRODUKOWANY
Wyobraźnia i rygor – polska sztuka współczesna z kolekcji Grażyny i Jacka Łozowskich [katalog wystawy], wyd. Muzeum Miejskie we Wrocławiu, Wrocław 2017, s. 26.
Dominik T., *Jan Cybis*, wyd. Arkady, Warszawa 1984, poz. 16, 17.
Jan Cybis katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1965, poz. 162.

DOMINIK SIĘGA DO KORZENI WIELKIEGO ODCZUWANIA PLASTYCZNEGO. TĘ BEZPOŚREDNIĄ WRAŻLIWOŚĆ NA PODSTAWOWY BUDULEC, NA KOLOR, MAJĄ NIEWINNI. PRZEJAWIA SIĘ ONA W MALARSTWIE DZIECI. DOMINIK NIE JEST DZIECKIEM I TRUDNO MU PRZYPISAĆ AUTENTYCZNĄ NIEWINNOŚĆ. JEST TWÓRCĄ ŚWIADOMYM REGUŁ GRY. MALUJE TAK, JAK MALUJE, PONIEWAŻ DOKONAŁ PEWNEGO WYBORU SPOŚRÓD WIELU INNYCH ZNANYCH MU MOŻLIWOŚCI. POŁĄCZYŁ PIERWOTNĄ SUROWOŚĆ I ŚWIEŻOŚĆ Z WYRAFINOWANIEM, SIĘGNĄŁ DO KORZENI A RÓWNOCZEŚNIE ZEBRAŁ WYSZUKANE OWOCE.

(Jaremowicz J., Dominik. Wystawa malarstwa, w: Artyści Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa 1996).

43

TADEUSZ DOMINIK

Kompozycja, lata 60. XX w.

olej, płótno, 48,5 x 79 cm
sygn. l.d.: Dominik

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

(…) REALIZUJE MARCZYŃSKI SWOISTĄ SYMBIOZĘ TEGO, CO UCZUCIOWE, Z TYM CO KONCEPTUALNE. REALIZUJE KONSEKWENTNIE I – CO NAJWAŻNIEJSZE – NIE TYLKO JEST AU COURANT, ALE WIĘCEJ WYPRZEDZA POSZUKIWANIA INNYCH. – Mariusz Hermansdorfer

(Hermansdorfer M., Emocja i ład, wyd. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2004, s. 12)

44

ADAM MARCZYŃSKI
(1908 – 1985)

Rdza, 1962

technika własna, płótno, 52 x 39 cm
sygn. na odwrocie: Marczyński „RDZA" KR-NH 1962

Estymacja: 10 000 – 12 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

Twórczość Adama Marczyńskiego od pierwszych kubistycznych obrazów, przez liryczne wizje z pogranicza sztuki organicznej i strukturalne „Konkrety" z przełomu lat 50. i 60. aż do ostatnich prac, w których wszystko co alogiczne zastąpione jest czynnikiem abstrakcji zdradza cechy sztuki konceptualnej o silnym pierwiastku uczuciowym.

Początkowo Marczyński malował obrazy łączące w sobie kubizm z koloryzmem. Już w 1955 roku stworzył jednak zupełnie odrębną sztukę przynależącą do rozwijającego się wówczas w Polsce nurtu sztuki poetyckiej. Inspirując się twórczością Paula Kleé i Joana Miró wprowadził Marczyński własne rozwiązania oparte na zgeometryzowanych formach roślinnych i zwierzęcych umieszczonych na subtelnym tle. Elementy konstrukcyjne pojawiają się w kolejnym etapie twórczości artysty. Z końcem lat pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych następuje faza fascynacji obrazem – przedmiotem, który ostatecznie wyeliminował obraz – przedstawienie rzeczywistości. Artysta zaczął tworzyć kolaże, składające się z kawałków drewna, metalu, tektury i tworzące swoisty relief. Z jednej strony korzystał z estetycznych właściwości wspomnianych materii, ich koloru, faktury, z drugiej – coraz większą wagę przywiązywał do kompozycji zwracając się w stronę rozwiązań konstruktywistycznych. W okresie 1960-1963 podstawowym elementem tych prac jest układ w konstrukcji pionów lub poziomów, w których realizuje się ekspresja formy i barwy. W miarę upływu czasu podziały wertykalne i horyzontalne staną się coraz bardziej przemyślane. Klarowne zestawienie akcentów jasnych i ciemnych, świadome rozłożenie kolorystycznych efektów zużytych struktur, zacznie określać jasno sprecyzowany cel artysty. Będzie nim dążenie do oczyszczenia obrazu z nagromadzonych, niepotrzebnych już elementów. Do tej fazy przynależy oferowany obraz „Rdza" z 1962 roku. Nawiązuje on do tworów przyrody ale ich nie naśladuje, tkwi w materii. Geometria określa schemat ogólny natomiast zasadniczą rolę odgrywa barwa, jej niuanse monochromatyczne, bogactwo tonów i głębia. Już w roku następnym Marczyński poszedł o krok dalej, wprawiając w ruch pojedyncze fragmenty kompozycji i w ten sposób po raz pierwszy w Polsce zapraszając widza do aktu twórczego. Poniższe słowa Adama Marczyńskiego najlepiej ilustrują wczesne poszukiwania artysty z przełomu lat 50. i 60. „Pierwszym, jak mi się wydaje, ważnym w moich usiłowaniach momentem był rok 1958. Przeciwstawienie się swoim własnym realizacjom lirycznych abstrakcji, przez użycie środków innych – Konkretów. Wynikało to z potrzeby zademonstrowania i zakomunikowania o niemożności wyrażenia tych rzeczy, których byłem i jestem świadkiem. Musiałem zaznaczyć wtedy jakoś to, co mnie wzruszało (ruiny, ślady), a ciągłe używanie tradycyjnych środków malarskich wydawało mi się mało przekonywujące. Czułem też potrzebę wprowadzenia elementów prostych (…), integrowania, porządkowania różnych zjawisk…".

45

ALEKSANDER KOBZDEJ
(1920 – 1972)

Bez tytułu, 1961

olej, płótno, 88,5 x 65 cm
sygn. p.d.: Kobzdej 1961, opisany na odwrocie: Miłej Dobrej Kochanej Aby
Pamiętała Brance Kobzdej 26.VI.61

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Libra, aukcja 4.12.2017, poz. 32.
Niemcy, kolekcja prywatna

Pod koniec lat 50. Aleksander Kobzdej odbył kilka podróży po Europie Zachodniej a także dalej, do Chin i Wietnamu. „Stosunkowo dużo podróżuję. Miałem więc okazję stwierdzić, że od świata nie można być oddzielonym" – pisał po latach. Rzeczywiście, w wyniku tych podróży 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. Tadeusz Konwicki, przyjaciel Kobzdeja, wspominał: „Olek miał szerokie, toporne dłonie o niezbyt długich palcach, jakby stworzone do miętoszenia materii" 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. Udział w V Biennale w São Paulo (1959) przyniósł Kobzdejowi międzynarodowy rozgłos. Otrzymał wówczas najważniejszą w swojej karierze nagrodę za cykl „Idole". Wkrótce potem nastąpiło apogeum działań twórczych, w pełni należących już do malarstwa materii, a których przejawem była seria prac z lat 60. zatytułowana „Szczeliny".
Oferowana praca namalowana w 1961 roku zwraca uwagę nie tylko ciekawie potraktowaną fakturą ale przede wszystkim kolorem – intensywnym i błyszczącym – który jest prawdziwym elementem budującym kompozycję. W jej centralnej części wyłania się jakby zarys byczych rogów, u dołu pionowe bruzdy w farbie zdają się sugerować kopyta zwierzęcia, które skierowane jest wprost na widza. Mocny i krwisty obraz należy do tego okresu w twórczości Kobzdeja, który naznaczony był kolejnymi międzynarodowymi sukcesami. Artysta malował wtedy głównie w Polsce i w Paryżu, jego sztuką interesowali się wszyscy.
Entuzjastycznie o malarstwie materii Kobzdeja wypowiadali się krytycy: „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, w: „Życie Literackie", nr 40, 2.10.1960). Stanisław Ledóchowski w 1963 roku pisał: „Kobzdej, znakomity rysownik i kolorysta, tworzy konkretne kształty, obleka je w pulsującą światłem i pigmentem materię, wydobywając w ten sposób z utworzonego organizmu – potwierdzenie jego materialnego i duchowego istnienia." (Malarz optymizmu, w: „Przegląd kulturalny", nr 8, 22.02.1963).
Sukces na Biennale w Brazylii zaowocował zainteresowaniem ze strony krytyków sztuki a to przerodziło się w serię wystaw, m. in. w Paryżu a następnie w ekskluzywnej galerii nowojorskiej French and Company. Kolejnym amerykańskim sukcesem była wystawa w Gres Gallery w Waszyngtonie. Kobzdej był pierwszym polskim artystą, którego prace pokazała waszyngtońska galeria. Stało się to możliwe dzięki kuratorce Beatrice Perry, która malarstwo Kobzdeja odkryła podczas swojej krótkiej wizyty w Polsce na początku lat 60. To dzięki niej również nowojorskie MoMA wystawiło prace artysty na głośnej wystawie „15 polish painters" (1961). Krytyka w USA odebrała polskiego artystę entuzjastycznie. Po wystawie w Gres Gallery Leslie Judd Ahlander w recenzji dla The Washington Post podkreślała wartości kolorystyczne jego prac: „Kobzdej jest kolorystą o rzadkiej wrażliwości i przenikliwości. Potrafi podejmować najbardziej delikatne i kobiece niuanse i wbudowywać je w pomniki. (…) Kobzdej nie uważa siebie za abstrakcjonistę, chociaż jego sztuka nie jest przedstawiająca. Ma silne poczucie rzeczywistości i bezpośredniości świata, który tworzy (…)" (Polski malarz otwiera sezon w Gres Gallery, w: „The Washington Post", marzec 1960)

OSTATNIE LATA TWÓRCZOŚCI W PRZEWAŻAJĄCEJ MIERZE ABSTRAKCYJNE SĄ PRZESYCONE GŁĘBOKIM DRAMATYZMEM. BYŁ TO TEŻ OKRES BEZ RESZTY POŚWIĘCONY MALOWANIU. MOŻE W PRZECZUCIU PRZEDWCZESNEJ ŚMIERCI ŚPIESZYŁ SIĘ ABY ZOSTAWIĆ PO SOBIE DZIEŁO SKOŃCZONE. SKOŃCZONE? DOPÓKI SIĘ TWORZY KOŃCA NIE WIDAĆ. TEN WZOROWO PRZYZWOITY MŁODY JESZCZE ARTYSTA MÓGŁ ZOSTAWIĆ NAM JESZCZE WIELE WSPANIAŁYCH DZIEŁ, ALE JAKIŚ OSOBISTY DRAMAT BYŁ ZAPEWNE ZBYT BOLESNY, NIE DO ZNIESIENIA I POSTAWIŁ TĄ OSTATNIĄ KROPKĘ. – Tadeusz Dominik

(Dominik T., Mój przyjaciel Zbyszek [w:] Zbigniew Tymoszewski. Malarstwo i rysunek [katalog wystawy], wyd. Oficyna Malarska, Warszawa 2006)

46

ZBIGNIEW TYMOSZEWSKI (1924 – 1963)

Kompozycja bez tytułu

olej, płótno, 54 x 45 cm
niesygn.

Estymacja: 12 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 15.12.2010, poz. 332.

DO ROKU 1965 STWORZYŁEM SZEREG PRAC RÓŻNIĄCYCH SIĘ MIĘDZY SOBĄ. JEDNOCZEŚNIE ZDAWAŁEM SOBIE SPRAWĘ Z TEGO, ŻE WIARA W POTĘGĘ ARTYSTYCZNEJ INWENCJI, RODZĄCEJ DZIEŃ W DZIEŃ NIEZLICZONĄ ILOŚĆ NOWYCH FORM WYRAZU, JEST ZWYKŁĄ PRÓŻNOŚCIĄ. (…) JA ZE SWEJ STRONY NIE ODCZUWAŁEM POTRZEBY KONKUROWANIA ZE WSPÓŁCZESNYMI MI TWÓRCAMI W ICH SPEKTAKULARNYM WSPÓŁZAWODNICTWIE O OSTATNI KRZYK NOWOŚCI. – Roman Opałka

(fragment tekstu artysty opublikowanego w katalogu wystawy „Roman Opałka 1965/1 – ∞", Atlas Sztuki, Łódź 2003)

47

ROMAN OPAŁKA
(1931 – 2011)

Vignobles de bacchus, 1959

olej, płótno, 128 x 70 cm
sygn. na odwrocie: R. OPAŁKA
VIGNOBLES DE BACCHUS 1959

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
zakup od artysty

Twórczość Romana Opałki utrzymana była w nurcie konceptualizmu. Artysta ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie. Do końca lat 50-tych podejmował indywidualne próby w zakresie rysunku i malarstwa realistycznego. Porzucił je na przełomie lat 50-tych i 60-tych na rzecz malarstwa materii. U początku twórczej drogi zasłynął wielkim dziełem, Opisanie świata, nawiązującego do motywów biblijnych. W 1965 roku artysta rozpoczął swój program OPALKA 1965/1 – ∞ czyli dokument przemijania, rejestrowany w trzech zapisach: malarskim, fonograficznym i fotograficznym. Dzięki temu artystycznemu przedsięwzięciu stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich artystów na świecie. Prezentowany obraz „Les vignobles de Bacchus" z 1959 roku jest bardzo rzadkim przykładem pracy z końca lat 50., powstałej bezpośrednio po tym, jak Opałka porzucił sztukę przedstawiająca. Z drugiej zaś strony poprzedza on cykl obrazów fakturalnych, do których zaliczają się pobrużdżone prace z serii „Alfabet grecki". W oferowanym płótnie widoczna jest tu znamienna dla twórczości Opałki dążność do pokrycia obrazu równomiernie, niemal „unistycznie" rozłożonymi akcentami plastycznymi, które sugerują kontinuum czasu i przestrzeni. „Les vignobles de Bacchus" reprezentują ważny etap w twórczym „dojrzewaniu" artysty, którego pierwsza indywidualna wystawa miała miejsce dopiero siedem lat później, w 1966 roku. Fakt ten podkreślali wielokrotnie krytycy wczesnej twórczości Opałki, m.in. recenzenci wystawy, która odbyła się w weneckiej Galleria Michela Rizzi w 2017 roku pt. „Roman Opałka. Anche Opałka 1958-1965/1 – ∞" zaznajamiającej włoską publiczność z pracami poprzedzającymi słynne obrazy liczone. Przy okazji tego wydarzenia podkreślano, że wczesne syntetyczne i graficzne w formie obrazy zostały przyjęte w komunistycznej Polsce z zainteresowaniem i kilkukrotnie były nagradzane. Krytycy włoscy podkreślali, że poświęcenie eksperymentom awangardowym nie tylko ukazywało, jak Opałka był wówczas związany z powstającymi międzynarodowymi formami sztuki konceptualnej, ale także zapowiadało punkt zwrotny, który nastąpił w 1965 roku.

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

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

48

ERNA ROSENSTEIN
(1913 – 2004)

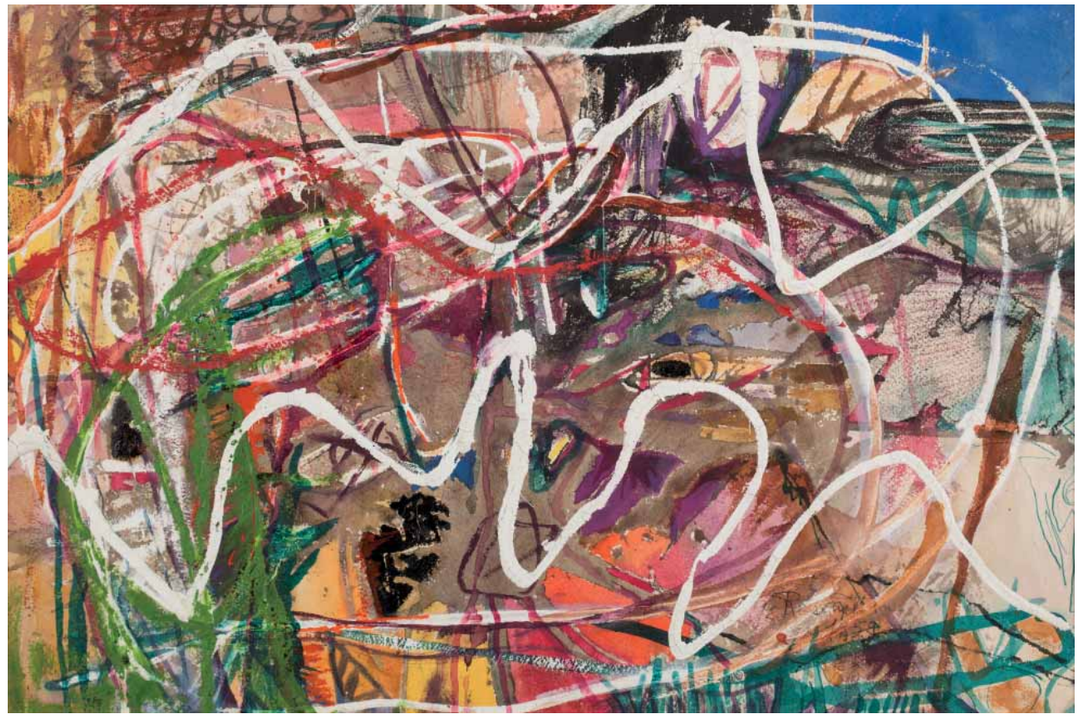
Zalążki światła, 1959

olej, akwarela, papier, 30 x 44 cm w świetle oprawy
sygn. p.d.: E. Rosenstein 1959, sygn. na odwrocie: Erna Rosenstein „Zalążki światła" 1958

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna od lat 50. XX w.

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. Rosenstein wcześnie porzuciła figurację na rzecz abstrakcji, która bardziej odpowiadała jej wyobraźni. Zauroczona była witalnością natury, jej nieposkromionym przeistaczaniem się w coraz to inne twory. W latach 50. i 60. powstawały rysunki nacechowane specyficznym i charakterystycznym horror vacui, wypełnione niemal szczelnie rozmaitymi elementami. Do przykładów takich prac należy oferowana „Zalążki światła" z 1959 roku. Artystka skupia uwagę widza na przestrzeni obrazu, którą sugeruje ukazując przenikające się ruchliwe formy, stosując rozlewające się plamy barwne, czasami posiadające odniesienia przedmiotowe, a niekiedy ich pozbawione. W wielu kompozycjach z tego okresu znaczącą funkcję pełni zdecydowany kontur, niekiedy zaś „(…) linia skłębiona w szybkim ruchu. Linia, która staje się zapisem, automatycznym działaniem, linia, która, jak w podpisie, przybiera, bo przybierać musi, przebieg jedyny i niepowtarzalny" jak pisał Maciej Gutowski. Z kolei Agnieszka Taborska w tekście towarzyszącym wystawie poświęconej Ernie Rosenstein zorganizowanej przez Fundację Galerii Foksal (2011) zauważa, że: „jej linearne, oniryczne rysunki przywodzą na myśl szkice Uniki Zürn, surrealistki i poetki (przez Maksa Ernsta uważanej za najwybitniejszą żyjącą poetkę niemiecką). Rysunkowe kosmiczne krajobrazy (choćby „Pomniki") wiodą myśli ku obrazom Yvesa Tanguy'ego. Poetyckość i humor pejzażowych rysunków Toyen, Magritte'a i Topora też czai się gdzieś za rogiem". 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.



MALARSTWO E. ROSENSTEIN JEST MALARSTWEM NIESZABLONOWEJ FANTASTYKI, BEZ PATOSU I DOSTOJNOŚCI, PEŁNE NATOMIAST DYSKRECJI.

(„Za i Przeciw", nr 35, z dn. 27. 08. 1967)

49

ERNA ROSENSTEIN
(1913 – 2004)

Bez tytułu

olej, płótno, 68 x 40 cm
sygn. l.d.: Erna Rosenstein, na odwrocie nieczytelny autorski napis (Sardias?)

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

ROSENSTEIN PRAGNIE OCALIĆ, ZACHOWAĆ, PO KOBIECEMU, ŚLADY KRUCHOŚCI ŻYCIA. TRAKTUJE OWE DROBIAZGI JAK SWOISTE FETYSZE CODZIENNOŚCI, A ZARAZEM FETYSZE PAMIĘCI, ŚWIADECTWA CUDOWNOŚCI ŚWIATA, ODKRYWANEJ NA JEGO ŚMIETNISKU. MÓWIŁA O TYCH PRACACH, ŻE JEST W NICH TO, CO KTOŚ ZECHCE ZOBACZYĆ: „PRZYLECIAŁO, ZACZEPIŁO SIĘ O ŚCIANĘ. ŚWIECI SWOIM ŚWIATŁEM Z ODROBINĄ FARBY”
– Małgorzata Kitowska-Łysiak

50

ERNA ROSENSTEIN
(1913 – 2004)

Nadchodzi, 1991

technika własna, drewno, 66 x 48,5 cm w świetle oprawy
sygn. p.d.: E. Rosenstein 1991, na odwrocie: ‚NADCHODZI”

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

PO KILKU LATACH PRACY – W KTÓRYCH WYKONAŁAM SPORO OBRAZÓW I RYSUNKÓW, ZACZĘŁAM TRACIĆ WIARĘ RÓWNIEŻ W MOŻLIWOŚĆ KSZTAŁTOWANIA, CZY INWENCJI JAKICHKOLWIEK FORM – CZY TO ABSTRAKCYJNYCH, CZY TO BIOLOGICZNYCH. W ŻADNE Z NICH NIE MOŻNA BYŁO JUŻ UWIERZYĆ. TŁUMACZYŁAM TO SOBIE FAKTEM, ŻE CAŁA NASZA EPOKA NIE MIAŁA FORMY ZAGUBIWSZY DAWNĄ – A NIE ZNALAZŁSZY NOWEJ. W KRYZYSOWEJ SYTUACJI UKAZAŁ SIE NAGLE – JAK OBJAWIENIE – TASZYZM. WRAZ Z NIM ZNIKNĄŁ DRĘCZĄCY PROBLEM INWENCJI KSZTAŁTU, OTWIERAJĄC JEDYNĄ MOIM ZDANIEM DROGĘ DO KONTYNUOWANIA MALARSTWA. – Teresa Tyszkiewicz

(Głowacki J. K., Teresa Tyszkiewiczowa - szkic biografii, wyd. Atlas Sztuki, Łódź 2013)

51

TERESA TYSZKIEWICZ
(1906 – 1992)

bez tytułu, 1962

olej, płótno, 72,5 x 100 cm
sygn. p.d.: Tyszk, na blejtramie wydrapany napis 1965 PRZEJŚCIA oraz nalepka Galerii 86 w Łodzi

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Łódź, Galeria 86
własność artystki

WYSTAWIANY
Warszawa, Fundacja Stefana Gierowskiego, *Taszyzm = wolność*, 10 – 12.2018
Łódź, Atlas Sztuki, *Gesty. Retrospektywa Teresy Tyszkiewicz*, 10 – 12.2013.
Łódź, Galeria 86, *Teresa Tyszkiewicz. Wystawa malarstwa*, 1986.

(Teresa Pągowska w pracowni, fot. Jacek Dominski, EastNews)

ZACHĘCONE PODOBNYM, WRAŻLIWYM SPOJRZENIEM, ZJAWIAŁY SIĘ NA PŁÓTNACH ARTYSTKI TAKŻE ZWIERZĘTA – KOLEJNY, ULUBIONY POWÓD JEJ OBRAZÓW. DOSKONALE PODPATRZONE W SWYCH NATURALNYCH POZACH I ZACHOWANIACH, UKAZYWAŁY SIĘ SYSTEMATYCZNIE W SERIACH PRAWDZIWYCH, A NIEKIEDY TEŻ BARDZO WZRUSZAJĄCYCH OPOWIEŚCI.

(Stacewicz J., Osobny teren pejzażu wewnętrznego. O Teresie Pągowskiej, w: „Aspiracje", 2008-2009, s. 60)

TERESA PĄGOWSKA

Pągowska należy do grona najwybitniejszych twórców polskiej sztuki współczesnej. Dzięki przyjaźni z Piotrem Potworowskim i inspiracji jego dziełami dała się poznać w latach 60. jako artystka szczególnie wrażliwa na dźwięczność barwy. Mimo zafascynowania kolorystami poszukiwała jednak własnej drogi twórczej. Od tamtej pory jej obrazy zdominowane były motywem zdeformowanej figury ludzkiej. Związana z nurtem nowej figuracji w centrum swojego zainteresowania stawiała człowieka, świat jego przeżyć i emocji, dramat istnienia. Kontrasty modulowanych plam barwnych, sumaryczne kształty, teatralne pozy i gesty postaci usytuowanych na granicy figuratywności i abstrakcji to cechy charakterystyczne jej najlepszych płócien. Jak pisze Bogusław Deptuła: (…) w pewnym sensie jej kompozycje, to często rodzaj, by użyć słowa piosenki Przybory, enigmatów. Czasami wszystko jest jasne, proste i wyraźne. Niekiedy jednak z wielkim trudem jesteśmy w stanie zidentyfikować poszczególne kształty i rozwikłać rebus obrazu. Zazwyczaj wysiłki zostają nagrodzone i możemy odczytać, skrótowy, czy zawikłany układ form(…) Pągowska nie lubi realizmu, ale nie chce malować obrazów abstrakcyjnych. Robiła to wiele lat temu, ale przypuszcza, że ten okres jej twórczości jest już zamknięty. Zostaje niejednoznaczność i obcinanie. Obcinanie wszystkiego: w sobie, w obrazie, w emocjach, w rzeczywistości, w kolorach. Tylko wyobraźnia pozostaje nieobjęta żadną redukcją. (Teresa Pągowska, Warszawa 2001, s. 11)

Obrazy Pągowskiej z ostatniego etapu twórczości dalekie są już od kłębowiska form abstrakcyjnych jakie cechowały jej wczesne malarstwo. Coraz bliżej artystce do konkretniejszego zarysu postaci ludzkiej czy zwierzęcej. Również temat koloru, we wcześniejszych pracach jakby marginalizowany, podjęty jest później przez artystkę w pełni świadomie, służy on pełniejszemu określeniu poszczególnych elementów kompozycji, podkreśleniu ich obecności. Jest także środkiem ekspresji mającym na celu budowę nastroju. Wszystkie aspekty – niezmienna oszczędność formy, ukonkretnienie się postaci i ich kontekstów oraz rola koloru budują w późnych obrazach Pągowskiej odpowiednie pole dla wyobraźni.

Przedstawieniom postaci ludzkiej w twórczości Pągowskiej towarzyszyły przedstawienia zwierząt. Pojawiały się one niekiedy na płótnach razem z ludźmi, w innych przypadkach występowały samodzielnie: pojedynczo lub w grupach. Niekiedy towarzyszyły im określone przedmioty. Rzadko sięgała artystka po zwierzęta dzikie, dużo częściej bohaterami jej płócien były zwierzęta domowe, pies i kot. W obrazie „Latarnia i bezdomny pies" (2006) Pagowska namalowała psa siedzącego pod latarnią. Umownie potraktowana figura czworonoga kontrastuje z wyraźnie narysowaną, nie budzącą żadnych wątpliwości co do swojej istoty płonącą latarnią uliczną. Zbigniew Taranienko w rozmowie z artystką zauważył, że w jej obrazach często postać pojawia się z kontekście konkretnego przedmiotu. Odpowiedź Pągowskiej wyjaśnia tę kwestię: „Jeśli na obrazie są przedmioty, mają na celu dookreślenie postaci; nie przedstawiają siebie. Istnieją w tle, które w syntetyczny sposób mówi o przestrzeni (…)". W rzeczywistości dla Pągowskiej nie jest ważny przedmiot. On ma jedynie pomóc opisać sytuację znajdującej się obok postaci. Pies, tylko pozornie jest tu drugoplanowy. Latarnia opisuje nam jego kontekst, określa bezdomność, bezpańskość zwierzęcia.

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

UCZĘ SIĘ PRZY KAŻDYM OBRAZIE. KAŻDY STARAM SIĘ ZACZYNAĆ TAK, JAKBYM NIC NIE WIEDZIAŁA O MALARSTWIE, JAKBY BYŁO DLA MNIE ZUPEŁNĄ ZAGADKĄ. I TYLKO DLATEGO MOGĘ MALOWAĆ. JESTEM BARDZO BLISKA NATURY. (…) MALUJĘ CODZIENNIE. KIEDY JEST JAKAŚ NIEZALEŻNA ODE MNIE PRZERWA, W KTÓREJ NIE MOGĘ TEGO ROBIĆ, TO PO DWÓCH DNIACH CHODZĘ TAK WŚCIEKŁA, ŻE BYM GRYZŁA. FORMA JEST WAŻNIEJSZA NIŻ TREŚĆ ALBO RÓWNIE WAŻNA. – Teresa Pągowska

52

TERESA PĄGOWSKA
(1926 – 2007)

Latarnia i bezdomny pies, 2006

olej, płótno, 140 x 130 cm
sygn. monogramem l.d.: TP, opisany na odwrocie: TERESA PĄGOWSKA 2006 LATARNIA I BEZDOMNY PIES 140 X 130 CM

Estymacja: 120 000 – 160 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Opera – Teatr Wielki, T*eresa Pągowska*, 2018.

REPRODUKOWANY
Teresa Pągowska [katalog wystawy], wyd. Galeria Opera – Teatr Narodowy, Warszawa 2018, s. 39.

53

JACEK SEMPOLIŃSKI
(1927 – 2012)

Czaszka, 1983

olej, płótno, 110 x 90 cm
sygn. na odwrocie: Sempoliński 1983 Czaszka, na blejtramie nr inwentarzowy: 80/37 oraz napis: „Der Ferne" na odwrocie kompozycja pastelowa z cyklu Der Ferne (ok. 2004)

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
własność artysty

REPRODUKOWANY
Krupiński J., Krytyka sztuki. *Problemy, błędy, zasady*, w: „Wiadomości ASP" nr 83, 2018, s. 51.

„I PRZYSZLI NA MIEJSCE, KTÓRE ZOWIĄ GOLGOTA, TO JEST MIEJSCE TRUPIEJ GŁOWY" – CZYTAMY W EWANGELII ŚW. MATEUSZA. GRÓB ADAMA, MIEJSCE CZASZKI, STAJE SIĘ MIEJSCEM UKRZYŻOWANIA. ŚMIERĆ SPOTYKA SIĘ ZE ŚMIERCIĄ ALE TEŻ POCZĄTEK Z POCZĄTKIEM. U SEMPOLIŃSKIEGO PODOBNIE (…) SPOTYKAJĄ SIĘ ZE SOBĄ W JEDNEJ „FORMIE" WSZYSTKIE „TEMATY", CZASZKA I UKRZYŻOWANIE, ALE TEŻ AUTOPORTRET I MĘSKA NAGOŚĆ.

(Kitowska-Łysiak M., Tropiciel spraw ostatecznych, w: Jacek Sempoliński. Na skrzyżowaniu z Kazimierzem…, wyd. Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2012, s. 12)

Jacek Sempoliński lubił powtarzać, że rok 1955 był tak naprawdę rokiem jego wejścia w życie, „nie tylko w sensie zewnętrznym, instytucjonalnym, ale przede wszystkim wewnętrznym, duchowym". Był to rok Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki zwanej potocznie „Arsenałem". Twórczość malarską Sempolińskiego zwykło się rozpatrywać w kontekście dwóch zjawisk polskiej sztuki powojennej: etosu pokolenia Arsenału 55 i tradycji koloryzmu. Początkowo jego malarstwo nawiązywało do muzyki. Już w latach 60. artysta zbliżył się ku abstrakcji tworząc obrazy pejzażowo architektonicznie o nietypowej fakturze i kolorystyce. W latach 70. po raz pierwszy pojawiają się w malarstwie artysty dramatyczne wątki egzystencjalne wyrażane przez zmianę w kolorystyce płócien oraz interwencje w jego strukturę. Używane barwy ograniczają się do błękitów, fioletu i szarości. Tematyka podejmowana wówczas przez Sempolińskiego dotyka religii, kultury, filozofii egzystencji. Prace te, będące śladem głębokich przeżyć i przemyśleń, wpisały się w okres przewartościowań, które nastąpiły w latach 80. Nowa postawa artystyczna oraz intelektualna sprawiła, że Sempoliński stał się autorytetem związanym w trudnych czasach stanu wojennego przede wszystkim z ruchem kultury niezależnej. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych powstają cykle „Twarz" (od 1971), „Ukrzyżowanie" (od 1975), „Moc przeznaczenia Verdiego" (1977) i „Czaszka" (od lat 80.). „Czaszki" to obrazy w odcieniach błękitu i fioletu, malowane mięsiście kładzioną farbą. Już w momencie ich tworzenia ulegały programowemu niszczeniu – były rozbijane, przepruwane, dziurawione, ochlapywane farbą tak, że efekty owych destrukcyjnych działań stawały się ostatecznie elementem kompozycji. Oferowana praca z 1983 roku przypomina poniekąd malarstwo z nurtu action painting. Lico kompozycji nosi znamiona podjętych przez artystę działań – gwałtownego rozcierania farby, jej zamaszystego rozsmarowania po powierzchni płótna, przecierania. Chlapnięcia białej farby przypominają poszarpane blizny. Cykl „Czaszka" odwołuje się do tematyki pasyjnej, również poprzez zastosowanie barwy fioletowej symbolizującej cierpienie i śmierć. Płótna Sempolińskiego są jakby zasłonami czaszek, chustami Weroniki – strzępami płócien, obrazami „obrazów prawdziwych". Wymowa tych prac jest pesymistyczna, nie niesie pocieszenia ani ukojenia bólu. Dotyka jednak mistycyzmu przeżycia prowadzącego do oczyszczenia. W rozmowie z Dorotą Jarecką Sempoliński mówił: „zadaniem artysty jest prowokacja i wątpienie, a nie pocieszanie i udawanie, że »świat jest piękny«" (Jarecka D., Zmarł Jacek Sempoliński. W poszukiwaniu obrazu niemożliwego, w: „Gazeta Wyborcza", nr 203, 31.08.2012, s. 17).
Na odwrocie oferowanego obrazu znajduje się kompozycja pastelowa z cyklu „Der Ferne", który powstawał w latach dwutysięcznych przede wszystkim jako odrębne prace na papierze. To potraktowane szkicowo przedstawienie nagiego męskiego ciała w ruchu z wyraźnie zaznaczonymi genitaliami odwołuje się do współczesnego „Czaszkom" cyklu „Ukrzyżowań". Charakteryzuje je typowa dla Sempolińskiego gwałtowna, zamaszysta kreska i dramatyzm.

W. Fangor w Janówku, 1944 (fot. Szydłowski S. Space as play, s. 396)

(...) ODCZUWA SIĘ W NICH (OBRAZACH FANGORA) NARODZINY SZTUKI BARDZO PRAWDZIWEJ W SWYM DYNAMICZNYM WYRAZIE, WALCZĄCEJ BEZKOMPROMISOWO Z WIĘZAMI PRZEBRZMIAŁYCH KONWENCJI I Z UROKAMI WSZELKIEGO ESTETYZMU.
– Janusz Bogucki, 1949

WOJCIECH FANGOR

Przeżycia wojny pozostawiły w Fangorze stan głębokiego rozchwiania psychicznego. Po wyparciu Niemców z Polski powrócił do rodzinnego domu w Klarysewie wspólnie ze świeżo poślubioną żoną Krystyną Machnicką. W 1945 roku urodził się ich syn, Roman. Utrzymywali się z gospodarstwa i znajdującego się tam sadu, handlowali cukrem, Fangor woził ludzi ciężarówką. W 1946 roku ukończył studia i zdał egzamin dyplomowy na reaktywowanej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. I choć malarstwo okazało się być skuteczną terapią to Fangor czuł się wyobcowany w nowym świecie. Już wtedy myślał poważnie o emigracji, a jedyne co go przed nią powstrzymywało to perspektywa wieloletniego oczekiwania na wizę. Malowaniu poświęcał każdą wolną chwilę. Tworzył przede wszystkim pejzaże Klarysewa i portrety. Kontakty regularnie utrzymywane z odradzającym się środowiskiem artystycznym Warszawy zaowocowały zaproszeniem artysty do indywidualnej prezentacji jego najnowszych prac w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w Domu Wojska Polskiego (dawny Instytut Propagandy Sztuki). Instytucja ta miała wyjątkową wagę dla działalności kulturalnej w powojennej Polsce a jej sekcja plastyczna, dowodzona przez Mariana Bogusza, gromadziła najwybitniejsze wówczas jednostki – należeli do niej bowiem tacy artyści jak Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński czy Stanisław Fijałkowski. Awangardowy model integrowania twórców różnych dyscyplin nawiązywał do funkcjonowania Polskiego Klubu Artystycznego, działającego w latach 1916–1931 w warszawskim Hotelu Polonia. Sam Bogusz, powołując Klub do istnienia, przeczuwał już mające wkrótce nadejść zmiany i stanowczo się im sprzeciwiał: „Utożsamianie plastyki z ilustracją haseł politycznych i społecznych było nie tylko zaprzeczeniem dialektycznego formułowania dróg rozwojowych plastyki, ale brutalnym i sztucznym usiłowaniem zatrzymania rozwoju sztuk plastycznych." (O nowoczesnej plastyce w telegraficznym skrócie, w: „Nowy Nurt", nr 1, 1957, s. 29). Boguszowi zależało by jak najpełniej ukazać bogate spektrum zainteresowań malarskich powojennych twórców. Dla Fangora zaproszenie było wielkim wyróżnieniem i nobilitacją. Na indywidualnym pokazie zorganizowanym w 1948 roku artysta zdecydował się zaprezentować obrazy cechujące się deformacją i uproszczeniem, o mocnych zestawieniach barwnych. Były one pokłosiem jego kubistycznych zainteresowań. W historycznej siedzibie dawnego ISPu przy ul. Królewskiej 13 zawisły najsłynniejsze płótna takie jak „Fryderyk Chopin", „Portret matki" czy „Głowa bolesna". Choć we wspomnieniach artysty wystawa nie zapisała się jako sukces to wśród krytyków odbiła się pozytywnym echem. Tak w kilka lat po wystawie z 1949 roku pisał o niej Janusz Bogucki, jeden z najwybitniejszych polskich krytyków i animatorów życia artystycznego: „Były to z wielkim rozmachem malowane obrazy o ludowej jaskrawości koloru, a formie brutalnej i ekspresyjnej, podkreślonej grubym konturem. Wyróżnia się wśród nich cykl wizerunków wielkich ludzi: Kopernik, Chopin, Lenin, Einstein. Wyraził się w nich, nieco archaicznie, przekorny protest malarza wobec gładkiej, tradycyjnej ikonografii. Wielka, mocno konturowana głowa Lenina na plakatowo czerwonym tle, po picassowsku udramatyzowany Chopin ze starego dagerotypu – nie są jeszcze wolne od pewnej naiwności i prymitywizmu w pomysłach i realizacji plastycznej. Mimo to, a raczej właśnie dlatego odczuwa się w nich narodziny sztuki bardzo prawdziwej w swym dynamicznym wyrazie, walczącej bezkompromisowo z więzami przebrzmiałych konwencji i z urokami wszelkiego estetyzmu." I w istocie tak było. Malarstwo Wojciecha Fangora już wówczas było nowatorskie i odkrywcze w Polsce, choć czerpało niewątpliwie z przemożnego wpływu Matisse`a, Légera, a w szczególności Picassa. Stylizacyjne uproszczenia bryły, ostre krawędzie płaszczyzn, stosowanie geometrycznych form, wszystko to składało się na malarstwo kubizujące. Prace z lat 1948 – 49 miały potem swoją kontynuację w obrazach figuratywnych z lat 90-tych i później. Najwyraźniej był to ważny dla artysty moment twórczy, bo nawiązywał do tych kompozycji również pod koniec życia. Reinterpretował je i dodawał nowatorskie elementy, które jakby klamrą spinały całą jego drogę twórczą.

ODKRYŁEM DLA SIEBIE SIŁĘ KOLORU NIE JAKO CZYNNIK IDENTYFIKUJĄCY PRZEDMIOT, ALE JAKO IMPULS EMOCJONALNY. W TYM CZASIE UZNAŁEM, ŻE KOLOR MOŻE BYĆ NATURALNYM ELEMENTEM SKŁADOWYM OBRAZU, KTÓRY, POPRZEZ GEOMETRYZACJĘ I RACJONALIZACJĘ, MOŻNA OSWOIĆ W OBRĘBIE PROSTOKĄTA PŁÓTNA; TEN KOLOR I FORMA TO DWIE KONTRASTUJĄCE, ALE UZUPEŁNIAJĄCE SIĘ SIŁY, KTÓRE SĄ NIEZBĘDNE W TWORZENIU PRAWDZIWEJ SZTUKI.
– Wojciech Fangor

(Space as play [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 18)

54

WOJCIECH FANGOR
(1922 – 2015)

Portret, 1948

olej, płótno, 91,5 x 73 cm
sygn. l.d.: Fangor, sygn. na odwrocie: FANGOR 1948

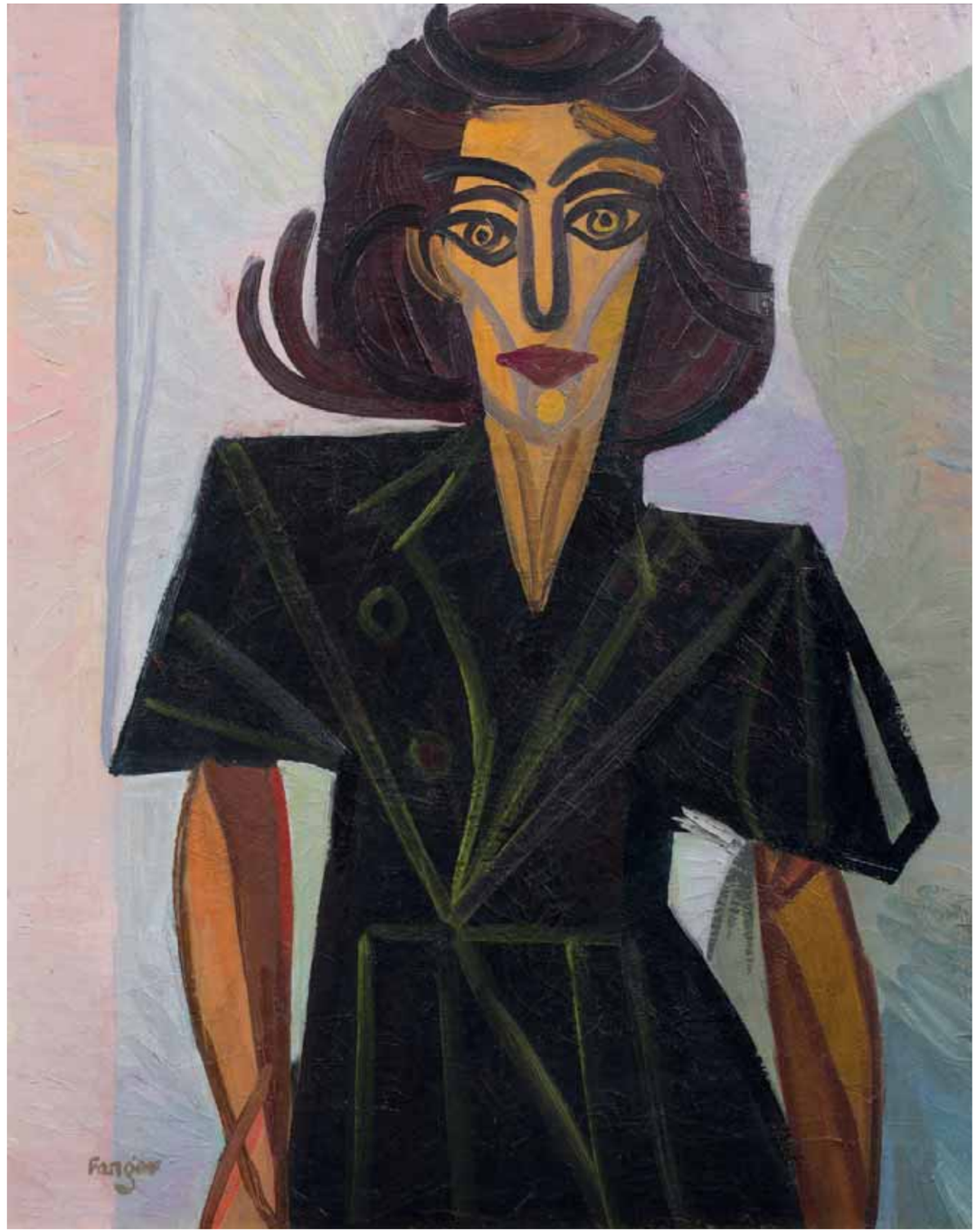
Estymacja: 600 000 – 800 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, Wojciech Fangor. Space as play, 2012.
Warszawa, Klub Młodych Artystów i Naukowców, wystawa indywidualna Wojciecha Fangora, 1949.

REPRODUKOWANY
Wojciech Fangor. Space as play [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 23.

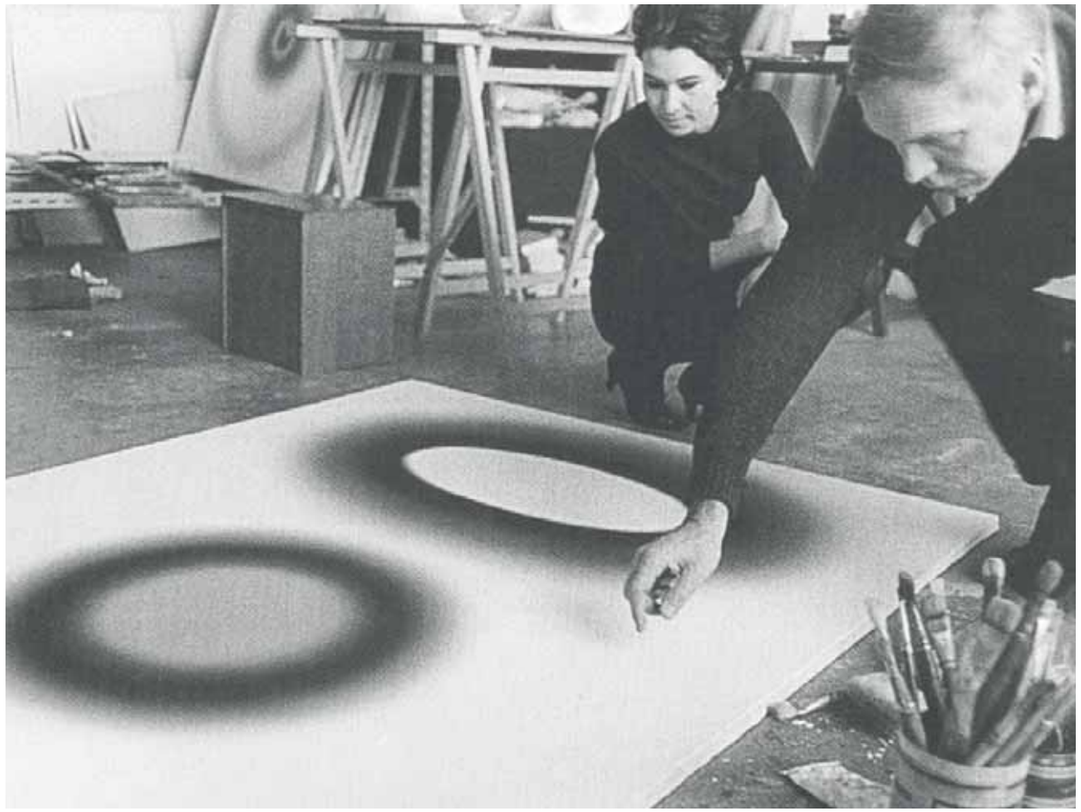
Fangor jako nastolatek miał okazję oglądać prace Picassa w tym Guernikę podczas jej pierwszej publicznej prezentacji w Pawilonie Hiszpańskim na paryskiej wystawie Expo w 1937 roku. Estetyka Picassa, Legera i Matissa wywarła wtedy wielki wpływ na artystę, który powrócił do niej dekadę później. „Pod koniec lat 40. zbladły moje muzealne tęsknoty estetyczne. Poczułem, że w sztuce nie można starać się dorównać nikomu, że trzeba się poddać swoim możliwościom, swojemu czasowi, swoim doświadczeniom i odczuciom" wspominał później Fangor.
O latach 1947-49 Fangor mawiał jako o kubistycznym okresie w swojej twórczości i jako taki został wprowadzony do języka krytyki i historii sztuki. Sam artysta zapamiętał ten czas jako pasmo rozwoju systemu malarskiej struktury obrazu opartego na wyrazistym efekcie koloru i światła oraz na uproszczonej formie zgeometryzowanej, powiązanej z geometrią prostokątnego płótna. Twierdził, że świadomość geometrii, krawędzi i powierzchni płótna, a także jego rzeczywistości, pozwoliła mu zmienić rozumienie przestrzeni na obrazie i uniezależnić się od iluzji perspektywy przyjętej wraz z naukami pobieranymi od wczesnych lat dziecinnych. Od tamtego czasu, według Fangora, obraz na płótnie nie rozwijał się do wewnątrz, lecz ograniczył się do jego powierzchni. Złudzenie przestrzenne nie zniknęło całkowicie, ale straciło swoją wyłączność i miało teraz status równy rzeczywistości powierzchni płótna.
Oferowany „Portret kobiety" namalowany w 1948 roku utrzymany jest w duchu picassowskich fascynacji Fangora i należy niewątpliwie do prawdziwych kolekcjonerskich rarytasów. Większość z ponad stu prac z tamtego okresu uległa rozproszeniu, obecnie znanych jest zaledwie około trzydziestu płócien. „Portret kobiety" jest świadkiem tego etapu twórczości artysty, który pod wieloma względami był znamienny dla kształtowania się jego postawy i miał niebagatelny wpływ na podjęte przez niego dalsze decyzje. Jest to też okres, który wymaga nadal dokładnego opracowania.



(1) Wojciech Fangor w gabinecie (fot., Fangor Foundation)

(2) Obserwatorium astronomiczne Wojciecha Fangora, Summit, 1986 (fot. Czesław Czapliński FOTONOVA)

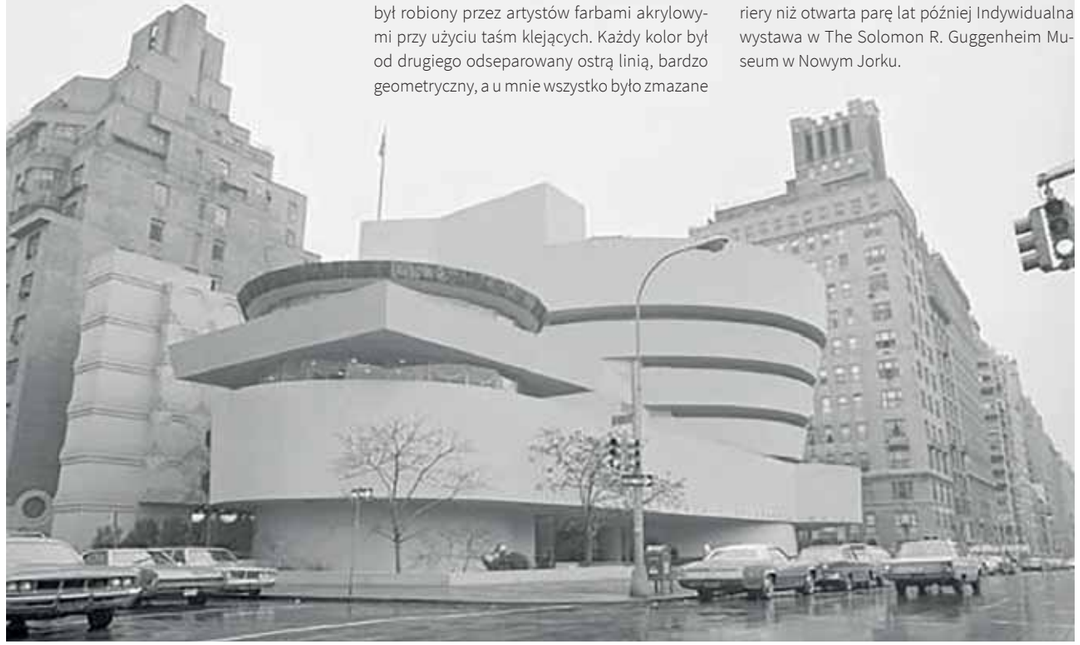
(3) Z żoną Magdaleną w pracowni w Paryżu, 1963 (fot. Szydłowski S., Wojciech Fangor. Space as play, s. 398)



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

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

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



Muzeum Guggenheim, Nowy Jork, 1970

(…) ZWŁASZCZA ZAŚ JEGO PULSUJĄCE ŚWIATŁEM KRĘGI, MAJĄ NA WIDZA BEZPOŚREDNIE DZIAŁANIE MAGNETYCZNE. KONCENTRUJĄ UWAGĘ, PRZYKUWAJĄ MYŚL I WYOBRAŹNIĘ, ZDAJĄ SIĘ WCIĄGAĆ W SWÓJ OBSZAR MAGII I TAJEMNICY.

(Kowalska B., Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii, Warszawa 2015, tom II, s. 112.)

55

WOJCIECH FANGOR
(1922 – 2015)

#2, 1964

olej, płótno, 150 x 150 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR #2 1964
na odwrocie papierowa nalepka wystawowa
z Matthew Marks Gallery w Nowym Jorku

Estymacja: 1 800 000 – 2 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja spadkobierców Beatrice Perry
Waszyngton, kolekcja Beatrice Perry

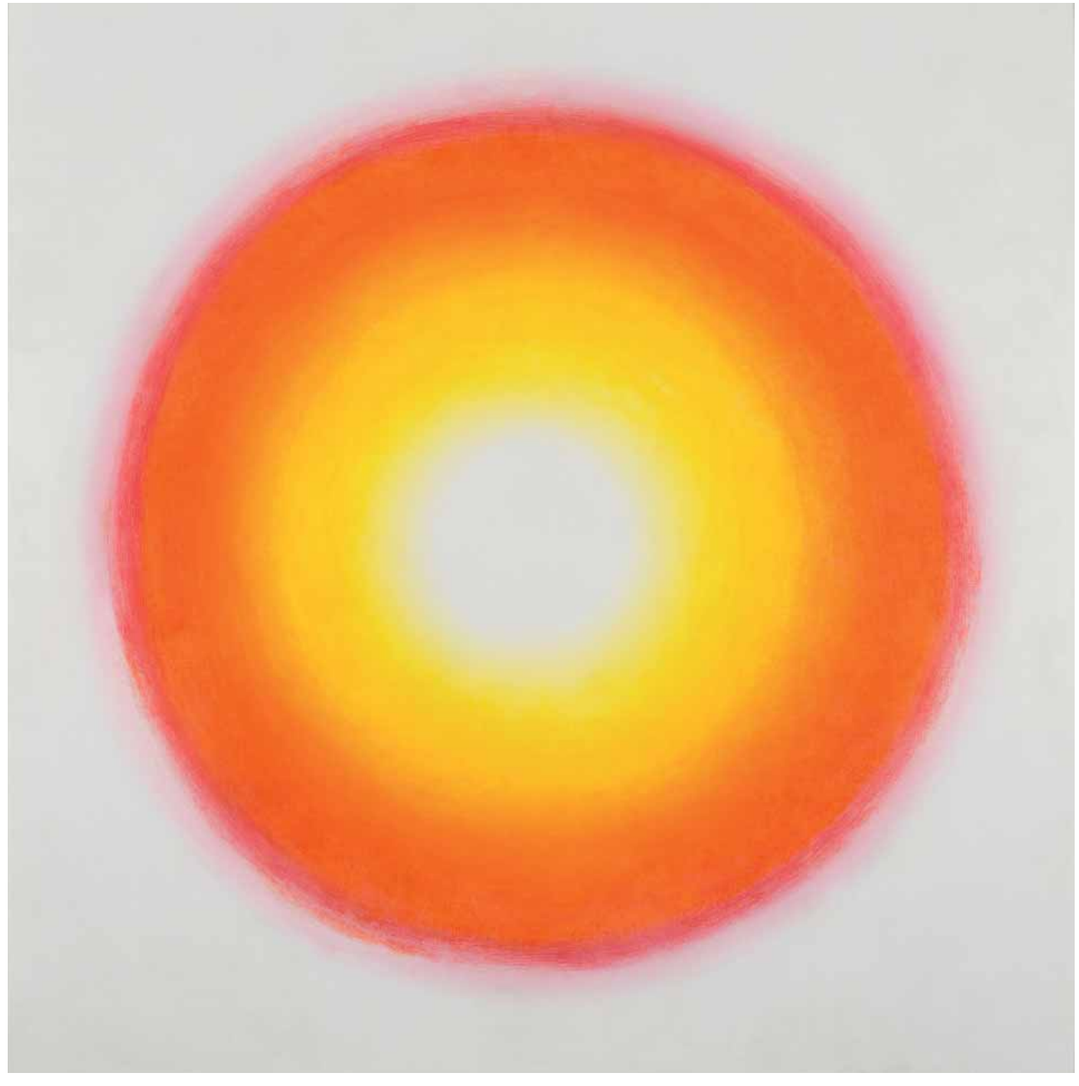
WYSTAWIANY
Gdańsk, Akademia Sztuk Pięknych, *Fangor*. Malarstwo, 10.2015.
Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, *Space as play*, 2012.
Nowy Jork, Matthew Marks Gallery, *Painting. Now and Forever. Part II*, 07 – 08.2008.

REPRODUKOWANY
Fangor. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. ASP Gdańsk, 2015, s. 64.
Fangor. Space as play [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 145.

W TYM CZASIE WOJCIECH FANGOR UCZYNIŁ TEMATEM SWOICH OBRAZÓW TO, CO BYŁO ZABIEGIEM TECHNICZNYM U LEONARDA DA VINCI. MIĘKKIE, ROZPROSZONE, BEZKRAWĘDZIOWE PRZEJŚCIE MIĘDZY KOLORAMI, LEONARDOWE SFUMATO, STAŁO SIĘ NIEPRZEBRANYM POLEM EKSPERYMENTÓW PLASTYCZNYCH – FANGOR SYSTEMATYCZNIE ZACZĄŁ BADAĆ, W JAKICH WARUNKACH DAJE SIĘ ONO JAK NAJLEPIEJ WYKORZYSTAĆ, OSIĄGA NAJLEPSZY EFEKT WIZUALNY.

(Szydłowski S., Mała retrospektywa, w: Fangor. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. ASP Gdańsk, 2015, s. 17)

Pulsujące formy obłe i faliste toczące optyczną grę z widzem, którą pokazał Europie i Ameryce Fangor, miały niewątpliwie źródło w wielkiej młodzieńczej pasji artysty jaką była astronomia. Jeszcze w czasach dziecinnych skonstruował w rodzinnym Janówku swój pierwszy teleskop, dzięki któremu oddawał się obserwacjom ciał niebieskich. I jak mówił po latach astronomia nie interesowała go jako nauka, lecz jako wrażenie optyczne. A rozważania nad problemem światła emanującego doprowadziły go w późniejszych latach do nowych rozwiązań w dziedzinie sztuk wizualnych. Wywodzący się z tradycyjnej szkoły malarstwa dużą wagę przykładał do warsztatu. Powstanie każdego obrazu było starannie zaplanowanym procesem, któremu towarzyszyły szkice przygotowawcze, mniejsze i większe rysunki kredką czy flamastrem. Wyjazd z Polski i odkrycie materiałów niedostępnych dla plastyków tworzących za żelazną kurtyną otworzyło Fangora na zupełnie nowe możliwości. Zyskał dostęp do lepszych jakościowo farb ale też gatunków pędzli dających możliwości idealnego mieszania kolorów i delikatnego rozprowadzania ich na płótnie. Eksperymentowanie z tymi nowymi narzędziami pozwoliło Fangorowi nie tylko na poszerzenie palety koloru ale na uzyskanie efektu coraz delikatniejszych przejść jednej barwy w drugą.
Oferowana praca #2 namalowana została w 1964 roku w Paryżu. Dwa lata wcześniej Fangor przebywał w Waszyngtonie na stypendium w Institute for Contemporary Art. Z pierwszej podróży do Stanów Zjednoczonych przywiózł nowe obserwacje i doświadczenia zdobyte zarówno na poziomie teoretycznym jak i praktycznym. W czasie stypendium bowiem nie zaprzestał malowania, w USA powstała cała seria płócien, w których artysta pogłębiał studia nad relacją obraz- przestrzeń- widz. Po powrocie osiadł w stolicy Francji, bogaty o świeższe spojrzenie i z ugruntowanym już postanowieniem pozostania na Zachodzie malował. W tym właśnie czasie do jego palety zaczął powracać kolor. Był on dla Fangora równie istotnym kryterium co stosowanie form bezkrawędziowych – kół, elips czy fal. Zestawienie energetycznych barw, w przypadku #2 słonecznej żółci i pomarańczu z intensywną czerwienią oddziałuje na widza, wzmaga ostrość jego dialogu z obrazem. Mocnemu kolorowi towarzyszy odczucie harmonii i czystości formy wywołującej niemalże hipnotyczny efekt. #2 z 1964 roku wpisuje się doskonale w konsekwentnie realizowane przez Fangora poszukiwania iluzji przestrzeni rozwijającej się nie w głąb obrazu, ale w kierunku odbiorcy. Jest to zarazem jeden z najlepszych przykładów malarstwa z początkowego okresu dziś nazywanego potocznie op-artowskim. Obrazy z początku lat 60. mają jedną szczególną cechę, którą jest widoczny jeszcze ślad pędzla, świadek niezwykle umiejętnego sposobu w jaki Fangor kreślił na białym płótnie kolejne okręgi. Wraz z upływem lat krawędź okręgów będzie ulegać coraz głębszemu zatarciu a przejścia między kolejnymi barwami staną się niemalże niezauważalne.



(Magdalena Abakanowicz w pracowni, fot. Zbigniew Wdowiński, PAP)

WYOBRAŹNIA ZBIERAŁA WSZYSTKO, CO NIEPRZENIKNIONE I NIEPEWNE. GROMADZIŁA TAJEMNICE ROZRASTAJĄCE SIĘ W ŚWIATY. JAKBY W PRZECZUCIU, ŻE TAK BARDZO BĘDZIE POTRZEBNY TEN ZAPAS PRAWD WŁASNYCH, ZBUDOWANYCH BEZ KONTROLI, WSKAZÓWEK I WZORCÓW. – Magdalena Abakanowicz

(Portret dwudziestokrotny – fragmenty, w: Magdalena Abakanowicz, wyd. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, s. 12))

MAGDALENA ABAKANOWICZ

Dla Abakanowicz materia, z której tworzy zawsze odgrywała podstawową rolę w przekazie. Artystka związana z tak nieoczywistymi dla sztuki materiałami jak surowe juty, liny, włosie, tkaniny, druty i drewno, poskramiająca gigantyczne tkaniny, głazy czy pnie drzew – nigdy nie wykonywała tej pracy bez powodu. W jej cyklach, rozbudowywanych konsekwentnie na przestrzeni lat, widzimy niemal zawsze ewolucję materii. Odbywa się to zawsze z silnym pretekstem znaczeniowym, nigdy nie bez powodu, nigdy dla ułatwienia czy przyśpieszenia. „Chciałam czym prędzej skończyć studia i uciec od tych wszystkich ustabilizowanych kierunków, od ludzi, którzy wydają recepty, z góry wiedząc, jaką sztuka być powinna i bezbłędnie odróżniając co dobre, a co niedobre. Abakany były jednym z etapów. Wśród złożonych powodów ich powstania była także moja chęć udowodnienia sobie i inny, że zdołam z tej ciasnej dyscypliny o rzemieślniczych ograniczeniach zrobić sztukę czystą, wbrew jej całej tradycji. Wbrew zakodowanym w mózgach mniemaniom robić obiekty własne, bezużyteczne w sensie praktycznym, będące nośnikiem filozofii, jak malarstwo czy rzeźba, ale nie będące ani tym ani tamtym, żeby nie dostać się znów w obręb jakichś istniejących kategorii, żeby móc tworzyć wyłącznie po swojemu" tłumaczyła Abakanowicz. Tkanina otworzyła jej wejście na światowe salony sztuki. W 1962 roku na Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie tkane przez artystkę przestrzenne formy stały się odkryciem światowej krytyki sztuki a już trzy lata później w 1965 roku, zapewniły jej złoty medal na wielkich Biennale w Sao Paulo. Magdalena Abakanowicz całkowicie poddała sobie warsztat tkacki. Sizal, jutę czy włosie końskie, sznury i liny sprowadziła do form całkowicie podatnych na kształtowanie. Olbrzymie płachty budzą respekt, chwilami poczucie grozy, potęguje to zastosowanie ponadludzkiej skali, efektu serii, ale też aranżacja, która wprowadza abakany w klimat działań environment. W pracowni artystki przez lata to właśnie warsztat tkacki był podstawowym narzędziem ekspresji. Abakany i gobeliny powstały w różnych seriach i formach, od gigantycznych czarnych płacht, poprzez formy organiczne, których esencje stanowią te waginalne, aż do wiszących kompozycji o skomplikowanych splotach.

Z kolei materia metalu, od momentu zrealizowania pierwszej monumentalnej kompozycji w brązie „Katharsis" w 1985 roku, zagościła w kilku cyklach z bardzo mocnym przekazem „materiał trwalszy niż życie". Odlane w brązie organiczne, ulegające procesom postacie, części ciała i twarze zastygają w ponadczasowości. Z tej samej podstawowej treści Abakanowicz potrafi jednak zmieniając materiał wyciągnąć kolejne znaczenia. Równie silne, równie trafne. Spawając te same postaci, embriony czy właśnie głowy, z kawałków metalu, pozwala nam odczuć skorupę, pustkę, zamkniętość i barierę. Jutowe embriony stają się kapsułami z których nigdy nic się nie wykluje, ale których też nic złego nigdy nie dosięgnie. Postacie ludzkie przyjmują formę doskonałej, ale pustej zbroi. A głowy z naturalnych pełnych niedoskonałości organicznych twarzy zmieniają się w szczelne hełmy bez przyłbicy. Jednocześnie, każda z nich kontynuuje przekaz o jednostce.

Posługiwanie się efektem serii, należało do najmocniejszych w wyrazie zabiegów, które Magdalena Abakanowicz stosowała w swoich wielkich cyklach uzyskując silną emfazę wrażeniową. Tłumy postaci, szpalery posągów, multiplikowane mutanty, części ciała, obiekty embriologi, powstawały w dziesiątkach zupełnie kompletnych, unikatowych elementów tworzących jednak w całościowym ujęciu masę, w której zatraca się ich jednostkowość. Ta parafraza indywidualności człowieka, jest jednym z najważniejszych podkreśleń w opowieści o kondycji ludzkiej końca XX wieku. W całej tej wszechobecnej depersonalizującej multiplikacji, Abakanowicz wybierała jednak czasem z tłumu jednostkę, silnie akcentując jej indywidualność, pokazując jednocześnie towarzyszące jej poczucie inności i wyobcowania. Kontrastując ją z tłumem opowiada już nie historię wszystkich nas jako społeczeństw, ale każdego z nas z osobna. Postać chłopca, jednoznacznie nawiązuje do cyklu „Ragazzi". Jest to jednak mocna, unikatowa, dojrzała dygresja. Jeden egzemplarz, który jednocześnie budzi niepewność a jednak, wyróżniony przez swe wyabstrahowanie z tłumu, jest uosobieniem zwycięstwa indywidualności.

NIE LUBIĘ REGUŁ I PRZEPISÓW. SĄ WROGAMI WYOBRAŹNI. WARSZTATEM TKACKIM POSŁUGUJĘ SIĘ ZMUSZAJĄC GO DO POSŁUSZEŃSTWA WEDŁUG MOICH ZAMIERZEŃ. (...) ZACZĘŁAM UŻYWAĆ LIN, WŁOSIA KOŃSKIEGO, METALU I SKÓR, PONIEWAŻ TE MATERIAŁY BYŁY MI POTRZEBNE DO WYRAŻENIA MOJEJ WIZJI I NIE INTERESOWAŁO MNIE CZY MIESZCZĄ SIĘ ONE W TRADYCJI DYSCYPLINY TKACTWA ARTYSTYCZNEGO. (...) INTERESUJE MNIE CO NAJWYŻEJ UNICESTWIENIE ROLI UŻYTKOWEJ TKANINY, PRZEDE WSZYSTKIM ZAŚ STWORZENIE MOŻLIWOŚCI WSZECHSTRONNEGO OBCOWANIA Z OBIEKTEM O STRUKTURZE MIĘSISTEJ I GIĘTKIEJ.
– Magdalena Abakanowicz (1969)

(Magdalena Abakanowicz, wyd. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, s. 22)

56

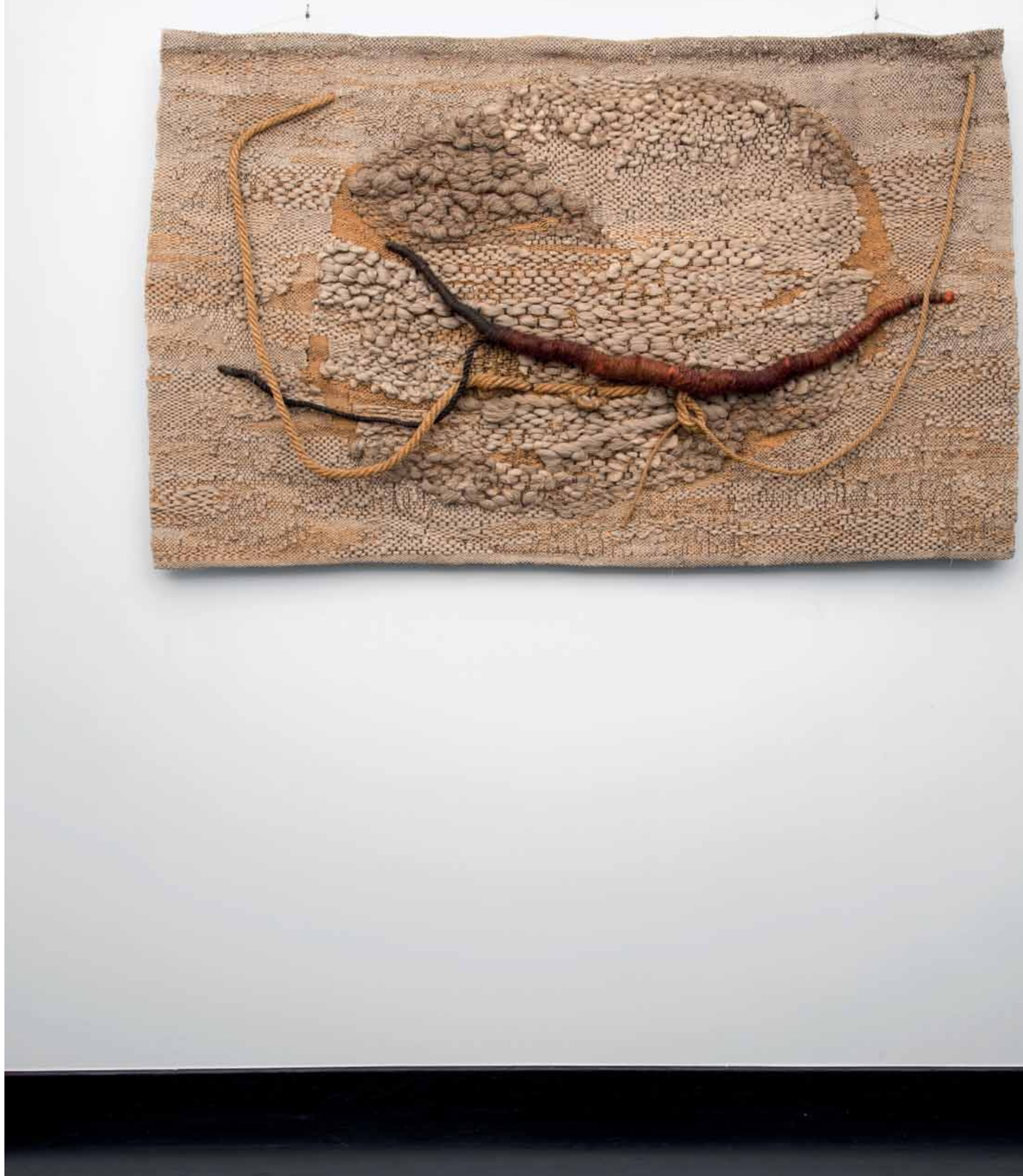
MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930 – 2017)

Structure with rope, 1974

technika własna, 128 x 195 cm
sygn. na autorskiej metce: „STRUCTURE WITH ROPE" 195 x 128 cm 1974 M. Abakanowicz

Estymacja: 250 000 – 350 000 zł •

PROWENIENCJA
Szwajcaria, kolekcja prywatna
zakup z Galerie Alice Pauli w Lozannie w latach 70. XX w.



TAK WIĘC MAGDALENA ABAKANOWICZ W SWYM DZIELE DOTYKA DWÓCH ASPEKTÓW ŻYCIA: INTERPRETUJE PRZYZWOLENIE NA UCZESTNICTWO Z WYBORU W NIEODŁĄCZNYM CHAOSIE MULTIPLIKACJI ISTOT A JEDNOCZEŚNIE UJAWNIA INNY ASPEKT ŻYCIA W INTUICYJNEJ IZOLACJI, KTÓRA POZWALA NA ZACZERPNIĘCIE ODDECHU I PRZYNOSI MEDYTACJĘ, A CO ZA TYM IDZIE INDYWIDUALNE PRZEŻYCIE NIEPOKOJU.
– Ryszard Stanisławski

(Magdalena Abakanowicz, wyd. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, s. 10)

57

MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930 – 2017)

Postać, 2001

brąz patynowany, 140 cm
sygn. na odwrocie monogramem: AM 01.

Estymacja: 250 000 – 350 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
dar od artystki

58

JERZY NOWOSIELSKI
(1923 – 2011)

Błękitny portret kobiety, ok. 1946-48

olej, płótno, 66,5 x 56,5 cm w świetle oprawy
(Błękitny portret) / 58 x 47 cm w świetle blejtramu
(Martwa natura)
na odwrocie olejny szkic martwej natury
(58 x 47,5 cm w świetle oprawy)

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra Art., aukcja 19.06.2005, poz. 88.
Polska, kolekcja prywatna
Kraków, Galeria Starmach

(*Błękitny portret kobiety*, kompozycja na odwrocie)

W 1946 roku w Pałacu Sztuki w Krakowie odbyła się „Wystawa Młodych Plastyków". Obok grupy młodych twórców wystawili swoje prace artyści wywodzący się z wcześniejszych grup awangardowych – Maria Jaremianka, Erna Rosenstein, Jadwiga Maziarska. Wystawa ta była pierwszą manifestacją dążeń pokolenia, które rozpoczęło swoją artystyczną aktywność w nowej powojennej rzeczywistości. Uczestnikiem pokazu był m.in. Jerzy Nowosielski. Alicja Kępińska napisała o wystawionych przez niego pracach: „Jerzy Nowosielski konstruuje przedmioty aż nierealnie w swojej lapidarności i znieruchomieniu, tworząc podstawy swojej późniejszej wizji 'ikonicznej'" (Madeyski J. et al., Jerzy Nowosielski, wyd. Arkady, Warszawa 1992, s. 50). Sam malarz mówił, że celem tamtej twórczości było aby była ona prawdziwa, żywa a nie estetyczna w rozumieniu kapistów. By kwestie estetyczne nie odgrywały pierwszorzędnej roli, lecz by rolę tę przejął związek dzieła z rzeczywistością zewnętrzną. W 1947 roku Nowosielski porzucił studia na krakowskiej Akademii. Zwrócił się wtedy ku malarstwu abstrakcyjnemu, mówiąc po latach: „od tego czasu zacząłem przeżywać stan rozdwojenia jaźni artystycznej (…) z jednej strony interesowała mnie abstrakcja geometryczna, z drugiej zaś – pewne elementy figuracji (…) ikona uświadomiła mi, że te dwie tendencje w sztuce się nie wykluczają, a wręcz przeciwnie, w każdym dobrym obrazie muszą ze sobą współistnieć. Nie ma bowiem dobrego obrazu realistycznego bez wewnątrz organizującej go zasady abstrakcyjnej" (Madeyski J. et al., Jerzy Nowosielski, wyd. Arkady, Warszawa 1992, s. 51).
Końcówka lat czterdziestych – okresu, w którym koncepcje malarskie Nowosielskiego przybierały swój ostateczny kształt mający warunkować całą jego późniejszą drogę twórczą – obfitowała w liczne wystawy, w których artysta chętnie brał udział. W roku 1948 uczestniczył w pokazie „Polish art today" w nowojorskiej Kościuszko Foundation House, a następnie w Waszyngtonie w United Nations Club. Również w Polsce aż do 1949 roku, naznaczonego odgórnym wprowadzeniem doktryny socrealistycznej, panowała sprzyjająca młodym twórcom atmosfera. Objawiało się to licznymi pokazami, m.in. zorganizowaną przez Klub Młodych Artystów i Naukowców w warszawskiej Galerii Sztuki Nowoczesnej wystawą, na której obok najnowszych prac Nowosielskiego swoje obrazy pokazali Kantor, Mikulski, Jarema i Brzozowski. Andrzej Osęka pisał później, że Nowosielski był wobec panujących ówcześnie prądów artystą niezależnym. Jego pozycja była osobna, trzymał się z dala od eksperymentów , poszukiwania nowych form. Podkreślał, że pewne konwencje tradycyjnej sztuki były obecne w malarstwie Nowosielskiego. Widoczne są one w najchętniej wówczas podejmowanym przez artystę temacie przedstawień postaci kobiecych w ujęciu portretowym. Naznaczone są one pewną bizantyjską powagą, hieratycznością i poetyckością. Są one zapowiedzią wątku, który uczynił z Nowosielskiego jednego z najbardziej charakterystycznych polskich twórców XX wieku, a mianowicie kobiecego aktu.

NOWOSIELSKI JERZY CAŁĄ UWAGĘ SKUPIA NA ZAGADNIENIU FORMY, Z WYŁĄCZENIEM KUBIZMU I ABSTRAKCJONIZMU. FORMA ISTNIEJE DLA NIEGO W ZWIĄZKACH Z KONKRETNYM KSZTAŁTEM, ALE OBIE WSPÓŁMIERNIE UPROSZCZONE, SPROWADZONE DO ELEMENTARNYCH KSZTAŁTÓW I ZARYSÓW. PODOBNIE KOLOR, KTÓREGO NIE ROZPRASZA, A UJMUJE W JEGO ISTOCIE. STĄD MONUMENTALNOŚĆ I LAPIDARNOŚĆ, JAKA NIEKIEDY PRZYWOŁUJE NAM WSPOMNIENIE QUATTROCENTA.
– Helena Blum

(Wystawa Młodych Plastyków, w: „Twórczość", nr 12, 1946)

59

JERZY NOWOSIELSKI
(1923 – 2011)

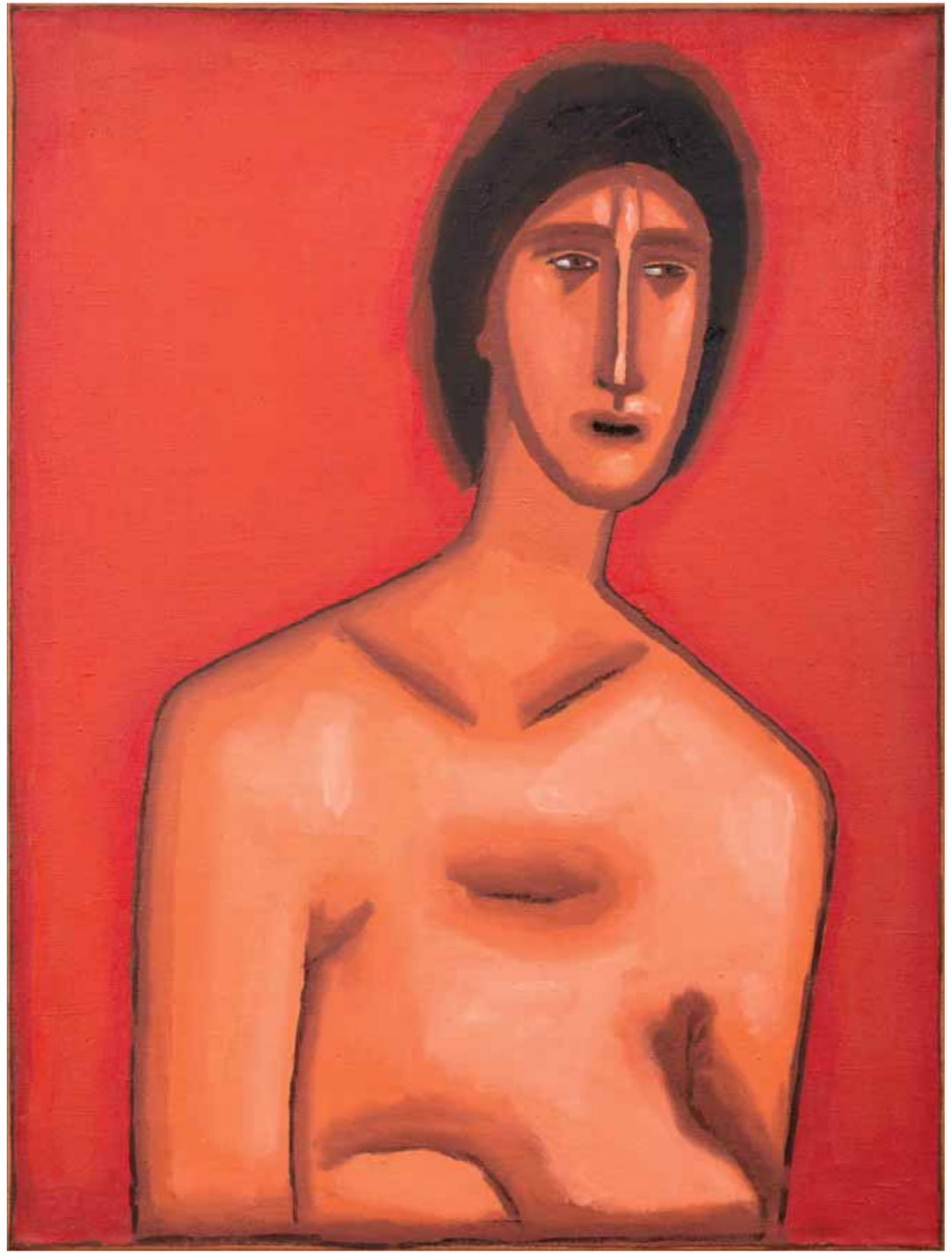
Półakt, 1967

tempera, olej, płótno, 80 x 60 cm
sygn. na odwrocie: JERZY NOWOSIELSKI 1967, na odwrocie nalepka
Muzeum sztuki w Łodzi z informacją o wystawie w Paryżu

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Kraków, Galeria Starmach

WYSTAWIANY
Paryż, Musée Galliera, Peinture moderne polonaise.
Sources et recherches, 1969



JERZY NOWOSIELSKI – WYSTAWIŁ KILKANAŚCIE NAJNOWSZYCH OBRAZÓW... ”IMPRESJONISTYCZNYCH”. TAK NAZWAŁ JE SAM ARTYSTA. NIE MAJĄ ONE CECH TYPOWYCH DLA XIX-WIECZNEGO IMPRESJONIZMU, NIEMNIEJ JEDNAK ZAAKCEPTOWANA „FIZYCZNOŚĆ” POSTRZEGANIA ŚWIATA JEST BARDZO ODMIENNA OD TEGO, DO CZEGO PRZYZWYCZAIŁ NAS DOTYCHCZAS NOWOSIELSKI. ZMIENIA SIĘ TEMAT Z „TEOLOGICZNEGO” – NA SIELSKO-WIEJSKO-PEJZAŻOWY. KONTUROWY RYSUNEK USTĘPUJE PRZED MIĘKKO POŁOŻONĄ PLAMĄ KOLORU (...)

(Seniorzy na „dzikim” tle, w: „Przekrój”, nr 2233 z dn. 27 marca 1988, s. 18)

60

JERZY NOWOSIELSKI
(1923 – 2011)

Pejzaż, 1987

olej, płótno, 42 x 55,5 cm
sygn. na odwrocie: JERZY NOWOSIELSKI 1987

Estymacja: 35 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Kraków, zakup w Galerii Starmach

(…) JESZCZE JEDNO WYRÓŻNIA MALARSTWO NOWOSIELSKIEGO. JEGO SZTUKA JEST W NAJWYŻSZYM STOPNIU ASCETYCZNA. (…) CZŁOWIEK PRZEDSTAWIONY JEST NAJBARDZIEJ SYNTETYCZNIE JAK TO MOŻLIWE, PRZEDMIOTY OGRANICZONE DO NIEZBĘDNYCH, KOLORY I LINIE TYLKO KONIECZNE, KOMPOZYCJE NIEBYWALE PROSTE. TAK WIELE OSIĄGA SIĘ PRZEZ TAK MAŁO. – Maciej Gutowski

(Sze wstępu do katalogu wystawy „Jerzy Nowosielski. Kobiety we wnętrzu", Galeria Kordegarda, Warszawa, maj – czerwiec 1998)

61

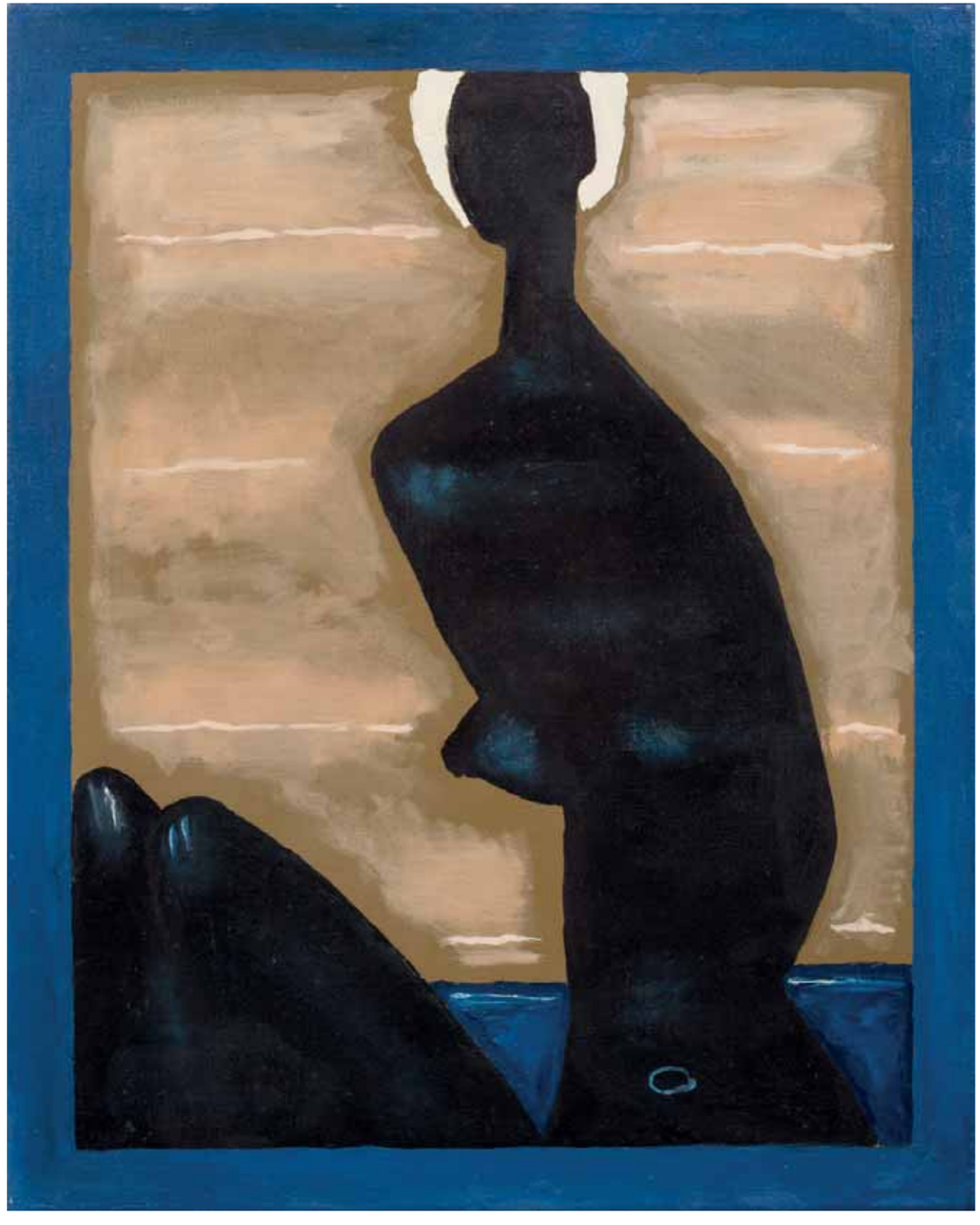
JERZY NOWOSIELSKI
(1923 – 2011)

Czarny akt, 1996

olej, płótno, 75 x 60 cm
sygn. na odwrocie: JERZY NOWOSIELSKI 96

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Katowice, kolekcja prywatna
Warszawa, Galeria Napiórkowska (zakup w grudniu 2005)



SZTUKA NARODOWA OPARTA NA „CECHACH ODRĘBNYCH RASOWO", NAMIĘTNIE ARTYKUŁOWANE PRAGNIENIE ODERWANIA JEJ RDZENIA OD OBCYCH WPŁYWÓW, NA PLANIE OGÓLNYM – IDEA ZBRATANIA LUDÓW SŁOWIAŃSKICH (...) – TE NURTY FORMUŁOWAŁY PROGRAM SZUKALSKIEGO, OKREŚLAŁY JEGO POSTAWĘ I DĄŻENIA

(Kaszyński S., Stanisława Szukalskiego legenda o Kraku, w: „Prace Polonistyczne", ser. XLIII, 1987, s. 208)

62

STANISLAW SZUKALSKI
(1893 – 1987)

Copernicus, 1973 (1984)

druk artystyczny, papier, 48 x 43,5 cm w świetle oprawy
sygn. p.d.: Szukalski 1984, na odwrocie certyfikat autentyczności wydany przez Archiwum Szukalskiego z siedzibą w Californi

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

Stanisław Szukalski był artystą rzeźbiarzem, który niemalże całe swoje życie spędził w Stanach Zjednoczonych. Do Polski przyjechał na studia do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych gdy przebywający w USA rzeźbiarz Antoni Popiel zwrócił uwagę na nadzwyczajny talent chłopca. Wczesne prace Szukalskiego to głównie popiersia portretowe, w których zaznaczają się wpływy różnorodnych stylistyk - zarówno secesji, jak i europejskich prądów awangardowych (ekspresjonizmu, kubizmu, futuryzmu), a także sztuki prymitywnej Ameryki Północnej i Południowej. Po 1914 roku zwrócił się w kierunku symbolicznych prac figuralnych, często o enigmatycznym znaczeniu. Dążenie do zawarcia w dziele coraz bardziej skomplikowanych przesłań filozoficznych, doprowadziło wkrótce do tego, że treść prac Szukalskiego stała się niemożliwa do odczytania bez znajomości odautorskiego komentarza, W końcu lat 20. Szukalski zaczął poddawać ostrej krytyce metody nauczania w krakowskiej Akademii i wkrótce powołał do życia własną szkołę artystyczną, zwaną „Twórcownią". Twierdził, że polska sztuka w sposób niewolniczy kopiowała wzory zachodnie i zatraciła swój rodzimy charakter. Skupieni wokół Szukalskiego jego zwolennicy zawiązali w 1929 grupę pod nazwą Szczep Szukalszczyków herbu Rogate Serce. Naczelnym postulatem ugrupowania było odcięcie się od wpływów Zachodu i nawiązywanie w sztuce do narodowych, czy też wręcz „rasowych", słowiańskich korzeni. Szukalski w czasie kolejnych pobytów w Polsce wykonał projekty na dekorację rzeźbiarską gmachu Muzeum Śląskiego w Katowicach oraz pomnika Bolesława Chrobrego. Modele uległy zniszczeniu w czasie II wojny światowej. Wkrótce potem artysta wyjechał na stałe do Stanów Zjednoczonych. Do Polski przybył jeszcze raz, na krótko, w 1957 roku.

Oferowana praca wpisuje się w wielki projekt Stanisława Szukalskiego dotyczący przyszłości Polski. W planowanej przez artystę nowej Polsce („Polska II-ga") miało się znaleźć miejsce kultu, które zjednoczyłoby cały naród. Miała to być Duchtynia, zlokalizowana na dnie Smoczej Jamy w Krakowie. W ramach obliczonego na wielką skalę projektu powstał oferowany Kopernik w „mojżeszowym", ze względu na dwa rogi, typie. Artysta był zafascynowany wybitnymi osobistościami w tym również postacią astronoma. Oferowana praca należy do jednej z najsłynniejszych autorstwa Szukalskiego. Wizerunek ten stworzył w 1936 przy okazji monumentalnego dzieła rzeźbiarskiego projektowanego dla Krakowa lecz nigdy nie zrealizowanego. Grafikę wykonał zaś cztery lata później.

(Igor Mitoraj w atelier w Rzymie, Forum)

MITORAJ MODELUJE SWOJE RZEŹBY USZKODZONE, PODZIELONE, ZNISZCZONE, MODELUJE KAŻDY FRAGMENT – RĘKĘ, NOGĘ, OKO, USTA, GENITALIA, SKRZYDŁA, TUŁÓW – ALE TA FRAGMENTACJA ODZWIERCIEDLA STAN CZŁOWIEKA I SPOŁECZEŃSTWA: TO „JA, PODZIELONE", ROZSZCZEPIENIE OSOBOWOŚCI, PRZEMOC CZŁOWIEKA NAD DRUGIM CZŁOWIEKIEM I NAD SAMYM SOBĄ, GŁĘBOKIE KONFLIKTY ŚWIADOMOŚCI Z PODŚWIADOMOŚCIĄ, NIEPOKOJĄCE AUTODESTRUKCYJNE TENDENCJE JAKIM JEDNOSTKA PODDAJE SIĘ W DZISIEJSZYM ŚWIECIE. – Costanzo Costantini

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

IGOR MITORAJ

Historia Igora Mitoraja, polskiego rzeźbiarza, którego twórczość jest rozpoznawalna na całym świecie, to historia artysty, który w wielkim trudzie i wbrew licznym przeciwnościom wykuł własny sukces. Urodzony w 1944 roku w niemieckim Oederan, syn Polki i francuskiego jeńca wojennego, po powrocie z matką do Polski wychowywał się w Krakowie. Swojego ojca już nigdy więcej nie zobaczył ale pamięć o nim i początkowo obsesyjne dążenie do odnalezienia go odbiły się piętnem na całym jego życiu osobistym i artystycznym. I choć matka wyszła ponownie za mąż za Czesława Mitoraja, który usynowił Igora chłopiec nie długo mógł cieszyć się obecnością ojca – Czesław zmarł bowiem przedwcześnie w 1963 roku pozostawiając Zofię z szóstką dzieci. Trudne warunki w jakich przyszło dorastać Mitorajowi hartowały jego postawę. W Krakowie ukończył liceum plastyczne a następnie trafił na Akademię Sztuk Pięknych pod skrzydła Tadeusza Kantora, który wyczuwszy w Mitoraju wielki talent poradził mu by pogłębił swe kształcenie i spróbował sił w szerokim świecie poza Polską. W 1968 roku Igor wyjechał do Paryża. By zarobić na skromne życie i na dalsze kształcenie podejmował się najrozmaitszych prac. Kantor pisał z Krakowa pełne wsparcia listy: „Powinien Pan zostać w Paryżu jak długo tylko Pan wytrzyma. O Akademię niech się Pan nie troszczy – to nie ma znaczenia!" (Costantini C., Blask kamienia…, s. 27). We Francji Mitoraj odkrył w sobie fascynację spuścizną artystyczną antycznych cywilizacji. Pierwsza indywidualna wystawa Mitoraja miała miejsce w paryskiej Galerie La Hune w 1975 roku. Pod każdym względem okazała się sukcesem. Artystę dostrzegła krytyka i doceniła publiczność, wszystkie zaprezentowane prace zostały sprzedane, a francuskie Ministerstwo Kultury w dowód uznania przyznało młodemu artyście pracownię na Montmartre. Od tamtej pory Mitoraj pogłębiał swoje studia coraz częściej podróżując. W Nowym Jorku zapoznawał się z najnowszymi trendami w rzeźbie a do Grecji jeździł szukając inspiracji i korzeni. Rzeźbił wówczas przede wszystkim w glinie i w brązie. Pod koniec lat 70. trafił do Pietrasanta we Włoszech, miejscowości znajdującej się w sąsiedztwie kamieniołomów Carrary. Tam poznał właściwości białego marmuru i parę lat później otworzył pracownię, która stała się jego miejscem na ziemi do ostatnich dni życia a Włochy drugą ojczyzną. „Pietrasanta. To jest mój świat, czuję się tam lepiej niż w salach wystawowych. Wernisaże mnie męczą i wydaje mi się wtedy, jakby chodziło o kogoś innego" mawiał. I choć po sukcesie rzeźb Mitoraja na Weneckim Biennale w 1986 roku jego twórczość pokazywały największe galerie i muzea na świecie, od Paryża po Sztokholm i od Londynu po Nowy Jork to najlepiej wspominał swoją pierwszą monumentalną rzymską wystawę otwartą w 1985 roku w Castel Sant'Angelo. „Nie chcę przesadzać ale była to najwspanialsza wystawa ze wszystkich jakie miałem" wspominał po latach Mitoraj w rozmowie z Costanzo Costantinim (Blask kamienia…, s. 34). Na wystawie tej niezwykłym ponadnaturalnej wielkości posągom z brązu i marmuru splendoru dodawało majestatyczne otoczenie architektury Castel Sant'Angelo czyli dawnego Mauzoleum Hadriana. Niewątpliwie trudno było wówczas o właściwszą scenerię by pokazać czym dla Mioraja była rzeźba. Treść symboliczna owych posągów uczyniła je ponadczasowymi. Artysta wcielał ideał klasycznego piękna ewokując zarazem – poprzez swą niekompletność – odczucie destrukcyjnego działania czasu. Jego Erosi i Ikary jawią się jako nadwątlona gracja, naruszona elegancja, podupadła wielkość, fragment zamiast całości. Uosabiają wartości estetyczne same w sobie znajdujące uznanie w sztuce doby postmodernizmu, którego wyróżnikiem jest ciągły dialog między współczesnością i tradycją. Sam Mitoraj nie lubił, gdy jego rzeźbom towarzyszyły przymiotniki okaleczone, ułomne, niepełnowartościowe. Mawiał: „Nie lubię rzeźby, na którą patrząc wszystko się od razu widzi. Trzeba odkryć ją samemu i długo dochodzić do sedna. Myślę, że sztuka powinna intrygować widza. Być tajemnicą. Może nawet zachować swój sekret na zawsze". Dla Mitoraja fragmentaryczność nigdy nie była tożsama z ułomnością. Miała być natomiast symbolem harmonii, która zniknęła wraz z końcem starożytnych cywilizacji. Wobec powyższego piękno przyjęło w odczuciu artysty wymiar ludzki, ziemski w odróżnieniu od rzeźby klasycznej, która była dla niego odbiciem ideału, boskości i absolutu.

63

IGOR MITORAJ
(1943 – 2014)

Iniziazione, 1987

brąz patynowany, 189 x 42 x 27 cm
sygn. u podstawy: MITORAJ, ed. 1/1

Estymacja: 700 000 – 1 000 000 zł •

PROWENIENCJA
Włochy, kolekcja prywatna
zakup od artysty w 1990 roku

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

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

„Iniziazione" to posąg, który Mitoraj odlał w brązie w pojedynczym egzemplarzu w 1987 roku. Rzeźba odwołuje się do inicjacji jako momentu przejścia na wyższy poziom, rytuału mający swe korzenie w czasach antycznych i wiążącego się z najważniejszymi etapami w życiu mężczyzny. Ciało młodego wojownika do złudzenia przypomina posągi Erosów i Ikarów. Jego głowa jest opuszczona a oczy puste, jakby jeszcze niewidzące, co stanowi jasne odniesienie do greckiego terminu mystes (inicjowany) wywodzącego się od myo, „zamknąć" lub „zamknąć się". W odniesieniu do starożytnych rytuałów inicjacyjnych mogło to jedynie sugerować obowiązek zachowania absolutnej tajemnicy. Ci, którzy byli inicjowani (mystai) mieli mieć oczy i usta zamknięte, inicjacja oznaczała wtajemniczenie. Mystai byli też przeciwstawiani tym, którzy widzieli, epoptai, tzn. brali udział w Misteriach co najmniej drugi raz. Mystes to zatem także „niewidzący", „niedoświadczony". Żeby widzieć musiał się poddać inicjacji. Ten moment ilustruje w niezwykłym posągu Mitoraj. U stóp młodzieńca leży obandażowana głowa, symbolizująca brak doświadczenia i niewiedzę. Na prawym ramieniu umieścił artysta twarz odkrytą, zwróconą ku górze mającą niewątpliwie znaczenie przeciwne – widzenia świata czyli mądrości i wiedzy. W posągu tym mógł Mitoraj uwiecznić tragiczną postać Antinousa, greckiego kochanka Hadriana. Samym cesarzem, jego fascynacją pięknem wywodzącym się z Grecji jak i dramatyczną miłością do młodego wojownika Mitoraj pasjonował się od pamiętnej wystawy w rzymskim Castel Sant'Angelo. Po latach wspominał: „Siedziałem tam i kontemplowałem piękna panoramę Rzymu. Rozmyślałem o biegu historii i jej nawrotach, przypominałem sobie niezwykłą postać Hadriana i jego fascynację greckością. Zadedykowałem mu nawet jeden z moich brązów, ale chciałbym poświęcić mu jeszcze wiele innych." Niezależnie od źródeł inspiracji towarzyszących Mitorajowi przy tworzeniu tego unikatowego posągu postać młodego mężczyzny przekraczającego granicę oddzielającą dwa światy i wstępującego na ścieżki poznania i doświadczenia staje się odniesieniem uniwersalnym, z którym utożsamiać się można niezależnie od czasu i miejsca.

MOJE RZEŹBY NIE RODZĄ SIĘ W PRACOWNI. POWSTAJĄ RACZEJ Z PRZEŻYĆ, ZE STANÓW DUCHA, Z UCZUĆ, Z NAPŁYWU WSPOMNIEŃ, Z RYTMU ONIRYCZNEGO, Z NASTROJÓW, KTÓRE POJAWIAJĄ SIĘ WE MNIE PRZYPADKIEM. (...) RZEŹBIARZ JEST CZŁOWIEKIEM, JAK WSZYSCY. A SZTUKA TO ŻYCIE, PRAWDZIWE ŻYCIE.
– Igor Mitoraj

(Costantini C., Blask kamienia, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 39)

64

IGOR MITORAJ
(1943 – 2014)

Perseusz, 1988

brąz patynowany, 36 x 27 cm bez podstawy
sygn. u dołu: MITORAJ, ed. na odwrocie: C 471 / 1000 HC

Estymacja: 28 000 – 35 000 zł •

(…) OGRANICZENIE SIĘ PRZEZE MNIE DO BIELI I CZERNI NIE WYNIKAŁO Z INNYCH POBUDEK, JAK TYLKO Z PRAGNIENIA UZYSKANIA JEDNOZNACZNOŚCI KODU. GDYBYM UŻYWAŁ ŻÓŁCI, ZAPYTANO BY MNIE, KTÓREJ ŻÓŁCI UŻYWAM. GDY MÓWIĘ, ŻE UŻYWAM BIELI I CZERNI, TO SYTUACJA JEST JEDNOZNACZNA I TAK PORÓWNYWALNA Z OKREŚLENIAMI „TAK I NIE", „PLUS I MINUS", „DOBRO I ZŁO", ŻE NIKT NIE ZAPYTA O SPECYFIKĘ MOJEJ BIELI I MOJEJ CZERNI. (…) POTRZEBA PRECYZJI KODU ZMUSIŁA MNIE TAKŻE DO ZDECYDOWANIA SIĘ NA KWADRAT, FIGURĘ GEOMETRYCZNĄ, KTÓRA NIE PROWOKUJE PYTAŃ O KIERUNEK (JAK TRÓJKĄT) LUB OTACZAJĄCE POLE (JAK KOŁO). NIE POZOSTAWIA ŻADNYCH WĄTPLIWOŚCI. – Ryszard Winiarski

(Skaryszewska D., Wywiad z Ryszardem Winiarskim, Projekt, 30 /5 (164), 1985, ss. 22–27)

65

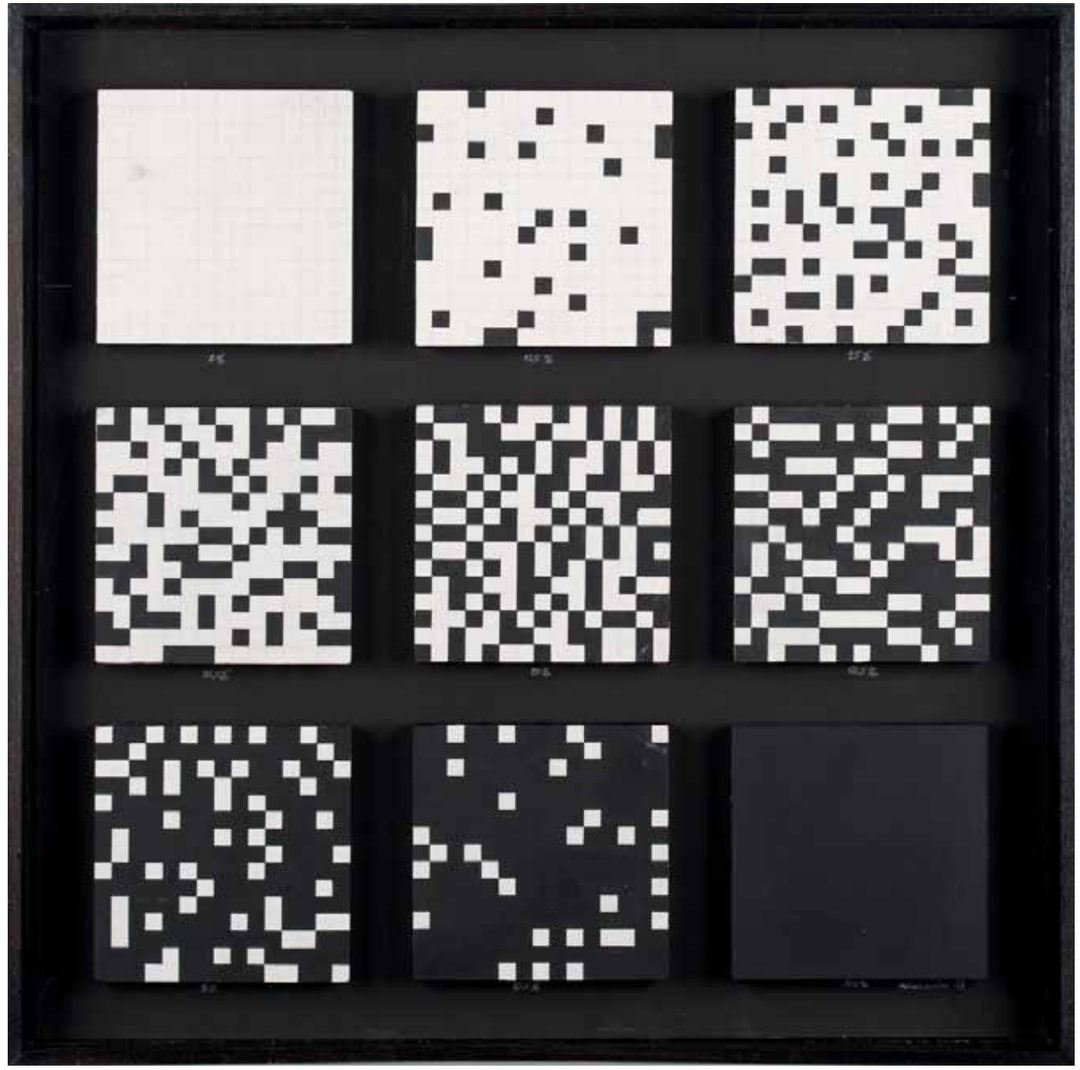
RYSZARD WINIARSKI
(1936 – 2006)

Kompozycja, 1978

akryl, płyta, 62 x 62 cm
sygn. na odwrocie: Winiarski ,78

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna



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

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

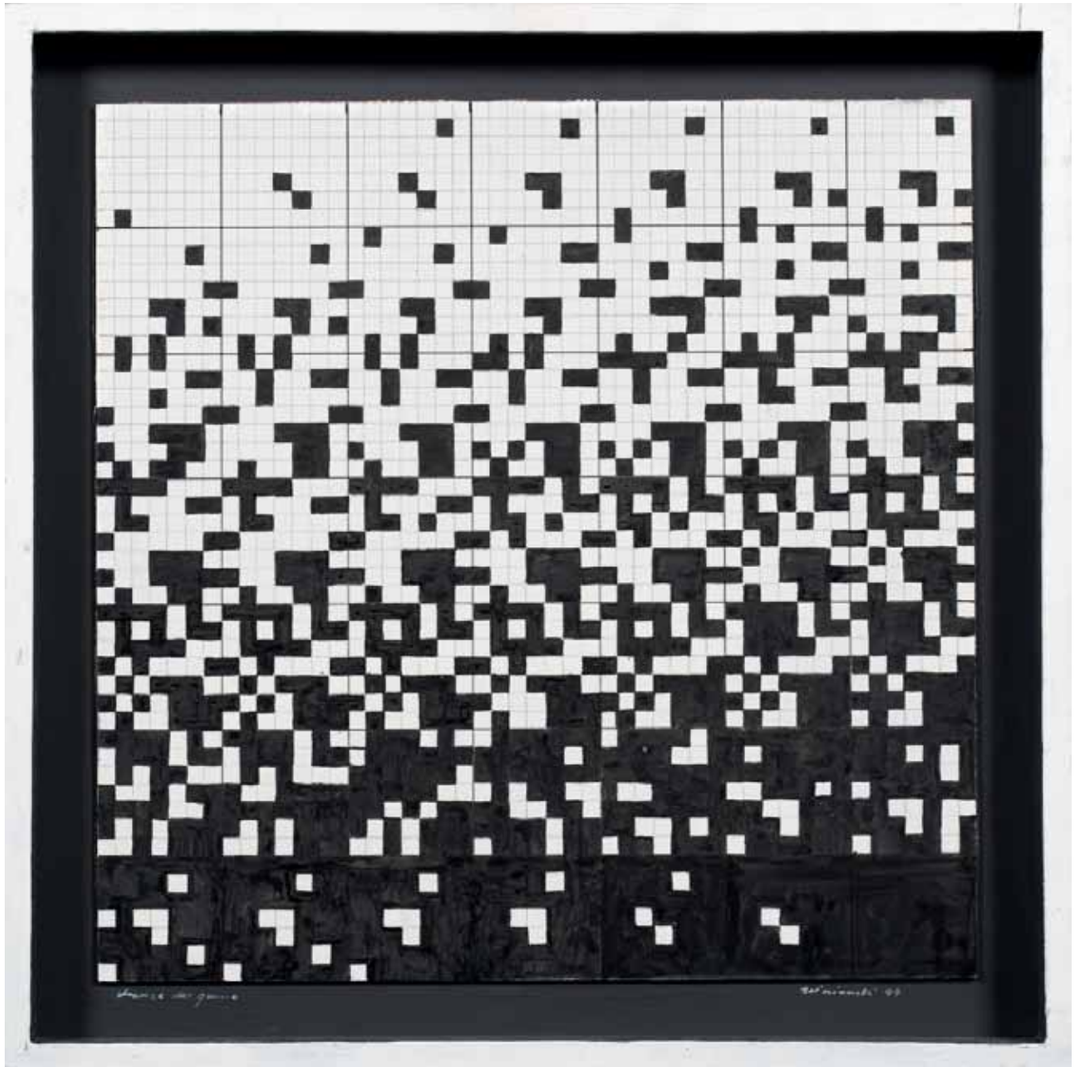
66

RYSZARD WINIARSKI
(1936 – 2006)

Chance in game 7x7, 1999
akryl, płyta, 59 x 59 cm
sygn. p.d.: winiarski 99, l.d.: chance in game, opisany na odwrocie: winiarski chance in game 7x7

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna



(Happening plastyka Jerzego Lajstowicza pt. Kultura mas. Na zdjęciu Henryk Stażewski (C), oraz Koji Kamoji (L), Irena Jarosińska, PAP)

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

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

HENRYK STAŻEWSKI

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

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

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

FORMY ZNAJDUJĄCE SIE W NIEPRZERWANYM RUCHU, WIDOCZNE SĄ NA PŁASKIEJ PRZESTRZENI – HARMONIA BARWNA OSIĄGA NAJWYŻSZĄ SKALĘ JASKRAWOŚCI. TWORZĄ SIĘ ZJAWISKA NIEEUKLIDESOWE, WIĘC SPRZECZNE Z NASZYMI DOTYCHCZASOWYMI DOŚWIADCZENIAMI. RZECZYWISTOŚĆ OPANOWANA PRZEZ GEOMETRIĘ ZREDUKOWANA ZOSTAJE DO NIEWIELKIEJ ILOŚCI LINII I PŁASZCZYZN.
– Henryk Stażewski (1976)
(Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, Warszawa 2005, s. 287)

67

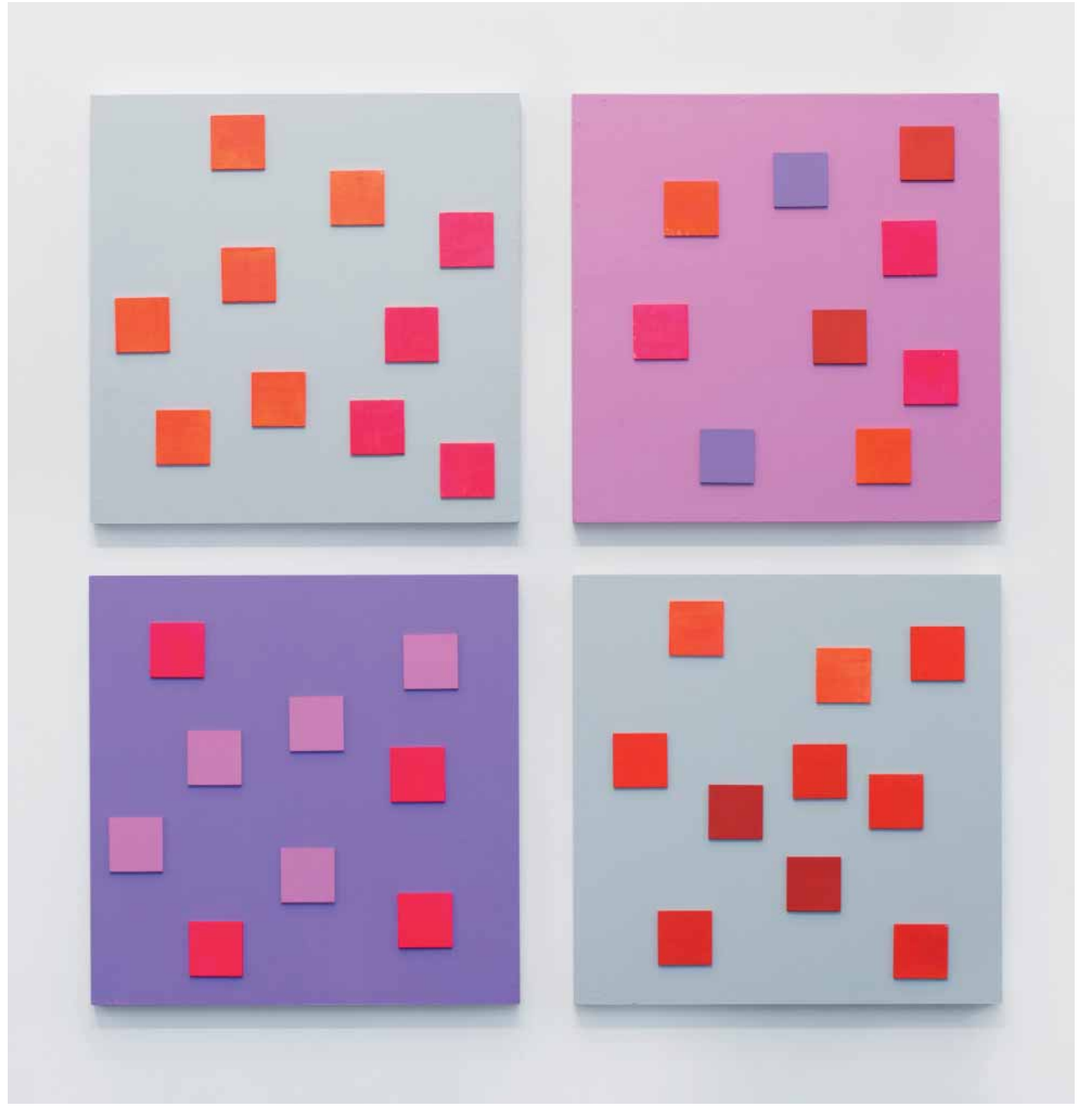
HENRYK STAŻEWSKI (1894 – 1988)

Kompozycja reliefowa nr 87, 1976

akryl, płyta pilśniowa, 40 x 40 cm (każdy), 106 x 106 x 7,5 cm (w oprawie)
sygn. na odwrocie (każdy): H. Stażewski nr 87 (1,2,3,4) 1976 r., na odwrocie nr 87/1: nalepka depozytowa Galerii Foksal

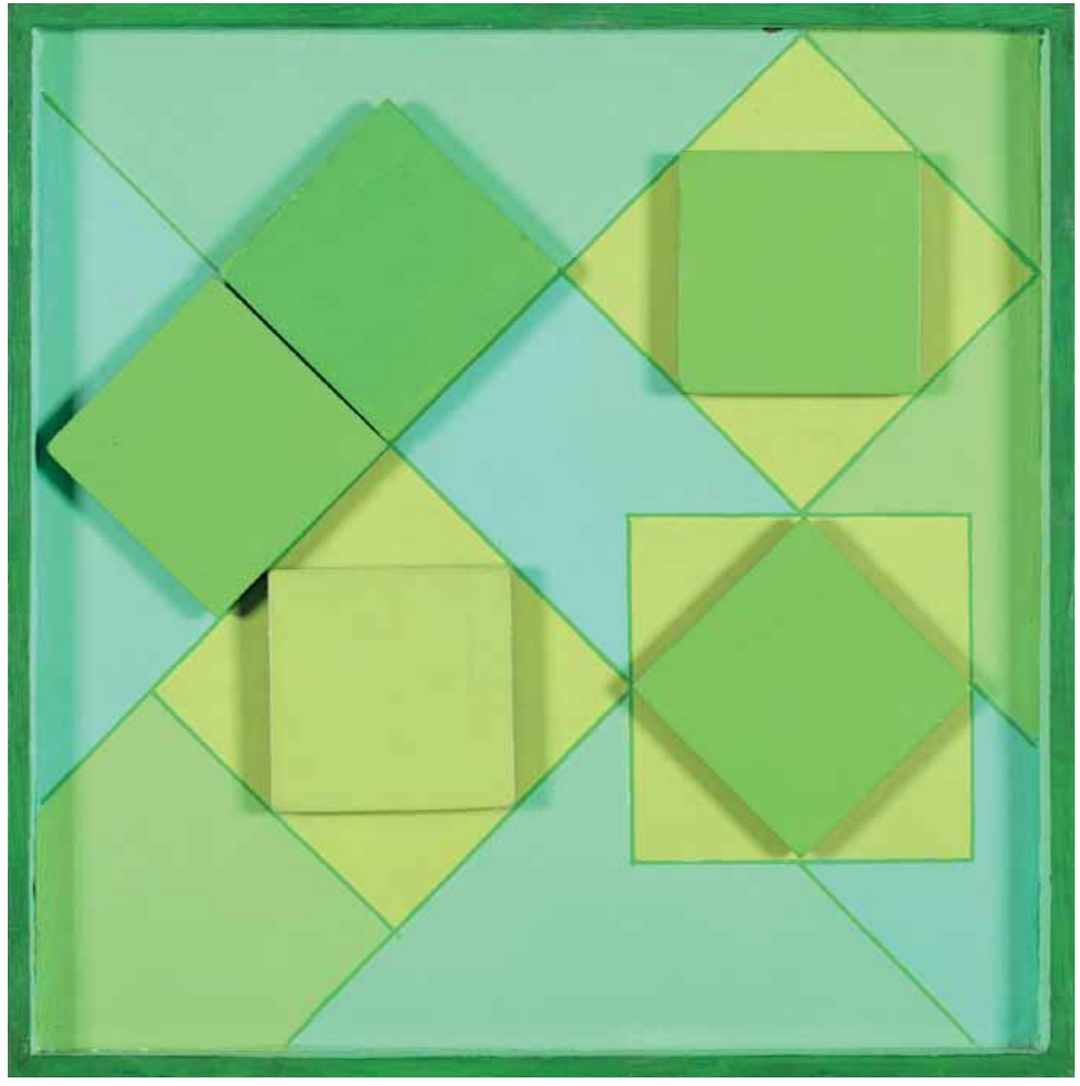
Estymacja: 200 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Warszawa, Galeria Foksal (depozyt)



(...) ZAMIAST POSZCZEGÓLNYCH, ZINDYWIDUALIZOWANYCH FORM POJAWIAJĄ SIĘ ZBIORY. PRZY DOSTATECZNEJ ILOŚCI JEDNAKOWYCH ELEMENTÓW ONE SAME SCHODZĄ NA PLAN DALSZY, GŁÓWNA UWAGA SKUPIA SIĘ NA TYM, CO DO TEJ PORY BYŁO TŁEM. FORMY, KTÓRE SIĘ POWTARZAJĄ, OKREŚLAJĄ I ODMIERZAJĄ PRZESTRZEŃ. TERAZ JUŻ MOŻNA OPEROWAĆ PRZESTRZENIĄ SAMĄ. – Henryk Stażewski

(fragment tekstu z katalogu wystawy CBWA, 1965)



68

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 – 1988)

Relief, 1975

akryl, płyta pilśniowa, 31,7 x 31 cm
sygn. na odwrocie: 1975 H. Stażewski

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Katowice, kolekcja prywatna
Kraków, Salon Antykwaryczny Nautilius (zakup w maju 2009)

KOLOR WYZWALA SIĘ Z NATURALNYCH STRUKTUR KWADRATÓW, PRZENIKA, TWORZĄC ZGODNE Z OPTYKĄ TRANSPARENCJE. PRZECINA STAŁĄ FORMĄ KWADRATU, UNIEWAŻNIA JEGO STRUKTURĘ, WYPYCHA KWADRAT Z JEGO PRZEWIDYWANEGO POŁOŻENIA.

(Ładnowska J., Sztuka wolnego ładu, w: Henryk Stażewski 1894-1988.
W setną rocznice urodzin, wyd. Muzeum Sztuki, Łódź 1995, s. 24)

69

HENRYK STAŻEWSKI (1894 – 1988)

Relief nr 98, 1976
akryl, płyta pilśniowa, 63,5 x 63,5 cm
sygn. na odwrocie: nr 78 1976 H. Stażewski

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna
zakup od artysty

REPRODUKOWANY
Henryk Stażewski – Myśli zanotowane, w: „Projekt" nr 2, 1985, s. 24.

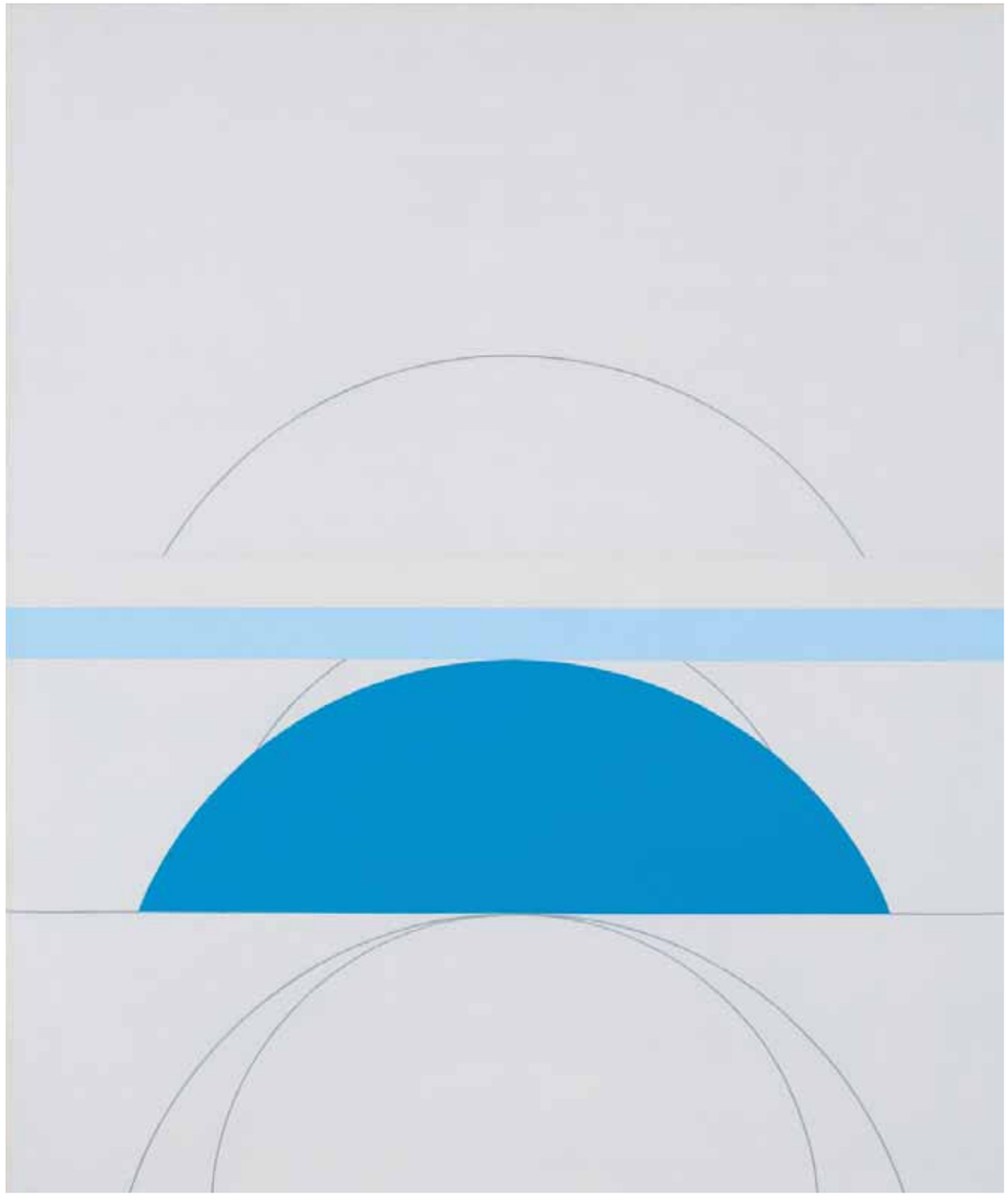
70

JERZY KAŁUCKI
(ur. 1931)

Pilot, 1990
olej, płótno, 127 x 108 cm
sygn. na blejtramie: Jerzy Kałucki 1990, opisany na odwrocie: PILOT

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna



71

JERZY KAŁUCKI
(ur. 1931)

Przebiegi XXIX, 2013

olej, płótno, 160 x 115 cm
sygn. na blejtramie: Jerzy Kałucki 2013, opisany na odwrocie: PRZEBIEGI XXIX

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Kraków, Galeria Starmach

WYSTAWIANY
Kraków, Galeria Starmach, *Jerzy Kałucki. Przebiegi i konteksty*, luty-marzec 2017.

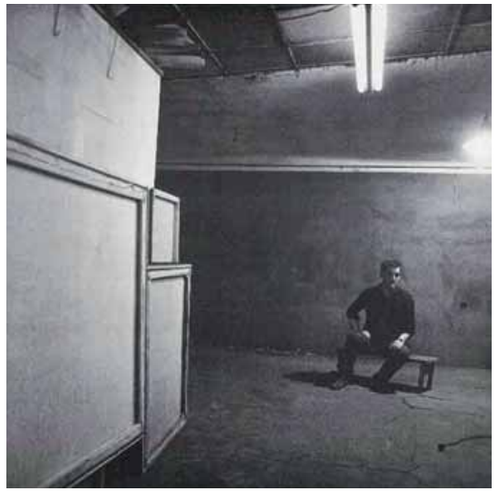
REPRODUKOWANY
Jerzy Kałucki. Przebiegi i konteksty [katalog wystawy], wyd. Galeria Starmach, Kraków 2017, s. nlb.

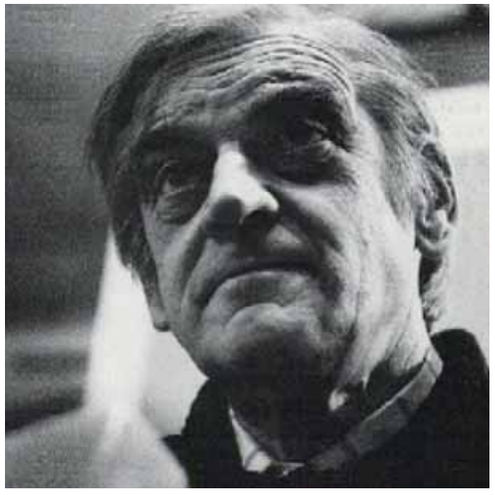
(1) Kajetan Sosnowski

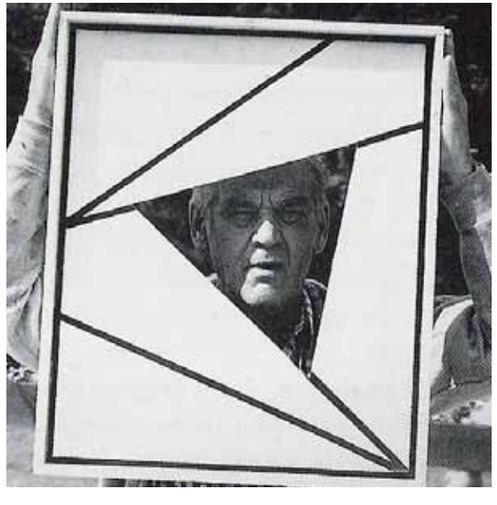
(2) Kajetan Sosnowski portret artysty

(3) Kajetan Sosnowski z obrazem z cyklu Układy Równowartościowe

(4) wystawa pośmiertna artysty w 1988, New Space Gallery w Langen Bieber w Niemczech







SOSNOWSKI ZACZĄŁ SZYĆ SERIE PŁÓCIEN WEDŁUG ZASAD, KTÓRE ZAFRAPOWAŁY GO NIEGDYŚ, PODCZAS WYKONYWANIA PROJEKTU POMNIKA DLA CHEŁMA. ARTYSTA BADAŁ WÓWCZAS RELACJE MIĘDZY BRYŁAMI O RÓWNYCH OBJĘTOŚCIACH, LECZ O ODMIENNYCH KSZTAŁTACH; PRZENIÓSŁ TO PÓŹNIEJ NA PŁASZCZYZNĘ – ZAINTERESOWAŁ SIĘ STOSUNKAMI MIĘDZY POWIERZCHNIAMI O TEJ SAMEJ WIELKOŚCI, ZAWARTEJ W RÓŻNYCH FIGURACH GEOMETRYCZNYCH – Zbigniew Taranienko

(Kowalska B., Kajetan Sosnowski, w: „Kamena. Kwartalnik kresowy", nr 2(927), 1990, s. 42)

KAJETAN SOSNOWSKI

Pierwsze „obrazy szyte" zrealizował artysta w połowie lat 70 i należały do cyklu „Katalipomena" (1975-1977). W monochromatycznych kompozycjach z pozszywanych kawałków surowego płótna lub bawełny Sosnowski akcentował związek sztuki z naturą, starając się przy tym zwrócić uwagę na zagrożenia cywilizacyjne. Sam artysta tak pisał o tych pracach: „Len i bawełna to bezpośrednie produkty przemiany materii zachodzącej w roślinie, jej wymiany między ziemią a słońcem, przy której powstaje tlen, tak niezbędny dla naszej egzystencji. „Katalipomeny" stały się hołdem dla doskonałości natury – ku uwadze i refleksji widza" (cyt. za: Małgorzata Kitowska-Łysiak, Kajetan Sosnowski, Culture.pl, styczeń 2004). Obrazy szyte to poniekąd symbol istoty malarstwa, zwracają uwagę na to, co zazwyczaj ukryte przed wzrokiem. „Ten czas wstecz, w którym rozwijały się i kwitły w słońcu i deszczu rośliny lnu, kiedy później były zbierane przez ludzi i przerabiane, aż stały się przędzą i wytkanym płótnem. Ale też i ten czas wprzód, kiedy stworzone z płótna obrazy będą pokrywać się kurzem, płowieć aż do zetlenia i pełnej destrukcji" (Małgorzata Dzięgielewska, Kajetan Sosnowski – w setną rocznicę urodzin. Malarz fizykochemicznych transformacji, „Kronika miasta Łodzi", 2/2013, s. 100).

Powstałe trzy lata później pierwsze „Układy równowartościowe", które artysta tworzył do końca swojego życia, były kontynuacją wspomnianego cyklu „Katalipomena". Wykonywane w tej samej technice, na początku monochromatyczne, z biegiem lat stały się wielobarwne. Zasady, którymi rządził się ten cykl, oparte były na logice i naukowych podstawach. Pole jednego koloru lub kierunku splotu zajmuje dokładnie taką samą powierzchnię, co pole innego koloru lub kierunku splotu. Poprzez zachowanie takich proporcji „Układy równowartościowe" miały za zadanie wzbudzać w odbiorcy poczucie ładu, harmonii i spokoju. O roli takiego właśnie racjonalnego widzenia funkcji sztuki przez Kajetana Sosnowskiego pisała Bożena Kowalska: „Sosnowski, poszukujący we wszystkim racjonalnego ziarna, z nauki czerpał inspiracje dla swojej sztuki i starał się ją oprzeć na tym co najpewniejsze: fundamencie wiedzy. Nie znaczy to, by całkowicie negował rolę intuicji. Tym niemniej utrzymywał, że dzieło sztuki tylko wtedy jest prawdziwe, więc godne akceptacji, gdy da się jego sens, jego koncepcję, sposób budowy kompozycyjnej i zastosowanie w nim takiego a nie innego koloru uzasadnić logicznie, rozumowo" (Kowalska B., Kajetan Sosnowski 1913-1987. W poszukiwaniu prawdy, Łódź 2013, s. 10).

Mimo jednolitej barwy i gładkiej powierzchni zastosowanej tkaniny całość różnicowana jest przez światło, które w każdym z poszczególnych elementów inaczej odbija się od splotów nici. Jest to bodajże najważniejsza kwestia jaką badał Sosnowski zarówno w „Katalipomenach" jak i późniejszych „Układach". Artysta celowo nadawał surowość swoim pracom pomijając zupełnie wątek przedstawieniowy. W artykule w „Życiu Literackim" Arnold Słucki podkreślił, że „światło jest zakorzenioną obsesją malarstwa Sosnowskiego, nie jest ono dlań tylko środkiem wypowiedzi, lecz celem i istotą artystycznej i intelektualnej penetracji owych obszarów 'nieznanego'. (…) Świat zmysłów wkracza do abstrakcyjnych plansz artysty, świat fizjologii oczyszczonej, wysublimowanej do możliwych granic. (…) Ogniwem pośrednim w tych niezwykłych dla plastyka poszukiwaniach stały się częściowo teorie malarskie Władysława Strzemińskiego, pragnącego ewokować przez malarstwo swoistą energię naszych zmysłów, ich 'powidoki', skąd rozchodzą się dwie drogi: jedna wstecz do malarstwa figuratywnego i druga do liryki, operującej 'czystym' kolorem, czystym światłem. Sosnowski obrał drugą drogę i zmierza nią pracowicie do swojego artystycznego ideału".

W INNYCH JESZCZE REJONACH MYŚLI I WYOBRAŹNI SZUKAŁ KAJETAN ISTOTY PRAWDY, GDY W 1975 ROKU ZACZĄŁ TWORZYĆ PŁÓTNA SZYTE – „KATALIPOMENA". TE NOWE OBRAZY BYŁY NIEZWYKLE PROSTE: SUROWE PŁÓTNO LNIANE O WYRAŹNEJ STRUKTURZE WĄTKU I OSNOWY CIĄŁ ARTYSTA SKOŚNIE I ZSZYWAŁ W TAKI SPOSÓB, BY KIERUNKI BIEGU STRUKTURY NA DWÓCH CZĘŚCIACH TKANINY ZDERZAŁY SIĘ NA LINII SZWU POD KĄTEM. INTENCJA ARTYSTY U ŹRÓDŁA TEJ KONCEPCJI BYŁA EKOLOGICZNA, ALE SOSNOWSKI SIĘGAŁ ZAWSZE MYŚLĄ DALEJ, DO GŁĘBSZEJ ISTOTY ZJAWISKA. TU TAKŻE. W „KATALIPOMENA" (…) WAŻNYM CZYNNIKIEM WYOBRAŻENIOWYM BYŁ CZAS, CZWARTY UKRYTY WYMIAR. TEN CZAS WSTECZ, W KTÓRYM ROZWIJAŁY SIĘ I KWITŁY W SŁOŃCU I DESZCZU ROŚLINY LNU, KIEDY PÓŹNIEJ BYŁY ZBIERANE PRZEZ LUDZI I PRZERABIANE AŻ STAŁY SIĘ PRZĘDZĄ I WYTKANYM PŁÓTNEM. ALE TEŻ I TEN CZAS WPRZÓD, KIEDY STWORZONE Z PŁÓTNA OBRAZY BĘDĄ POKRYWAĆ SIĘ KURZEM, PŁOWIEĆ AŻ DO ZETLENIA I PEŁNEJ DESTRUKCJI. TA FAZA TWÓRCZOŚCI KAJETANA, STOSUNKOWO KRÓTKA, BO ZAKOŃCZONA JUŻ W 1977, CHOĆ ZAWARTA W NIEJ REFLEKSJA SIĘGAŁA DO NIEZDEFINIOWANEGO I NIE WYJAŚNIONEGO DO KOŃCA PRZEZ NAUKĘ ZJAWISKA CZASU, WIĘCEJ MIAŁA CECH POETYCKIEJ ZADUMY, NIŻ ZAANGAŻOWANIA INTELEKTUALNEGO.

(Kowalska B., Kajetan Sosnowski 1913-1987. W poszukiwaniu prawdy, Łódź 2013, s. 12)

72

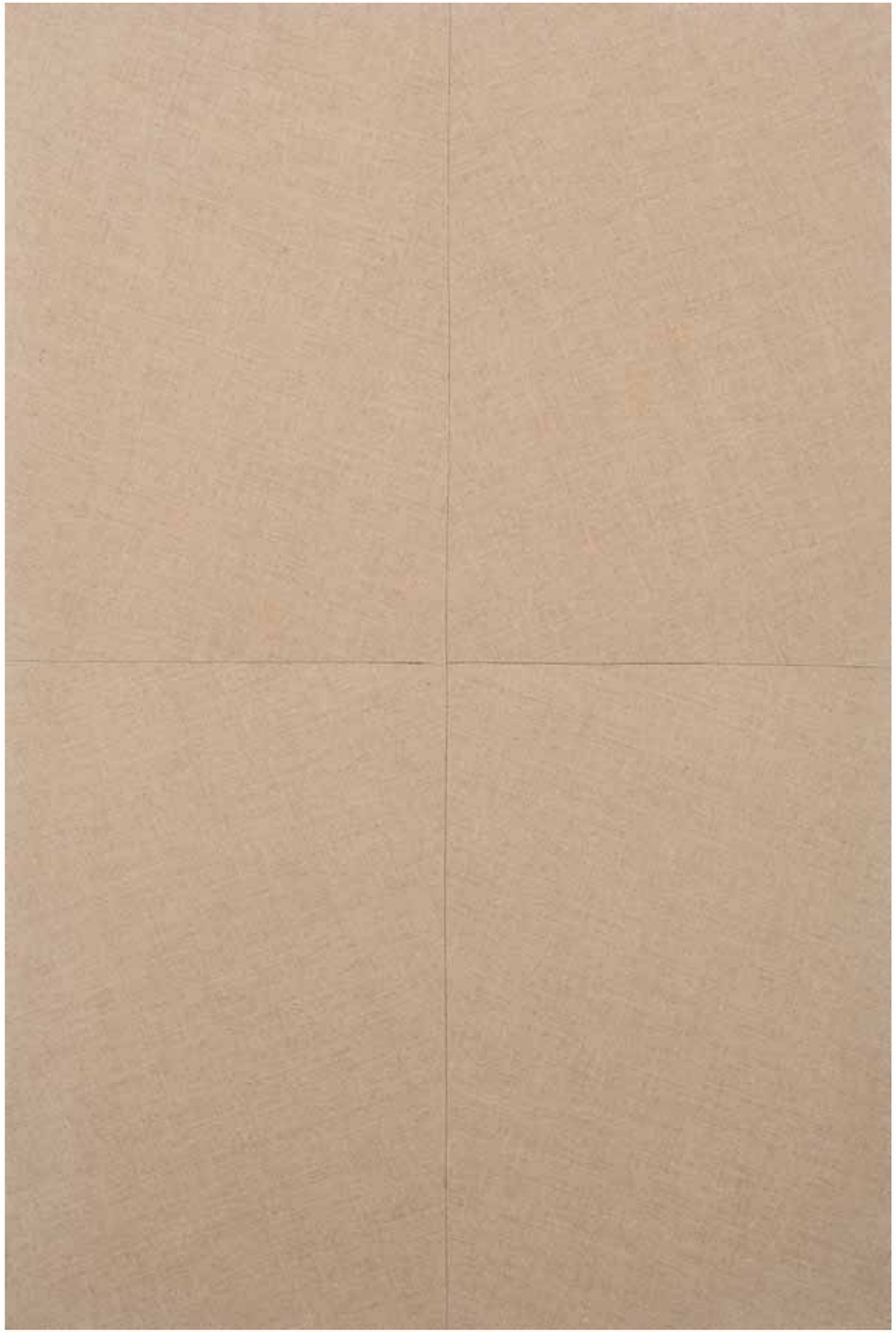
KAJETAN SOSNOWSKI
(1913 – 1987)

Katalipomena 32, 1976

technika własna, płótno, 150 x 100 cm
sygn. na odwrocie: KAJETAN SOSNOWSKI „KATALIPOMENA" 32. 1976. 100X150 Kajetan,
na blejtramie cztery stemple galerii Grossetti Arte z Mediolanu

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Mediolan, Galleria Grossetti Arte



73

JAN BERDYSZAK
(1934 – 2014)

Kompozycja kół XLVI, 1969

olej, tempera, płótno, 126,5 x 90 cm
sygn. na odwrocie: KOMPOZYCJA KÓŁ XLVI JAN BER
DYSZ AK 1969 OLEJ TEMPERA, na blejtramie dwukrotnie
powtórzony napis: 183 MOPT oraz pieczęć Kolekcji Fibak
Monte Carlo

Estymacja: 120 000 – 180 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
zakup od spadkobierców artysty

WYSTAWIANY
Sopot, Państwowa Galeria Sztuki, *Jan Berdyszak. Puste = prawie wszystko*, 03 – 05.2019

„PUSTKA PRZESTRZENI POSIADA PRZEWAGĘ NAD WSZYSTKIM, SKORO NIE MOŻNA JEJ ZNISZCZYĆ, TAK JAK MOŻNA ZNISZCZYĆ FORMĘ, PRZEDMIOT CZY ŻYCIE. PRZESTRZEŃ NALEŻY DO BYTÓW PIERWSZYCH"
– Jan Berdyszak

(Jan Berdyszak. Retrospektywa wybranych problemów z lat 1962-1995, wyd. BWA Katowice, 1996, s. 60).

Od początku twórczość artysty skupiała się na zagadnieniach przestrzeni. „Od wczesnych lat zajmowałem się wieloma dziedzinami sztuk – malarstwem, rzeźbą, architekturą, poezją, muzyką, i dzięki temu właśnie zrozumiałem, że „zabudowujemy" naszą intencją tylko część świata, podczas gdy większa jego część, ta pusta, zabudowuje się sama. W sztuce korzystamy z obu tych części. Pomogły mi w uświadomieniu sobie tego filozofie: śródziemnomorska, hinduska, chińska" mówił artysta w rozmowie z Elżbietą Dzikowską (Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, wyd. Rosikon Press) Prace Berdyszaka łamią wszelkie konwencje tradycyjnego warsztatu malarza. Okrągłe blejtramy, wycięcia w płótnie, kompozycje wieloczęściowe, kompozycje – obiekty – poszukiwania te służyły zobrazowaniu pojęcia otwartości i nieskończoności, konfrontacji obrazu z jego otoczeniem. Bez względu na formę jaką przyjmuje dzieło wyróżnikiem twórczości Berdyszaka pozostaje analityczna postawa, naukowy charakter i konsekwencja w realizowaniu koncepcji.

Cykle prac „Kompozycja kół", „Obszary koncentrujące", „Anti nomos" i „Passe-par-tout" w zróżnicowany sposób podejmują zagadnienia pustki i przestrzeni. Fizyczny brak fragmentu dzieła, drążenie w jego wnętrzu, rozsadzanie wiążącej dzieło ramy, polaryzowanie poszczególnych jego elementów skłania do refleksji nad ważkimi a wykluczającymi się często problemami: czasowością i nieskończonością, byciem i przemijaniem, ładem i bezładem. Krytyk sztuki Andrzej Ekwiński w katalogu wystawy Jana Berdyszaka, która odbyła się w Galerii Studio (1975) zwracał uwagę na relację podporządkowującą obiekt (formę) pustce (przestrzeni): „Trzy wartości wydają się w twórczości artysty dominujące: forma, przestrzeń oraz wysoka kultura 'myślenia plastycznego'. Forma, której znaczenie nie ma charakteru li tylko estetycznego – służy przekazywaniu idei i wyrażaniu postawy. Jest środkiem konstruującym pojęcie przestrzeni. Jej sens plastyczny jest umowny i względny. Wynika bardziej ze zmagań warsztatowych, może i inklinacji osobowych, zetknięcia się z innymi obszarami kultury pozaeuropejskiej, aniżeli z tradycji czysto malarskich".

„Kompozycje kół" to cykl, który powstawał od 1963 do 1971 roku. Początkowo artysta dążył w nim do przełamania konwencji malarskiej prostokąta. Płótna przyjmowały kształt okręgów, które twórca ustawiał jeden na drugim. Na nich natomiast malował kontrastowe formy sprawiające wrażenie przestrzennych.

W wyniku eksperymentów podejmowanych w latach 60. oraz 70., Berdyszak wprowadził w przestrzeń rzeczywistą obrazu wycinane w płótnie otwory. Oferowana „Kompozycja kół XLVI", praca powstała u zwieńczenia cyklu w 1969 roku, to już nie tyle obraz co obiekt oscylujący na granicy malarstwa i rzeźby. Wymowa filozoficzna wzmocniona przez chromatycznie podkreślone granice między obiektem a przestrzenią oraz precyzja w konstrukcji specjalnego blejtramu mogącego unieść kompozycję czynią tę pracę wyjątkową. Tamara Woźniak – Książek w tekście dla magazynu „Szum" z 2018 roku pisze: „Twórczość Jana Berdyszaka jest jednym z najwybitniejszych zjawisk sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej w kraju i na świecie. Ukształtowana w wyniku dialogu między dociekaniami, intencjami a dziełami wskazuje na zdolność do wielkiej syntezy i wnikliwej analizy każdego działania artysty"

Jan Tarasin 2000

W TARASINOWYCH OBRAZACH PRZESTRZEŃ, GDZIENIEGDZIE PULSUJĄCA ŚWIATŁEM, PRZESYCONA JEST POTENCJALNĄ ENERGIĄ. ZA CHWILĘ W NA POŁY PRZEZROCZYSTEJ, WIBRUJĄCEJ, ZAGĘSZCZONEJ PRZESTRZENI ROZEGRA SIĘ SPEKTAKL NARODZIN NOWYCH FORM.

(Mizerska I., Spotkanie z Tarasinem, Płock 2007, s. 24)

74

JAN TARASIN
(1926 – 2009)

Zapisy, 2000

olej, płótno, 80 x 120 cm
sygn. p.d.: Jan Tarasin 2000, opisany na odwrocie: JAN TARASIN „ZAPISY" 2000

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

WOLSKI BUDUJE SERIE PRAC CZY STRUKTURY, TRAKTUJĄC JE JAKO PRZEKAZY SWOICH ODCZUĆ CZY MEDYTACJI. CZAS I PROBLEM SFERY SAKRUM STAJĄ SIĘ MOTYWEM JEGO PRAC.

(B. Kowalska. *Twórcy – Postawy. Artyści mojej galerii*.
Tom II, Wydawnictwo Literackie Kraków Warszawa 2015, s. 368)

75

XAWERY WOLSKI
(ur. 1960)

Circulo blanco, 2019

terakota, 101,5 x 5 cm

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł

W sztuce Xawerego Wolskiego obecny jest konsekwentnie pierwiastek meta- fizyczny tkwiący w pierwotnych formach natury. Ponadczasowa, duchowa medytacja nad strukturą świata towarzyszy cyklom Galaktyk, wielkich Kół, czy Konstelacji, a zwłaszcza prac rysunkowych gdzie mikroskopijne wręcz formy tworzą rozbudowane barwne struktury i kompozycje. Również Kręgi Xawerego Wolskiego przywodzą na myśl mandale. Wpisują się w pierwotny symbolizm dysku, okręgu, koła czy słonecznej tarczy. Jednocześnie skupiają wzrok na swojej koncentryczności i promieniują na zewnątrz. Bez zwątpienia nie są obojętne. Mają w sobie skupiającą, koncentryczną moc. Moc mandali złożonej z setek drobnych elementów, ręcznie przygotowanych i ręcznie skrupulatnie złożonych w nowoczesną purystyczną formę artystyczną, która uwalnia je od dosłownych cytatów i wynosi do rangi współczesnej wypowiedzi artystycznej plasując między rzeźbą a obiektem. Na przestrzeni czasu dyski powstawały z różnych materiałów, tych najbardziej organicznych i prostych jak drewniane koraliki modlitewne z Birmy i nasiona aż do wynoszącego je do sfery obiektów sakrum - 24karatowego złota czy srebra. Spotykane są też w malowanej na jaskrawe niczym meksykańska sztuka terakocie. Artysta eksponuje je pojedynczo ale też w całych konstelacjach. Niemniej to właśnie w białych dyskach widać najwięcej odniesień do całej twórczości Xawerego Wolskiego i przenikającej ją syntezie.

NA WYBÓR TEMATU MA TEŻ WPŁYW STAN MOJEGO DUCHA, A TAKŻE MUZEUM WYOBRAŹNI – DZIEŁA SZTUKI, SCENY Z DZIECIŃSTWA, NAWET KADRY Z FILMU. NA PRZYKŁAD Z FILMÓW JARMUSCHA, CZARNOBIAŁYCH, TCHNĄCYCH PUSTKĄ I ZAGUBIENIEM.
– Tomasz Tatarczyk

(Dzikowska E., Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, wyd. Rosikon Press, 2003)

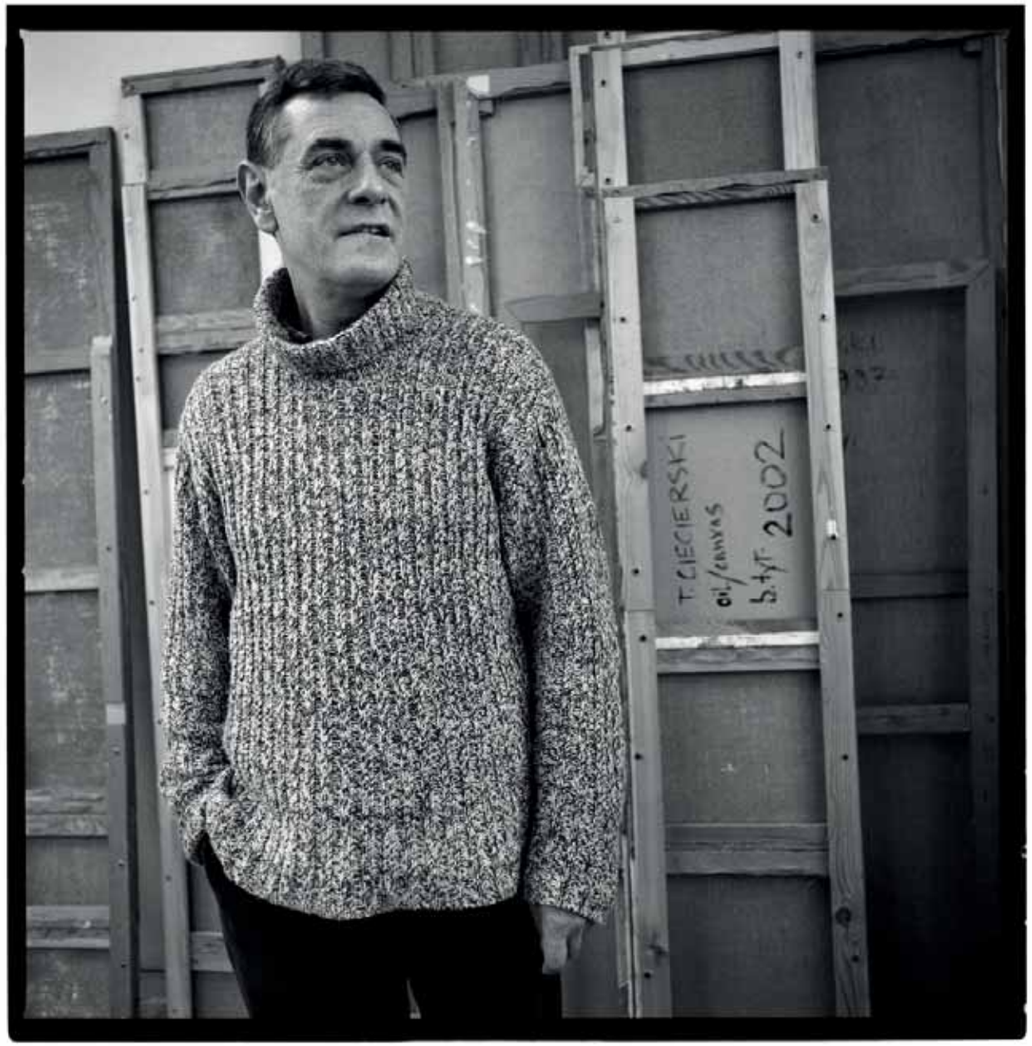
76

TOMASZ TATARCZYK
(1947 – 2010)

Droga, 2002

tech. mieszana, papier, 99 x 69 cm
sygn. p.d.: TOMASZ TATARCZYK 2002

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł •

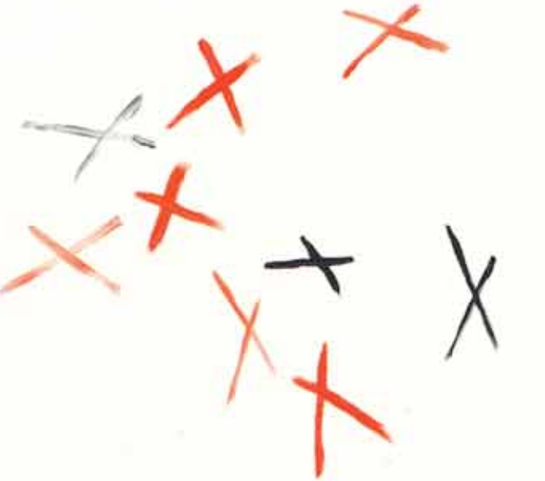


(Tomasz Ciecierski w swojej pracowni w Miedzylesiu, Forum)

JA PO PROSTU CHCĘ, ŻEBY TO CIĄGLE BYŁO MALOWANIE, ŻEBY TO BYŁO O MALOWANIU I PROCESIE MALOWANIA, NAKŁADANIA – I TO WSZYSTKO. A OSTATECZNEGO CELU NAPRAWDĘ NIE WIDZĘ. NIE WIDZĘ TAKIEGO PUNKTU, DO KTÓREGO DOJDĘ I POTEM JUŻ MOŻNA UMIERAĆ.
– Tomasz Ciecierski

TOMASZ CIECIERSKI

Tomasz Ciecierski należy do grona najwybitniejszych współczesnych malarzy polskich. Przewodnim tematem twórczości artysty jest refleksja nad istotą malarstwa. W pracach Ciecierskiego ważną rolę odgrywają elementy rysunku, grafiki, fotografii, które zestawia z obrazami. Odchodząc od tradycyjnie pojmowanego malarstwa, tworzy reliefowe kompozycje, które powstają poprzez zestawienie ze sobą samodzielnych obrazów. We wczesnym etapie swojej twórczości Ciecierski nierzadko wykorzystywał rysunek, który w postaci uproszczonej i dynamicznej pojawiał się na płótnie. Jego malarstwo miało wówczas charakter zdecydowanie figuralny. Zmieniło się to dopiero w latach 80. Kiedy artysta zrezygnował z narracyjnego sposobu obrazowania i skupił się na syntetycznym malarstwie pejzażowym, zbliżającym się ku abstrakcji. Dla Ciecierskiego zasadnicze znaczenie w malarstwie ma forma. Od początku intensywnie jej poszukiwał tworząc obrazy złożone z kilku niezależnych od siebie płócien. W ten sposób w obrębie jednego obrazu pojawiało się wiele przedstawień, które według zamysłu artysty miały ukazywać proces powstawania obrazu i sposób, w jaki Ciecierski myślał o nim w trakcie realizacji. Jak mówi sam artysta: „Ja po prostu chcę, żeby to ciągle było malowanie, żeby to było o malowaniu i procesie malowania, nakładania – i to wszystko. A ostatecznego celu naprawdę nie widzę. Nie widzę takiego punktu, do którego dojdę i potem już można umierać". Obrazy o na pozór tylko niespójnej kompozycji przedstawiały charakterystyczne sylwetki ludzkie, zwierzęce lub elementy pejzażu. Niektóre z tych kompozycji sprawiają wrażenie luźnych notatek. Jednak nie o treść obrazu tu chodzi lecz o sam fakt jego zaistnienia. „Od początku malarstwo to, niezależnie od faktu czy tematem obrazów byty szkicowo potraktowane biegnące sylwetki ludzi, czy też symboliczny pejzaż, wypełnione było przekonaniem o swej suwerenności, poczuciem lekkości, umiłowaniem otwartej przestrzeni oraz ogromną kulturą i znajomością tradycji" pisze w katalogu wystawy „Ciecierski. Malarstwo/Painting" Joanna Kiliszek (ZPAP, 2000). W kontekście właśnie tej znajomości tradycji szerszej analizy malarstwa Tomasza Ciecierskiego podjęła się Agnieszka Morawińska przy okazji drugiej wystawy w Galerii Foksal: „Sztuka tego artysty – rzecz niezwykła w Polsce lat osiemdziesiątych – odnosi się bardziej do świata sztuki niż do rzeczywistości. Ciecierski nie poddał się muzie historii współczesnej ani reporterskim pokusom walki z dniem dzisiejszym i zapasów z brzydotą. Artysta wymyka się w rejony sztuki, tworząc świat bardziej uporządkowany, rytmiczniejszy, czystszy, a przy tym otwarty na sygnały z innych światów. (…) Ciecierski powołuje się na włoskich artystów protorenesansu, dopełniających główną scenę mniejszymi, bocznymi. Największą miłością obdarza dzieła florenckiego mistrza Quattrocento, Paola Uccella, i skoro to już wiemy, łatwiej dopatrzeć się w obrazach Ciecierskiego tradycji batalistycznej. Rytmy, napięcia i energie ‚Bitwy pod San Romano' Uccella, umowne formy koni, rycerzy i pejzażu nakładają się na siebie i spychają się wzajemnie w przestrzeni. W obrazach Ciecierskiego szeregi nacierających albo cofających się przekreślonych znaków-sylwetek przynoszą batalistyczne reminiscencje wachlarzowo rozwijanych frontonów i maszerujących armii" (Agnieszka Morawińska, Tomasz Ciecierski w Galerii Foksal, „Twórczość" 1986, nr 9, s. 119-121).



TRZEBA BYĆ ZE SZTUKĄ SAMEMU, ABSOLUTNIE SAMEMU. STAĆ PRZED OBRAZEM I NIE CZUĆ INNYCH ARTYSTÓW ZA SOBĄ. KIEDY W TRAKCIE PRACY POCZUJĘ, ŻE ZA PLECAMI STOI MI JAKIEŚ MALARZ, KTÓRY MI SIĘ NA DODATEK PODOBA, TO WYRZUCAM OBRAZ. NAJWAŻNIEJSZE JEST, ABY BYĆ SAMEMU.
– Tomasz Ciecierski

77

TOMASZ CIECIERSKI
(ur. 1945)

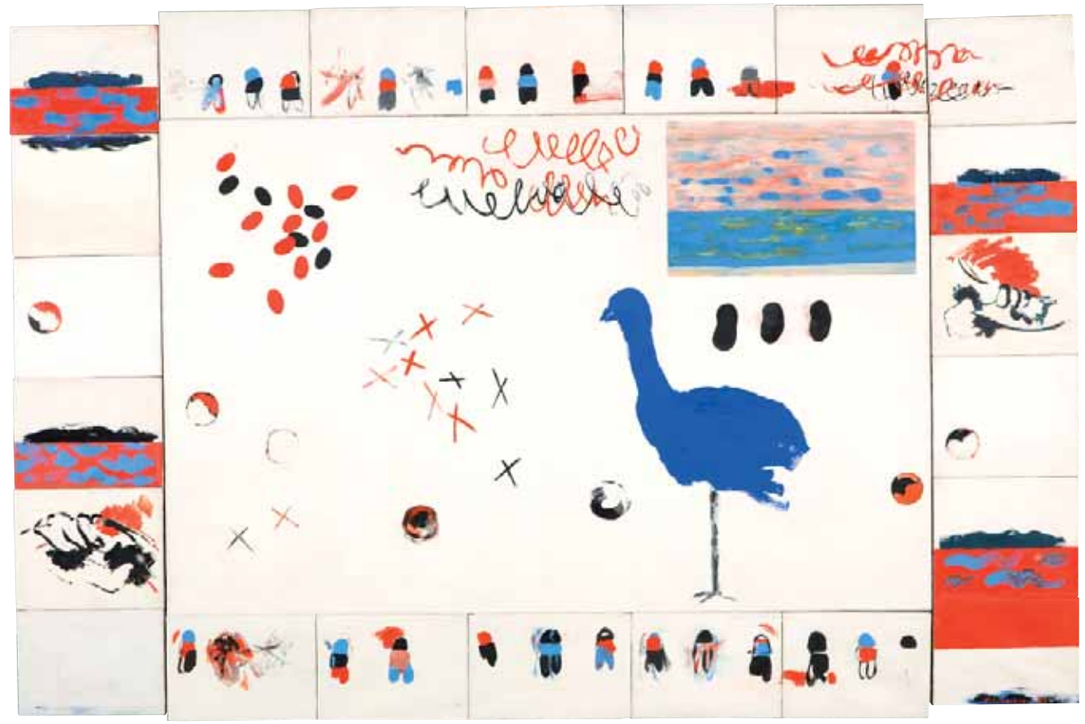
Obraz alogiczny II, 1989

olej, płótno, 138 x 236 cm
sygn. p.d.: T. CIECIERSKI 89, opisany na odwrocie: TOMASZ Ciecierski 1989
„Obraz alogiczny" II oil/canvas 138 x 236 cm A'DAM

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Słupsk, BGSW Galeria Kameralna, *Tomasz Ciecierski. Malarstwo*, 09 – 10.2001.
Budapeszt, Galeria Platan, *Tomasz Ciecierski: Festmenyek*, 01 – 03.2001



AUTOTEMATYCZNY DYSKURS MALARSTWA O MALARSTWIE OD POCZĄTKU WYDAJE SIĘ BYĆ GŁÓWNYM WYZNACZNIKIEM JEGO TWÓRCZOŚCI. OBRAZY BUJNOWSKIEGO DOTYKAJĄ ROZLEGŁEGO SPEKTRUM ZAGADNIEŃ STRICTE MALARSKICH, DO TEJ PORY NIECZĘSTO PODEJMOWANYCH. SĄ TO KWESTIE MIMETYCZNYCH WŁAŚCIWOŚCI OBRAZU, KTÓRE PRZECHODZĄ NA OBRAZ JAKO OBIEKT

(Rafał Bujnowski. Maj 2066 [katalog wystawy],
wyd. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, s. 14)

78

RAFAŁ BUJNOWSKI
(ur. 1974)

Bez tytułu z cyklu: ściany i obrazy, 2003

olej, płótno, 70 x 100 cm
sygn. na odwrocie: BUJNOWSKI / 03

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Belgia, kolekcja prywatna
Grisebach, aukcja 31.05.2013, poz. 887.

79

WŁODZIMIERZ PAWLAK
(ur. 1957)

Ikona industrialna 7, 2014

olej, płótno, 80 x 60 cm
opisany na odwrocie: WŁODZIMIERZ PAWLAK IKONA INDUSTRIALNA 7 80 X 60 2014

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

WYKORZYSTYWANY PRZEZ NIEGO JĘZYK ABSTRAKCJI NOSI WSZAK ZNAMIONA JĘZYKA NAUKI, BĄDŹ NAUKOWEJ FILOZOFII, GDZIE WSZYSTKO, CO DANE, DANE JEST NAOCZNIE, A ZATEM OBRAZ ROZGRYWA SIĘ WYŁĄCZNIE WOBEC SAMEGO SIEBIE I TEGO, CO UNIWERSALNE – UPORZĄDKOWANY JEST WEDLE SEKWENCJI I PRZEKSZTAŁCEŃ WYNIKAJĄCYCH Z MATEMATYCZNEGO RYGORU GEOMETRII.
– Krzysztof Kościuczuk

80

WŁODZIMIERZ PAWLAK
(ur. 1957)

Notatka o sztuce 5/I, 2016

olej, płótno, 110 x 130 cm
opisany na odwrocie: WŁODZIMIERZ PAWLAK NOTATKA O SZTUCE 5/I/ 110 x 130 cm 2016

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

ROZUMIAŁ ZARÓWNO LUDZI PROSTYCH, ZWYKŁYCH, TE OKREŚLENIA NIE MIAŁY DLA EDWARDA ŻADNYCH KONOTACJI PEJORATYWNYCH, JAK I TYCH BARDZIEJ SKOMPLIKOWANYCH, Z POPLĄTANYMI ŻYCIORYSAMI, ROZUMIAŁ ICH ROZTERKI ŻYCIOWE, ICH DRAMATY, LĘKI, SMUTKI, NADZIEJE, ILUZJE, NIEDOSKONAŁOŚCI (GRZECHY?). UMIAŁ TO WSZYSTKO NAMALOWAĆ, UMIAŁ TEŻ NIECO SIĘ Z NICH ŚMIAĆ, ALE TAK ŁAGODNIE, BEZ OSKARŻANIA. – ks. Andrzej Luter

(fragment z homilii wygłoszonej w czasie mszy pogrzebowej Edwarda Dwurnika,
opublikowanej w internetowym wydaniu czasopisma „Więź" 5 listopada 2018)

81

EDWARD DWURNIK
(1943 – 2018)

Chrystus za murem (z cyklu Krzyż), 1979

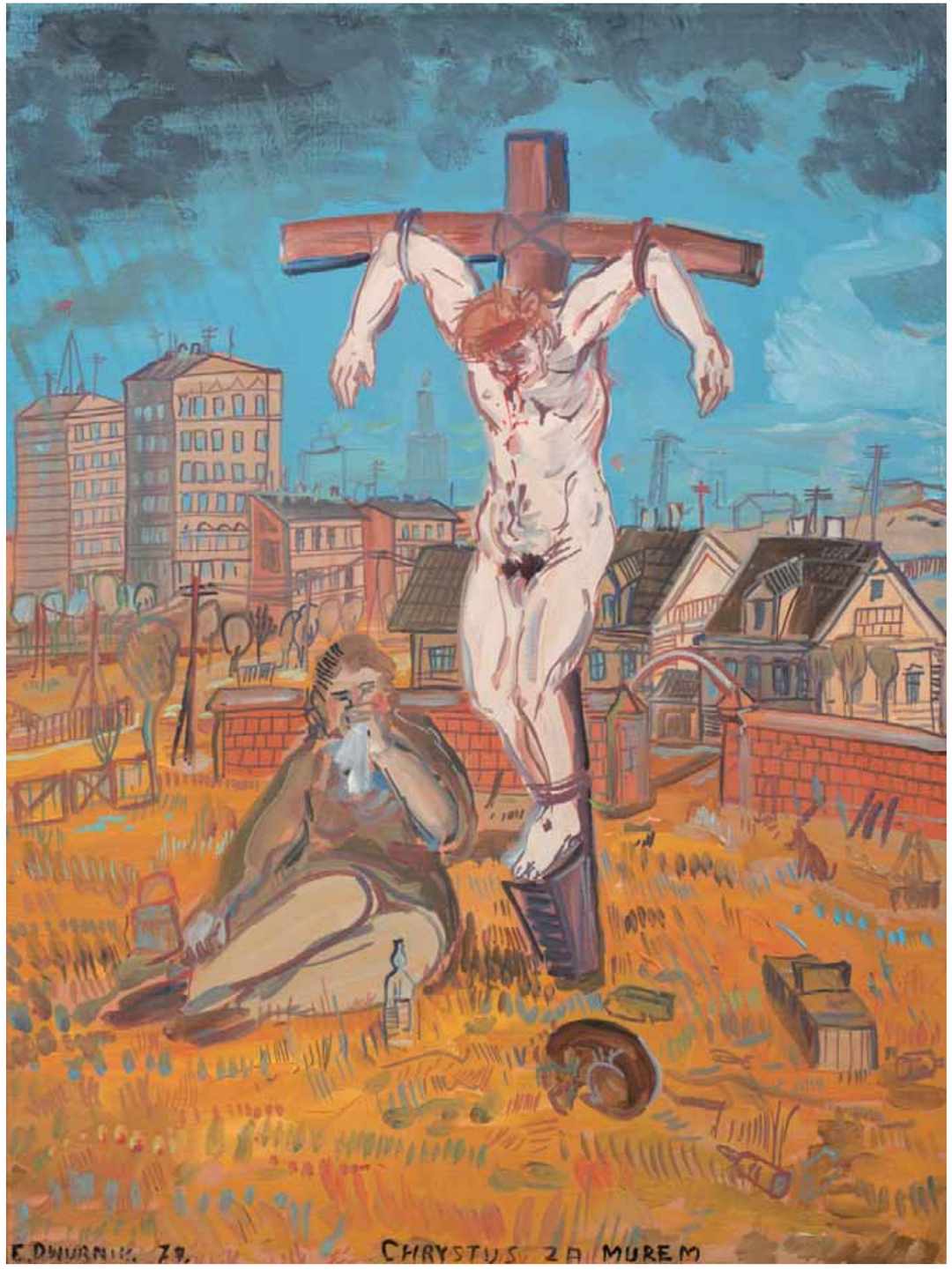
olej, płótno, 73 x 54 cm
sygn. l.d.: E. DWURNIK 79 CHRYSTUS ZA MUREM,
sygn. na odwrocie: E. DWURNIK V.1979 NR: 1-X 574, na blejtramie autorska nalepka z opisem pracy

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

Oferowany obraz należy do powstałego w 1979 roku X cyklu zatytułowanego „Krzyż". Poruszająca seria około dwudziestu olejnych płócien o tematyce pasyjnej jest dramatyczną wizualizacją męki Chrystusa we współczesnej rzeczywistości. Krzyż i umęczone ciało Zbawiciela umieszcza Dwurnik w często dobrze rozpoznawalnych sceneriach miejskich – w parkach, placach budowy, w mieszkaniach, na ulicy. Jest to bodajże najbardziej intrygujący z cykli namalowanych przez artystę.
W centralnej części oferowanej kompozycji artysta umiejscowił krzyż z wiszącym nań ciałem Chrystusa a pod nim siedzącą kobietę. Postaci znajdują się na łąkach otoczonych murami, zza których widoczna jest panorama miejska. Tak jak w przypadku innych prac z cyklu „Krzyż" przedstawionym miastem jest najprawdopodobniej Warszawa, w „Chrystusie za murem" świadczyłaby o tym ukazana na dalekim planie sylwetka Pałacu Kultury i Nauki. Siedząca pod krzyżem kobieta nie jest biernym obserwatorem męki Chrystusa. Zgromadzone wokół niej porozrzucane przedmioty, w tym pusta butelka po alkoholu oraz trzymana w dłoniach chusteczka świadczą o przeżywanym dramacie. W głęboko chrześcijański sposób Dwurnik zbudował relację między dwoma głównymi bohaterami obrazu. Kobieta przyszła opłakiwać samotność ukrzyżowanego. A może w geście rozpaczy opadła bezwładnie pod chrystusowym krzyżem przynosząc mu własną osobistą tragedię i grzech?

Porównanie fragmentu stolicy do Golgoty ponownie stawia widza przed pytaniem o istotę cierpienia współczesnego człowieka, jego kondycję moralną i o miejsce Boga w dzisiejszym świecie. Dwurnik śmiało i bez żadnej pruderii przy użyciu bezpośredniej i ostrej retoryki dotyka ludzkiej transcendencji udowadniając, że niezależnie od czasu i miejsca, w którym dane jest jej żyć jednostka staje wobec zasadniczych kwestii osamotniona.
Obrazy z zamkniętego i stosunkowo krótkiego cyklu „Krzyż" to rzadkość na rynku antykwarycznym, artysta niewiele uwagi poświęcił w swej twórczości tematyce religijnej stąd oferowana praca jest wyjątkową propozycją dla kolekcjonerów.



82

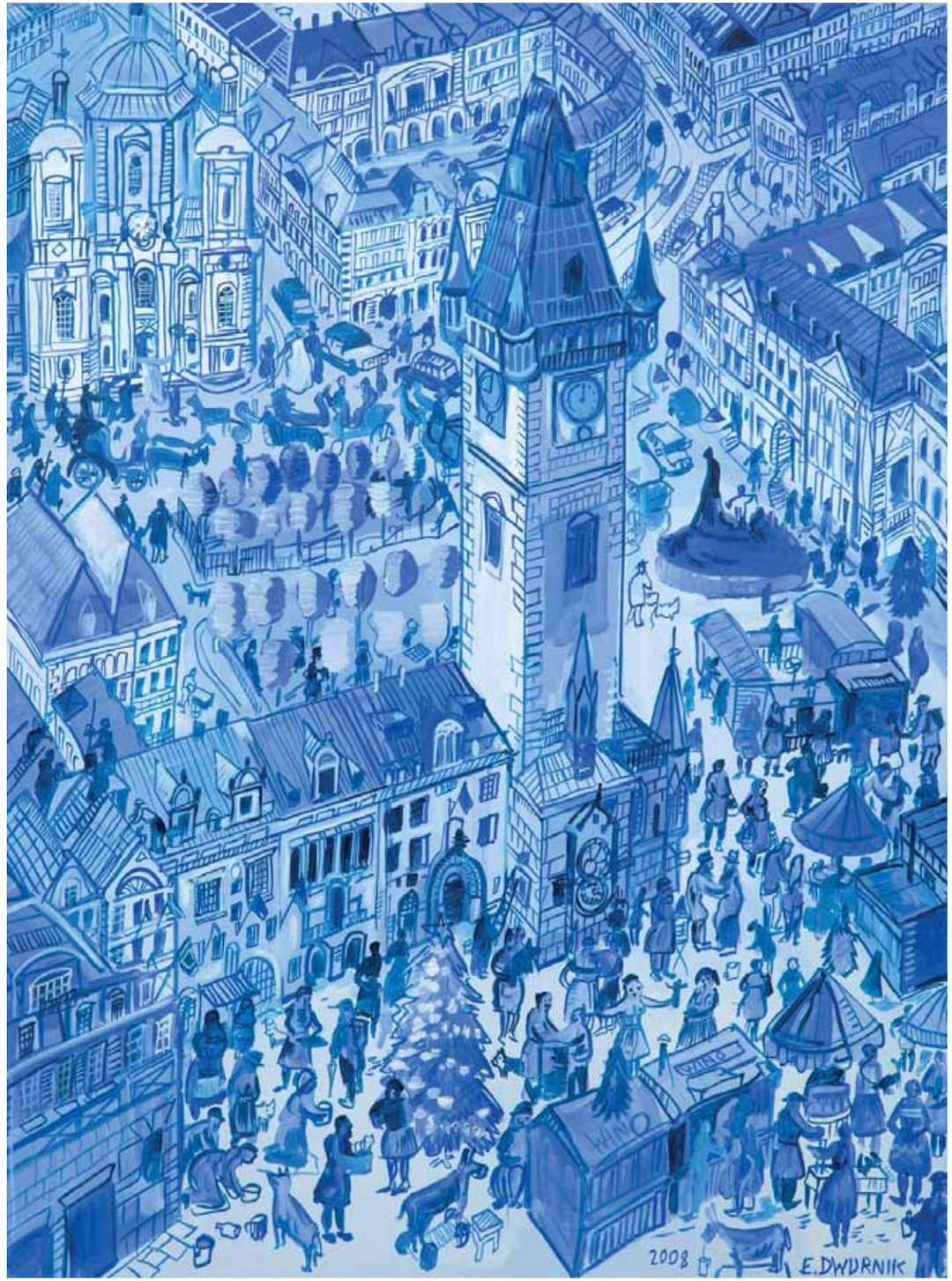
EDWARD DWURNIK
(1943 – 2018)

Praga-ratusz, 2008

olej, płótno, 150 x 110 cm
„sygn. p.d.: 2008 E.DWURNIK oraz opisany na odwrocie: 2008/ E. DWURNIK/ „PRAGA-RATUSZ/ (STARÓWKA)/ NR: IX-1410-3949 datowany na blejtramie: 18.06-1.07.2008
opisany na odwrocie: 2008/ E. DWURNIK/ „PRAGA-RATUSZ/ (STARÓWKA)/ NR: IX-1410-3949 datowany na blejtramie: 18.06-1.07.2008”

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty



MALOWAŁEM MORSKIE FALE, ŻEBY ZNALEŹĆ UKOJENIE. Z CZASEM PIENISTE FALE UPROŚCIŁY MI SIĘ W POZIOME KRESKI. ALE WOLAŁEM POWTARZAĆ POLLOCKA NIŻ TARASEWICZA I ZACZĄŁEM ROZLEWAĆ FARBĘ WE WSZYSTKICH KIERUNKACH. – Edward Dwurnik

(Edward Dwurnik. Obrazy we wnętrzach, wyd. Galeria Art, Warszawa 2012, s. nlb)

83

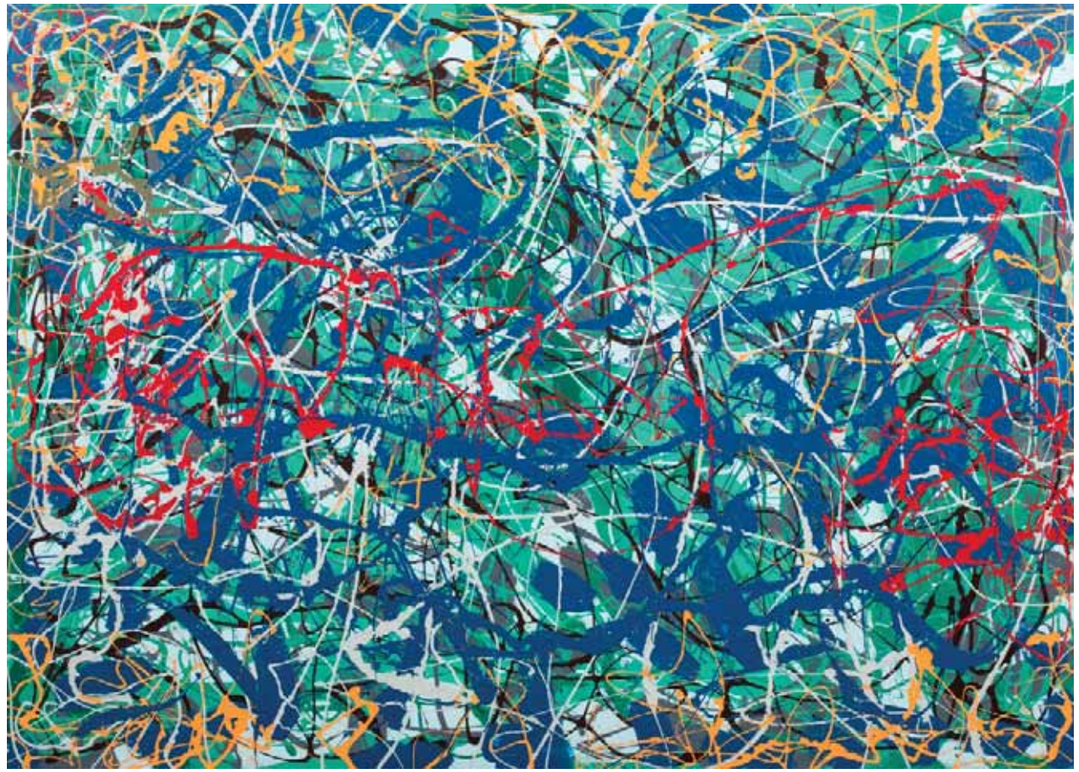
EDWARD DWURNIK
(1943 – 2018)

Kompozycja nr 189, 2003

olej, płótno, 150,5 x 210,5 cm
sygn. na odwrocie: E.DWURNIK 2003 OBRAZ NR 189 XXV-189-3070,
opisany na blejtramie: 20 XI-29 XII 03 XXL-189-3070, przekreślony
napis: KOBIETY MOJEGO ŻYCIA XXII WYLICZANKA 19 2504,
na odwrocie częściowo uszkodzona nalepka Miejskiej
Galerii Sztuki w Łodzi

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

proweniencja
Polska, kolekcja prywatna



84

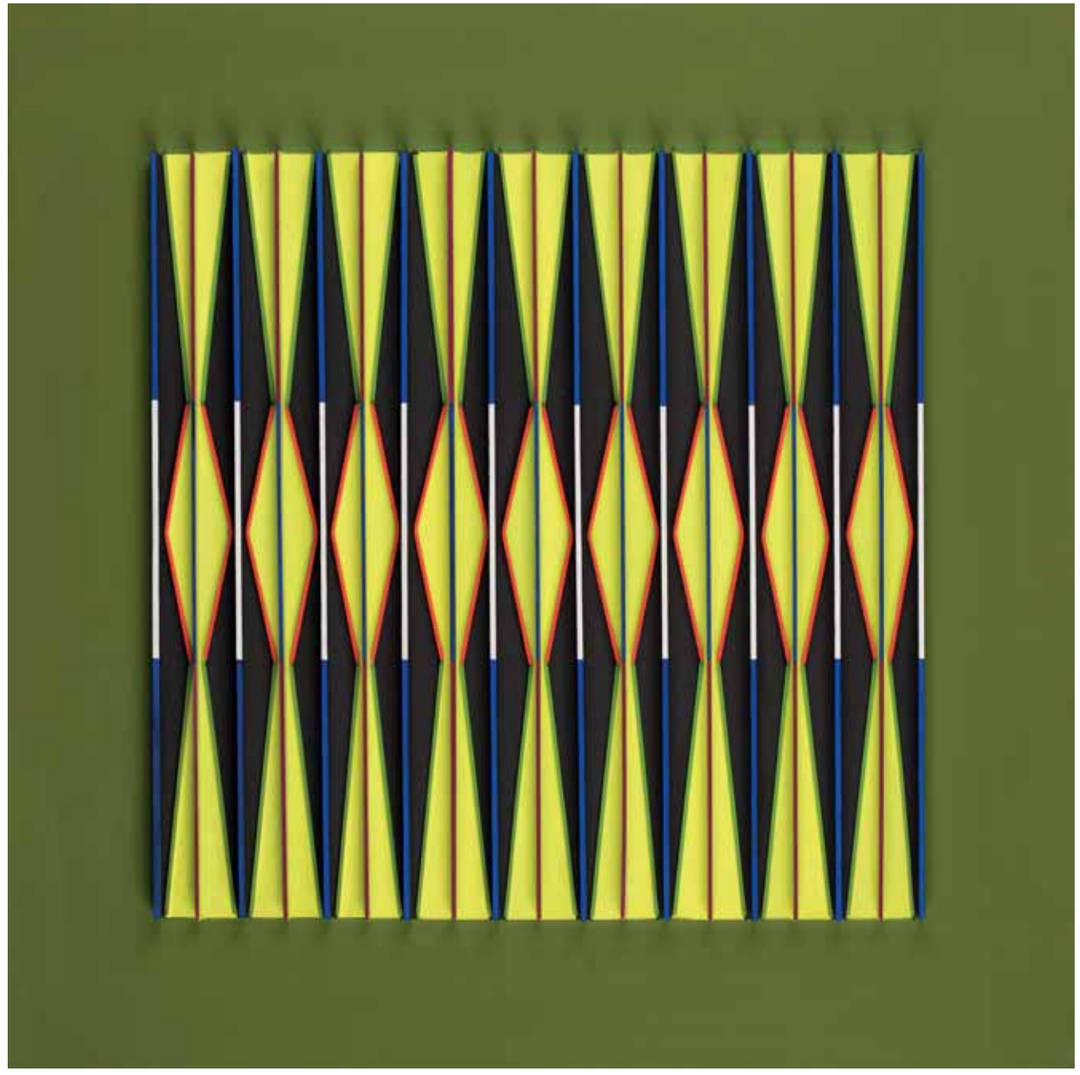
ANDRZEJ NOWACKI
(ur. 1953)

16.02.10, 2010

akryl, relief, płyta pilśniowa, 63 x 63 cm
sygn. na odwrocie: 16.02.10 A.NOWACKI 2010

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty



85

ANDRZEJ NOWACKI
(ur. 1953)

20.10.14, 2014

akryl, relief, płyta pilśniowa, 64 x 64 cm
sygn. na odwrocie: 20.10.14 A.NOWACKI 2014

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

(…) KTÓRY TO JUŻ RAZ JADĘ Z WALIŁ DO WARSZAWY? TEN DŁUGI, DWUSTUCZTERDZIESTOKILOMETROWY BLEJTRAM ODMIERZAM PIONAMI DRZEW I PRZYDROŻNYCH SŁUPÓW. MIĘDZY NIMI NAPOTYKAM OBRAZY MEGO ŻYCIA, ZMIENIAJĄCE SIĘ W ZALEŻNOŚCI OD PORY ROKU I DNIA. – Leon Tarasewicz

(fragment pracy doktorskiej „Obecność pejzażu" 1998, w: Gola J., Leon Tarasewicz, Warszawa 2007, s. 113)

86

LEON TARASEWICZ
(ur. 1957)

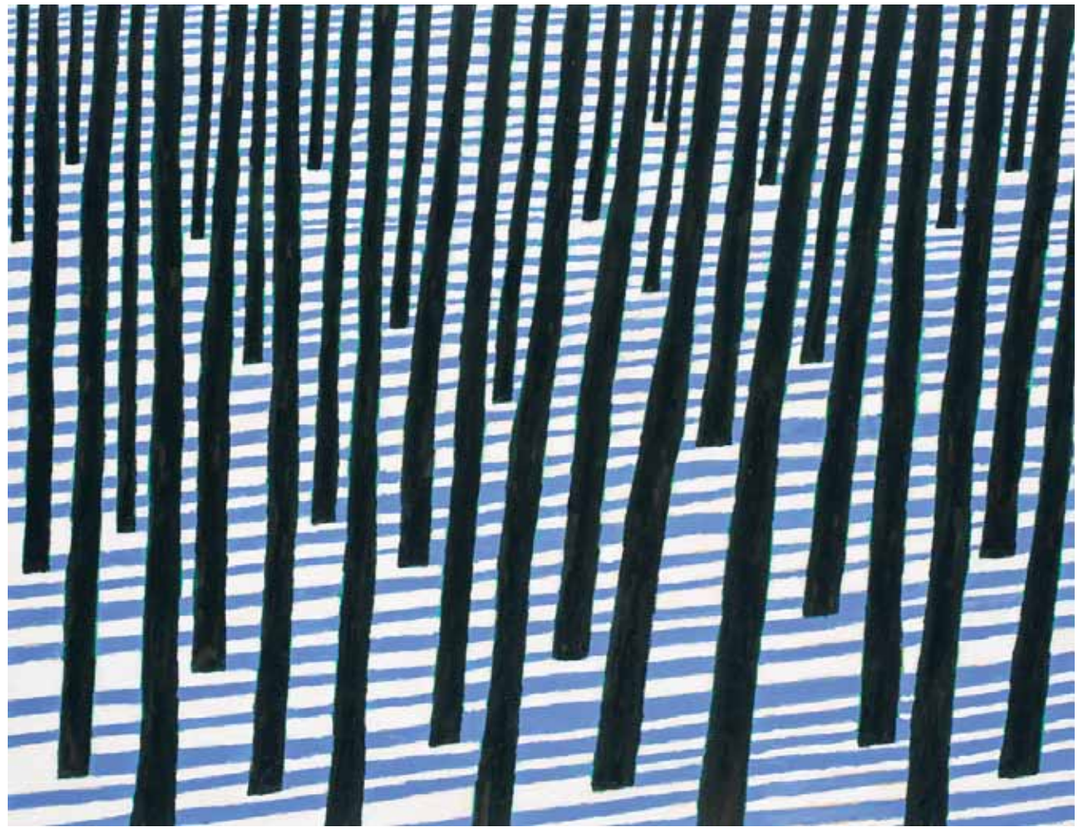
Las, 2017

akryl, płótno, 130 x 100 cm
opisany na odwrocie:L.Tarasewicz/130 x 100 / Acrylic on canvas

Estymacja: 70 000 – 100 000 zł •

Twórczość Leona Tarasewicza rozważać należy poprzez pryzmat autentycznego i żywiołowego kontaktu artysty z naturą. Intrygują go formy i kolory przyrody, dynamika zjawisk w niej zachodzących. Radarem artysty jest jego niezwykła wrażliwość na świat wokół, to ona każe mu ciągle szukać, chłonąć, eksperymentować. Dla malarstwa Tarasewicza ważnymi doświadczeniami były lekcja koloryzmu jaką odebrał od Tadeusza Dominika oraz umiejętność kompozycyjna, którą rozwinął pod okiem Romana Owidzkiego. To właśnie kolor i światło w połączeniu z niezwykle sprawnym kształtowaniem przestrzeni powodują, że abstrakcyjne malarstwo artysty jest czytelnym zapisem obserwowanej rzeczywistości.

Nowatorstwo malarstwa Leona Tarasewicza polega na bardzo śmiałym przetworzeniu pejzażu. Artysta nie maluje z natury, tylko podejmuje się analizy prowadzącej do próby oddania tego, co naprawdę widzimy. We wczesnych obrazach artysty widać wyraźniej ów realizm. Ale to jest już zupełnie nowy sposób jego pojmowania. I tę zasadę Tarasewicz stosuje konsekwentnie. W oferowanym obrazie widzimy coś, co interpretujemy niemalże automatycznie jako las. Spoglądając jednak uważniej widzimy na płótnie pionowe pasy, nie ma tam ani jednego realistycznie oddanego drzewa. Obraz nie jest odzwierciedleniem natury lecz jej syntezą. Tym, czym w umyśle Tarasewicza w tamtym momencie był właśnie las. Jest to widzenie bardzo subiektywne, zatem każdy patrzący na ten sam las zobaczy go w inny sposób: „Cały problem polega na tym – mówi artysta – że to, co jest malowane, nie jest możliwe do umotywowania (…), najpiękniejsze jest w tym wszystkim, że świat nie jest możliwy do rozpisania do końca. Widzenie sztuki jest sprawą osobistą, nie do wniknięcia przez inne osoby. Jeśli ktoś nie widzi po prostu, to nie ma rady" (Spróbuj powstrzymać się od przekładania wszystkiego na rzeczywistość… Z Leonem Tarasewiczem rozmawia Marek Wasilewski, w: „Czas Kultury" nr 2, 1996, s. 60)



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

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

87

LEON TARASEWICZ
(ur. 1957)

Kompozycja, 2017

akryl, płótno, 60 x 80 cm
sygn. na odwrocie: L.Tarasewicz 2017 / acrylic on canvas/ 60 x 80

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

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

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

1. Definicje

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

– jednak nie wyższego niż równowartość 12 500 euro.

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

2. Postanowienia ogólne

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

3. Udział w Aukcji – zasady ogólne.

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

4. Osobisty udział w Aukcji

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

5. Licytacja w imieniu Licytującego

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

6. Licytacja telefoniczna

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

7. Przebieg aukcji

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

8. Płatności

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

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

9. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

10. Przejście własności Obiektu na Nabywcę.

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

11. Odbiór obiektów

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

12. Postępowanie w przypadku opóźnienia lub braku płatności

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

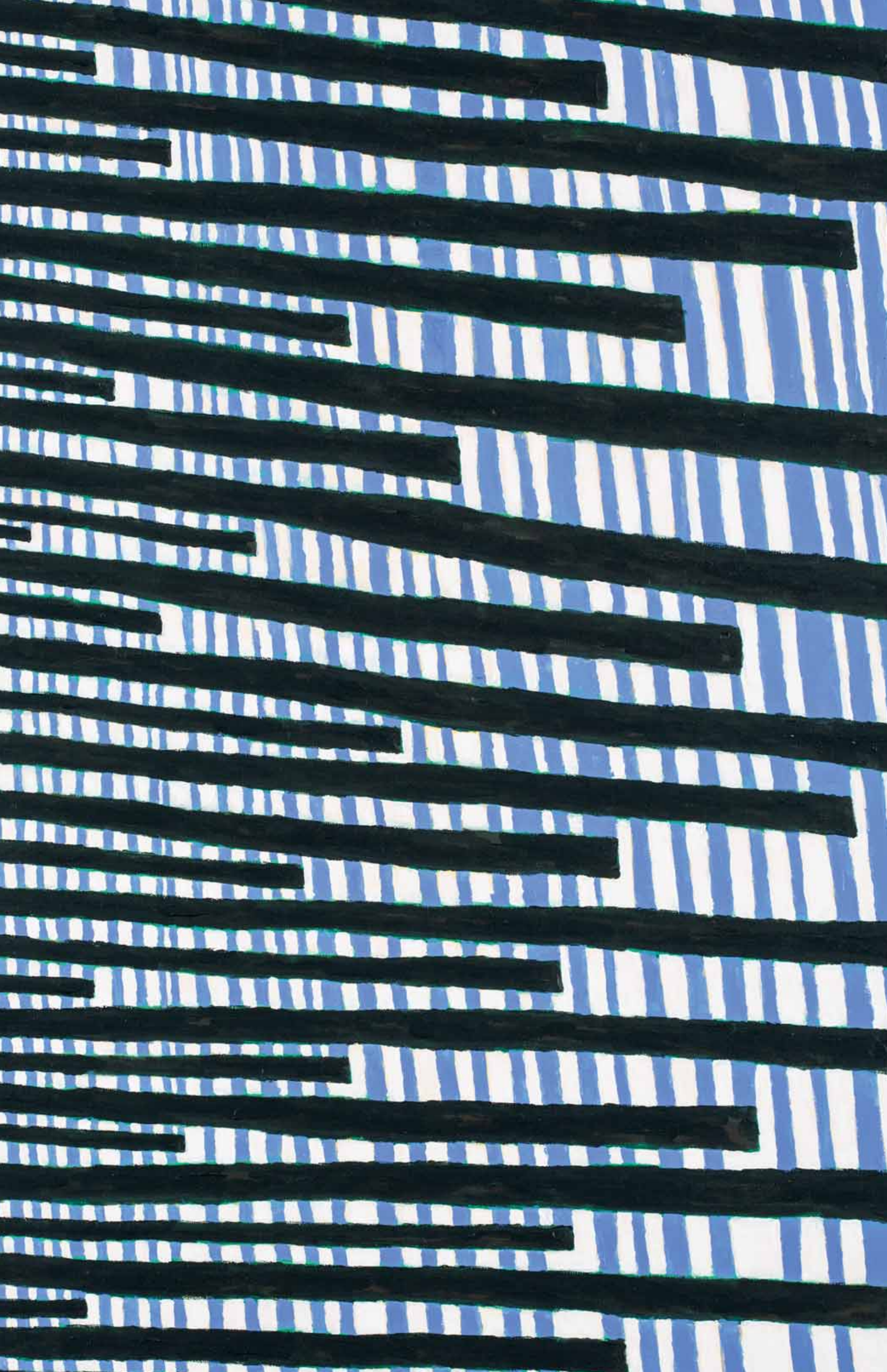
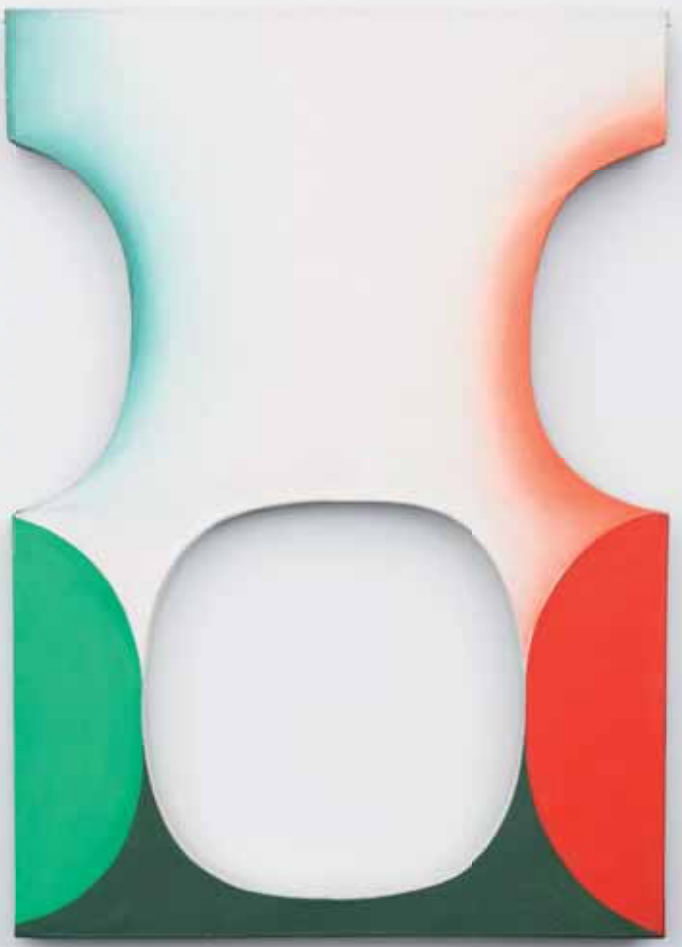
Dom Aukcyjny nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej. W związku z powyższym Licytujący we własnym zakresie powinni się zorientować czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Zgodnie z ustawą z dnia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