POLSWISSART

AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

8 grudnia 2020 r., godz. 19.00
www.polswissart.pl

Wystawa przedaukcyjna:
20 listopada – 8 grudnia 2020 r.
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 18.00
sob.: 11.00 – 15.00

galeria@polswissart.pl
+48 22 628 13 67

DOM AUKCYJNY
POLSWISS ART

Iwona Büchner-Grzesiak
Prezes Domu Aukcyjnego

Jacek Piotrowski
Dyrektor Zarządzający

Marzena Karpińska
Dyrektor Sprzedaży

Marta Rydzyńska
Dyrektor Marketingu

Maria Jaxa-Chamiec
Asystentka Zarządu

Agnieszka Murawska
Specjalistka Działu Sprzedaży

Agnieszka Rowińska
Asystentka Działu Sprzedaży

Michał Pająk
Specjalista ds. Logistyki

Agnieszka Dykty
Księgowość

Copyright© Dom Aukcyjny Polswiss Art

INDEKS

A
Abakanowicz M., 83, 84
Anuszkiewicz R., 72
Artymowska Z., 75
Autor nieokreślony, 2, 7, 34
Axentowicz T., 23

B
Baj S., 103
Berdyszak J., 77, 78
Biegas B. , 37
Brandt J., 10, 11
Brzozowski T., 62

C
Chagall M., 52, 53
Chełmoński J., 12
Czachórski W., 6
Czapski J., 45

D
Dominik T., 92
Dwurnik E., 96, 102

F
Fangor W., 71
Fijałkowski S., 86, 87, 88

G
Geppert E., 55
Gottlieb L., 38, 39

H
Hofman W. , 31
Holz J. D., 17

J
Jackiewicz W., 91

K
Kałucki J., 79
Kanelba R., 42
Karpiński A., 29
Kisling M. , 40
Kossak J., 25, 26, 27
Kossak W., 24
Kramsztyk R., 41
Krasiński E., 80
Krygier S., 89, 90
Kuna H., 35
Kunka L., 50

L
Lebenstein J., 59
Ledoux P. J. , 1
Lenica A., 48, 49
Lewandowska D., 74

Ł
Łempicka T., 36

M
Maciejowski M., 94
Makowski T., 43
Makowski Z., 54
Malczewski J., 18, 19, 20, 21
Muter M., 44

N
Nowacki A., 99
Nowosielski J., 63, 64

O
Ociepka T., 51
Okuń E., 15

P
Pawlak W., 100, 101
Pągowska T., 85
Podkowiński W., 8
Pronaszko Z., 16

R
Rosenstein E., 82

S
Skoczylas W., 33
Sobel J., 56
Stangret M. , 58
Stażewski H., 68, 69, 70
Stern B., 95
Stern J., 57
Styka J., 5
Szerner W., 3
Szwacz B., 46

T
Tarasewicz L., 98
Tarasin J., 97
Tatarczyk T., 81
Tymoszewski Z., 47

W
Wasilewski Cz., 22
Waśko R., 93
Weiss W., 30
Wierusz-Kowalski A., 9
Winiarski R., 65, 66, 67
Wittig E., 32
Wolski S., 4
Wrzeszczyńska H., 73
Wyczółkowski L. , 13, 14
Wygrzywalski F. M., 28

Z
Ziemski J., 76
Ziemski R., 60, 61

SZTUKA POZOSTANIE NAJBARDZIEJ ZDUMIEWAJĄCĄ DZIAŁALNOŚCIĄ CZŁOWIEKA. ZRODZONĄ Z BEZUSTANNYCH ZMAGAŃ ROZUMU Z SZALEŃSTWEM, MARZEŃ Z RZECZYWISTOŚCIĄ...

– Magdalena Abakanowicz

POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

Aukcja odbędzie się online:
8 grudnia 2020 r., godz. 19.00
www.polswissart.pl

Wystawa przedaukcyjna:
20 listopada – 8 grudnia 2020 r.
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 18.00
sob.: 11.00 – 15.00

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

Katalog online:
www.polswissart.pl

...zarówno portrecistki jak i malarki scen rodzajowych czy martwej natury, które od kilku dziesięcioleci, często pod opieką ojców lub mężów-malarzy, doskonaliły swoje umiejętności, chciały być sławne. I choć wydawać by się mógł, że ambicja nie ma płci, to w XVIII wieku wiele osób myślało przeciwnie...

Wysłobocki T., Być kobietą ambitną w przedrewolucyjnej Francji – perspektywy, wyzwania, problemy s.7, [w:] Élisabeth Vigée Le Brun i jej czasy. Kobieta – artystka – Europejka Muzeum w Nieborowie i Arkadii, 2017 r.

1
JEANNE PHILIBERTE LEDOUX
(1767-1840)

Portret młodej kobiety

olej, płótno 55 x 50 cm

Estymacja: 180 000 – 200 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Wiedeń, kolekcja prywatna

„Obraz przedstawia popiersie młodej kobiety, której głowę i ramiona przykrywa delikatna tkanina w kolorze szaro – białym odsłaniająca biust, twarz i część blond włosów. Kobieta ma głowę odchyloną do tyłu, oparta o poduszkę w kolorze brązowo-ugrowym. Oczy kobiety duże, niebieskie wzniesione są do góry pełne tęsknoty i marzeń. (...)

Na podstawie materiałów porównawczych i analizy stylistycznej dzieła można uznać, że obraz ten wykonała Jeanne Philiberte LEUX /1767 -1840/ malarka francuska uczennica Jean Baptiste Grauze /1725-1805/, która wystawiała swoje obrazy w salonach paryskich w latach 1793-1819. Malowała ona portrety ładnych, młodych kobiet, dziewcząt i dzieci.

Twórczość tej artystki charakteryzuje romantyczny sentymentalizm ckliwa erotyka i słodycz twarzy czasami nazbyt słodka. W układzie draperii szat daje się obserwować już klasycystyczne wpływy angielskie. Dzieła tej artystki podobały się współczesnym. J. Ph. LEdoux starała się naśladować swego nauczyciela J. B. Greuz ale nie zawsze było to dla niej możliwe, nie mniej w jej twórczości obserwujemy swoisty indywidualizm artystyczny. Nie zawsze sygnowała swoje obrazy, a malowała ich dużo, większość z nich posiadała stosunkowo niewielkie formaty. (...)”

Fragmenty tekstu opinii Mgr. Teresy Pocheć Perkowskiej Kustosza Działu Malarstwa Muzeum w Wilanowie.

Stanisław Leszczyński był niezwykle barwną postacią historii Polski. Nie zasłynął jako najlepszy władca, jednak nikt nigdy nie wątpił w jego intelekt, zamiłowanie do kultury oraz sztuki. Podobno pochlebnie wypowiadali się o nim osobistości takie jak Wolter, Monteskiusz czy Rousseau. Leszczyński próbował swoich sił w malarstwie i sporo pisał. Edukacja była dla niego zawsze priorytetową wartością.

Urodził się we Lwowie w 1677 roku. Jego ojcem był Rafał Leszczyński podskarbi wielkiego koronnego i starosty generalnego Wielkopolski. Jako młody chłopak uzyskał staranne wykształcenie, a częste podróże dały mu obycie w świecie. Dzięki małżeństwu z Katarzyną z Opalińskich zyskał majątek, który sprawił, że stał się jednym z zamożniejszych polskich magnatów. Początkowo wraz ze swoim ojcem byli zwolennikami Augusta II, jednak wraz ze śmiercią Rafała Leszczyńskiego, syn drastycznie zmienił swoje poglądy polityczne. Był również zwolennikiem sojuszu Polsko Szwedzkiego, co sprawiło, że Karol XII wysunął jego kandydaturę na króla Polski. Wiedział, że takim nowym władcą Rzeczpospolitej będzie mu łatwo manipulować, ponieważ Leszczyński nie posiadał żadnej siły zbrojnej. Byłby zupełnie zależny od Szwecji. Pomimo zakazu ze strony stolicy apostolskiej, w 1705 roku Stanisław Leszczyński został królem polski. Nie cieszył się zbytnią popularnością przez podwładnych. Prędko po koronacji zawarł traktat przyjaźni ze Szwecją, oddając jej Rzeczpospolitą w pełną zależność. Leszczyński utrzymał się na tronie tak długo, jak Szwedzi odnosili sukcesy w walkach z Rosjanami. Po przegranej bitwie pod Połtawą w 1709 roku uciekł z kraju, aby po dwóch latach zrzec się władzy. Jednak nie był to koniec historii Leszczyńskiego jako władcy Polski. W 1795 jego córka Maria poślubiła Francuskiego władcę Ludwika XV. Dzięki wsparciu teścia Stanisław Leszczyński powrócił na tron Polski. Jego chwała nie trwała długo, ponieważ ta decyzja wzbudziła olbrzymie kontrowersje wśród sąsiadujących mocarstw: Rosji, Austrii i Saksonii. Leszczyński był zmuszony do ucieczki w przebraniu chłopa. W ramach kompromisu z Austrią otrzymał Lotaryngię, która był zaległym posagiem Marii. Pomimo mało chwalebnego końca jego panowania nad Rzeczpospolitą Leszczyński odnalazł spokój jako mecenas sztuki i kultury. Żył pełnią życia organizując przedstawienia, zapraszając artystów i filozofów. Zmarł w niezwykle sędziwym wieku 88 lat w wyniku rozległych oparzeń na skutek przypadkowego zaprószenia popiołem jego odzienia.

Król ten w swoim nowym państwie [w Lotaryngii] więcej zrobił dobrego niż wszyscy królowie Sarmacji nad brzegiem Wisły.
– *Voltaire*

Cudzoziemcy o Polsce. Relacje i opinie, op. Gintel J., tom 2 Wiek XVIII-XIX.

2
AUTOR NIEOKREŚLONY, XVIII W.

Stanisław Leszczyński

olej, płótno 66 x 49,5 cm

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł

PROWENIENCJA
Rzeszów, kolekcja prywatna

Wzorem dla realistycznego w formie malarstwa batalistycznego, ukazującego między innymi epizody z wojen szwedzkich i tatarskich, a także dla scen rodzajowych, polowań, jarmarków i karczma była twórczość Józefa Brandta, z którym Szerner wyjeżdżał na Wołyń i Ukrainę oraz bywał w jego majątku w Orońsku.

Krzysztofowicz-Kozakowska S. Stolot F., Historia malarstwa Polskiego, wyd. Kluszczyński, Kraków 2000, s. 207-211.

3
WŁADYSŁAW SZERNER
(1836-1915)

Zapytanie o drogę

olej, deska 40 x 61 cm
sygn. p.d.: Władysław Szerner

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł

4
STANISŁAW WOLSKI
(1859-1894)

Wędrowni grajkowie

olej, płótno 56 x 98 cm
sygn. p.d.: Stanisław Wolski

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

Umiejętnie wykorzystywał pejzaż jako tło swoich kompozycji. Jego prace cieszyły się wzięciem pod koniec XIX w., a i dziś kolekcjonerzy nie stronią od tego mniej znanego „monachijczyka”.

Wielka Encyklopedia Malarstwa Polskiego, wyd. Kluszczyński, Kraków 2011, s. 703.

Jan Styka urodził się 8 kwietnia 1858 r. we Lwowie w polsko-czeskiej rodzinie. Jego ojciec był urzędnikiem skarbowym, który często zmieniał swoje miejsce urzędowania, dlatego przeprowadzki towarzyszył artyście od najwcześniejszych lat dziecięcych. Podczas swojej edukacji Jan Styka spędził dużo czasu w różnych miejscach Europy. Uczył się na Akademii sztyk Pięknych w Wiedniu, później w Rzymie, Paryżu i Krakowie (u prof. Jana Matejki). Po latach tułaczki po świecie artysta wrócił na chwilę do Lwowa-miejsca, które było dla niego pełne sentymentu. Żywe były wspomnienie dzieciństwa i jeszcze wtedy żyjącej matki, „która zasiała w młode serduszko jego i jego siostry Alojzy, pierwsze ziarna gorącej miłości do ojczyzny, jaką później przez całe życie czynem, słowem i pędzlem wyznawał" (za: A.Małaczyński, Jan Styka. Szkic biograficzny, Lwów 1930, s. 6). Długo jednak nie trzeba było czekać na kolejną wyprowadzkę w poszukiwaniu szczęścia. Artysta mieszkał we Włoszech na wyspie Capri i Paryżu. Zmarł w Rzymie, gdzie wraz z polską pielgrzymką był na audiencji u papieża.

Prezentowana praca, w kontekście życia Jana Styki obfitego w podróże, jest niezwykle sentymentalna. Przedstawia ona jego dom rodzinny w Leopolu. Na odwrocie pracy widnieje papierowa nalepka zapisana maszynowym drukiem w języku francuskim. Tekst brzmi: „Dom rodziny wielkiego malarza i poety polskiego Jana Styki w Leopolu obok Lwowa, gdzie urodził się w 1858 roku. Kawaler Legii Honorowej-członek Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie, gdzie zmarł w 1925 roku. Płótno 81 × 65 cm".

Obraz jest dowodem na to, że pomimo bujnego życia, licznych zakrętów i wielkich wydarzeń, serce zawsze będzie tęsknić za tym, co było na początku. Za tym, co wspominamy jako ciepło domowego ogniska i beztroskę dzieciństwa. Prezentowany obraz przedstawia dom na skraju lasu, przed którym płynie rzeka, do której można zejść drewnianymi schodkami. Uskok ziemi sprawia, że płynąca woda tworzy malutki wodospad. Z komina malowanego domu wylatuje dym, który wskazuje na ciepło panujące w środku. Patrząc na prezentowany obraz, nie sposób nie poddać się wrażeniu, że przedstawione miejsce jest istnym rajem dla dziecka, które może bawić się wśród natury i dorastać obok lasu wiedząc, że w domu czeka na niego rodzina i ciepły posiłek. „Dom rodzinny Jana Styki" jest wspomnieniem i sentymentem wielkiego polskiego malarza, który odniósł sukces na międzynarodową skalę. Cieszył się znaczną popularnością, a nawet sławą już za życia. Był pomysłodawcą i współtwórcą sławnych panoram m.in. Panoramy bitwy pod Racławicami, zaginionej w czasie wojny panoramy Męczeństwo Chrześcijan w cyrku Nerona z 1899 roku, pociętej na fragmenty Panoramy Siedmiogrodzkiej z 1897 roku, oraz uznawanej za największy obraz religijny na świecie Golgoty z 1986 roku znajdującej się obecnie w Los Angeles. Zajmował się również ilustratorstwem, m.in. przygotował ilustracje do luksusowego wydania Quo vadis? H. Sienkiewicza oraz Iliady i Odysei Homera. A całe to bujne życie, pełne sukcesów i wyróżnień zaczęło się właśnie w rodzinnym domu w Leopolu gdzieś obok lasu i rzeki.

5
JAN STYKA
(1858-1925)

Dom rodzinny

olej, płótno 65 x 81 cm
sygn. p.d.: Jan Styka
na odwrocie nalepka z tekstem pisanym na maszynie wyjaśniającym przedmiot obrazu - Dom rodzinny Jana Styki w Leopolu obok Lwowa.

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja rodziny d'Ornano
Paryż, kolekcja prywatna (do lat 70. XX w.)

A miał Janek szczególne szczęście. Bo oprócz wpływu domu rodzicielskiego, oprócz nauk matki i babki, trafiał na profesorów, którzy zawód swój pojmowali jako misję i apostolstwo. Pewnie, że niejeden chłopak puszczał mimo uszu drogocenne nauki — może nawet w żarty je obracał — ale do dusz takich, jak Janek, wpadały one jak złote plenne ziarno.

(za: A.Małaczyński, Jan Styka. Szkic biograficzny, Lwów 1930, s. 6).

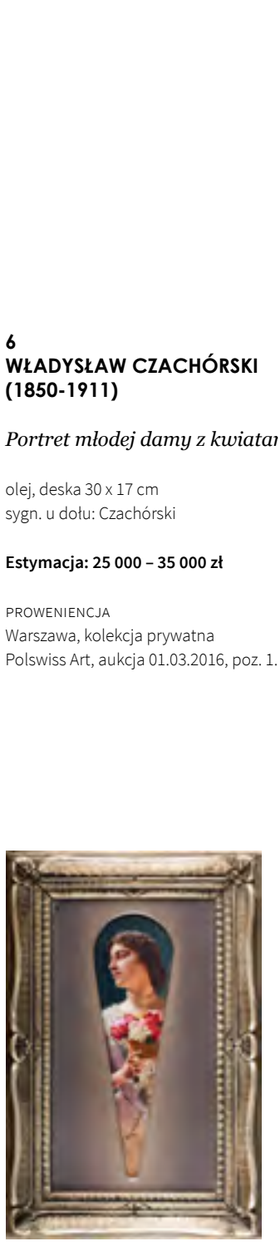
6
WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI
(1850-1911)

Portret młodej damy z kwiatami

olej, deska 30 x 17 cm
sygn. u dołu: Czachórski

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 01.03.2016, poz. 1.



7
AUTOR NIEOKREŚLONY
(według Nicolai Kornilovitsch Pimonenko)

Wróżenie woskiem, I poł. XX w.

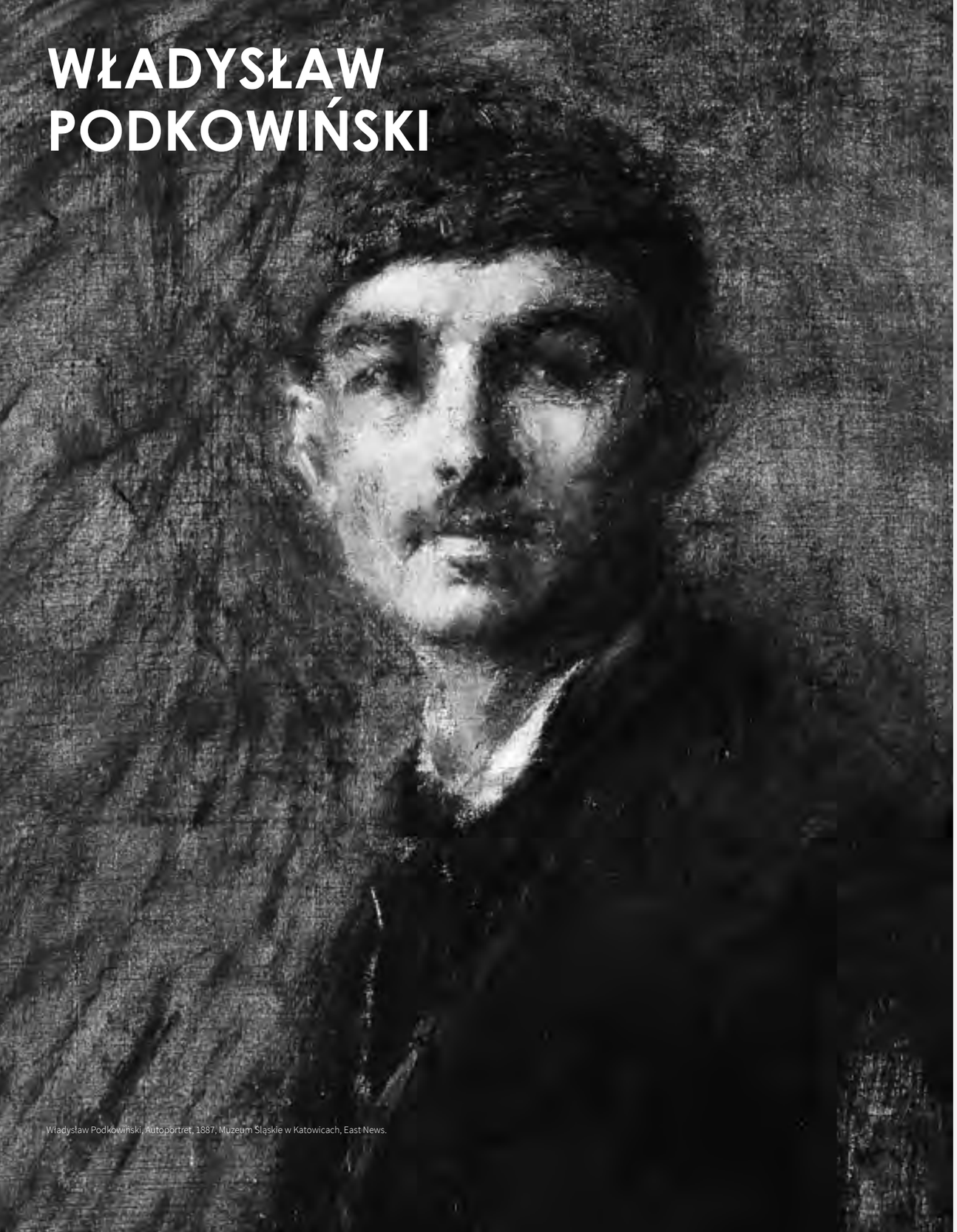
olej, płótno 110 x 75 cm
na dole napis cyrylicą:
Pimonenko. J. Żibn…

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł

Prezentowana praca jest wersją znanego obrazu Nicolai Kornilovitsch Pimonenko (1862 – 1912) Wróżby świąteczne z 1888 roku, znajdującego się w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Petersburgu. Bardzo znana, pochodząca z wczesnego okresu twórczości, praca tego artysty pochodzenia ukraińskiego znalazła tu swoją kontynuację w interesującej, niezwykle udanej formie. Rozpowszechniony na Ukrainie zwyczaj wróżb przedświątecznych przybrał w tej scenie prawdziwą wirtuozerię nastroju i światła. Dwie młode dziewczyny usiadły na ławce przy piecu i zaczęły odgadywać swoją przyszłość z kształtów wosku. Wyjęły właśnie z misy utworzone wróżby i światło świecy ma odkryć tajemnicę rzucanego cienia. Wróżby dotyczą oczywiście rychłego, bądź nie zamążpójścia. Bohaterki obrazu patrzą na cień uważnie, ale i z uśmiechem, co może wskazywać na pomyślność wróżb. Ze zwyczajem wróżenia z wosku wiązały się różne dodatkowe obyczaje, niezwykle radosne i przyjemne, zwłaszcza dla młodych dziewcząt.

Prezentowana praca różni się od pierwowzoru kilkoma szczegółami. Wprawne oko dostrzeże inne fałdy szat, inny kształt wosku, inne uczesanie jednej z dziewcząt. Zamiarem autora nie było zatem wierne skopiowanie, a raczej skupienie się na niepowtarzalnym klimacie pracy, próba uchwycenia cudownej gry światła przy jednoczesnym zachowaniu nasycenia kolorystycznego, nawet w części pogrążonej w mroku. Na uwagę zasługuje bardzo duży walor dekoracyjny pracy, wpisujący się w najlepsze trendy, z których znane jest malarstwo ukraińskie i rosyjskie.

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI



Władysław Podkowiński, Autoportret, 1887, Muzeum Śląskie w Katowicach, East News.

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

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

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

Jest to świetny przykład typowo wrażeniowego podejścia do tematu, charakterystycznego dla człowieka emocjonalnie reagującego na rzeczywistość

Pawlas J., Władysław Podkowiński, Warszawa 1979.

8
WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI (1866-1895)

Nad stawem, ok. 1893

olej, płótno 36 cm x 56,4 cm
sygn. p.d.: Podkowiński

Estymacja: 280 000 – 350 000 zł

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 23.03.2014, poz. 38.

Twórczość Podkowińskiego była podzielona na dwa główne nurty. Jego symboliczne obrazy przysporzyły mu popularność oraz wniosły wiele kontrowersji do świata sztuki mu współczesnej. Przykładem może być wystawa w Zachęcie, gdzie artysta zaprezentował obraz „Szał uniesień", monumentalne arcydzieło symbolizmu, wzbudzające skrajne emocje i przyciągające tłumy. Tuż przed zamknięciem wystawy artysta własnoręcznie niszczy obraz, tnąc go na kawałki.

Jednak drugi nurt, w którym równocześnie się specjalizował artysta, był równie znaczący dla historii Polskiej sztuki. Podkowiński należy do grona zaledwie kilku przedstawicieli impresjonizmu w sztuce polskiej. W 1889 będąc w Paryżu, oglądał wystawę Moneta w Petit Palais. Odniósł się do niej sceptycznie, niemniej od tego czasu równolegle obok obrazów symbolicznych tworzył portrety i pejzaże impresjonistyczne. W 1890 roku Podkowiński wraz z Józefem Pankiewiczem wtórującym z mu w poszukiwania impresjonistycznych rozwiązań wystawił swoje Paryskie prace w Salonie Aleksandra Krywulta. Nowy powiew zachodniej sztuki nie spodobał się początkowo w ojczyźnie. Krytycy i publiczność nie docenili impresjonizmu, który przedstawili im Pankiewicz oraz Podkowiński. Autor prezentowanego obrazu nie zniechęcił się mimo sprzeciwu Polskiego środowiska artystycznego. Zainspirowany francuskim impresjonizmem dalej tworzył pejzaże oraz portrety w duchu nowych trendów w sztuce. Podkowiński jest uznawany za pierwszego w Polsce artystę, który namalował wizerunek w plenerze. Był nim „Portret Wincentyny Karskiej" w 1891 roku. Artysta malował swoje impresjonistyczne pejzaże w Mokrej Wsi, Chrzesnem koło Radzymina, w Wilczycach, Bidzinach oraz Sobótce koło Sandomierza. Pejzaże oraz portrety stworzone w duchu impresjonizmu przed Podkowińskiego są malowane drobnym uderzeniami pędzla, badającymi drgający ruch światła i cienia. Dobrowolski w „Nowoczesne malarstwo polskie" pisze: „(Jego krajobrazy) naśladują skrupulatnie naturę i materię jej elementów np. przeźroczystą toń wody pomarszczonej w drobne, koliste fale, lub wiotkość drgających liści, z tym że ta przedmiotowa warstwa dzieł tłumaczy się przede wszystkim kolorem uzależnionym od słonecznego światła".

Prezentowana praca z 1893 jest doskonałym przykładem impresjonistycznego pejzażu Podkowińskiego. Przedstawia moment ze słonecznego dnia nad stawem. Woda odbija promienie słońca, liście drzew kołyszą się na letnim wietrze, a powietrze niesie w sobie zapach pobliskich pól i lasów. To wszystko artysta potrafił zawrzeć w statycznym obrazie. Udowadniając, że obraz powstały przeszło sto lat temu może opowiadać o współczesnym nam polskim pejzażu.

W okresie 1885-1886 Podkowiński kontynuował studia malarskie w akademii petersburskiej w pracowni batalisty Bogdana Willewaldego. Zasadniczą cezurę wyznaczył w jego twórczości rok 1889, który w większości spędził - wraz ze szkolnym kolegą Józefem Pankiewiczem - w Paryżu; tu porzucił całkowicie realistyczną konwencję obrazowania na rzecz impresjonistycznej techniki, utrwalając na płótnie ulotne wrażenia wizualne. Po powrocie do kraju w 1890 r. osiadł na stałe w Warszawie. Wspólnie z Pankiewiczem wystawił w Salonie Aleksandra Krywulta swe paryskie obrazy, budząc ostry sprzeciw krytyki i publiczności (Zeschnięty słonecznik; Latarnik paryski; W okolicy Fontainebleau). Podkowiński bardziej konsekwentnie od Pankiewicza rozwijał impresjonistyczną linię swej twórczości. Z tematycznego repertuaru francuskich impresjonistów zaczerpnął motyw wąskiego tunelu ulicy ujętej z podwyższonego punktu obserwacji - z okna pracowni - zmieniającej swój wygląd w zależności od pory roku (Ulica Nowy Świat w Warszawie w dzień letni, 1891; Ulica Nowy Świat w Warszawie w dzień zimowy, 1892). Z 1892 roku pochodzą nasycone słońcem pejzaże sugestywnie oddające migotliwość atmosfery, malowane przez artystę w Mokrej Wsi i Chrzesnem koło Radzymina (Chłopiec w stawie - Mokra Wieś; W ogrodzie; Dzieci w ogrodzie). Drobnymi uderzeniami pędzla artysta wydobył rozedrgane plamy światła i cienie kładące się na listowiu, kwiatach i trawach, opierając kompozycję na kontraście tonów ciepłych i zimnych (Poranek - sad w Chrzesnem, 1892.

W 1891 r. Podkowiński namalował Portret Wincentyny Karskiej uznany za pierwszy w historii sztuki polskiej wizerunek wykonany w plenerze. Późniejszym pejzażom powstałym w Wilczycach, Bidzinach i Sobótce koło Sandomierza artysta nadał bardziej syntetyczny kształt, spiętrzając horyzontalnie rozciągnięte plany pól i wzgórz oddanych długimi, zamaszystymi pociągnięciami pędzla (Wilczyce - pole koniczyny, 1893; Krajobraz z Sobótki, 1893).

W studiach plenerowych z 1894 r. wprowadził swobodną, impastową fakturę i zintensyfikował barwy, ustawiając zarazem kadr w zupełnie przypadkowy sposób.

Z początku [...] przeważał w jego twórczości krajobraz. Za pomocą przyswojonej sobie w Paryżu metody malarskiej Podkowiński próbował uchwycić odrębny charakter wsi i w ogóle przyrody polskiej.

Dobrowolski T., Malarstwo polskie, wyd. Ossolineum, Wrocław Warszawa Kraków Gdańsk Łódź 1989, s. 179.

(JEGO KRAJOBRAZY) NAŚLADUJĄ SKRUPULATNIE NATURĘ I MATERIĘ JEJ ELEMENTÓW NP. PRZEŹROCZYSTĄ TOŃ WODY POMARSZCZONEJ W DROBNE, KOLISTE FALE, LUB WIOTKOŚĆ DRGAJĄCYCH LIŚCI, Z TYM ŻE TA PRZEDMIOTOWA WARSTWA DZIEŁ TŁUMACZY SIĘ PRZEDE WSZYSTKIM KOLOREM UZALEŻNIONYM OD SŁONECZNEGO ŚWIATŁA.

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

Zręczny realista, znajdujący klientelę wśród ziemiaństwa i plutokracji, podejmował, podobnie jak jego mistrz (Józef Brandt), tematykę kresową, ze szczególnie ulubionymi scenami egzotycznych dla Niemców polowań i napadów wilków, obrazami ilustrującymi życie polskiej prowincji, ziemiańskich dworów, małych miasteczek. Malował gładką jednolitą fakturą, z precyzją odnotowując szczegóły, ograniczając gamę kolorów do barw ciemnych.

Krzysztofowicz-Kozakowska S. Stolot F., Historia malarstwa polskiego, Kraków 2000, s. 211.

Jeden z najwybitniejszych przedstawicieli szkoły monachijskiej w malarstwie polskim 2. połowy XIX wieku, obok Józefa Brandta i Władysława Czachórskiego. Mieszkał i działał w Monachium, gdzie zdobył bardzo szybko uznanie krytyki i publiczności. Do stolicy Bawarii przyjechał w 1873 roku i rozpoczął studia w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych. Przez krótki okres doskonalił swoje umiejętności w pracowni Józefa Brandta. W 1890 roku został honorowym profesorem Akademii Monachijskiej. Malował przede wszystkim sceny rodzajowe i rodzajowo historyczne, w których dominowały motywy jeźdźców, koni i polowań. Żywiołem Alfreda Wierusza-Kowalskiego były realistyczne, ale i idylliczne sceny z życia wiejskiego, z jego kulturą – nie pracy lecz wolnego czasu. Wyjazdy na jarmarki, powroty z polowań, radosne orszaki weselne malowane były z coraz większą brawurą, zamaszystym i pewnym gestem. W pierwszych planach kładł farbę impastowo, korzystał ze szpachli; grupy figuralne i dalekie plany malował delikatniej, nie odtwarzając detali, a oddając istotę przedstawianego świata. Niewyczerpanym źródłem inspiracji dla malarza były jego rodzinne strony – Suwalszczyzna. Dzieła Wierusza-Kowalskiego cieszą się wielkim zainteresowaniem i znajdują swoje miejsce w prestiżowych europejskich kolekcjach sztuki.

9
ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI
(1849–1915)

Wieczorna podróż w śniegu

olej, płótno 73 x 119,5 cm
sygn. l.d.: A. Wierusz-Kowalski

Estymacja: 400 000 – 600 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Depozyt Muzem Okręgowego w Suwałkach
Polswiss Art, aukcja 06.10.2015, poz. 7
Nadrenia Północna – Westfalia, kolekcja prywatna
Polska, kolekcja prywatna

JÓZEF BRANDT

Józef Brandt, materiały prasowe.

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 w 1878 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.

> 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.

Monachijskie atelier Józefa Brandta, 1889, materiały prasowe.

10
JÓZEF BRANDT
(1841-1915)

Tabor myśliwski w podróży, 1871

olej, płótno 76 x 132 cm
sygn. p.d.: Józef Brandt z Warszawy 1871

Estymacja: 1 500 000 – 1 800 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
depozyt Muzeum Okręgowego w Suwałkach
Polswiss Art, 11.10.2016, poz. 15.

WYSTAWIANY
Muzeum Narodowe w Warszawie, wystawa monograficzna Józef Brandt 1841–1915, 22.06 – 30.09.2018
Muzeum Narodowe w Poznaniu, wystawa monograficzna Józef Brandt 1841–1915, 28.10 – 6.01.2019

REPRODUKOWANY
red. Micke Broniarek E., Józef Brandt 1841-1915 [katalog wystawy],
Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, nr kat. I.110 s. 140.

Sienkiewicz polskiego malarstwa, tak zwykło się nazywać czasami Józefa Brandta. Sceneria jego prac jest bowiem jakby stworzona do wielkich dzieł pisanych ku pokrzepieniu serc. Malował to, co kochał najbardziej – Kresy Wschodnie I Rzeczpospolitej. Sarmacka fantazja, wolność, życie zgodnie z naturą, czasami niebezpieczną, ale fascynującą, wszystko to sprawia, że prace Józefa Brandta, zwłaszcza z lat 70-tych i 80-tych XIX wieku nie mają sobie równych. Ten uznany za romantycznego realistę artysta niezwykle cenił sobie warsztat oraz zagadnienia czysto malarskiej formy. Przez długie lata był głową monachijskiej kolonii polskiej. Na stałe osiadł w Monachium, gdzie w 1866 założył pracownię. Przez pewien czas prowadził prywatne kursy malarstwa, głównie dla młodych artystów z Polski, przez które przewinęli się tacy artyści jak chociażby Alfred Wierusz-Kowalski, Józef Chełmoński czy Stanisław Wolski, Tadeusz Ajdukiewicz i Władysław Szerner. Jego pracownia była świadectwem jak wielką wagę przykładał do niemal scenicznego szczegółu, jak wielką estymą darzył detal. Ogromne zbiory rekwizytów, przedmiotów codziennego użytku, części uzbrojenia, kolekcje niezwykle cennych przedmiotów, zbieranych z miłością i znawstwem. Wszystko to musiało robić wrażenie, ale stanowiło przede wszystkim dowód na niezwykłą dbałość o prawdę historyczną i realistyczny przekaz. Artysta był malarzem niezwykle pracowitym, pozostał też aktywny zawodowo niemal do końca życia. Nigdy nie był eksperymentatorem szukającym nowych rozwiązań formalnych, ale też nie tego od niego oczekiwano, ani też on sam nie czuł takiej potrzeby. Poruszał się w dość ściśle określonej tematyce, sceny z XVII-wiecznych wojen, pochody żołnierzy podczas wypraw wojennych, Kozaków przemierzających step, niewielkie oddziały wojska stojące u przeprawy przez rzekę, sceny z czasów konfederacji barskiej, wyjazdy i powroty z jarmarków, sceny na rynku miasta, przed karczmą, sceny o tematyce myśliwskiej, zaloty. Oferowany obraz *Tabor myśliwski w podróży* pochodzi z 1871 roku i powstał gdy artysta miał zaledwie trzydzieści lat. Mimo tak młodego wieku znajdował się wówczas w szczytowym momencie swojej kariery. Na podkreślenie zasługuje fakt, że sceny rodzajowe z życia mieszkańców kresów, podobnie jak sceny historyczne, oparte były również na wnikliwych studiach: opisach, rozmowach, obserwacji prawdziwego życia codziennego mieszkańców Kresów. Przejawia się tutaj jakiś wielki szacunek do odbiorcy. Ta dbałość sprawia, ze widz czuje się zaopiekowany i usatysfakcjonowany. Można było tego doświadczyć podczas niedawnej wystawy przygotowanej w Muzeum Narodowym w Warszawie i Poznaniu, gdzie prezentowany był również *Tabor myśliwski w podróży*. Wchodząc do poszczególnych sal, mógł nam towarzyszyć jedynie zachwyt. Stajemy oniemieleni kunsztem i prawdziwym niekłamanym mistrzostwem. Nie trzeba już nic dodawać..

Nie ma sobie równego w odtwarzaniu stepów, koni, zdziczałych dusz stepowych i krwawych scen, które rozgrywały się dawniej na onych pobojowiskach. Takie obrazy mówią, bo na ich widok przychodzą na myśl stare tradycje, stare pieśni i podania rycerskie, słowem wszystko to co było, przeszło, a żyje tylko we wspomnieniach, zaklęte w czar poezji! Brandt jest po prostu poetą stepowym (...) Czasy zamarłe zmartwychwstają pod jego pędzlem, a na widok jednego epizodu mimo woli odtwarza się w duszy cały świat rycersko kozaczy.
– *Henryk Sienkiewicz*

Prezentowany obraz Józefa Brandta stanowi studium architektury do znanego obrazu „Zaloty Kozaka" z 1874 roku. W roku powstania praca została zaprezentowana w Kunstvereinie w Monachium oraz zakupiona od artysty do zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W latach 1956-1964 praca znajdowała się w MKiS, a od 1988 roku można go było oglądać w Muzeum Narodowym w Warszawie w pałacu Brandta w Orońsku. Artysta bardzo starannie przykładał się do swojego malarstwa. Tworzył wiele szkiców i wariantów scen, które brał na warsztat. Stąd pochodzi prezentowane studium, które przedstawia scenę, w której w przyszłości miał pojawić się Kozak ze swoją wybranką. Motyw przedstawiający Ukraińskiego młodzieńca z niewiastą oraz końmi pojawił się u Brandta już w 1869 roku w obrazie „Pożegnanie". Następnie artysta kontynuował temat w „Kozak konia poił" z 1874 i w „Zaloty – Kozak i dziewczyna". Interesujący jest fakt, że prace pomimo niezwykłego podobieństwa są autonomicznymi dziełami. Kompozycja jest zawsze taka sama. Od lewej do prawej po kolei znajdują się koń bądź konie, następnie Kozak w geście zainteresowania kobietą stojącą po jego prawej stronie. Obrazy różnią się między sobą tłem, obecnością żołnierzy czy psów. W drugim tomie katalogu „Józef Brandt 1841-1915" wydanym przez Muzeum Narodowe w Warszawie możemy przeczytać: „Płótnem »Pożegnanie« artysta zainicjował temat zalotów Kozaka do młodej Ukrainki, w latach 70. powracający kilkakrotnie w jego twórczości. Niewątpliwie wpływ na ponowne zainteresowanie się tą tematyką wywarły wrażenia z wyprawy na Kresy, którą podjął z Juliuszem Kossakiem w lecie 1874 roku. W jego dziełach z lat 1874-1875 pojawia się wyraźnie wyczuwalna nuta zauroczenia malowniczym pejzażem Ukrainy, bujną rozkwitłą w słońcu przyrodą, a także stylem życia i obyczajowością jej rdzennych mieszkańców". (Józef Brandt 1841-1915 [katalog], red. Micke-Broniarek E., wyd. Muzem Narodowe w Warszawie, tom 2, Warszawa 2018, s. 53). Z przytoczonego cytatu wynika, że nie tylko scena rozgrywająca się pomiędzy bohaterami miała znaczenie dla malarza, ale również przestrzeń, w której się oni znajdowali. Niezwykłym przykładem jest właśnie prezentowana praca, którą inny malarz mógłby potraktować jako szkic, jednak Brandt poświęcił jej niemal tyle samo uwago co jej wersji z postaciami.

11
JÓZEF BRANDT
(1841-1915)

Studium do obrazu Zaloty kozaka, ok. 1874

olej, tektura 27 x 49 cm
sygn. l.d.: Józef Brand na odwrocie nalepka wystawowa z 1926 roku z Radomia

Estymacja: 70 000 – 100 000 zł

Niezależnie [...] od wymowy przedstawionych przez Brandta sytuacji wszystkie obrazy z tej serii urzekają malowniczością scenerii zapadłego gdzieś na stepie chutoru, zatopionego w ciszy zmierzchu lub skąpanego w blasku letniego słońca.

Józef Brandt 1841-1915 [katalog], red. Micke-Broniarek E., wyd. Muzem Narodowe w Warszawie, tom 2, Warszawa 2018, s. 55-57

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

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

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

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

Józef Chełmoński, 1887, Forum.

(...) bardzo interesująco malowany obraz
Na jarmarku (Country fair), chyba niedaleki
nie tylko od malarstwa Maneta, ale i od
wczesnego Moneta (...) porównywalny
z późniejszym o siedem lat Pankiewiczowskim
impresjonistycznym Targiem na kwiaty. Takie
wnioski mogłaby nasuwać szczególnie lewa
strona obrazu, przedstawiająca fragment
restauracji improwizowanej na powietrzu
pod płachtami – w jakimś Berdyczowie –
gdzie w swobodnym, chwyconym na gorąco
gąszczu stołów z białymi obrusami, krzeseł –
szlagonów, popów, służby i faktorów – świateł,
cieni, dymów z samowara – idzie wielka gra
– jeżeli nie kolorystyczna, to w każdym razie
walorowa. I jak tutaj odrzucać wszelkie związki
Chełmońskiego z malarską Francją?

Masłowski M. Józef Chełmoński, Warszawa, 1973.

Czy dziś mamy swoją twarz po Chełmońskim, tym wielkim poecie i artyście? Sarmata, Polak. W Paryżu nazywano go genialnym barbarzyńcą (…) Chełmoński bliski mi przez temat, kraj, poezję, pejzaż, szlachtę, lud, konie. Chełmoński także wielki poeta, wielki pan, syn ziemi.

Leon Wyczółkowski

Tak pisał o Józefie Chełmońskim Leon Wyczółkowski, kiedy podczas swojego pierwszego pobytu w Paryżu korzystał gościnnie z jego pracowni. Był pod wielkim wrażeniem obrazów mistrza, a największe wrażenie zrobiła na nim, jak to później określił, ich „polskość". Zdaje się, że była wtedy i jest dotąd pierwszą impresją, jaka nasuwa się nam, podziwiającym obecnie prace mistrza. W Paryżu nazywano go barbarzyńcą, ponieważ jako jeden z niewielu przebywających wówczas w Paryżu artystów nie uległ w swej twórczości wpływom innych prądów. Uważany była za niezwykle samodzielnego i pewnego siebie artystę. Znał doskonale wszystkie „nowalije", jak zwykł mówić o panujących wówczas w Europie nowych prądach, ale za wszelką cenę pragnął płynąć pod prąd i zachować własną odrębność.

Historycy sztuki zgodnie twierdzą, że takie odwrócenie się od tego co niesie ze sobą czas w sztuce było ryzykowne i że unieść mógł je tylko prawdziwy talent, oparty na niepodrabianym, niepowtarzalnym autentyzmie. Możemy dziś podziwiać rzeczywiście oddzielny, swoisty tylko dla polskiej kultury charakter prac, prawdziwy, rasowo polski temperament. Fenomenem jest, że prace Chełmońskiego tego typu cieszyły się ogromnym powodzeniem handlowym w całej Europie. Kupowali je zagraniczni kolekcjonerzy również zza oceanu doceniając niesamowity warsztat malarski, ale przede wszystkim klimat. Pomogła w tym zapewne bardzo korzystna dla artysty umowa z marszandem Goupilem oraz złoty medal na wystawie światowej w 1889 roku. Jeśli jednak zaznajomimy się bliżej ze wspomnieniami Chełmońskiego, z listami, które pisał do swoich mentorów z Paryża, to dowiemy się, że najwięcej artysta zaczerpnął ze wschodnich kresów Polski. To na Ukrainie zbliżył się bezpośrednio do natury, będąc prawdziwie zachwyconym kresowym rozmachem życia i bezbrzeżną stepową przestrzenią. Obserwacje z podróży na Ukrainę uczyniły go niezrównanym znawcą i malarzem rozhukanych koni kresowych, zaprzęgów i scen z życia codziennego wsi ukraińskiej. Obrazy, które były tam jego udziałem wryły się na stałe w pamięć i niejednokrotnie artysta w późniejszym okresie po mistrzowsku wykorzystywał zapamiętane typy i motywy ukraińskie. Jak określić więc kierunek w jakim tworzył Chełmoński? Niewątpliwie bliżej artyście do realizmu niż do idealistycznie nastrojonego liryka. Nie był to jednak suchy, fotograficzny realizm. Do tego odwołuje się Maciej Masłowski porównując prezentowana pracę do impresjonistycznego Targu na kwiaty Pankiewicza, czy dalej – do malarstwa Maneta. Chełmoński mógłby nie być do końca zadowolony. Wiemy jak bardzo zależało mu na niezależności twórczej. Ale rzeczywiście trudno nie zwrócić uwagi na charakterystyczne rozmieszczenie białych plam - konia i obrusów, scenerię jaką tworzą dachy nad stołami i grę świateł. Naturę bardzo trudno oszukać, a w Chełmońskim tkwiła jednak od zawsze dusza wielkiego poety. To sprawiało, że wypowiadał się językiem środków wprawdzie realistycznych, ale tworzył trudny do opisania w słowach czar zatrzymanej chwili codzienności, można by nazwać czar swojskości. Chcąc, nie chcąc musiał użyć do tego środków odzwierciedlających impresję. Niemal słyszymy jarmarczny zgiełk, nawoływania, czujemy upał i zapachy oddychającego, żyjącego targu. Tego nie potrafiłby zrobić zwykłe realista. To domena prawdziwego wirtuozera, plastyka płótna, czarodzieja.

12
JÓZEF CHEŁMOŃSKI
(1849-1914)

Targ wiejski, 1882

olej, płótno 59 x 90,5 cm
sygn. l.d.: JÓZEF CHEŁMOŃSKI 1882

Estymacja: 1 000 000 – 1 500 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
depozyt Muzeum Okręgowego w Suwałkach
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja Toma Podla
kolekcja Anrzeja Ciechanowskiego (do 1984)
kolekcja Maksymiliana Węgrzynka

REPRODUKOWANY
Masłowski M, Józef Chełmoński, Warszawa, 1973 il. 16
Jordanowski S, Vademecum malarstwa polskiego, Bicentennial Publishing Corporation, 1988, il. XIII
Kamyszew Ch.D, Discovering Eye : Polish Painting in the Collection of Tom Podl, Polish Museum of America, 1993, nr 3
Król A., Tanikowski A., Kolory tożsamości. Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2001, str. 47

Na czym urosłem, to się nie starzeje. Wszystko, co mam, z naszego dostałem nieba nade mną – a w uszy dziadowskie pieśni i odpustowe Matki Boskiej blaski na oczy, a potem co tylko pomyślę, to wszystko stamtąd poszło.
– Józef Chełmoński, Paryż 1877

LEON WYCZÓŁKOWSKI

Leon Wyczółkowski w swojej pracowni, NAC.

Artyści u nas nie potrafią patrzeć na naturę; kilometry chodzą i nic nie widzą, a tymczasem na każdym kroku jest piękno. Jestem dzieckiem lasu.

Leon Wyczółkowski

Bez zwątpienia był czołowym artystą okresu Młodej Polski. Uczył się w warszawskiej Klasie Rysunkowej od 1869, gdzie kształcił się do 1875 pod kierunkiem Antoniego Kamińskiego, Rafała Hadziewicza i Wojciecha Gersona. Naukę kontynuował w akademii monachijskiej i w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych studiując u Jana Matejki. W 1878 wyjechał do Paryża. W 1879 spędził rok we Lwowie, następnie przeniósł się do Warszawy, gdzie mieszkał do 1883. Pobyt na Ukrainie w latach 1883-1894 przyniósł stylistyczny przełom w twórczości Wyczółkowskiego, zapoczątkowując realistyczny nurt jego sztuki. W 1895 artysta powrócił do Krakowa, gdzie w macierzystej uczelni podjął pracę pedagogiczną. Zagraniczne podróże poszerzyły tematyczny zakres jego sztuki o nowe motywy. Należy do grona najwybitniejszych twórców okresu Młodej Polski. Ogrom jego talentu 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. W okresie studiów pod kierunkiem Gersona Wyczółkowski malował utrzymane w akademickiej konwencji sceny historyczne i religijne. W Krakowie związał się ponadto ze środowiskiem twórców ukształtowanych pod wpływem symbolizmu przede wszystkim z Jackiem Malczewskim i Witoldem Pruszkowskim. W czasie pobytu we Lwowie szczególnie mocno oddziałała na Wyczółkowskiego artystyczna osobowość Adama Chmielowskiego, który nadawał swym kompozycjom poetycką nastrojowość i symboliczną wymowę. Wyjazd Wyczółkowskiego na Podole i Kijowszczyznę – stanowi wewnętrzną cezurę w twórczości artysty ze względu na radykalne odrzucenie akademickich norm obrazowania w malarstwie pejzażowym. Dziesięcioletni pobyt Wyczółkowskiego na Ukrainie zadecydował o ukształtowaniu się postawy realisty zafascynowanego bezkresem stepu, czułego na nostalgiczne tony wschodów i zachodów słońca, zauroczonego barwnością ludowych strojów i rozmaitością etnograficznych typów i uwolnił niezwykłą wrażliwość Wyczółkowskiego na jakości nasyconej światłem barwy, wzmocniła ją lekcja, jaką artysta wyniósł z wystawy impresjonistycznej sztuki C. Moneta zwiedzanej w Paryżu w 1889. Siła barw i moc kontrastów wraz z dynamicznym sposobem malowania i zróżnicowaną, wzbogaconą impastami fakturą, decydują o ekspresyjnych walorach tych płócien. Stężone w wyrazie są studia postaci chłopów, zmonumentalizowanych, dających wyraz potędze i żywotności ludu pojednanego z rytmami natury. Obok luministycznych studiów na początku lat 1890. kształtuje się symbolistyczny nurt sztuki Wyczółkowskiego, nurt głęboko zakorzeniony w ojczystej historii. Otwiera go obraz Druid skamieniały (1892-94). Potężna skała przybiera tu postać celtyckiego kapłana mającego odniesienia w patriotycznej wymowie poematu Słowackiego Lilla Weneda. Dzieło to antycypowało wyobrażenia kamiennych posągów polskich władców – Kazimierza Wielkiego i królowej Jadwigi – spoczywających na wiekach sarkofagów w krypcie wawelskiej namalowane przez Wyczółkowskiego w kilku wariantach w latach 1896- 98 (Sarkofagi) oraz aluzyjne sylwety średniowiecznych rycerzy zaklętych w skały przestawione w serii pasteli Legendy tatrzańskie z 1904. Tę historyczną świadomość artysta odziedziczył po wielkich nauczycielach m.in. Janie Matejce. Historyczny wymiar twórczości artysty przejawił się w najbardziej oryginalny sposób w widokach Tatr, w których polscy moderniści dostrzegali ostoję rodzimej kultury, kolebkę narodowej tożsamości i źródło odrodzenia. W namalowanym przez Wyczłkowskiego w 1898 obrazie Giewont czerwona po świata zachodzącego słońca wydobywa profil śpiącego rycerza. Fascynacja japonizującą estetyką, jaką zaszczepił Wyczółkowskiemu znany kolekcjoner Feliks Manggha-Jasieński, znalazła początkowo wyraz w zamiłowaniu do japońskich i chińskich rekwizytów – kimon, parawanów, makat i porcelany. Zapożyczone z japońskich drzeworytów elementy formalne – koncentracja na fragmentarycznie ujętym motywie roślinnym, asymetryczna równowaga kompozycyjna, wykorzystanie neutralnej płaszczyzny tła – pojawiają się w martwych naturach i studiach roślin. Martwe natury kwiatowe stanowiły kolejny ulubiony temat twórcy ujmowany w rozmaitych konwencjach i wciąż ewoluujący stylistycznie. Obok kompozycji ascetycznych w wyrazie, opartych na kontrapunkcie dwóch barw, artysta rysowa ł pastelami intensywne kolorystycznie bukiety w dekoracyjnych wazonach ustawionych na tle wzorzystych tkanin. Dekoracyjny charakter mają też pracowniane studia aktów upozowanych na tle tkanin, Wyczółkowski zrewolucjonizował w latach 1890. metody nauczania w krakowskiej akademii wprowadzając do atelier nagie modelki. Mistrzostwo osiągnął artysta także w dziedzinie sztuki portretowej. Sportretował wiele wybitnych osobistości intelektualno-artystycznych elit. Jako profesor krakowskiej ASP począwszy od 1902 Wyczółkowski prowadził nieustanne eksperymenty w dziedzinie technik graficznych; najszersze możliwości artystycznej ekspresji odnalazł w technice litografii. Trwającą ponad ćwierćwiecze fascynację twórcy tym medium poprzedziły liczne próby w zakresie akwaforty, akwatinty, fluoroforty i miękkiego werniksu. Zmarł 27 grudnia 1936 r. w Warszawie wskutek zapalenia płuc.

W nocy wyjeżdżałem na step i do rana nie mogłem się nasycić. Nie mogłem zobojętnieć na piękno przyrody.
Najpiękniejszy kraj.
Step ma czahary, dęby, ptactwo (...)
Step jak zastygłe, zamarznięte morze (...)
coś nieuchwytnego, człowiek nie może sobie dać rady. Tęsknica (...)
Coś magnetycznego...
– Leon Wyczółkowski

[w] M. Twarowska, Leon Wyczółkowski, Warszawa, 1973

13
LEON WYCZÓŁKOWSKI
(1852-1936)

Autoportret konny / Powitanie stepów, 1892

pastel, płótno gruntowane 174 x 260 cm

Estymacja: 900 000 – 1 800 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Rempex, zakup 1999
Łódź, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja dr Ignacego Landsteina (do ok.1939)
Kraków, kolekcja Feliksa Mangghi Jasieńskiego

REPRODUKOWANY
Tygodnik Ilustrowany 1907, nr 38, s.776
Nowiny Ilustrowane 1907, nr 37, s.16
M. Twarowska, Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia, Wrocław 1960, s.67
Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914 Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967, il.164
Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914 [katalog wystawy] pod red. E. Charazińskiej i Ł.Kosowskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1996, s.42, il.3

Długo można by wymieniać inspiracje artystyczne, jakim ulegał przez całą swoją twórczość ten jeden z największych polskich artystów przełomu wieków. A raczej może inaczej – którym uleganie zwykło się mu przypisywać. Twórczość jego jest tak różnorodna i niezwykła, że siłą rzeczy odbiło się w niej dużo ówczesnych prądów artystycznych, a jednocześnie należy podkreślić, że właściwie jedynym celem Wyczółkowskiego pozostało w rezultacie oddanie czysto artystycznej treści w jak najbliższej naturze formie i za pomocą jak najlepszej techniki. Artysta, który był uczniem Wojciecha Gersona i Jana Matejki, bawił w Monachium i Paryżu, najwięcej nauczył się drogą bezpośredniej obserwacji natury na Wołyniu i Kijowszczyźnie. To tam poznał i zgłębił tajniki „plen air'u i w naturalny sposób przyswoił sobie cały zasób środków impresjonizmu - kierunku, który już wówczas został odkryty i święcił triumfy w Paryżu. Wyczółkowski odkrył impresjonizm podczas swojego drugiego pobytu w Paryżu w 1889 roku. Oprócz Wystawy Powszechnej obejrzał wtedy wystawę Claude'a Moneta, tę samą, którą obejrzeli Pankiewicz i Podkowiński. Znamienna to informacja, zważywszy na to jeśli już wiemy w jak różny sposób potoczyły się drogi twórcze tych artystów, jeśli wiemy w jak różny sposób nastąpiło przeniesienie tego światowego kierunku na grunt polski. Trzeba wiedzieć, że impresjonizm dotarł do Polski z pewnym opóźnieniem w stosunku do świata i każdy z Polaków, któremu dane było zachwycić się tym nowym widzeniem sztuki zinterpretował go już na swój sposób i przeniósł go na nasz grunt również według własnych reguł. Jest to jedno z najbardziej zachwycających zjawisk w polskiej sztuce. Przyniosło bodaj najpiękniejsze wrażenia estetyczne, jakie można sobie wyobrazić, a dzieła powstałe z tych inspiracji stanowią najcenniejsze okazy w polskich kolekcjach muzealnych i nie tylko. Chcąc zdefiniować regułę Wyczółkowskiego podeprzeć się należy zapewne stwierdzeniem impresjonizm romantyczny, którego używa się opisując nawiązania w twórczości Wyczółkowskiego. Czystej krwi romantykiem, tak był nazywany Wyczółkowski, ponieważ analizując nieliczne w sumie znane obrazy z nawiązaniami do tego kierunku, widzimy, że artysta jedynie czerpie, ale na pewno nie poddańczo hołduje poznanym wzorom. Maluje raczej swoją własną wizję świata, na który patrzy z prawdziwym zachwytem. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że jego obserwacja jest serdeczna, gorąca i czysto uczuciowa. To, co może wysuwać się na pierwszy plan to ogromna emocjonalność i panteizm. Wszystko to z romantyzmu, a co z Paryża? Mówi się, że w obrazach takich jak Powitanie stepu artysta prowadzi szlachetną walkę o kolor i światło. To właśnie zostało zaczerpnięte, docenione i utrwalone z impresjonizmu. Sławne zjawisko niwelowania barw lokalnych pod wpływem światła słonecznego,

Wyczółkowski ma jedną, zasadniczą, wszystko obejmującą cechę: jest tylko artystą. Pod tym względem należy do najbardziej ekskluzywnych artystów. To, że jego sztuka jest tak bliska ziemi i serca, to tylko zasługa jego talentu. Wyczółkowski – człowiek nie dodał i nie ujął z niej nic. Nie weszły w nią nigdy żadne hasła, żadne idee. Działał na nią tylko obraz świata (...) Był pełnym zapału, pilnym i oddanym sługą. Oddać czysto artystyczną treść w jak najbliższej formie i jak najlepsza techniką, to jedyny cel Wyczóła.

Danuta Muszanka Litografia Leona Wyczółkowskiego, Wrocław,1958.

L. Wyczółkowski Powitanie stepu pastel, papier, 64 x 90 cm, własn.Muzeum Sztuki w Łodzi

Krakowski Salon Ars Zygmunta Sarneckiego, 1907

w nie do końca czystej francuskiej formie zostało użyte tutaj niewątpliwie. Natomiast na plan pierwszy wysuwa się zastosowanie mocnych dysonansów barw, ale przede wszystkim poszukiwanie mocnego, ostrego oświetlenia z jednej strony, co stanowi swego rodzaju wyznacznik prac artysty z tego okresu. Porównanie może tu stanowić praca Woły (Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy) czy bodaj najbardziej znany, pochodzący z tego samego roku co prezentowany – Orka na Ukrainie (Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria Sukiennice.)

Wyczółkowski był zakochany w Ukrainie. Artysta, który już za swojego życia uznawany był za osobę światową, wiele podróżującą, obytą i wykształconą, zakochany był w ziemi prostych, biednych ludzi. Podczas swojego blisko 10-letniego pobytu na Ukrainie stworzył prace będące wirtuozerią tamtejszego pejzażu, z których bije umiłowanie tamtej ziemi i pracujących na niej ludzi. Paradoksalnie pozornie monotonny, płaski pejzaż stepowy stał się niezwykle drogim artyście widokiem, a co najbardziej niesamowite - dawał duże możliwości kształtowania detali, faktury i światła. Wśród tych barw, wśród tej przestrzeni artysta czuł się najlepiej. To widać na monumentalnym autoportrecie, gdzie wyprostowany, w sile wieku, szczęśliwy artysta wita się ze skapaną w słońcu równiną. Trudno o większy, malarski hołd złożony tej ziemi, trudno również szukać porównań dla prezentowanej pracy. Jest to niewątpliwie jedna z najbardziej znaczących w jego twórczości prac.

Wplecione w rozległe panoramy misteria uprawy roli czy połowów, świadczące o związkach człowieka z ziemią, stają się jedynie pretekstem do ukazania subtelnej gry światła. Monumentalne sylwetki ludzi i zwierząt Wyczółkowski zatapia w płomiennych światłach zachodu lub w chłodnych barwach poranka. Swe emocjonalne związki z pejzażem zamanifestował w 1892 roku malując własny portret konny na tle bezkresnego ukraińskiego stepu.

Elżbieta Charazińska Pejzaż rodzimy [w] Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914, 1997.

JA JESTEM ZALEŻNY OD NATURY I BEZ NATURY TWORZYĆ NIE MOGĘ.

Leon Wyczółkowski [w] M.Twarowska, Leon Wyczółkowski, Warszawa, 1973.

Leon Wyczółkowski sztukę portretu uprawiał już w trakcie nauki w Szkole Rysunkowej u Wojciecha Gersona i Aleksandra Wagnera w Monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wtedy jeszcze posługiwał się farbą olejną do uwieczniania podobizn postaci wyłaniających się z ciemnego tła. Portretowani byli upozowani, malowani z pełną dbałością o realistyczne ich przedstawienie. Po ukończeniu edukacji Wyczółkowski kontynuował sztukę portretu, która dawała mu zaplecze finansowe. Malował nie znane sobie osoby dlatego przykładał wtedy dużą dbałość do detali ubioru postaci a nie koniecznie do odwzorowania ich portretu psychologicznego. Wraz z nabywanym doświadczeniem jako artysta i wypracowaniem swojego nazwiska jako portrecista, Wyczółkowski zaczął malować bardziej swobodnie, pozwalając sobie na większe kontrasty i odważniejsze kolory. Artysta pozostawił po sobie wiele portretów swoich klientów , ale też swoich przyjaciół oraz znajomych. Można dostrzec w pracach Wyczółkowskiego, że potrafił uchwycić rys psychologiczny u osób sobie znanych. Potrafił swoim zręcznym okiem dostrzec charakterystyczne pozy oraz grymasy swoich przyjaciół i potem subtelnie wkomponować je w swoje obrazy. Przełom XIX i XX wieku zaowocował w twórczości Leona Wyczółkowskiego licznymi portretami wykonanymi w technice pasteli. Artysta mający alergię na medium olejne malował przede wszystkim przy wykorzystaniu technik suchych. Pozwalały one Wyczółkowskiemu uwzględniać malarskie, głębokie cienie i płynne przejścia walorowe co stawia jego rysunki na równi z malarstwem. Jego prace tworzone w suchej technice są rysowane dynamicznie, w niewielu ruchach Wyczółkowski potrafił uchwycić podobieństwo portretowanego i atmosferę powstawania pracy. O rysunkach Wyczółkowskiego możemy przeczytać w katalogu wystawy „Od pomysłu do dzieła. Leon Wyczółkowski" z Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego z 2015 roku: „Zaledwie paroma liniami charakteryzował głowę modela, oddając nie tylko podobieństwo, ale przede wszystkim nastrój. Doskonale wyczuwał wzajemne relacje bieli tła i czerni rysunku, wydobywając wzajemne relacje walorowych zestawień. Dzięki temu jego rysunki charakteryzują się dużym ładunkiem ekspresji."

Oferowana praca pochodzi z 1900 roku. Jest już tworzona techniką pasteli w której artysta sprawnie uwiecznił wizerunek opartej dziewczyny w ludowym stroju. Pomimo, że jej ciało jest ustawione do nas bokiem, to modelka odwraca twarz w kierunku widza jakby była zainteresowana tym co dzieje się za nią. Kompozycja jest nie banalna, a dzięki geście dziewczyny artysta mógł pokazać nam swoje niezwykłe umiejętności portretowe. Jej twarz jest przez artystę wyrysowana z niezwykłą dbałością. Na głowie modelka ma równie starannie uwiecznioną żółtą chustę, która stanowi akcent kolorystyczny pracy.

Myliłby się, kto by zalety prac p. Wyczółkowskiego chciał jedynie widzieć w fotograficznie wiernym odtwarzaniu kształtów i barw natury; prawda, że kształty i barwy te są niekiedy łudząco prawdziwie zaobserwowane, ale poza tym stoi jeszcze wysoko artystycznie patrzeć na naturę umiejące oko malarza.
– *Marian Wawrzyniecki*

Wystawa obrazów Leona Wyczółkowskiego,
Przegląd Tygodniowy 1897, nr 2
[w] Wiesław Juszczak, Malarstwo Polskiego Modernizmu,
wyd. słowa obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 209

14
LEON WYCZÓŁKOWSKI
(1852-1936)

Góralka, 1900

pastel, papier 70 x 97 cm
sygn. l.g.: LWyczółkowski 1900

Estymacja: 150 000 – 250 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 28.02.1999, poz. 51

15
EDWARD OKUŃ
(1872-1945)

Gałęzie jabłoni

olej, sklejka 44,5 x 35,5 cm

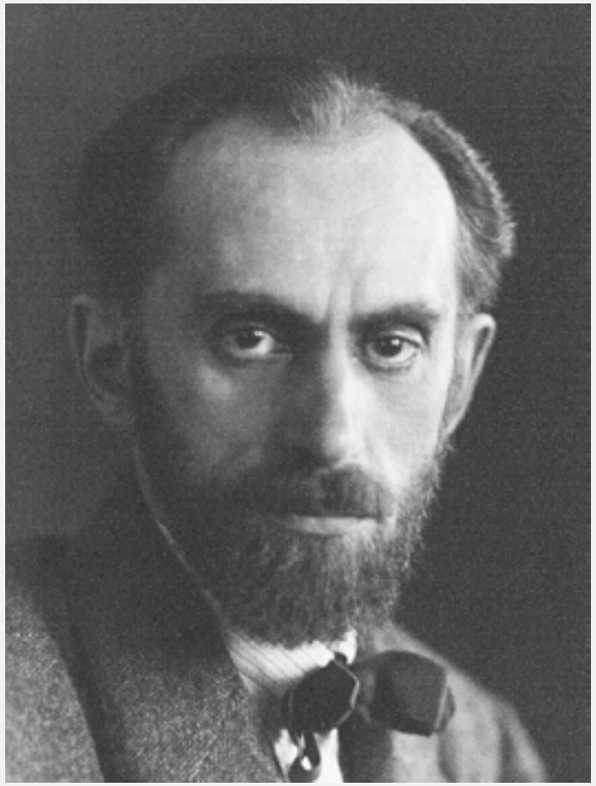
Estymacja: 30 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 28.01.2004, poz. 218.

Cieszący się wśród krytyki warszawskiej mianem śmiałego modernisty, malował kompozycje dekoracyjne, niekiedy symboliczne, portrety, poetyckie pejzaże z południowej Europy. Korzystał z wzorów malarstwa renesansowego i pozostawał pod wpływem lektury utworów Maurycego Maeterlincks, Gabriela d'Annunzio, Paula Verlaine'a, Stanisława Przybyszewskiego, Jana Kasprowicza.

Krzysztofowicz-Kozakowska S. Stolot F., Historia malarstwa Polskiego, wyd. Kluszczyński, Kraków 2000, s. 331.

ZBIGNIEW PRONASZKO



Zbigniew Pronaszko

Zbigniew Pronaszko jest jakby uosobieniem malarstwa polskiego ostatniego półwiecza. Wciela on historię tego malarstwa na przestrzeni pięćdziesięciu lat od czasu, gdy ze śmiercią Wyspiańskiego i Wojtkiewicza zakończył się bojowy i wielki okres Młodej Polski.

Kępiński Z., Wystawa malarstwa Zbigniewa Pronaszki [katalog wystawy], wyd. CBWA, Warszawa 1957, s. 5.

Zbigniew Pronaszko jest jednym z najwybitniejszych polskich artystów pierwszej połowy XX wieku. Artysta, który zasłynął jako eksperymentator, tworzył na przestrzeni diametralnie różnych epok – swoją działalność rozpoczął w okresie Młodej Polski, następnie zwrócił się w kierunku awangardy współtworząc w 1917 roku grupę Ekspresjonistów polskich (późniejszych formistów). Pod koniec dwudziestolecia międzywojennego związał się z kapistami malując w nurcie koloryzmu, po II wojnie światowej zaś miał krótki romans z malarstwem spod znaku socrealizmu. Pronaszko przynależał do tej plejady polskich twórców urodzonych w latach 80. XIX wieku, którzy pierwsze kroki stawiali w pracowniach takich mistrzów jak Jacek Malczewski czy Stanisław Wyspiański, a których kariery artystyczne nabrały prawdziwego rozpędu w czasie rewolucyjnych zmian na scenie sztuki polskiej jakie miały miejsce wraz z końcem I wojny światowej i odzyskaniem niepodległości. Pronaszko, podobnie jak wielu mu współczesnych twórców, zaczął od doświadczeń Młodej Polski i to one kształtowały go jako artystę – malarza aż do czasu zetknięcia się malarza z rodzącymi się w Europie zachodniej nowymi nurtami.

Urodził się i wychował się w Derebczynie na Podolu. Swoje pierwsze zainteresowania artystyczne zawdzięczał Pronaszko uzdolnionej plastycznie i muzycznie matce, która wraz z pięciorgiem dzieci lepiła z gliny miniaturowe rzeźby. W domu rodzinnym Pronaszków wakacje letnie często spędzał zaprzyjaźniony z nimi malarz Wlastimil Hofman, którego twórczość dalekim echem odbija się w najwcześniejszych pracach młodego Zbigniewa. W 1906 roku Pronaszko udał się do Krakowa aby podjąć tam studia malarskie. Pozostawał tam pod wpływem swych nauczycieli z Akademii Sztuk Pięknych m.in. Jacka Malczewskiego tworząc pierwsze kompozycje inspirowane symbolizmem, modernizmem i środkami formalnymi bliskimi realizmowi. Pronaszko nie był oficjalnie uczniem Malczewskiego ale w jego pracowni spędzał bardzo dużo czasu. Jak pisze Światosław Lenartowicz w monografii artysty „[Pronaszko] postrzegał twórczość Malczewskiego jako wyłamującą się ze schematów obowiązujących wówczas w akademii i wyróżniającą się pozytywnie w młodopolskim środowisku krakowskim, przeżywającym swój schyłkowy okres" (Lenartowicz Ś., Zbigniew Pronaszko, wyd. BOSZ, Olszanica 2008, s. 8). Wpływ na malarstwo Pronaszki miały też zachodzące w Krakowie na przełomie wieków zjawiska natury światopoglądowej, przede wszystkim zaś fin de siècle. W kierunku tym dominowały tendencje dekadenckie, czyli atmosfera schyłkowości, końca cywilizacji i śmierci dotychczasowej kultury. Tendencjom tym towarzyszyła wzrastająca emancypacja kobiet oraz rewolucyjne poglądy na rolę i pozycję artysty jakie lansował Stanisław Przybyszewski w eseju „Confiteor" – manifeście polskiego modernizmu. Wszystkie te zjawiska nie pozostały bez wpływu na sztukę młodych krakowskich twórców, w tym na Zbigniewa Pronaszkę. Przykłady jego najwcześniejszych znajdują się dziś w zbiorach prywatnych oraz w muzeach w Warszawie i w Krakowie („Brzemię", „Bajka o śmierci", „Wspomnienie", „Portret matki"). To bardzo nieliczna grupa obrazów, większość nie przetrwała wojennej zawieruchy. Są przez to tym cenniejsze, charakteryzują się starannie dopracowaną formą, zdradzają indywidualne i daleko idące poszukiwania artystyczne, które skierowały malarza ku awangardzie.

O nieuchronności nadchodzących zmian w polskiej sztuce świadczyły zorganizowane w Krakowie przez Zbigniewa i Andrzeja Pronaszków oraz Tytusa Czyżewskiego wystawy tzw. Niezależnych (1911, 1912 i 1913). Pokazy owe, których wzorem były słynne paryskie Salon des Independents, stanowiły manifest odejścia od sztuki młodopolskiej oraz - w szerszym ujęciu - od bezpośredniego i wiernego przedstawiania świata. Twórcy skupieni wokół braci Pronaszków podjęli ideową walkę z realizmem, koncepcją mimezis, postulatami naśladownictwa natury w sztuce. Zgodnie z ich przekonaniami, natura mogła być jedynie źródłem inspiracji dla artystów, których zadaniem miało być tworzenie nowych form. Realizm uważali oni za odtwórczy. Nadrzędną rolę w malarstwie miała pełnić od tej pory barwa i linia, w rzeźbie zaś forma i kształt. Tym samym Niezależni po raz pierwszy stanęli przeciw polityce krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych oraz przeciw własnym nauczycielom i mentorom – artystom zrzeszonym w założonym w 1897 roku Towarzystwie „Sztuka", przedstawicielom konserwatywnego myślenia. Od tych symbolicznych wydarzeń rozpoczęła się historia polskiej awangardy.

DO TEGO MALARSTWA TRZEBA WIĘCEJ CZASU, NIE MOŻNA GO POŁYKAĆ, LECZ NALEŻY GO SMAKOWAĆ Z ROZMYSŁEM. I TO CO WYDAJE SIĘ POCZĄTKOWO PROZAICZNE, SZARE, NIECO ZMĘCZONE, STAJE SIĘ CZYSTĄ POEZJĄ, BOGATYM KOLOREM I ŚWIEŻOŚCIĄ SPECJALNEGO WZRUSZENIA.

Witz I., Zbigniew Pronaszko, „Życie Warszawy" 1957, nr 123, s. 3.

„Złoty cielec", namalowany przez Zbigniewa Pronaszkę około 1905 roku, należy do najwcześniejszej fazy twórczości artysty, nacechowanej symbolizmem i realizmem oraz znamienną wyrazistością i mocą przekazu. Nie sposób nie dostrzec w obrazie wpływu, jaki na Pronaszkę miał w tym okresie jego życia zaprzyjaźniony z rodziną Wlastimil Hofman. Siła oferowanego obrazu leży w charakterystycznym opracowaniu formy. Zainteresowanie młodego artysty rzeźbiarstwem przejawia się w potraktowaniu brył przedstawionych postaci. Rysunek jest klarowny i mocny, jego linia giętka. Również światło i kolor mają zdecydowany charakter i służą uwypukleniu postaci tworzących kompozycję, zwłaszcza zaś centralnie umieszczonej postaci kobiecej. Ukazana w formie zbliżonej do popiersia naga kobieta zwrócona jest przodem do widza głowę wspierając na opartych o kamienną balustradę rękach. Gładko zaczesane do tyłu kasztanowe włosy z przedziałkiem po środku okala jedynie wąska i prosta tasiemka. Oczy przesłonięte powiekami skierowane ma ku dołowi, wyraz twarzy kobiety z ustami zastygniętymi w półuśmiechu sugeruje stan głębokiej zadumy, niemalże mistycznej refleksji. Postać otoczona jest sześcioma mężczyznami ukazanymi w popiersiu. Są to mężczyźni w sile wieku, których fizjonomie i ubiór przywołują na myśl ludzi uczonych, reprezentantów elity intelektualnej. Ich gesty i spojrzenia wskazują na trwanie w modlitwie, adoracji. W tle kompozycji rozpościera się pejzaż miejski z dachami budynków i dymiącymi kominami.

Już sam tytuł „Złoty cielec" w sposób jednoznaczny odsyła widza do starotestamentalnej Księgi Wyjścia, w której 32 rozdziale znajduje się opis wydarzenia określanego po hebrajsku jako „Cheta ha'Egel" – grzech cielca. Gdy Mojżesz przebywał na Górze Synaj, by otrzymać Dekalog, pozostawił Izraelitów samych na czterdzieści dni. Ci, bojąc się, że opuścił ich na dobre (niejako wraz z samym Bogiem), poprosili Aarona o stworzenie wizerunku Boga, który wyprowadziłby ich z Egiptu, któremu mogliby oddawać cześć i który by ich dalej prowadził przez pustynię. Aaron nakazał zebranie kolczyków Izraelitów, następnie przetopił je i stworzył posąg złotego cielca, a także ołtarz, przed którym następnego dnia złożono ofiary i bawiono się. Jahwe stwierdził wtedy, że lud sprzeniewierzył się mu i zaplanował jego wyniszczenie. Zaniechał tego po gorących prośbach Mojżesza. Jednak sam Mojżesz po zejściu z Synaju nie był w stanie opanować swego gniewu, zniszczył trzymane w rękach tablice Dekalogu. Posąg spalił w ogniu, starł go na proszek, wrzucił do wody i nakazał Izraelitom jej wypicie. Zażądał także wyjaśnień od Aarona, który przyznał się do stworzenia cielca. Następnie Mojżesz zebrał synów Lewiego i nakazał im zabicie pozostałych mężczyzn (około trzech tysięcy).

Pronaszko w „Złotym cielcu" nie tylko odwołuje się do biblijnego znaczenia przytoczonej wyżej opowieści a mianowicie do budowania fałszywych wizerunków Boga, do szukania go w tym co materialne oraz do bogactwa jako celu ostatecznego. W starożytnym Bliskim Wschodzie cielec był również symbolem siły i płodności. Pronaszko namalował oferowany obraz u samego początku XX wieku, w czasie, w którym do Krakowa wkraczają słodko gorzkie nurty artystyczne, wybrzmiewają coraz mocniej głosy o kruchości i marności człowieka, o jego upadku i przemijaniu. Zaledwie kilka lat przed powstaniem „Złotego cielca" do stolicy Galicji przybył Stanisław Przybyszewski, artysta, pisarz i filozof, autor słynnego tekstu Confiteor, którego głównym credo było przekonanie o wyższości artysty, o jego boskości i wyjątkowej misji. W tym samym czasie w Krakowie rodził się ruch emancypacyjny kobiet co miało ogromny wpływ na postrzeganie płci pięknej przez środowisko artystyczne zdominowane wówczas przez mężczyzn. Kobiety widziane były jako z jednej strony istoty fascynujące, z drugiej zaś siejące niepokój i utożsamiane z obawami jakie niósł ze sobą fin de siècle. Kobieta – namiętność i słodki grzech, odwracająca uwagę mężczyzny od spraw wyższych, zatracająca go w ślepej adoracji, złoty cielec przełomu wieków. W oferowanym obrazie kobieta staje się też ucieleśnieniem samej sztuki. Pronaszko stworzył tym samym swój własny komentarz do czasów, w których przyszło mu żyć i których był częścią. Środowisko, w którym się obracał na piedestał wyniosło artystę i sztukę. „Sztuka dla sztuki" mawiał Przybyszewski, sztuka był czymś ponad, absolutem i w pewnym sensie współczesnym bożkiem, biblijnym złotym cielcem. W takiej atmosferze rozpoczynał swoją drogę twórczą młody Zbigniew Pronaszko a oferowany obraz stanowi ich doskonałą syntezę.

16
ZBIGNIEW PRONASZKO
(1885-1958)

Złoty cielec

olej, płótno 49,5 x 86 cm
sygn. p.g.: z.pronaszko na odwrocie współczesna etykieta dokumentująca dawną nalepkę z TPSP w Krakowie na blejtramie flamastrem: MNK ND 11.748 na ramie: ND 11748

Estymacja: 350 000 – 500 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, Muzeum Narodowe (depozyt od 2015 roku)
Szwecja, kolekcja prywatna
Poznań, kolekcja rodziny Górskich

WYSTAWIANY
Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1909.

Niezwykle ciekawy i bogaty jest kalejdoskop inspiracji Pronaszki. Jego dokonania jednak nie były nigdy naśladownictwem, lecz twórczą interpretacją historii sztuki europejskiej.

Lenartowicz Ś., Zbigniew Pronaszko, wyd. Bosz, Olszanica 2008, s. 5.

XXXXXXXXX

17
JOHANN DANIEL HOLZ
(1867-1945)

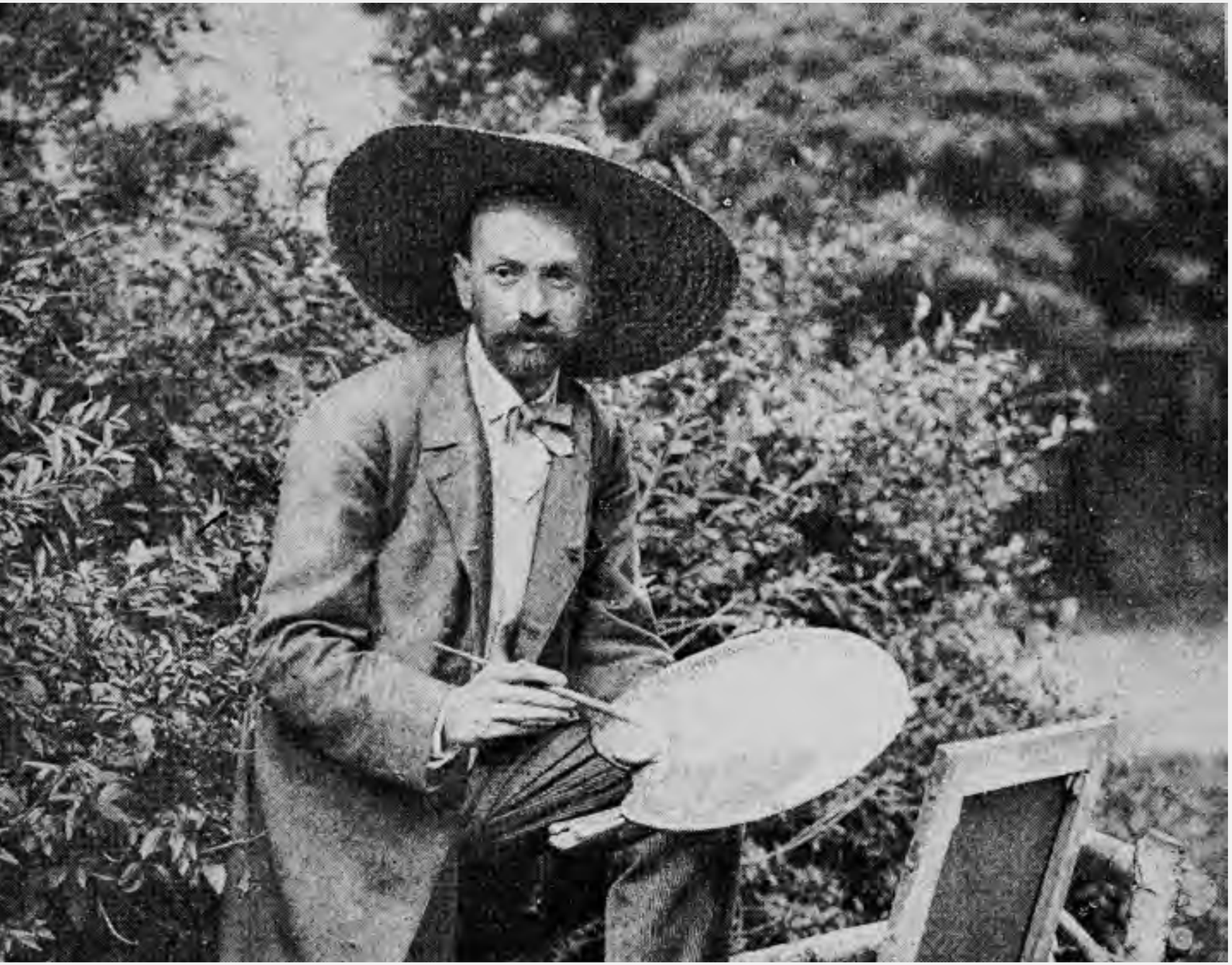
Pojenie krów, ok 1920

olej, płótno 80 x 117 cm
sygn. p.d.: Joh. D. Holz

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 10.12.2000, poz. 52.

JACEK MALCZEWSKI



Jacek Malczewski, Forum.

Wyobrażał ludzi nie w klimacie codzienności, jaka ich otaczała, ale w jakiejś wymarzonej przez siebie innej rzeczywistości, która nadawała kształt jego niepowtarzalnej wizji artystycznej.

Puciata-Pawłowska J., Jacek Malczewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1968.

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 1884-1885 jako artysta wziął udział w naukowej ekspedycji Karola Lanckorońskiego do Małej Azji. Był także w Grecji i we Włoszech. W latach 1885-1886 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. Refleksja 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.

18
JACEK MALCZEWSKI
(1854-1929)

Wiejski chłopiec

olej, tektura 27 x 22 cm
sygn. l.d.: J Malczewski na odwrocie częściowo zniszczona nalepka wystawowa z 1925 r. oraz stwierdzenie autentyczności siostry Heleny Malczewskiej

Estymacja: 50 000 – 80 000 zł

19
JACEK MALCZEWSKI
(1854-1929)

Krzak róży

olej, płótno 37,7 x 57,7 cm
sygn. p.d.: J Malczewski

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Dobiaschofsky Auktionen, aukcja 11.05.2012, poz. 415.

Portret na tle tańca dionizyjskiego należy niewątpliwie do tych obrazów, które artysta tworzył dla przyjemności. Sposób ustawienia, a raczej usadzenia postaci przypomina kompozycję kilku portretów namalowanych po roku 1910. Ważne miejsce zajmuje w nich rekwizyt – krzesło. Ważną rolę, według przekazu współczesnych, odgrywał w nich sam model, który mógł sam wybrać pozę. Malarz proponował układ rąk, ułożenie włosów. Jak pisze Dorota Kudelska w *Malczewski. Obrazy i słowa* model był potrzebny artyście tylko do jakiegoś momentu – gdy dochodził do wykończenia płótna, pracował bez niego. Najważniejsze jednak w obrazach tego typu jest różnica między realnym portretowo ujęciem a drugim czy trzecim planem, z których mogłyby powstać całkiem oddzielne opowieści. W prezentowanym obrazie za plecami portretowanego odbywa się prawdziwa zabawa, taniec faunów i muz. Ciekawostką kompozycyjną jest fakt, że widzimy tylko ich nogi. Mamy świadomość rozgrywającej się na drugim planie sceny, mimo tego, że ukazana jest tylko w części. Oba plany łączy postać siedzącej obok portretowanego muzy. Uczestniczyła zapewne w tańcu, ale na chwilę przysiadła i ściągnęła na siebie wzrok mężczyzny.

Na szczególną uwagę zasługuje oczywiście sam portretowany. Rozparty wygodnie w thonetowskim krześle młody mężczyzna, elegancko ubrany, zdaje się nie przejmować toczącymi się wokół scenami, wręcz przeciwnie jest aprobujący. Wprawdzie nie bierze udziału w tańcu, ale też nie jest całkowicie od niego wyizolowany. Postać umieszczona jest na pierwszym, bardzo bliskim planie. Niemalże wychodzi z ram obrazu. Portret przez swoją bliskość z oglądającym niemalże narzuca swoją fizyczną obecność. Jego pełnoplastyczność sprawia, że stajemy przed obrazem lekko onieśmieleni monumentalnością portretowanego, tymbardziej zaciekawieni tym co chce nam powiedzieć.

Niezwykle ciekawą kwestią jest sama postać mężczyzny. Twarz oraz postura wskazują na to, że portretowanym może być hrabia Edward Bernard Raczyński, dyplomata, polityk, późniejszy prezydent Rzeczpospolitej na uchodźctwie. Jego długie, ponad stuletnie życie mogłoby posłużyć za scenariusz do niejednego filmu o polskiej historii. Spadkobierca wspaniałego rodu, syn wyjątkowej kobiety, współtwórca polityki zagranicznej Polski międzywojennej. Podczas II wojny światowej ambasador w Londynie i kierownik uchodźczego MSZ. Człowiek, który przekazał światu świadectwo Jana Karskiego i jako pierwszy wysłuchał sprawozdania Jana Nowaka-Jeziorańskiego. Przyjaciel Churchilla, bywalec brytyjskiego pałacu królewskiego. Po wojnie głos wolnej Polski na Zachodzie i jeden z prekursorów idei zjednoczonej Europy. Polak i Europejczyk w każdym calu. Arystokrata najlepszej próby i demokrata do szpiku kości. Poeta, który bronił się przed polityką, a którego największa światowa polityka dopadała przez całe życie. Kochanek, mąż, ojciec, którego szczęście zawsze musiało ustępować wyższej konieczności. Postać niezwykle barwna i o tym wszystkim nie mógł jeszcze wiedzieć Malczewski. Bywał natomiast częstym gościem u jego ojca, wielkiego kolekcjonera hrabiego Edwarda Aleksandra Raczyńskiego wielkiego, polskiego kolekcjonera, twórcy galerii w Rogalinie, przyjaciela Jacka Malczewskiego. No i miał niesamowitą intuicję.

Są one (obrazy) pomyślane niewątpliwie oryginalnie. Nie da się znaleźć obrazów innych malarzy, zupełnie do nich podobnych. Ale i one tkwią mocno w pewnej ogólnej filjacji motywowej i w pewnej epoce sztuki. Trudno pomyśleć, by dziś przyszedł komuś do głowy podobny pomysł kompozycyjny (...) W powietrzu unoszą się tłumy „wspomnień", „marzeń", „pokus", symbole wojny i klęsk elementarnych.

Haydel A., Jacek Malczewski człowiek
i artysta, Kraków 1933

20
JACEK MALCZEWSKI
(1854-1929)

Portret na tle tańca dionizyjskiego

olej, płótno 121,5 x 154 cm
sygn. p. d.: J Malczewski 1902

Estymacja: 800 000 – 1 500 000 zł

PROWIENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswissart 2018
Rempex, aukcja 24.03.2004. poz. 272

Wszystkie te dziwne, czy dziwaczne chwyty kompozycyjne, mają głębokie uzasadnienie w psychologii tworzenia (...) Odpowiadają one głębokiej, palącej potrzebie wewnętrznej.

21
JACEK MALCZEWSKI
(1854-1929)

Wspomnienia wojenne, 1906

olej, tektura 100 x 70 cm
sygn. p.g.: J. Malczewski 1906 na odwrocie nalepka z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z Wystawy Jacka Malczewskiego z 1939 roku, z numerem 161(1671), tytułem „Wspomnienia wojenne", stempel z krakowskiego Salonu Artystów Malarzy Polskich z numerem 1214 nazwiskiem autora, tytułem „Matka Polka" i ceną, stempel: „Docent U. J. Dr T. Dobrowolski/ Zaprzysiężony biegły sądowy" oraz nalepka z Muzeum Okręgowego w Sandomierzu z wystawy Jacka i Rafała Malczewskich z 2012 roku.

Estymacja: 700 000 – 1 200 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 18.05.2011, poz. 254.
Kraków, kolekcja prof. Ireny Rychlikowej
Kraków, kolekcja inż. Leona Tombaka

WYSTAWIANY
Łódź, Muzeum Miasta Łodzi, Młodopolskie fascynacje, listopad 2013 – marzec 2014
Sandomierz, Muzeum Okręgowe, Jacek & Rafał Malczewscy 17.03-31.07.2012
Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Jacek
Malczewski 1854-1929, wystawa jubileuszowa lipiec – wrzesień 1939.

REPRODUKOWANY
Posiadała K., Jacek i Rafał Malczewscy, Radom 2014, s. 212.

LITERATURA
Jacek Malczewski 1854-1929 [katalog wystawy], wyd. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Lipiec - Sierpień - Wrzesień 1939, s. 17, kat. 161.

Siła portretów Jacka Malczewskiego tkwi zapewne w tym, że nie są one tylko malarskimi przedstawieniami postaci. Są pogłębionymi portretami psychologicznymi, które dają szerokie pole interpretacji odbiorcy. To sprawia, że na zawsze pozostają współczesnymi i aktualnymi, mimo, że nie ma już wśród nas portretowanych. Jacek Malczewski był mistrzem ujmowania fizjonomii. Charakterystyczne cechy budowy, rysów twarzy i gestów modela sprawiają zazwyczaj, że nie mamy wątpliwości z którą postacią mamy do czynienia. Nie zawsze są to postaci określone, często na obrazach mistrza pojawiają się twarze, których nie łączymy z konkretną osobą, być może dlatego, że urzekły go jednostkowo, były rezultatem szybkiego natchnienia na skutek choćby jakichś wydarzeń losowych. Pewne jest jednak, że przez tę jedną chwilę tworzenia stanowiły ośrodek jego malarskiego i duchowego świata.

Portrety kobiece można śmiało uznać za ważną i odrębną część twórczości Malczewskiego. Artysta upatrywał bowiem w kobietach źródła wielu ważnych dla artysty i mężczyzny spraw, czemu wielokrotnie dawał w swojej twórczości wyraz. Stawały się symbolem muzy, natchnienia, bólu, miłości, przewrotności losu, nieuchronności końca ludzkiego życia, ale też ucieleśniały idee narodowe i patriotyczne. Można śmiało powiedzieć, że kobieta została postawiona przez Malczewskiego na piedestale naczelnego symbolu, z którego korzystał często i bardzo chętnie. Prezentowana praca przedstawia portret kobiety w średnim wieku, siedzącej w dumnej, wyprostowanej pozie z podniesioną głową lecz wzrokiem skierowanym w dół. Krzesło, na którym siedzi ustawione zostało na dywanie różowych kwiatów. Na drugim planie widać przemieszczającą się grupę żołnierzy wplecionych w pogodny, wiejski pejzaż. Jest to charakterystyczne dla Malczewskiego łączenie portretu z elementami o wymowie symbolicznej. Ich interpretacja zazwyczaj nie jest jednak oczywista i zostaje pozostawiona widzowi. Zwracają jednak uwagę pewne elementy. W twarzy portretowanej damy, pomimo jej dumy, widać smutek i zatroskanie. Trzymany przez nią na kolanach mak pojawia się w pracach artysty zazwyczaj w odniesieniu do losów Polski, np. w „Hamlecie Polskim. Portrecie Aleksandra Wielopolskiego" (1903, olej na płótnie, 100 x 148 cm, Muzeum Narodowe, Warszawa), gdzie kobieta z lewej strony portretowanego ma na głowie wianek z maków, a jej postać odczytywana jest zazwyczaj jako alegoria Polski wyzwolonej.

Powstały w 1906 roku obraz również wykorzystuje motyw kwiatu aby pogłębić znaczenie portretu. Równocześnie z przedstawionym makiem, symbolem śmierci i krwi polskich żołnierzy, malarz maluje zdjętą rękawiczkę obnażającą nagą dłoń kobiety. Może mieć to związek z motywem dextrarum iunctio, oznaczającym głęboką miłości, nierozerwalną nawet w obliczu śmierci, oraz oddanie, uczciwość i porozumienie. Tą symbolikę podkreśla dodatkowo chabrowy kolor sukienki. Kolorystyka ta nierozłącznie jest kojarzona z Matką Boską, uduchowieniem, pokojem i czystością.

(...) 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.

22
CZESŁAW WASILEWSKI
(IGNACY ZYGMUNTOWICZ)
(1875-1947)

Drwale w lesie

olej, płótno 76 cm x 96,5 cm
sygn. p.d.: Zygmuntowicz

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 8.12.2013, poz. 51.

23
TEODOR AXENTOWICZ
(1859-1938)

Na Gromniczną

olej, tektura 46,5 x 54,5 cm
sygn. l.d.: T. Axentowicz

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł

PROWENIENCJA
Bydgoszcz, kolekcja prywatna

24
WOJCIECH KOSSAK
(1856-1942)

Ułani Księcia Józefa, 1926

olej, płótno 97 x 79 cm
sygn. p.d.: Wojciech Kossak 1926

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

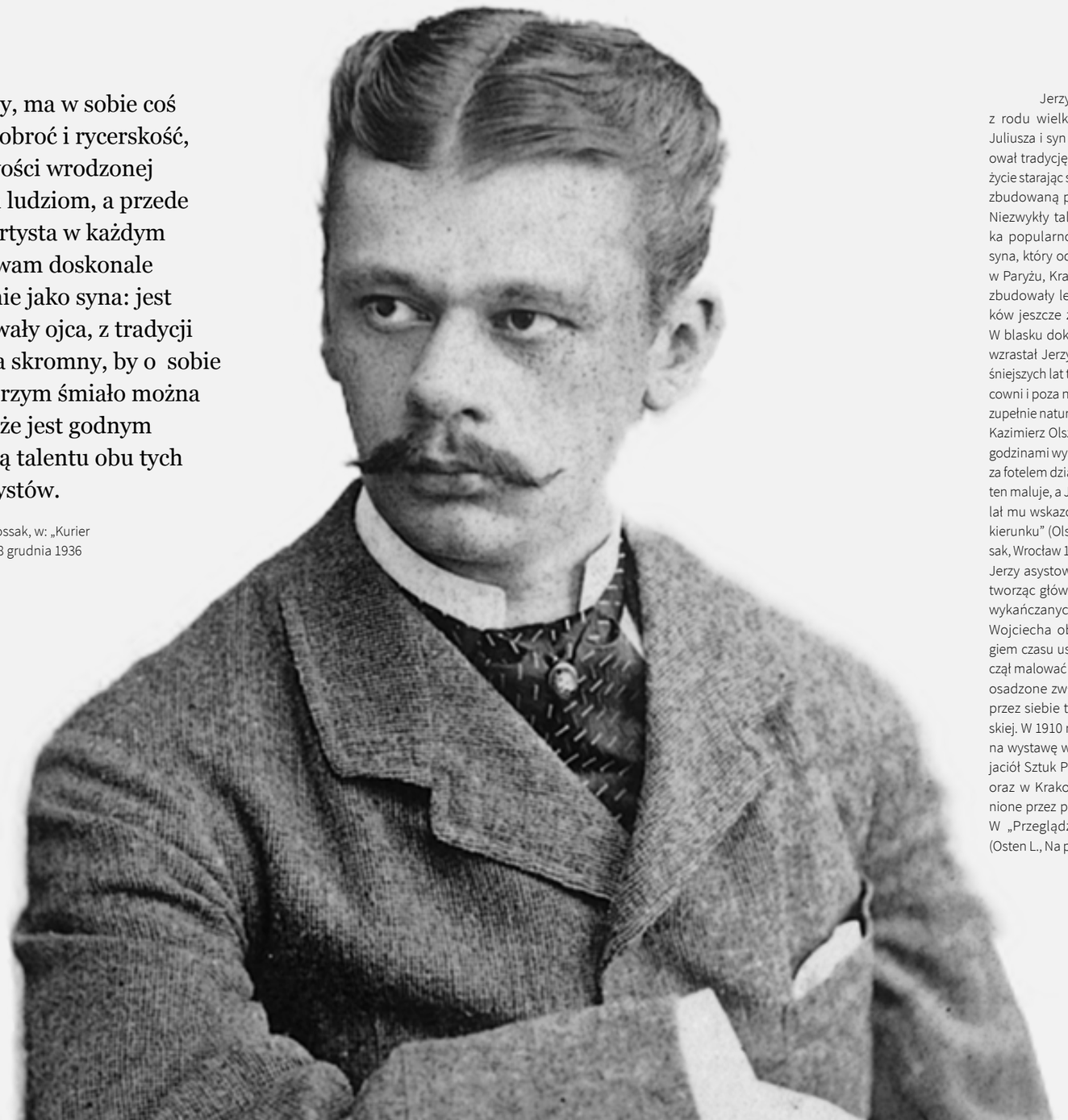
Żołnierze jego są żywi, zawsze naturalni, w chwilach tragizmu mają w sobie spokój, są twardzi i nieustraszeni, bez cienia pozy, melodramatu czy teatralnego patosu. Tak jest w panoramie Berezyny, w sławnej Olszynce, w Raszynie i w mnóstwie epizodów. Od stoickiego bohaterstwa piechoty przerzucał się artysta do zapamiętałych szarż ułańskich, w których — przy świetnym wyczuciu bitwy, żołnierza i konia był niezrównany.

Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław 1990, s. 51.

JERZY KOSSAK

Jest przemiły, ma w sobie coś z Kmicica, dobroć i rycerskość, bez chełpliwości wrodzonej przeciętnym ludziom, a przede wszystkim artysta w każdym calu. Odczuwam doskonale jego położenie jako syna: jest dumny z chwały ojca, z tradycji dziadka, a za skromny, by o sobie mówić. O Jerzym śmiało można powiedzieć, że jest godnym spadkobiercą talentu obu tych wielkich artystów.

Müllerowa E., Jerzy Kossak, w: „Kurier Stanisławowski", 5/7/8 grudnia 1936



Jerzy Kossak, East News

Jerzy Kossak to ostatni z rodu wielkich malarzy. Wnuk Juliusza i syn Wojciecha kontynuował tradycję rodzinną przez całe życie starając się podtrzymać sławę zbudowaną przez ojca i dziadka. Niezwykły talent Juliusza i wielka popularność malarstwa jego syna, który odebrał wykształcenie w Paryżu, Krakowie i Monachium zbudowały legendę rodu Kossaków jeszcze za życia Wojciecha. W blasku dokonań dziadka i ojca wzrastał Jerzy, który od najwcześniejszych lat towarzyszył im w pracowni i poza nią chłonąc w sposób zupełnie naturalny kunszt malarski. Kazimierz Olszański pisał: „Całymi godzinami wysiadywał w pracowni za fotelem dziadka, obserwując jak ten maluje, a Juliusz chętnie udzielał mu wskazówek i zachęt w tym kierunku" (Olszański K., Jerzy Kossak, Wrocław 1992, s. 9) Początkowo Jerzy asystował ojcu w pracowni tworząc głównie podmalówki do wykańczanych ostatecznie przez Wojciecha obrazów. Lecz z biegiem czasu usamodzielnił się i zaczął malować własne kompozycje, osadzone zwłaszcza w ulubionej przez siebie tematyce napoleońskiej. W 1910 niektóre z nich trafiły na wystawę w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu oraz w Krakowie i zostały docenione przez publiczność i krytykę. W „Przeglądzie Wielkopolskim" (Osten L., Na polach chwały, „Przegląd Wielkopolski" 1911) czytamy: „Obrazy te, pełne życia i werwy, odznaczają się wykwintnym artyzmem pod względem barw i perspektywy. Lecz prócz tych zalet jest zadaniem malarza batalisty odtworzyć wiernie moment historyczny oraz wszelkie szczegóły, dotyczące ubrania i uzbrojenia danej epoki". Z okresu sprzed roku 1914 pochodzi kilka niedatowanych obrazów Jerzego noszących cechy kompozycji własnej, tzn. nie wzorowanych na płótnach malowanych przez ojca. W latach 1913/1914 powstała kompozycja „Wizja Napoleona w odwrocie spod Moskwy", którą następnie Jerzy powielał wielokrotnie w kolejnych latach. Tematykę batalistyczną pogłębiał zwłaszcza od wybuchu I wojny światowej. Okres międzywojenny był bardzo dobrym czasem dla malarstwa Jerzego, który współpracował z ojcem ale z powodzeniem prowadził własną pracownię zdobywając sobie coraz liczniejsze grono klientów. Cieszył się opinią pracowitego i wyjątkowo płodnego malarza.

Niewiele zmieniło się po śmierci Wojciecha w 1942 roku. Jerzy nie mógł narzekać na brak zleceń ale dzięki dobrej organizacji pracy mógł poświęcić czas na ulubione przez siebie rozbudowane kompozycje batalistyczne. Szwagier Jerzego, Zygmunt Niewidowski pisał: „Pewnego dnia wstąpiłem do pracowni. Zastałem go przy sztalugach. Malował szarżę ułańską – obraz naprawdę wspaniały, którego nie powstydziłby się malarz nawet najwyższej klasy. Byłem zaskoczony i zachwycony zarazem. Zapytałem go wówczas, dlaczego nie stara się malować tak zawsze. Skubiąc wąs popatrzył na mnie ze smutkiem i powiedział: Hm, z całą pewnością stać mnie na prawdziwe dzieła… tak, ale z czego bym żył?" (Niewidowski Z., 30 lat życia z Madzią, Wrocław 1988, ss. 25-26).

Dużą pomocą w pracy artystycznej byli uczniowie Jerzego, także utalentowani malarze. Gruntowali płótna, robili podmalówki, mistrz tylko kończył. Jednym z nich był Juliusz Solecki, który wspominał: „Przez parę dni jako nowy miałem prawo siadywać za plecami mistrza i obserwować, jak z nędznych knotów, którymi były owe podmalówki, wyłaniały się w tempie iście taśmowym obrazki, godne już teraz podpisu Jerzego Kossaka. Była to rzecz naprawdę pasjonująca. Owe guziczki i naszywki przy mundurach, lśniące końskie zady, wyczarowane za jednym szerokim pociągnięciem pędzla, białe brzózki na tle wrzosowisk". Jerzy Kossak w okresie swojej największej świetności malował nie tylko rozbudowane sceny batalistyczne ale również znane z wielu wersji sceny ułańskie (ułan z koniem, ułan z dziewczyną, pościgi i potyczki), kompozycje folklorystyczne (wesele i polowania) a także obrazy o tematyce legendarnej i alegorycznej. Najlepsze płótna Jerzego to te powstałe do wybuchu II wojny światowej. W 1940 roku zmarła pierwsza żona artysty – Ewa Kaplińska, w 1942 roku ojciec a rok później matka. Słynna Kossakówka, krakowska siedziba rodu, straciła swój charakter i urok. Parę tygodni po śmierci Ewy Jerzy poślubił swoją byłą uczennicę, o 24 lata młodszą Elżbietę Dzięciołowską-Śmiałowską, z którą szybko doczekał się córek – Glorii (1941) i Gabrieli zwanej Simoną (1943). Wyczekiwany długo męski potomek nie pojawiał się a lata okupacji nie sprzyjały malarskiej aktywności Jerzego. Po wojnie Kossaków dopadła bieda a ostatni z rodu wielkich malarzy zmuszony był malować dla zarobku, szybko i często mało ambitnie. Stan ten trwał aż do śmierci Jerzego, 11 maja 1955 roku.

W powszechnej świadomości do dnia dzisiejszego malarstwo trzech wielkich Kossaków jest synonimem polskiej sztuki patriotycznej i tradycyjnej. Tak jak znakomicie sprzedawało się kiedyś tak sprzedaje się i dziś ponieważ nieprzerwanie od czasów Juliusza Kossaka malarstwo to zaspokaja potrzeby licznego grona odbiorców szukającego w sztuce zapisu historycznych sukcesów oręża polskiego.

25
JERZY KOSSAK
(1886-1955)

Odwrót spod Moskwy, 1930

olej, tektura 50 x 70 cm
sygn. l. d.: Jerzy Kossak 1930

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł ♦

26
JERZY KOSSAK
(1886-1955)

Rydz Śmigły pod Laskami, 1936

olej, sklejka 54 x 99 cm
sygn. l.d.: (…) Prezydentowi Kaplickiemu Jerzy Kossak 1936

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Olszański K., Jerzy Kossak, wyd. Ossolińskich, Wrocław. Warszawa. Kraków 1992, il. 157
Pocztówka, Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich w Krakowie, Druk Akropol, Kraków. Seria 76/86.

Prezentowany obraz „Rydz Śmigły pod Laskami" z 1936 jest drugim z trzech prac o tej tematyce. Dwie pierwsze kompozycje powstały w 1936 roku w a trzecia największa (120 x 260 cm) w 1937. Kossak uwiecznił trzykrotnie bitwę pod Laskami, która miała miejsce 28 października 1914 roku. Major Edward Śmigły-Rydz na czele 3 batalionu I Brygady Legionów zaatakował pozycje rosyjskie. Bitwa miała miejsce na początku I wojny światowej i poprzedzały ją wydarzenia, czego wynikiem było namalowane starcie. Rosjanie przygotowując się do obrony na linii Wisły, zajęli w nocy z 21 na 22 października przedpole Twierdzy Dęblin. W odpowiedzi na te wydarzenia pułk piechoty Legionów Polskich zaatakował Rosjan w okolicach wsi Laski. Początkowo szala była przechylona na korzyść Polaków, którym udało się opanować przeprawy na rzece Zagwoździance i obsadzić linię wzgórz na jej wschodnim brzegu. Niestety nie na wszystkich odcinkach doszło do powodzenia. Oddziały austriackie i niemieckie nie uzyskały podobnego rezultatu. Wynikiem tego był kontratak ze strony Rosjan. Legiony były zmuszone do odwrotu, na którego skutek doszło do licznych walk między 26 października a 8 listopada.

Kazimierz Olszański pisze o obrazach dokumentujących wspomniane wydarzenia w książce poświęconej Jerzemu Kossakowi: „Na obrazie dobrze oddany jest ruch pędzących ataku na bagnety żołnierzy ze swym dowódcą na czele, ujęty z pozycji tylno-bocznej; następny obraz (dedykowany prezydentowi Krakowa Mieczysławowi Kaplickiemu) zmienia tylko pozycję atakującej grupy na przednio-boczną, i w takiej pozycji namalowany został ostateczny obraz z roku 1937 […]" (Olszański K., Jerzy Kossak, wyd. Ossolińskich, Wrocław Warszawa Kraków 1992, s. 28.) Prezentowana praca posiada dedykację dla prezydenta Kaplickiego tuż obok sygnatury w lewym dolnym rogu.

Śmigły wyrósł w tej bitwie na jednego z najlepszych oficerów legionowych, a obraz ten był ważny w chwili, gdy marszałek Śmigły-Rydz umacniał swe wpływy w rządzie i w kraju.

Olszański K., Jerzy Kossak, wyd. Ossolińskich, Wrocław Warszawa Kraków 1992, s. 28.

Sądząc z umiejscowienia lotniska gen. Kutrzeby 10 km na południe od Kutna, idzie on naprzód i dlatego zebrane brygady kawalerii w rejonie Otwocka muszą co sił ganiać do bitwy, którą prowadzi gen. Kutrzeba. Poddałem tę myśl gen. Rómmlowi, który ma obiekcje, że są one zmęczone. Myślę jednak, że uda mi się go przekonać. W tym celu robimy wypad, aby im otworzyć drogę i nieco zachęcić i ośmielić.
– Leopold Okulicki

Cieplewicz M., Eugeniusz Kozłowski (oprac.), Wrzesień 1939 w relacjach i wspomnieniach, wyd. MON, Warszawa 1989. s. 193.

27
JERZY KOSSAK
(1886-1955)

Bitwa pod Kutnem, 1939

olej, płótno 121 x 201 cm
sygn. p.d.: Jerzy Kossak Kutno 1939 na odwrocie okrągłe stemple autorskie i faksymile potwierdzenia autentyczności przez Jerzego Kossaka

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

Bitwa pod Kutnem inaczej znana jako bitwa nad Bzurą miała miejsce od 9 do 18 września 1939 roku. Była ona prowadzona pod dowództwem generała Stanisława Kutrzeby i była to największa bitwa kampanii wrześniowej. Połączone siły armii „Poznań" i „Pomorze" stanęły do walki z jednostkami 8 i 10 Armii niemieckiej. Polacy zaatakowała 9 września rozciągnięte wzdłuż Bzury wojska niemieckie zmierzające ku Warszawie. Ataki były kontynuowane przez kolejne parę dni. Pomimo licznych sukcesów w generalnym rozrachunku Polacy nie zdołali rozbić niemieckiego wojska. W kolejnych dniach Polska armia musiała się przegrupować i podjąć decyzję o zmianie swoich planów. Drugą fazą bitwy była próba przebicia się do Warszawy. Armia „Pomorze" zaatakowała wojska niemieckie znad dolnej Bzury jednak musieli zrezygnować z tego planu po paru godzinach walki. 16 września wojska niemieckie zaatakowały pozycje polskie rozpoczynając tym trzecią fazę bitwy. Polska armia została rozbita i poszczególne oddziały podejmowały próbę samodzielnego przebicia się do Warszawy. Udało się to nielicznym jednostkom, jednak większość została wzięta w niewolę. Pomimo klęski polskiej armii, to sam atak na niemieckie wojska spowodował, że nieprzyjaciel musiał zmienić plany operacyjne czego skutkiem było odwleczenie momentu zdobycia przez nich Warszawy.

Odbywał dalekie podróże, m.in. w 1906 wyjechał do Egiptu. [...] Jego konsekwentnie realistyczne, naturalistyczne wręcz obrazy o wyrazistym modelunku, śmiałych grach światłocieniowych i nasyconych barwach przedstawiały różnorodne tematy. Zagraniczne podróże zaowocowały pejzażami morskimi, scenkami rodzajowymi [...]

Wielka encyklopedia Malarstwa Polskiego, wyd. Kluszczyński, Kraków 2011, s.710.

28
FELIX MICHAŁ WYGRZYWALSKI
(1875-1944)

Modlitwa

olej, płótno 55 x 75 cm
sygn. p.d.: „Koran" F.M.Wygrzywalski

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

29
ALFONS KARPIŃSKI
(1875-1961)

Róże

olej, tektura 39,5 x 49 cm
sygn. p.d.: a.karpiński na odwrocie autorski
opis: „Róże" mal. a.karpiński Kraków

Estymacja: 14 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 12.06.2014, poz. 61

Tematem obrazów [jest] czas płynący z wolna w ciszy mieszczańskiej enklawy, odmierzany tykaniem zegara i opadaniem kwietnych płatków, nasycona wspomnieniami atmosfera wyizolowanego wnętrza.
– Irena Kossowska

30
WOJCIECH WEISS
(1875-1950)

Kiki, Śpiący piesek, ok. 1937

olej, płótno 64 x 50 cm
sygn. l.d.: WW [inicjały wiązane] na odwrocie płótna p.g. stempel: 1047 WW [numer katalogu rodzinnego i faksymile inicjałów artysty]

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra Art, 13.06.2010, poz. 96.

REPRODUKOWANY
Rozkosz malowania. Wojciech Weiss 1875-1950. Wystawa dzieł artysty [katalog wystawy], red. Weiss-Nowina Konopka Z., Salon Antyków & Galeria Connaisseur, Kraków 2009, s. 41.

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.

W mitologii greckiej artyści upatrywali wiele źródeł inspiracji. Mity i legendy pozwalały im wyjść poza świat rzeczywisty i przedstawić wyimaginowane wydarzenia. Mogli pozwolić sobie na namalowanie rzeczy, których nie wypadałoby bez przykrywki tradycji mitologii. Przykładem powtarzanego motywu na przestrzeni lat historii sztuki, jest historia Ledy z łabędziem. Była ona córką Testiosa i Leukipe oraz żoną króla Sparty Tyndareosa. Bóg Zeus zobaczywszy dziewczynę, zapragnął ją posiąść. Wiedząc, że może spotkać się to z jej odmową, postanowił podejść do niej w postaci łabędzia i ją uwieść. Z miłości która połączyła Ledę i ptaka, poczęły się cztery jaja, z których wykluło się potomstwo: Kastor, Polluks, Helena i Klitajmestra. Nagość kobiety była zawsze pożądanym tematem obrazów malarskich. Erotykę kobiecych przedstawień chowano często za portretami bogiń takich jak np. Wenus. Jednak akt miłości szczególnie trudno było pokazać bez zgorszenia Kościoła. Dlatego historia Ledy była tak często przedstawiana przez malarzy na przestrzeni lat. Zamiast mężczyzny w roli partnera kobiety występuje łabędź, a reszta pozostaje dla wyobraźni publiczności. Najstarszymi znanymi wizerunkami tego motywu są drzeworyty umieszczone w Hypnerotomachia Poliphili, książce wydanej w Wenecji w 1499 roku. Nad tematem pochylił się również znany artysta Leonardo da Vinci, przedstawiając bardzo subtelnie relację łabędzia z Ledą. Artysta postanowił pokazać nie sam akt miłości, ale jej efekt, czyli moment wyklucia się potomstwa. Paolo Veronese oraz Peter Paul Rubens w swoich obrazach postawili na erotyczny wydźwięk historii, jednak najbardziej kontrowersyjna praca należy to François Boucher z 1740 roku. Dzieło jest na tyle odważne, że potrafi zgorszyć nawet współczesną publiczność. Symboliści również brali na warsztat ten mitologiczny motyw. Moreau przedstawia parę w tanecznym, mistycznym geście. Natomiast postimpresjonistyczny Cezanne stawia pytanie, dlaczego kobieta miałaby się zgodzić na uwiedzenie przez łabędzia? Jego Leda zdaje się odtrącać nachalne zwierzę. Prezentowana praca Wlastimila Hofmana jest kolejną próbą sportretowania mitologicznej sceny. Pomimo że, przedstawienie ma charakter erotyczny, to nie gorszy nas, a intryguje. Szczególnie oddziałuje na nas format pracy, który sprawia, że sylwetka kobiety jest w podobnej skali do rzeczywistości. Obraz w przeciwieństwie do wcześniej wspomnianych powstał już w XX wieku, dlatego można podejrzewać, że Hofman zdecydował się na ten temat obrazu ze względu na tradycję tego przedstawienia, a nie ze względu na zawoalowaną erotykę.

31
WLASTIMIL HOFMAN
(1881-1970)

Leda z łabędziem, 1928

olej, płótno 110 x 177 cm
sygn. p.d.: Wlastimil Hofman 1928

Estymacja: 100 000 – 140 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

32
EDWARD WITTIG
(1879-1941)

Pomnik Lotnika, lata 30. XX w.

brąz patynowany, kamień 34,5 x 22 x 17 cm
sygn. w kamieniu: E. WITTIG

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł

Raz lotnik, co ma skrzydła,
Co skrzydła ma orłowe,
Wyleciał jako ptak.
Przez zorzy malowidia,
Przez chmury wzleciał płowe
Aż na niebieski szlak.

Fragment wiersza Kornela Makuszyńskiego

Edward Wittig był polskim rzeźbiarzem pierwszej połowy XX wieku. Jak wielu mu współczesnych artystów trójwymiarowej formy początkowo silnie inspirował się miękką linią rzeźb Rodina i symbolizmem. Z czasem jednak porzucił łagodne kształty na rzecz wyraźnych i gładkich płaszczyzn. Nawoływał do powrotu do klasycyzmu do jego monumentalności i surowości. W twórczości Wittiga widać jednak naleciałości z modernizmu.

Prezentowana rzeźba jest projektem pomnika lotnika, którego powojenna wersja stoi obecnie na Warszawskim skrzyżowaniu Żwirki i Wigury i ulicy Wawelskiej. Pierwsza wersja tego monumentu powstała w postaci szkicu w 1920 roku. Miała upamiętniać konkretną postać Stefana Bastyra dowódcę 3. Dywizjony Lotniczego. Ten projekt jednak nie doczekał się realizacji, mimo to temat pomnika został podjęty po raz kolejny w 1922 roku. Tym razem jednak zdecydowano się na rzeźbę ku chwale rozwoju polskiego lotnictwa i upamiętniającą wszystkich poległych pilotów podczas pierwszej wojny światowej. Został wtedy powołany Komitet Organizacyjny Budowy Pomnika przez Gustawa Macewicza. Wittig zaczął ponownie pracę nad monumentem, którego pomniejszoną wersję mamy przyjemność prezentować. Pomnik Lotnika autorstwa polskiego rzeźbiarza miała być jedną z pierwszych w Europie rzeźb poświęconych tej tematyce. Jest to postać pilota stojąca w klasycznej pozie kontrapostu z samolotowym śmigłem wspartym o jego plecy. W rzeźbie widać już charakterystyczne cechy prac Wittiga po okresie inspiracji Rodinem. Prezentowana postać jest przedstawiona schematycznie i w uproszczony sposób. Pierwotnym miejscem, w jakim miała stanąć rzeźba, był plac Unii Lubelskiej. Praca przy takim elemencie architektonicznym wymaga olbrzymiego przemyślenia, aby była spójna z otoczeniem, w którym ma się pojawić. Wittig radził się architekta Antoniego Jawornickiego w sprawach proporcji cokołu oraz samej postaci. W 1927 została zaprezentowana w pracowni artysty rzeźba już w docelowych wymiarach, następnie w 1928 roku został zaakceptowany jej gipsowy odlew, a w 1929 roku praca została pokazana publiczności podczas Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu. Rok później doszło do realizacji odlewu i Pomnik Lotnika stanął na placu Unii Lubelskiej 1932 roku w trakcie obchodów Święta Niepodległości. Podczas drugiej wojny światowej, która wstrząsnęła Polską i Warszawą, postument przetrwał liczne bombardowania i był miejscem patriotycznych zgromadzeń. Niestety został on zdjęty i przetopiony przez hitlerowców w 1943 roku. Współczesny pomnik powstał w 1967 roku na podstawie modelu przechowywanego obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie.

W GÓRY! W GÓRY, MIŁY BRACIE! TAM SWOBODA CZEKA NA CIĘ.

– Wincenty Pol

Pieśń o ziemi naszej

33
WŁADYSŁAW SKOCZYLAS
(1883-1934)

Górale, po 1927

akwarela, papier 34 x 48 cm (w świetle oprawy)
sygn. p.d. W.Skoczylas

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

Władysław Skoczylas urodził się w 1883 r. w Wieliczce. Początkowo pobierał on nauki dotyczące rzeźbiarstwa na wiedeńskiej uczelni, a następnie, w latach 1904-1906 kształcił się w zakresie malarstwa w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, pod kierunkiem Axentowicza i Wyczółkowskiego. W 1918 roku Władysław Skoczylas przeniósł się do Warszawy, gdzie wykładał sztukę rysunku na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Twórczość Skoczylasa była niemal całkowicie zdominowana przez malarstwo pejzażowe oraz obrazy i drzeworyty o tematyce folklorystycznej, religijnej i mitologicznej. Przez alergię musiał zrezygnować z malarstwa olejnego oraz pracy w glinie, skupił się wtedy na akwaforcie. Od 1913 roku Skoczylas zainteresował się tworzeniem drzeworytów, w późniejszych latach stał się jednym z głównych twórców drzeworytu w polskiej sztuce. Po 1920 roku Skoczylas zaczął eksperymentować z techniką akwareli, dzięki której poszerzył paletę barw. Początkowo artysta malował te same folklorystyczne motywy co wcześniej w technice drzeworytu. W duchu ideologii Młodej Polski była między innymi inspiracja wątkami góralskimi. Nowa technika malarska dała Skoczylasowi łatwość w odwzorowywaniu widoków Podhala, Kazimierza nad Wisłą ale również włoskich pejzaży architektonicznych.

Prezentowana praca pochodzi z 1927 roku i jest wykonana właśnie w technice akwareli. Łączy w sobie ducha góralskiego folkloru i piękno pejzażu uchwycone w wodnej technice. Doświadczenie z drzeworytem dało Skoczylasowi umiejętność syntezy przedstawianej rzeczywistości i jej stylizację. W połączniu z techniką akwareli, która nie pozwala na pełną kontrolę, daje niebanalny efekt. Zamiast rytmicznych cięć i masywnych konturów są obłości i rozmycia. Nadal artysta posługuje się kontrastami walorowymi jednak technika akwareli zmusza go do poskromieniem swojego temperamentu. W efekcie mamy barwny pejzaż z dwoma góralami, którzy pędzą na koniach przez obraz łącząc motywy góralskiego drzeworytu z subtelnością farby wodnej.

Otóż wystarczy uważnie popatrzeć na te prace, aby moc, nie znając nazwisk autorów, posegregować ich utwory na poszczególne grupy. Nowa metoda wydobywa z każdego własny styl; prace różnią się między sobą, tak jak różnią się charaktery i temperamenty. Każdy musi pracować sam, czerpiąc natchnienie nie z gipsowego modelu, lecz z własnej osobowości. (...) kopiowanie zastąpiła twórczość. Równie niesłuszny byłby zarzut czerpania z wzorów, reprodukcji itp. Żaden z uczniów nie miał w ręku niczego podobnego, w życiu swym o żadnych ‚izmach' nie słyszał. Sam dla siebie musi być otwartą księgą i z niej musi czytać.

Jerzy Dobrzycki

Dobrzycki J., Na nowych drogach, „Świat" 1924, s. 6-7.

W XIX w. i w pierwszych dekadach XX w. inteligencja miejska uciekać od miasta i szukać inspiracji w wiejskim zakopiańskim życiu. Widzieli wyższe wartości w obcowaniu z ubogimi góralami, podziwiali szlachetność ich postępowań i surowość natury, która definiowała ich życie. Zachwyceni przyjezdni nie chcieli stać się jednym z mieszkańców zakopanego i wieść trudne, ale moralne życie. Chcieli zadbać o badanie, systematyzowanie i popularyzowanie regionu. W 1873 roku powstało Towarzystwo Tatrzańskie, które miało wspierać przemysł górski oraz nadać rozgłos kulturze, naturze i lokalnym zasobom. Założycielami stowarzyszenie byli mieszkańcy Zakopanego: Tytus Chałbiński, ksiądz Józef Stolarczyk i Walery Eliasz Radzikowski. Dzięki ich zaangażowaniu już rok po powstaniu Towarzystwa Tatrzańskiego otworzono Szkołę Snycerską gdzie górale mogli nauczyć się pożytecznego rzemiosła. Po dwóch latach szkoła została przejęta przez władze austriackie. Została zmieniona nazwa na C.K. Szkołę Zawodową Przemysłu Drzewnego, oraz program nauczania. Początkowo sama nauka rzemiosła była priorytetem dla kadry nauczycielskiej. Jednak z czasem nacisk został stawiany bardziej na artystyczne wykształcenie absolwentów. W tym okresie dyrektorem szkoły był Karol Stryjeński. Stanisław Witkiewicz w ostatniej dekadzie XIX wieku optował za tym, aby styl zakopiański stał się charakterystyczny dla całego kraju.

Styl zakopiański był doceniany w kraju (Salon Czesława Garlińskiego w Warszawie, 1924) i za granicą (Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu, 1925). Sposób tworzenia, który charakteryzował absolwentów Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego stał się synonimem rzeźby zakopiańskiej i rozpoznawany był jako Polska Sztuka Dekoracyjna. Dumą sztuki Podhala jest rzeźba grubo ciosana, o formie dynamicznej i rytmicznej, pełna ducha natury.

34
SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA

Tańcząca para, lata 30 XX w.

brąz, odlew współczesny 53 x 43 x 26 cm
ed.1/8

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł

Jedyne, co jeszcze pozostaje dziś nam, artystom – to szukać tonu pozaczasowej harmonii – tonu nowego klasycyzmu w tym nerwowym wieku.
– Henryk Kuna

Świat, 1932 nr 49, s. 3.

Henryk Kuna to jeden z najpopularniejszych artystów dwudziestolecia międzywojennego, wybitny przedstawiciel nowego klasycyzmu, członek warszawskiej grupy Rytm. Początkowo był kształcony na rabina jednak swoją karierę związał ze sztuką a przede wszystkim z rzeźbiarstwem. We wczesnych latach swojej twórczości Kuna jeździł do Paryża na kursy obróbki kamienia i marmuru, ale w przyszłości odnalazł tam o wiele więcej. W tym okresie jego dzieła zaczęła charakteryzować bogactwo niuansów światłocieniowych i wrażliwy modelunek – zawdzięczał to właśnie studiowaniu twórczości Rodina. W tamtym czasie wielu artystów korzystało z inspiracji jaką czerpali z prac francuskiego rzeźbiarza, który był już dojrzałym artystą cieszącym się uznaniem jego prac. Jednak Henryk Kuna był wtedy poszukującym młodym artystą i jego fascynacje, też ulegały zmianom. Nie ma wątpliwości, że nauka u Konstantego Laszczyki i zamiłowanie do twórczości Rodina odegrało wielką rolę w tym jakim artystą został Henryk Kuna. Kiedy wrócił kolejny raz do Paryża, po przerwie, w trakcie której został założycielem oraz członkiem ugrupowania „Rytm", artysta odkrył sztukę Aristidea Maillola oraz innych twórców nowego klasycyzmu. Byli oni odpowiedzią na pytanie: Co po Rodinie? Odpowiedzią była sztuka inspirowana starożytnością i średniowieczem. Henryk Kuna idąc za nową fascynacją porzucił szkicową formę na rzecz bogatej faktury zaczął cenić porządek kompozycji i stosować szerokie płaszczyzny polerowanych form.

Na rynku antykwarycznym oprócz prac rzeźbiarskich pojawiają się również obrazy autorstwa Henryka Kuny. Artysta w swoich dwuwymiarowych pracach również łączył nowoczesność z nawiązywaniem do tradycji wielkiej sztuki europejskiej, zwłaszcza epoki renesansu. Nawiązywał do stylizacji antyku, tworzył sceny z życia rodzinnego, często umieszczane na tle idyllicznego pejzażu. Jego twórczość wyraźnie inspirowana była sztuką przyjaciela - Eugeniusza Zaka; podobnie „ponadczasowa", o lekko melancholijnym wyrazie, poddana delikatnej stylizacji i stonowanej kolorystyce.

35
HENRYK KUNA
(1879-1945)

Dwa akty, 1926

gwasz, papier 41 x30 cm
sygn. p.d.: HKuna 1926

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Paryż, kolekcja prywatna

Odmienną od rodzimej wersję stylu art deco reprezentowała pierwsza dama światowego art deco, królowa salonów paryskich i nowojorskich, zaprzyjaźniona ze światową elitą, między innymi z Gabrielem d'Annunzio, niekwestionowany symbol kobiety wyzwolonej i Polka z pochodzenia – Tamara z Górskich Łempicka.

Krzysztofowicz-Kozakowska S. Stolot F. Krasny P. Bohm A. Kosiński W. Kunkel R. Marcinek R. Nestorow R. Siwek A. Żmudziński J., Dzieje sztuki polskiej, wyd. Kluszczyński, Kraków, s. 245.

36
TAMARA ŁEMPICKA
(1898-1980)

Dziewczyna z mandoliną, 1929/1998

serigrafia , papier 98 x 60 cm
ed.: 166/195 p.d.: pieczęć TAMARA de LEMPICKA (Praca posiada certyfikat córki artystki Baronessy Kizette de Łempickiej)

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

Malowniczy, zręczny,
niezbyt uczony, zręczny
i naiwny, zręczny
i surowy, chory i prosty,
przerażający, dziecinny.
Nowy? Bardzo dawny.
Nowoczesny. Oto
przymiotniki, jakie
wyniosłem z pierwszej
wizyty w pracowni
Biegasa; jest to jego
sztuka, są to moje
wrażenia dotyczące jego
sztuki, które usiłuję
sprecyzować na swój
własny użytek.
– Adolf Basler

cyt. za: Paryż i artyści polscy wokół E.-A. Bourdelle'a 1900-1918 [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 69.

Tak. Mój drogi Biegasie, jest pan poeta. Kontempluje pan rzeczywistość z naiwnością, ale i wielka przenikliwością; pańska osobowość wyraża się bezkompromisowo, pańskie spojrzenie różni się od spojrzenia innych artystów: rzeczy, żywioły, pory roku czy chmury jawią się panu jako pragnienia; całą naturę przenika fantazja, przekłada pan na nią swoją wrażliwą rozedrgana duszę. (...) Pańskie plastyczne dzieła są jak wiersze. Zawiera się w nich cała pańska istota, ze wszystkim co jej dotyczy: czułością, buntem, miłością i myślami.
– *Emile Verhaeren*

Deryng X., Bolesław Biegas, wyd. Polskie Towarzystwo Historyczno – Literackie Biblioteka Polska w Paryżu, 2011, s. 84.

Malarstwo Bolesława Biegasa może wydawać się w cieniu jego twórczości rzeźbiarskiej. Artysta wpierw parał się formą trzech wymiarów, aż ok. 1900 roku za namową Stanisława Wyspiańskiego chwycił za pędzel. Jego głównymi inspiracjami wczesnego okresu malarskiego byli Gustav Moreau i Arnold Bocklina. Pod wpływem filozofii Stanisława Przybyszewskiego jego twórczość, zarówno malarska, jak i rzeźbiarska, zaczęła się obracać wokół tematyki oddającej tajemniczość ludzkiej egzystencji. Od 1918 roku Biegas zaczął tworzyć obrazy z cyklu „portretów sferycznych". Była to udana próba połączenia ludzkiego wizerunku z abstrakcyjna, wielobarwną mozaiką form bazujących na kształcie łuku. Obrazy pochodzące z tego cyklu są nacechowane okultyzmem, którym interesował się artysta. Jego twórczość malarska ewoluowała w 1920 roku. Wielobarwne dotychczas obrazy ustąpiły bardziej stonowanej, kameralnej palecie kolorów. Artysta posługiwał się w tym czasie przede wszystkim ciemnym, głębokim granatem i jasnymi akcentami kolorystycznymi. Mistycyzmu pracom dodają literackie tytuły obrazów. Biegas tworzy na swoich płótnach świat fantastyczny, skąpany w mroku, z którego dzięki punktowemu światłu wyłaniają się sceny prosto z wyobraźni artysty. Na obrazach z tego okresu przewijają się motywy jezior, zamków, łabędzi, tajemniczych postaci czy wodospadów. Nie jest to świat przerażający, ale magiczny pobudzający naszą ciekawość. „Twórczość Biagasa prowokuje, zmusza do refleksji. To twórczość krążąca wokół zagadnienia bytu, losu człowieka, śmierci, nieuchronności wyroków losu, wieczności i przeznaczenia. Twórczość układająca się w swoistą, by posłużyć się tytułem książki artysty, „Wędrówkę ducha myśli". Sztuka apollińska i dionizyjska zarazem – związana ze zdolnością tworzenia fikcji i kreacją artystyczną, ale też przepełniona żywiołem ekspresji, wywołująca silne uczucia i nastroje." (Wierzbicka A., Bolesław Biegas, czyli Wędrówka ducha myśli, cyt. za: AA.VV., Bolesław Biegas. Rzeźba, Warszawa 2012, s. 14).

37
BOLESŁAW BIEGAS
(1877-1954)

Świątynia ptaka tajemnic

olej, sklejka 43 x 36 cm
sygn. p.d.: B.Biegas na odwrocie naklejona kartka papieru z dedykacją pisaną na maszynie SZANOWNEJ I DROGIEJ PANI BRONISŁAWIE MOŃKIEWICZ - w serdecznej pamięci Bolesław Biegas [odręcznie, atramentem] Bolesław Biegas Paryż, dnia 25 [odręcznie atramentem] sierpnia 1950 r.

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 18.10.2012, poz. 14

WYSTAWIANY
Konstancin - Jeziorna, Villa la Fleur, Bolesław Biegas. Między inspiracją a symbolem, 14 maja - 31 lipca 2011.

REPRODUKOWANY
Deryng X., Bolesław Biegas, Polskie Towarzystwo Historyczno-Literackie. Biblioteka Polska w Paryżu, 2011, s. 277
Bolesław Biegas. Między inspiracją a symbolem [katalog wystawy], Villa la Fleur, Konstancin - Jeziorna 2011, poz. 34, s. 22.

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

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

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.

38
LEOPOLD GOTTLIEB
(1879-1934)

Portret Leny, ok 1930 - 1932

olej, tektura 63 x 48 cm
sygn. l.d.: L.Gottlieb, opisany p.d.: Frau Lena in Freundschaft

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja Toma Podla

REPRODUKOWANY
Król A., Tanikowski A., Kolory Tożsamości, Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla, wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 117.

39
LEOPOLD GOTTLIEB
(1879-1934)

Kobieta w kuchni

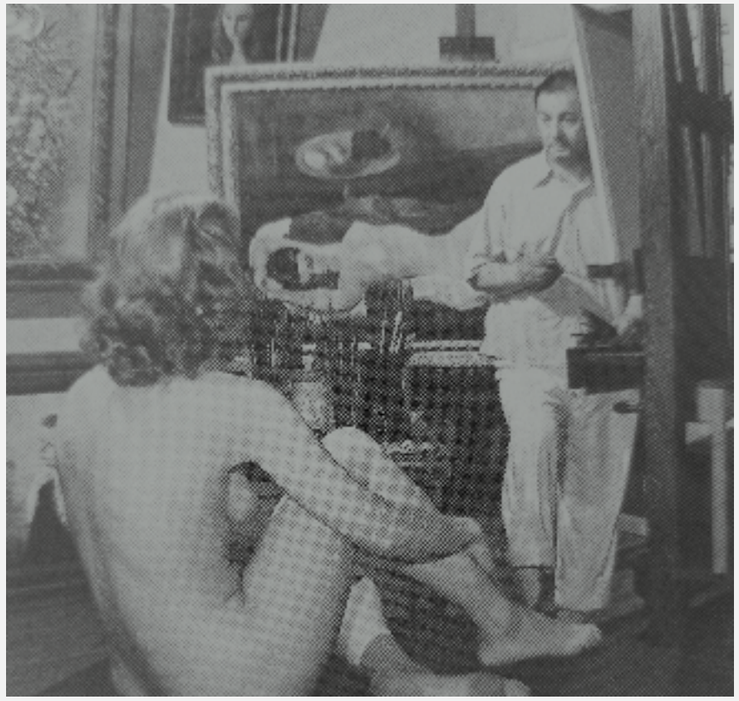
olej, gwasz, papier 40 x 25 cm
sygn. l.d.: l. gottlieb

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja Toma Podla

REPRODUKOWANY
Król A., Tanikowski A., Kolory Tożsamości, Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla, wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 118.

MOJŻESZ KISLING



Mojżesz Kisling w pracowni (materiały prasowe)

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

Wybuch II wojny światowej miał niebagatelny wpływ na losy wielu polskich artystów żydowskiego pochodzenia, którzy w krajach takich jak Francja przez dziesięciolecia odnajdywali sprzyjające warunki do swoich artystycznych działań. Niezwykle bogata i różnorodna tradycja malarska, jaką tylko w krótkim międzywojennym okresie lat 20. i 30. stworzyli twórcy przynależący do kręgu Ecole de Paris, w 1939 roku stanęła w obliczu wielkiego zagrożenia. Wielu z nich nie przeżyło dramatycznych wydarzeńII wojny światowej – Roman Kramsztyk, Joachim Weingart i Henryk Epstein – by wymienić tylko niektórych z nich. Ci, którzy przetrwali zawdzięczali to często szybkiej decyzji o ucieczce z Europy. Jednym z takich artystów był Mojżesz Kisling, słynny „książe Montparnassu", przyjaciel największych twórców międzywojennych, prawdziwy żywioł i dusza towarzystwa, barwny ptak polsko-żydowskiego środowiska artystycznego w Paryżu. W sierpniu 1939 roku Mojżesz Kisling został zmobilizowany do francuskiej armii. Po zawieszeniu broni wyjechał z Paryża do La Ciotat na południu Francji, gdzie odnalazł umierającego Józefa Pankiewicza. Po śmierci profesora pomógł wdowie – Wandzie Pankiewiczowej – przy organizacji pogrzebu w Marsylii po czym sam, zagrożony za manifestowanie postaw antyfaszystowskich wyjechał do Lizbony w 1941 roku. Stamtąd drogi poprowadziły go do Stanów Zjednoczonych otwierając tym samym blisko sześcioletni czas amerykańskiej emigracji artysty. Ameryka nie była dla Kislinga zupełnie obcym terenem. Jeszcze w przedwojennym Paryżu miał on bowiem styczność z kolekcjonerami zza oceanu, którzy chętnie kupowali jego prace. W roku 1930 a następnie 1932 nowojorskie Museum od Modern Art pokazywało płótna Kislinga na wystawach poświęconych paryskiemu malarstwu („Summer Exhibition: Painting and Sculpture" w 1930 roku oraz dwa lata później „Painting in Paris"). W Ameryce miał wreszcie Kisling przyjaciół. Po przybyciu do Nowego Jorku w 1941 roku artysta założył pracownię przy 222 Central Park South. W szybkim czasie stała się ona miejscem spotkań coraz liczniejszego środowiska twórców europejskich, którzy w Ameryce odnaleźli schronienie przed wojną. Osobowość Kislinga przyciągała jak magnes, potrafił on jak nikt inny odtworzyć w emigracyjnych warunkach atmosferę przedwojennego Paryża. Nic więc dziwnego, że w jego nowojorskim atelier chętnie gromadzili się liczni intelektualiści i artyści. Bujne życie towarzyskie nie ograniczało w żaden sposób Kislinga, który z zapałem malował. W roku przybycia do USA miał m.in. wystawę w słynnym Whitney Museum w Nowym Jorku. W 1942 roku na zaproszenie swojego przyjaciela Artura Rubinsteina wyjechał do Hollywood. Tam również utrzymywał kontakty z polskim środowiskiem często odwiedzając dom pianisty Kazimierza Krance i jego żony Felicji z Lilpopów, który był ważnym ośrodkiem polskiej myśli na zachodnim wybrzeżu. W spotkaniach u Kranców brali udział m.in. Artur Rubinstein, Henryk Szeryng, Witold Małcużyński, Julian Tuwim i Rafał Malczewski. Podczas pobytu w Kalifornii Kisling pokazywał swoje prace w James Vigeveno Gallery w Westwood Hills (LA) oraz w Edgardo Acosta Gallery w Beverly Hills. Po krótkich pobytach w Waszyngtonie i Filadelfi i Kisling powraca pod koniec 1943 roku do Nowego Jorku, do swojej wspaniałej pracowni. Tęsknota za Francją nasilała się, zwłaszcza, że przebywali tam nadal żona i dwóch synów artysty. Mimo wielkiego zainteresowania jego malarstwem i osiągniętych sukcesów w Ameryce czuł się coraz bardziej wyobcowany. Ponadto nie odpowiadał mu klimat i warunki życia w mocno zurbanizowanym mieście. Zakończenie drugiej wojny światowej oraz wystawa w paryskiej Galerie Guenegaud w 1945 roku spowodowały, że Kisling podjął decyzję o powrocie do Europy. W 1946 roku był już z powrotem w ukochanej Francji i zamieszkał z rodziną w wybudowanym jeszcze przed wojną domu w Sanary-sur-Mer w Prowansji. To samo Sanary-sur -Mer, które widziało kształtowanie się niezwykłego talentu malarskiego Kislinga już w latach 20. stało się dla artysty miejscem wytchnienia w ostatnich latach jego życia.

MALARZOWI POZOSTAJE TYLKO JEDNA DROGA: NATCHNĄĆ TE SAME ODWIECZNE PRZEDMIOTY WŁASNĄ UCZUCIOWOŚCIĄ MALARSKĄ…

Mojżesz Kisling w wywiadzie dla „L'Art Vivant" 15 czerwca 1925.

40
MOJŻESZ KISLING
(1891-1953)

Naga, 1920

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

Estymacja: 1 000 000 – 1 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 16.12.2014, poz. 38
Nowy Jork, kolekcja prywatna
Christie's, aukcja 09.11.1999, poz. 322.

REPRODUKOWANY
Kessel J., Kisling, Harry N. Abrams, Inc. Publishers New York, 1971, str. 274, poz. 12
Czapliński C., Kolekcje sztuki polskiej w Ameryce, Warszawa – Nowy Jork, 2005, str. 416.

W latach 1913-18 w twórczości Kislinga widać wyraźne wpływy wczesnego kubizmu i fowizmu. Od ok. 1916 roku zainspirowany twórczością Amadeo Modiglianiego zaczyna tworzyć obrazy realistyczne. Od początku dwudziestolecia międzywojennego Kisling daje się poznać głównie jako portrecista. W pracach z gatunku portretu przedstawiał nieco wyidealizowany, liryczny wizerunek modela ujętego w popiersiu lub do kolan z głową ustawioną w ¾, czasem na wprost. Najbardziej charakterystycznymi cechami tych obrazów są: wydłużony, migdałowy kształt wyolbrzymionych oczu oraz starannie wyrysowane łuki brwiowe i usta. Artysta dążył do stworzenia własnej formuły portretu wywodzącej się ze sztuki wczesnego renesansu. Portretowane postacie o uduchowionych twarzach upozowane w dość sztywny sposób malowane były na tle pejzażu, czy też płaskiej, niekiedy udrapowanej przestrzeni.

Prezentowany obraz pochodzi z 1920 roku, przedstawia akt brunetki, która subtelnie zasłania swoją nagość upozowana w pozycji siedzącej. Jej jasny ton skóry stoi w opozycji do wyrazistego czerwonego tła, które może symbolizować uczucie, jakie wzbudzała modelka. Kisling w pracach z tego okresu przedstawiał nieco wyidealizowany wizerunek modela. Artysta dążył w tych pracach do stworzenia własnej formuły portretu wywodzącej się ze sztuki wczesnego renesansu. Prezentowana praca to doskonały przykład subtelnego modelunku walorowego karnacji modelki współgrającego z syntetyzacją formy. Portrety Kislinga posiadają bardzo nasycony koloryt i wyraźny rysunek. Odnosimy wrażenie muzealności tych prac i nadrealności. Malarstwo portretowe tego wielkiego artysty, do którego zaliczyć należy oferowaną pracę niezwykle rzadko pojawia się na polskim rynku dzieł sztuki. Zachwyca intensywnym kolorem, dużymi, pięknymi, czystymi plamami barwnymi i nieporównywalną do żadnego innego artysty polskiego stylistyką, rozpoznawalną na całym świecie.

Kisling, choć wyszedł z kręgu awangardy kubistycznej, przez całe swoje życie poszukiwał nowych formuł realizmu. Dziś można go uznać za prekursora m.in. puryzmu, nowej rzeczowości i hiperrealizmu. (...)

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

Swoje postacie kobiece, zwłaszcza akty urodziwych dziewcząt, uwypuklał silnym i krągłym modelunkiem, prowadzącym nieraz do wyolbrzymienia bioder, może a przykładem Modiglianiego, z którym się przyjaźnił.

Dobrowolski T., Malarstwo Polskie,
wyd. Ossolineum, Wrocław 1989, s.325.

Kramsztyk uprawiał malarstwo, grafikę i rysunek, zdarzyło mu się nawet rzeźbić. Był przede wszystkim utalentowanym portrecistą. Miał dar wyrażania swego psychologicznego słuchu językiem malarskim. [...] Nierzadko przydawał portretowanym postaciom monumentalnego wyrazu, za pomocą rekwizytu czy detalu stroju redagował niektóre konterfekty jako alegorie o uniwersalnym przesłaniu, wykraczającym poza malarskie indywidualizowanie modela.

Król A., Tanikowski A., Kolory Tożsamości, Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla, wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 163

Janina Karleńska w kompozycji Kramsztyka nosi kostium Cyganki Azy, bohaterki sztuki J. K. Galasiewicza i Z. Mellerowej „Chata za wsią" według powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego pod tym samy tytułem. Oprócz rysunku i litografii (inne odbitki w posiadaniu Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi) Kramsztyk wykonał także olejny obraz z tym samym przedstawieniem, znajdujący się dziś w zbiorach Wiesława Ochmana(poz. Prohaska 1995, s. 24).

(Król A., Tanikowski A., Kolory Tożsamości, Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla, wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 180.)

41
ROMAN KRAMSZTYK
(1885-1942)

Portret Janiny Karleńskiej

kredka, papier 40,5 x 29,5 cm

Estymacja: 7 000 – 9 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja Toma Podla

REPRODUKOWANY
Król A., Tanikowski A., Kolory Tożsamości, Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla, wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 180.

RAJMUND KANELBA

Rajmund Kanelba urodził się jako Mojżesz Rajmund Kanelbaum w Warszawie, 12 lutego 1897 roku. Najstarsze znane dzieło Kanelby to autoportret z 1916 roku, na którym przystojny dziewiętnastoletni wówczas młodzieniec zerka nonszalancko na widza spod żwawego beretu. Kanelba rozpoczął w 1919 roku studia na wiedeńskiej Academie der Bildenden Kunste, ale po kilku miesiącach opuścił stolicę Austrii bez dyplomu. Za namową matki kontynuował studia na wydziale prawa na uniwersytecie w Krakowie, ale i te zawiesił po jednym semestrze. Nieustanny niepokój był częścią jego charakteru i będzie przenikał jego życie w kolejnych latach.

W wieku ponad dwudziestu lat Rajmund Kanelba był utalentowanym malarzem, ale z niewielkimi środkami finansowymi i bez formalnego wykształcenia artystycznego. W 1924 roku zawarł strategiczne małżeństwo, zapewne za namową rodziców, z Marią Wohl, córką bogatego polskiego przemysłowca. Hojny posag Marii umożliwił Kanelbie rozpoczęcie kariery artystycznej, ale małżeństwo nie należało do szczęśliwych. Maria przez całe życie cierpiała na różnorakie zaburzenia psychiczne, m.in. chroniczną paranoję. Nowożeńcy spędzili rok w Warszawie, a w 1924 roku przenieśli się do Paryża, mekki dla początkujących artystów awangardowych. Tam Kanelba dołączył do artystów z kręgu École de Paris, grupy głównie żydowskich artystów z Europy Środkowej, którzy założyli kolonię na Montparnasse (1910-39). Młody artysta wystawiał w Salon d'Automne, Salon des Indépendants, Salon des Tuileries i Salon de l'Escalier. Jego malarstwo zostało dobrze przyjęte, zarówno przez publiczność jak i przez krytyków. Szczególne uznanie wzbudziło podejście Kanelby do kwestii koloru. W 1929 roku „Art Polonais Modern" opisał Kanelbę jako „kolorystę, o wyciszonych, trzeźwych i wyrafinowanych dźwiękach, o wyjątkowych wartościach". Francuski poeta i pisarz André Salmon opublikował w Paryżu w 1933 roku małą monografię o Kanelbie. Twierdził, że Kanelba był dłużnikiem swoich„ francuskich starszych ", nazywając go„ spadkobierca Renoira ", ale przypisuje mu wykonanie obrazów„ wzbogaconych o szczególne poczucie przestrzeni ".

Kanelba wyjechał do Londynu pod koniec lat 30. XX wieku, aby namalować portret ambasadora RP w Wielkiej Brytanii, hrabiego Edwarda Raczyńskiego. To prestiżowe zlecenie otworzyło wiele drzwi w Londynie, gdzie urocze portrety dzieci Kanelby okazały się szczególnie popularne wśród angielskich klas wyższych. André Salmon pisał o skłonności Kanelby do „oddawania się urokowi" w swoich portretach kobiet i dzieci - „wśród jego najlepszych" - ale ten urok opierał się na wartościach strukturalnych. „Elegancja nigdy nie przytępi mocnej sztuki Kanelby". Felix Topolski, polski malarz ekspresjonistyczny i przyjaciel Kanelby, napisał po latach, że „Urok to niemodna cecha malarza. Ale Kanelba miała urok, a także wielką szykowność i elegancję. Był bardzo dobrym malarzem ". Siła Kanelby w tym gatunku została najwyraźniej uwydatniona przez liczne portrety własnego syna George'a, które wykonał w różnych momentach jego dzieciństwa.

Wiosną 1937 roku Kanelba odbył pierwszą podróż do Nowego Jorku na indywidualną wystawę w słynnej Paul Reinhart Gallery przy Piątej Alei. Jego praca została ciepło przyjęta przez klientów Reinharta. Zawiązane wówczas kontakty z amerykańskimi marszandami przerwał wybuch wojny w 1939 roku. Kanelba powrócił do Paryża, aby zamknąć swoje studio. Zwinął sto obrazów i ukrył je na strychu w domu zaprzyjaźnionej rodziny Rotnerów. Kiedy naziści okupowali Paryż latem 1940, Rotnerowie uciekli na południe Francji. ich mieszkanie zostało splądrowane przez Niemców, a paryskich obrazów Kanelby nigdy nie udało się odnaleźć.

Kanelba czas wojny spędził w Londynie, a w 1947 roku przeniósł się na stałe z Marią do Nowego Jorku, gdzie cieszył się regularnymi zleceniami portretowymi licznymi wystawami indywidualnymi. W tym czasie styl Kanelby przeszedł w kierunku abstrakcji, jego płótna charakteryzowały się kanciastymi formami i grubymi powierzchniami impastowymi. Po wystawie w Hammer Gallery w 1952 roku pisano, że „artysta dojrzał, jego kolor jest bardziej subtelny, a jego percepcja ostrzejsza dzięki doświadczeniom [drugiej wojny światowej]. (…) Kanelba jest jednym z najwybitniejszych współczesnych artystów."

Zimą 1955 roku Kanelba udał się do Londynu, aby wykonać najważniejsze zlecenie w swojej karierze - portret nowo koronowanej królowej Elżbiety II. Artysta przedstawił młodą kobietę w mundurze wojskowym nie ujmując nic z jej naturalnej elegancji i kobiecości. Reprodukcje portretu pojawiały się na okładkach wielu brytyjskich i australijskich magazynów co przyniosło Kanelbie duży rozgłos i międzynarodowy prestiż.

Od tego czasu zdrowie artysty zaczęło się gwałtownie pogarszać. Podczas kolejnej wizyty w Londynie w lipcu 1960 Kanelba zmarł nagle na atak zakrzepicy wieńcowej w swoim pokoju hotelowym w Kensington. Miał 63 lata.

Kanelba malujący portret Edwarda Raczyńskiego w pracowni Londynie, NAC.

Ze wszystkich młodych ludzi z zagranicy, którzy przybywają tu, by formować się poprzez kontakt z naszymi artystami, nie znam nikogo tak utalentowanego, jak Polak Kanelba. Jego wizja jest delikatna i subtelna, a jego oko niezwykle wrażliwe na wszelkiego rodzaju modulacje kolorów i wszelkie wariacje nastroju.

Thiébault-Sisson F., „Le Temps" X. 1928

Pozbawienie sztuki jej emocjonalnego pierwiastka oznacza jej zubożenie. - *Rajmund Kanelba*

fragment wypowiedzi artysty z otwarcia indywidualnej wystawy w Associated American Artists Galleries w Nowym Jorku, 1954 r.

42
RAJMUND KANELBA
(1897-1960)

Portret żony, 1931

olej, płótno 132 x 96 cm
sygn. Kanelba 1931

Estymacja: 150 000 – 180 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja prywatna
Staten Island, kolekcja syna artysty Georga Kanelby

We wczesnych pracach malarskich Rajmunda Kanelby podkreślano skłonność do idealizowania i niemal akademicki rysunek. Z czasem jego twórczość ukształtowała się pod wpływem współczesnego malarstwa francuskiego. Interesowały go szczególnie zagadnienia czysto ma¬larskie. „Materiał farby olejnej ma u niego połyskliwość emalii; kolor zawsze wyszukany, zazwyczaj z ciekawie przeprowadzoną dominantą pewnej barwy; jego kompozycja jest niekiedy zanadto nawet harmo-nijna. .., nazbyt ściśle zamknięta w liniach okrągłych, do których artysta ma wyraźną predylekcję" (Husarski W., „Tygodnik Ilustrowany" 1932, s. 739). Entuzjastycznie mówiono w kraju o Kanelbie jako wytrawnym koloryście: „W kontakcie z malarstwem francuskim [Kanelba] odkrył samego siebie. Bo Kanelba jest przede wszystkim kolorystą, i to nie byle jakim. Przeczulona wrażliwość daje mu bogatą gamę kolorystyczną, jakiej nie powstydziłby się żaden ze znakomitych malarzy paryskich, to też obrazy jego wytrzymują bez trudu sąsiedztwo tak potężnych kolorystów jak Chagall, Pascin i Kisling" (Prędski A., „Wiadomości Literackie", 15. VII. 1928, nr 29).

Oferowany „Portret żony" z 1931 roku to jeden z lepszych przykładów tzw. malarstwa sensualistycznego, jak trafnie określił twórczość Kanelby Wacław cytowany wcześniej polski krytyk Wacław Husarski. Jest to obraz o niezwykłym pierwiastku uczuciowym, porównywalny do powstałego w tym samym roku „Portretu własnego z żoną" (reprodukowany w „Sztukach Pięknych", IX 1933, s. 304). „Portret żony" to liryczne w nastroju, swobodnie trak¬towane studium kobiety w kameralnym wnętrzu. W roku powstania oferowanego portretu Kanelba był już malarzem rozpoznawalnym i wysoce cenionym w Paryżu. Również tamtejsza krytyka zachwycała się zwłaszcza jego wrażliwością na kolor i rzadką umiejętnością tworzenia intymnej nastrojowości, wyróżniającą młodego artystę na tle jego kolegów ze Szkoły Paryskiej. Paul Fierens, belgijski historyk sztuki i kurator, pisał w 1932 roku: "Ten niebieski, ten szary to Paryż; ta biel, ten róż to kobieta, którą kochamy; te same tony podane na płótnie, to Kanelba". Z kolei Waldemar George w „La Revue mondiale" w kwietniu 1933 podkreślał wagę nastrojowości w portretach artysty: „Wystawa Kanelby, jednej z młodych nadziei Szkoły Paryskiej, wzbudziła duże zainteresowanie. Malarz portretów i malarz wnętrz Kanelba jest przede wszystkim malarzem atmosfery." Oferowany portret potwierdza trafność powyższego spostrzeżenia. To, co w nim dominujące to nie sama postać kobiety ale opisujące ją światło i kolor – wyrazisty, choć przytłumiony, delikatny i o wykwintnym walorze. Kanelba uchwycił swą żonę Marię w momencie pełnego melancholii zamyślenia, tęsknym wzrokiem spoglądającą daleko poza utrwalony przez artystę kadr. Siedząca na posłaniu młoda Maria, sportretowana w zapadającym mroku, zapewne wieczorową już porą, ujęta została w sposób przepełniony czułością i delikatnością. Intymny „Portret żony" jest jedną z najistotniejszych w dorobku Rajmunda Kanelby prac portretowych jakie w ostatnich latach pojawiły się na rynku antykwarycznym.

W 1929 r. francuski krytyk włoskiego pochodzenia, Nino Fran, w swym interesującym studium o Makowskim, napisanym po odwiedzeniu jego pracowni, zaskoczony był nie tylko inteligencją artysty, ale przede wszystkim świadomością, z jaką budował własną drogę rozwojową. Nawiązując do rozmowy z Makowskim przytacza szereg wypowiedzi artysty na dowód jego dojrzałego stosunku do kubizmu:

„Wszyscy kubiści byli jego przyjaciółmi. Rozmowa z nim na temat tego okresu, owych lat terminatorstwa, jest bardzo interesująca. Czuje się, że jego niezależna postawa, a nawet samotność pozwoliły mu dużo myśleć o sztuce, o własnej sztuce.”

Jaworska W., Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 57.

43
TADEUSZ MAKOWSKI
(1882-1932)

Pięcioro dzieci z psem

akwarela, kredka, papier 23 x 31 cm
(w świetle oprawy)
sygn. p.d.: Tadé Makowski na dole autorska dedykacja: A Nino Frank amicalement na odwrocie sygnatura ozdobna: Tade | Mak | ow | sk | i

Estymacja: 100 000 – 130 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Paryż, kolekcja Nino Franka

LITERATURA
Jaworska W., Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 57
Frank N., Makowski, L'Art Vivant, 1929, nr 105

[...] Nawet gdy maluje zakątek śródziemnomorskiego portu z łodziami, „pejzaż idylliczny”, jako go sama nazywa, martwą naturę z ciężkimi niebieskawymi winogronami, Mela Muter wykazuje widoczną żarliwość i przekłada swe artystyczne emocje na rzetelną materię, na farbę gęstą i szeroko nakładaną, na te jasne, z łagodzone barwy zestawione zawsze z delikatną harmonią, które charakteryzują paletę tej artystki, rozpoznawalnej spomiędzy tysiąca innych.

P. Sentenac, Les expositions par Paul-Sentenac. Galerie de la Renassance. „La Renaissance” 1930/6.

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

Mela Muter była pierwszą w Polsce zawodowo zajmującą się malarstwem kobietą pochodzenia żydowskiego. Wyjeżdżając do Paryża w 1901 roku, wyprzedziła tendencje, które stały się charakterystyczne dla polskich malarzy w następnych latach. Jej twórczość jest uważana za część spuścizny École de Paris w najszerszym tego słowa znaczeniu. Przez całe życie była outsiderką, nie ulegając wpływom mody ani trendów. Jej portrety, pejzaże i martwa natura noszą ślad głównych nurtów artystycznych przełomu stuleci: syntetyzmu Szkoły Pont-Aven, ekspresjonizmu van Gogha, francuskiego fowizmu i wreszcie kubizmu. Twórczość jej była jednak całkowicie indywidualna, zarówno pod względem tematyki, jak i środków formalnych, które stosowała.

W dorobku malarskim Muter możemy często spotkać prace dwustronne. Muter wykorzystywała podkład po obu stronach podobrazia, ze względu na swoją płodność artystyczną, ale i z powodu braku pieniędzy. Przewrotnym jest fakt, że obecnie to te prace zdają się najcenniejsze na rynku. Najdroższym sprzedanym płótnem Meli Muter za granicą jest właśnie dwustronna praca.

Oferowany obiekt z jednej strony przedstawia widok na uliczkę skąpaną w słońcu a z drugiej scenę z życia Cyganów na brzegu Rodanu. W pierwszej kompozycji artystka wybiera horyzontalny układ płótna w drugiej zaś wertykalny. Obrazy nie korespondują ze sobą, znalazły się na jednym płótnie ze względu na oszczędność artystki. Prace są autonomiczne i obie strony niosą olbrzymią wartość twórczości artystki. Muter doskonale potrafiła uchwycić cisze architektury francuskiej. Na pierwszym planie kompozycji przedstawiającej uliczkę, są drzewa rzucające cień, który wskazywałby na popołudniowe godziny. Za nimi aż po horyzont piętrzą się dachy domów. W centralnej kompozycji możemy dopatrzyć się postaci, która podkreśla ciszę i spokój murów miasteczka. Druga strona płótna została w przeciwieństwie do pierwszej przeznaczona na sportretowanie sceny grupowej. Wertykalna kompozycja przedstawia życie Cyganów przy rzece Rodan. Prezentowana grupa jest zdecydowanie sfeminizowana. Artystka miała niezwykłą umiejętność w przedstawianiu relacji kobiet z dziećmi, a motyw macierzyństwa często przewija się przez jej płótna.

44
MELA MUTER
(1876-1967)

Uliczka/Cyganie na brzegu Rodanu, ok. 1940-1945

olej, płótno 90 x 71 cm
sygn. p.d.: Muter

Estymacja: 300 000 – 400 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja Toma Podla
galeria Marka Mielniczuka (do 1995)
Awinion, kolekcja F. Billona

REPRODUKOWANY
Król A., Tanikowski A., Kolory Tożsamości, Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla, wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 96.

JÓZEF CZAPSKI

Poczucie moralnej odpowiedzialności kierowało Czapskim w sprawie malarskiej równie silnie, jak w sprawach życia. I zarówno w sprawach życia jak w sprawach sztuki wsparciem i drogowskazem były mu przeżycia, które zawdzięczał literaturze i malarstwu.
– Joanna Pollakówna

Józef Czapski był malarzem, rysownikiem, pisarzem, eseistą i krytykiem. Życiorys tej niezwykłej osobowości łączy w sobie losy artysty i świadka epoki. Od 1918 roku uczył się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u Stanisława Lentza. Zaangażowany w działalność wojskową na polecenie swoich przełożonych wyjechał do Rosji w poszukiwaniu zaginionych oficerów. Po powrocie do kraju wznowił studia artystyczne na krakowskiej ASP a od 1924 roku przebywał w Paryżu razem ze swoim nauczycielem Józefem Pankiewiczem. Tam też zawiązała się grupa nazywana Komitetem Paryskiem w skład której – prócz Czapskiego – wchodzili jego koledzy ze studiów – Nacht-Samborski, Cybis i Potworowski. Pobyt kształceniowy we Francji i styczność z tamtejszym malarstwem, zwłaszcza szkołą impresjonistów i postimpresjonistów, miały decydujący wpływ na pierwszy okres twórczości artysty. O wadzę jaką przywiązywał do tego czasu w swoim życiu świadczą słowa Czapskiego: „(…) w roku 1924 jedenastu uczniów Akademii (w porządku alfabetycznym: D. Berlinerblau-Seydemanowa, S. Boraczok, J. Cybis, J. Czapski, J. Jarema, A. Nacht-Samborski, P. Potworowski, H. Rudzka-Cybisowa, E. Przecławska-Strzałecka, J. Strzałecki i M. Szczyrbula), przeważnie z pracowni Pankiewicza, zawiązuje pod protektoratem samego profesora i Rektora Akademii Szyszko-Bohusza «Komitet Paryski», w celu zorganizowania pierwszego po wojnie [pierwszej światowej] grupowego wyjazdu (tzw. kapistów) do Paryża. W roku następnym powstaje tam filia Akademii Krakowskiej pod kierownictwem Pankiewicza. Miała ona na celu, w okresie największego dopływu do stolicy Francji artystów z całego świata, zorganizowanie młodzieży polskiej pod doświadczonym kierunkiem, pomoc w zapoznaniu się jej ze sztuką muzealną i nowoczesną, z autentyczną tradycją malarską.” (cyt. za: Dmochowska J., W kręgu Pankiewicza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963).

Po powrocie do Polski w 1931 roku pozostawał Czapski w kręgu oddziaływania kapistów tworząc pejzaże i martwe natury w postimpresjonistycznej manierze. Czas wojny zmusił go do zaprzestania działalności artystycznej i postawił ponownie wobec konieczności zaangażowania się w sprawy kraju. Przebywał w niewoli sowieckiej, po zwolnieniu trafił wraz z Armią gen. Andersa do Bagdadu a następnie do Włoch. Jeszcze raz przyszło mu badać losy zaginionych polskich oficerów niosąc światu dramatyczną prawdę o wymordowanych przez NKWD polskich żołnierzach – wstrząsające relacje opublikował najpierw we „Wspomnieniach starobielskich” (1945) a następnie w „Na nieludzkiej ziemi” (1949). W 1946 roku osiadł we Francji, tym razem na stałe.

Wraz z końcem wojennej zawieruchy i przeprowadzką do Francji nastał dla Czapskiego upragniony czas poświęcenia się malarstwu. Od początku lat 50. regularnie wystawiał w Genewie, Londynie i przede wszystkim Paryżu. Oszczędnymi środkami wyrazu obrazował codzienność i samotność egzystencji człowieka zagubionego we współczesnej metropolii. Bliżsi stali mu się mistrzowie ekspresji (Chaim Soutine, Nicolas de Stäel), którzy kładli nacisk nie na samoistne wartości koloru, ale na jego wewnętrzną siłę. Inspirowany też ekspresyjną sztuką G. Roualta budował formy syntetyczną, szkicową plamą, która obwodził wyrazistym, czarnym konturem. Kolor, często bardzo nasycony i kontrastowy traktował jako przekaz dramatycznych emocji. Wyrazistość obrazów podkreślała też kompozycja: zwykle swobodna, otwarta, ze śmiałym kadrowaniem, a także deformacja - niezwykle swobodna, niekiedy wręcz groteskowa, będąca efektem skrótowego traktowania elementów, zwłaszcza postaci ludzkich.

O twórczości malarskiej Józefa Czapskiego trudno mówić w oderwaniu od jego pisarstwa. Te dwie ścieżki, warunkowane życiorysem Czapskiego arystokraty i żołnierza, biegły wspólnym torem przez całe życie artysty. Jednej i drugiej towarzyszyły nieodłącznie wielka pokora i uczciwość Czapskiego wobec siebie i odbiorcy. Pięknie ujęła to Joanna Pollakówna w tekście wygłoszonym w Kordegardzie w Warszawie 15 grudnia 1993 z okazji wydania przez autorkę albumu poświęconego artyście: „Poczucie moralnej odpowiedzialności kierowało Czapskim w sprawie malarskiej równie silnie, jak w sprawach życia. I zarówno w sprawach życia jak w sprawach sztuki wsparciem i drogowskazem były mu przeżycia, które zawdzięczał literaturze i malarstwu. (…) Duchowość Czapskiego jest jak głęboka podziemna rzeka wyłaniająca się na powierzchnię rozmaitym nurtem: to obrazami – zapisami nagłych olśnień, raptownych zadziwień fragmentem widzianego świata, dojmującego współczucia dla ludzkiego losu w jego bólu i brzydocie, bystrych rozbawień groteskowością życia. To znów obrazami innymi: wyciszonymi medytacjami nad grupami przedmiotów w ich milczącym wzajemnym obcowaniu poprzez barwę, cień, refleks, zarys. I wreszcie ta cicho burząca się rzeka wypływa na powierzchnię nurtem przez całe życie spisywanego dziennika przekładającego na nieomylne słowo to wszystko, co przepływa niemo potokiem malarstwa.”

Józef Czapski, 1987, fot. Anna Beata Bohdziewicz, Reporter.

XXXXXX

Zdaje mi się, że to wzmożenie, to potworne zagęszczenie przeżycia wobec nawet (czy właśnie) najobojętniejszego, najbanalniejszego zjawiska, to odkrycie, że ono jest – więcej – że malarz odkrywa je jak jakieś ens realissimum – to jest właśnie istotą malarstwa i jego sensem.

Czapski J., Patrząc, wyd. Znak, Kraków 2016, s. 386.

45
JÓZEF CZAPSKI
(1896-1993)

Cafe in the gallery, 1968

olej, płótno 114 x 78 cm
sygn. p.d.: JCZAPSKI 68 na odwrocie na blejtramie flamastrem XII 1968

Estymacja: 80 000 – 130 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja prywatna
Kanada, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Nowy Jork, Green Point Projects, Returning to New York. Józef Czapski and Teresa Pągowska, listopad-grudzień 2018.

REPRODUKOWANY
Ilustrowany na okładce zaproszenia na wernisaż wystawy Czapskiego Peintures Dessins 2.05-16.05.1970 w Galerii Jacques Desbriere.

Józef Czapski zwykł dzielić swą twórczość olejną na trzy oddzielne kategorie. Pierwszą grupę stanowiły martwe natury. Do tego motywu powracał artysta na przestrzeni całej swej twórczej drogi. Lubił powtarzać, że martwą naturę można przyzwoicie namalować nawet w najgorszym dniu, kiedy nic się nie udaje. Drugą kategorię tworzą obrazy wydobywane „z własnej pamięci", jak ujął to Eric Karpeles w biografii Czapskiego (Prawie nic. Józef Czapski biografia malarza, wyd. Noir sur Blanc, Warszawa 2019, s. 338). To zapisy historii jednostek opuszczonych przez Boga, ludzi samotnych, smutnych, trwających na krawędzi życia. Są to obrazy, które mają wyrażać prawdę malarską i moralną, od której chętnie się ucieka w obawie przed smutkiem i poczuciem bezradności. Ta kategoria płócien pokazuje jak bardzo Czapski – zakochany w życiu – potrafił dostrzegać również jego ciemne strony i jak wielce temat ten był mu w gruncie rzeczy bliski. Trzecią grupę prac, najliczniejszą, stanowią te zapisujące rzeczywistość spoza ścian pracowni. Są to studia postaci, pejzaże i sceny z codziennego życia a także portrety. Płótna te powstawały zazwyczaj na podstawie szkiców wykonywanych poza domem bądź w trakcie podróży. Migawki z życia codziennego, obcy ludzie siedzący przy kawiarnianych stolikach, idący ulicą, letnicy na plaży, zwiedzający muzea, kobiety przystające przed sklepowymi witrynami, puste place, przejeżdżające samochody i rowery, linie wysokiego napięcia. Najbogatszy z możliwych repertuarów pisany przez codzienność miasta utrwala Czapski w formie niezwykle lekkich, wyjątkowych kadrów. Artysta przyglądał się światu i z tego szerszego kontekstu wybierał detal, nierzadko zupełnie niepozorny. Piesek siedzący na chodniku pod sklepowymi drzwiami, przedmiot leżący na ulicy, pukiel czyichś włosów wystaje zza okna… – inspirowały go podobne sceny. Ta swoista percepcja i perspektywa to jego znaki rozpoznawcze.

O wyborze kadru decydował u Czapskiego moment. Pięknie opisuje to on sam w jednym ze swoich dzienników: „Pierwsze przeżycie przed iluż laty nieoczekiwanego zagubienia wizji z powodu obecności modela, do dziś pamiętam, pamiętam i moje naiwne zaskoczenie i zawód. Warszawa, Filtrowa, robociarz wsiada do czerwonego tramwaju gwałtownie oświetlonego zachodzącym słońcem, twarz robociarza cała w refleksach czerwieni oświetlonego tramwaju miała blask różowy, świeciła jak lampa. Poprosiłem, by mi przyszedł pozować w pracowni – przyszedł, ale nic nie zostało z oczarowania, z idée initiale, naturalnie nic z tego światła, które było istotą wizji. Ten przykład, aż głupi, ileż ich było potem, gdy chciałem zatrzymać, dogonić uciekającą wizję nie przez wżycie się coraz głębsze, w błyskawiczne doznanie, ale przez nowe i nowe oglądanie modela, czy miejsca, czy przedmiotu, oglądanie, które mogło tylko zgasić wspomnienie" (Czapski J., Wyrwane strony, Warszawa 2010 – fragment z dziennika z dnia 25.VI.1965). Czapski malował „tu i teraz", choćby to miał być szkic w notatniku ale wiedział, że dana scena nie powróci i że utrwalić ją należało natychmiast. Tak też jest w przypadku oferowanego obrazu Cafe in the Gallery namalowanego w 1968 roku. Kadr przedstawia wnętrze kawiarni najprawdopodobniej w muzeum bądź w galerii. Czapski koncentruje się na jednym ze stolików stojących pod ścianą w głębi sali. Przy stoliku siedzi samotnie mężczyzna w okularach, afroamerykanin, w eleganckim garniturze i pod krawatem, w zamyśleniu patrząc w dal. Masywny w swej postaci, lewą rękę opiera na krześle a gest ten dodaje mężczyźnie swobody. Moment beztroskiej zadumy w opustoszałej kawiarni. Cisza bijąca z obrazu. Kapitalne ujęcie zwieńczone jest fragmentem wiszącego nad stolikiem abstrakcyjnego płótna, którego kompozycja zaskakująco współgra z porozstawianymi w kawiarni obłymi krzesłami. Stosowany przez Czapskiego czarny wyraźny kontur nadaje każdemu elementowi obrazu plastyczności, powoduje, że obraz staje się zapisem klarownym i syntetycznym. Kadry Czapskiego są niezwykle harmonijne i wysmakowane, zarówno w samej swej kompozycji jak i w zastosowanych barwach. „Cafe in the Gallery" to jeden z tych obrazów, który zostaje na długo w pamięci, którego siłę stanowi prozaiczność przedstawionej sceny, ten urywek cudzej codzienności, której sami jesteśmy wielokrotnie świadkami. Na moment stajemy się częścią świata mężczyzny siedzącego przy kawiarnianym stoliku. O ten ludzki aspekt chyba najbardziej chodziło Józefowi Czapskiemu, dla niego człowiek i jego przeżycia były nadrzędną treścią zarówno w malarstwie jak i w literaturze. Wynikające z nieprzeciętnej empatii współodczuwanie z innymi Czapski momentalnie przelewał na płótno, te emocje stanowiły dla niego najważniejszą treść w obrazie. Zwykł mawiać: „Nie ma wiedzy, nie ma rzemiosła, które by mogło zastąpić przeżycie, uratować od banału, jeżeli artysta reaguje, odczuwa banalnie. Spojrzenie malarza, pisarza jest stopione z jakością jego odczuwania, odruchowe wartościowanie, doświadczenia życiowe, męka i radość – wszystko działa na spojrzenie" (Czapski J., Patrząc, wyd. Znak, Kraków 2016, ss. 183-184)

Moją ambicją jest używanie barw
w tonach bardzo czystych, surowych.
Kolorystą jest ten, który umie zestawić
najprostsze barwy.
– Bogusław Szwacz

Bogusław Szwacz Twórcy i ich twórczość. Odwiedzamy
Bogusława Szwacza, „Stolica" 1956, nr 4, s. 11.

46
BOGUSŁAW SZWACZ
(1912-2009)

Kompozycja, ok. 1940

olej, karton, płótno 56,5 x 67 cm

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

47
ZBIGNIEW TYMOSZEWSKI
(1924-1963)

Kompozycja

olej, płótno 74 x 90,5 cm

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

ALFRED LENICA

Alfred Lenica w swojej pracowni, materiały prasowe.

Patrzę często na jego obrazy i widzę w nich dziwny, radosny, pełen oryginalnej poezji, wypełniony dźwiękami portret losu człowieczego.
– Tadeusz Konwicki (2001)

(wstęp do katalogu wystawy w Galerii Miejskiej Arsenał)

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

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

48
ALFRED LENICA
(1899-1977)

Złożone Działanie, 1966

olej, płótno 130 x 97 cm
sygn. l.d.: Lenica oraz na odwrocie: A.LENICA
1966 WARSZAWA „ZŁOŻONE DZIAŁANIE”

Estymacja: 120 000 – 140 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Uppsala Auktionskammare, aukcja 11.12.2019, poz. 678.

W latach przedwojennych warsztat malarski Alfreda Lenicy koncentrował się na tematach pejzażu, portretu i martwej natury. W okresie powojennym rozpoczął proces poszukiwania i kształtowania swojego indywidualnego stylu artysty. Decydujący wpływ na kształt tych poszukiwań miało wysiedlenie Lenicy razem z rodziną z Poznania do Krakowa, gdzie artysta wszedł w krąg młodych twórców związanych z Tadeuszem Kantorem. Spotkanie z nimi okazało się bardzo inspirujące - Lenica podjął wówczas szereg eksperymentów w obrębie malarstwa abstrakcyjnego. Na twórczość Alfreda Lenicy najmocniej zaważyły dwa kierunki istotne dla sztuki europejskiej początku XX wieku: kubizm i surrealizm. W latach 30. Lenica interesował się malarstwem nowoczesnym i czerpał inspiracje z kubizmu. Te same tendencje królowały w jego malarstwie w okresie bezpośrednio powojennym. Do świadczenia tragicznych lat okupacji zmusiły w tamtym czasie wielu artystów do poszukiwania form, w których mogliby schronić się niejako przed dramatyzmem minionych czasów, odciąć się od nadmiaru żywych jeszcze emocji. Figuratywne obrazy Lenicy z lat 40. charakteryzowały się mocnymi, płaskimi formami obwiedzionymi wyraźnym konturem, które artysta umieszczał na tle silnie zgeometryzowanych, piętrzących się elementów. Jednak już w drugiej połowie lat 50. Lenica powrócił do swoich prekursorskich działań w obrębie sztuki informel. Posługiwał się coraz częściej techniką drippingu. To w połączeniu z odczuciem sztuki surrealizmu pozwoliło mu około 1958 roku opracować charakterystyczny styl, bazujący na wirujących, barwnych plamach, czasem obwiedzionych konturem, które dynamicznie wypełniają pola obrazów. Malowane farbą olejną, swobodnie rozmieszczone barwne formy pokrywała sieć cienkich linii wykonanych płynącym lakierem. Niejednokrotnie odczuwa się w nich nawiązanie do form naturalnych przez co malarstwo Lenicy często nazywano malarstwem biologicznym. Wykonywał je w sposób podobny do tworzenia surrealistycznej dekalkomanii a z czasem przekształcił go we własną technikę, która stała się znakiem rozpoznawczym artysty. Najwcześniejsze prace z tego nurtu zaprezentowane na pierwszej indywidualnej wystawie malarza w warszawskiej Zachęcie w 1958 roku, uczyniły z Lenicy ikonę polskiego malarstwa tasztystowskiego.

Wyeliminowałem używane dotychczas tradycyjne narzędzia pracy, po prostu lałem farbę bezpośrednio na płaszczyznę płótna, zamiast pędzli używałem papieru, szmat, żyletek i palców. Liczyłem na przypadek.
– *Alfred Lenica*

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

SĄ TO PIĘKNE KOMPOZYCJE BARWNE O NIEZWYKŁEJ RÓŻNORODNOŚCI FORM, WYSMAKOWANYCH TONACJACH KOLORYSTYCZNYCH I WYRAFINOWANYCH KSZTAŁTACH, POETYCKIE...

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

49
ALFRED LENICA
(1899-1977)

Pasjans, 1976 r.

olej, płótno 47 x 55,5 cm
sygn. p.d.: Lenica oraz na odwrocie A.LENICA 1976 „PASJANS”

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Monte Carlo, kolekcja prywatna

Lech Kunka [...] przeprowadzał analizę „napięć kierunkowych”, określał „szkielet obrazu” dążył do stworzenia płaszczyzny „o jednolitym natężeniu formy”.
– *Aleksander Wojciechowski*

Wojciechowski A., Młode malarstwo Polskie 1944-1974, wyd. Ossolineum, Warszawa Kraków Gdańsk Łódź 1983, s. 60.

Lech Kunka był absolwentem Łódzkiej Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych, gdzie miał przyjemność uczyć się pod okiem prof. Strzemińskiego w latach 1945-1951. Swoją edukację uzupełnił o naukę we Francji w pracowni Légera. To doświadczenie istotnie wpłynęło na jego twórczość na początku jego ścieżki artystycznej. Po uzyskaniu dyplomu wykładał na macierzystej uczelni oraz należał do grona twórców grupy St-53. Było to ugrupowanie, które powstało w 1953 roku w Katowicach. Miało zrzeszać malarzy, architektów, pisarzy i historyków sztuki. St- 53 miało charakter samokształceniowy i opierało swoje działania na publikacji Władysława Strzemińskiego „Teoria widzenia”. Kunka uczestniczył w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki "Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi" w warszawskim Arsenale w 1955 r. oraz w II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 1957 r. Uprawiał techniki malarskie i rysunkowe, zajmował się scenografią, tworzył formy przestrzenne. Wczesna twórczość Lecha Kunki była pod wpływem dekoracyjnej sztuki Matisse'a i Légera. W zwartych kompozycjach figuralnych Kunka wydobywał formy wyrazistym konturem. Pogłębioną ekspresję uzyskiwał dzięki nasyconej kontrastowej gamie barwnej. W kolejnych latach artysta skupił się bardziej na materii i fakturze obrazu, pozostawiając ich figuratywny wydźwięk na drugim planie.

50
LECH KUNKA
(1920-1978)

Portret kobiety

olej, płótno 90 x 70 cm
sygn. p.d: L. Kunka

Estymacja: 8 000 – 12 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Paryż, kolekcja prywatna

TEOFIL OCIEPKA

Teofil Ociepka był wybitnym polskim malarzem prymitywistą, górnikiem z zawodu i artystą z pasji. Twórczość Ociepki została spopularyzowana przede wszystkim dzięki Andrzejowi Banachowi, który w latach pięćdziesiątych wydał szczegółowo opracowaną i opatrzoną licznymi kolorowymi reprodukcjami książkę poświęconą Ociepce. Gdyby nie determinacja takich osób jak Banach (który pod swe skrzydła wziął również Nikifora Krynickiego) ci cisi i niepozorni twórcy prawdopodobnie przeszliby bez echa przez scenę sztuki polskiej. Podobnie do Nikifora również Ociepka tworzył przede wszystkim po II wojnie światowej, naturalnie więc ani jeden ani drugi, funkcjonujący zupełnie na marginesie ówczesnego świata artystycznego, nie mogli konkurować z rozkwitającą wówczas powojenną awangardą. Teofil Ociepka wzbudził zainteresowanie bo była to postać niezwykła. Górnik, który przez 40 lat pracował jako maszynista elektrowni w śląskiej kopalni „Wieczorek", był mistykiem, metafizykiem, adeptem okultyzmu, magii, kabalistyki. Fascynacje te zaczął rozwijać w wieku nastoletnim, kolekcjonował literaturę fantastyczno-naukową, zgłębiał mistycyzm i teozofię. To, w połączeniu z odziedziczoną po przodkach ludową wiarą w istnienie zjawisk nadprzyrodzonych, charakterystyczną dla śląskich, górniczych środowisk, złożyło się na osobowość Teofila Ociepki. „Czarna i biała magia. Biblia i Księgi Apokalipsy, kwantowa teoria światła, baśnie o rusałkach i strzygoniach, wiedza o lotach kosmicznych i zaczerpnięte ze starych książek wyobrażenia o życiu na odległych planetach, były u Teofila Ociepki cudownie przemieszane ze sobą, a jednocześnie nie przeszkadzały mu w głębokim, filozoficznym spojrzeniu na świat i ludzi" – tak o artyście pisał zaprzyjaźniony z nim Mirosław Derecki, dziennikarz i publicysta („Kamena", 1978, nr 4, s. 1,4-5.)

Ociepka był artystą samoukiem. Nie stały za nim żadne malarskie studia, nie miał nauczycieli ani też na nikim się nie wzorował. Malował, jak sam mawiał, powołany do tego przez moc nieziemską i nieokreśloną. W określeniu siebie samego jako malarza pomógł mu Filip Hohman, niemiecki mistyk, z którym Ociepka utrzymywał kontakt przez długie lata. To Hohman – jak twierdził Ociepka – wskazał mu malarstwo jako środek wypowiadania treści filozoficznych i moralizatorskich. Ociepka będący twórcą nieprofesjonalnym cechował się wewnętrzną potrzebą kreacji, dążeniem do ekspresji i wyrażenia poprzez sztukę siebie i swojego stosunku do świata. Pozostawał z dala od wszelkich ambicji artystycznych, nie zabiegał nigdy o uznanie krytyków czy o pochlebne recenzje, nie traktował swojej twórczości jako narzędzia walki czy buntu. Był prostym górnikiem o niezwykłej wrażliwości i rozbudowanym świecie wewnętrznych przeżyć i przemyśleń. Dlatego też jego sztuka wyrastająca wyłącznie z własnego doświadczenia odwołuje się wprost do emocji.

W okresie poprzedzającym II wojnę światową polscy artyści prymitywni nie byli traktowani poważnie czego przykładem może być odrzucenie dzieł Teofila Ociepki przez kustoszy Muzeum Górnośląskiego w końcu lat dwudziestych. Po 1945 roku sytuacja zmieniła się, opiekę nad twórcami ludowymi objęły związki zawodowe. Z jednej strony organizowano wystawy pokazujące malarstwo artystów amatorów, dostarczano im narzędzi, zapewniano poniekąd byt. Z drugiej zaś kontrolowano podejmowaną przez nich tematykę, ograniczając ją w zasadzie do treści propagandowych a już zupełnie rugując z języka malarskiego sferę sakralną. Dla prymitywistów ze środowisk górniczych, dla których z racji morderczego zawodu sfera sacrum stanowiła integralną część postrzegania świata, taki stan rzeczy był niezwykle trudny do zaakceptowania. Jednak skala represji ze strony władzy jaka dotykała tych artystów była ogromna. Teofil Ociepka okazał się być jednym z niewielu malarzy, którzy nie ugięli się pod tą presją. Swą mocną pozycję i uniknięcie prześladowań zawdzięczał wstawiennictwu Izabeli Czajki-Stachowicz, która zorganizowała Ociepce pierwszą indywidualną wystawę w Warszawie w 1948 roku. Wydarzenie to otworzyło malarzowi drzwi do kariery a jego obrazy porównywano do prac słynnego francuskiego prymitywisty Celnika Rousseau.

Swoją twórczość Ociepka traktował jako służbę dla ludzkości, a sam z jej pomocą pragnął dotrzeć do poznania prawd Absolutu. Chętnie przedstawiał tematy najważniejsze, od stuleci podejmowane przez artystów, jak chociażby walka Dobra ze Złem. Jak pisała Małgorzata Kitowska – Łysiak, „(…) z początkiem lat 50. motywy obecne w malarstwie Ociepki wprawiały w zakłopotanie ideologów socrealizmu, a krytycy, którzy chcieli być na czasie, pomijali ich okultystyczno-symboliczno-moralizatorską wymowę i ostrożnie interpretowali je jako fantastyczne, wyśnione krajobrazy, ewentualnie przypominające wyimaginowane pejzaże z paleozoiku. Z tego rodzaju prac Ociepka znany jest zresztą najbardziej - z kompozycji, w których łączył egzotyczno-fantastyczną florę i faunę ze światem górniczych wierzeń; recenzenci rzadko jednak dostrzegali, że głównym ich motywem pozostawała zazwyczaj walka Dobra ze Złem". Teofil Ociepka pozostaje, obok Nikifora Krynickiego, najbardziej rozpoznawalnym polskim artystą prymitywnym a jego obrazy cieszą się dużym zainteresowaniem kolekcjonerów.

W kraju, w którym wielcy malarze dyletanci - Michałowski czy Ślewiński - tworzyli epokę w sztuce, mogą istnieć wśród mas ludowych wspaniałe, piękne talenty. I jeśli wśród tej masy znajdziemy kilku takich Ociepków, jeśli im pomożemy w ich twórczym trudzie, to dokonana zostanie rzecz wielka i najistotniejsza dla naszej sztuki.

Witz I., „Rzeczpospolita" 8.XII.1948.

Teofil Ociepka, Forum

[OCIEPKA] MALOWAŁ KONSEKWENTNIE. WIĘCEJ NAWET: TRAKTOWAŁ SZTUKĘ JAKO BOŻE POSŁANNICTWO. CHĘTNIE PRZEDSTAWIAŁ WÓWCZAS TEMATY NAJWAŻNIEJSZE, OD STULECI PODEJMOWANE PRZEZ ARTYSTÓW, JAK CHOCIAŻBY WALKA DOBRA ZE ZŁEM.

Małgorzata Kitowska-Łysiak, Instytut Historii Sztuki KUL, listopad 2007.

51
TEOFIL OCIEPKA
(1891-1978)

Raj, 1950

olej, sklejka 77 x 148 cm
sygn. p.d.: T. Ociepka 1950 r. na odwrocie napis ołówkiem: Raj 1950 r. oraz częściowo zniszczona nalepka z TPSP w Krakowie

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 13.12.2009, poz. 47
Polswiss Art, aukcja 03.07.2004, poz. 41

REPRODUKOWANY
Banach A., Ociepka, Wydawnictwo Arkady, Warszawa, 1988, il. barwna poz.9-13, str. 22-27.

Najbardziej znany i ceniony, obok Nikifora, polski malarz naiwny. Był amatorem, samoukiem, „prymitywistą", a zarazem niezwykle uzdolnionym i natchnionym malarzem i teozofem. Jego twórczość osiągnęła światowe uznanie. W dzieciństwie przyszłego malarza fascynowały wierzenia śląskie, chętnie słuchał opowiadanych w domu podań i legend, czytał baśnie braci Grimm, interesował się jarmarcznymi drukami niemieckimi. Prace Ociepki charakteryzują się bogactwem wyobraźni i jaskrawą, bogatą kolorystyką. Tematyka jego prac balansuje gdzieś na pograniczu doświadczeń okultystycznych, baśni i legend śląskich. Dorobek twórczy Ociepki ma swój początek w końcu lat 20. XXw, ale prawdziwą popularność zaczął zdobywać dopiero w latach 40. XXw. Tworzył wizje świata wyimaginowanego, pełnego egzotycznych zwierząt i dziwnych roślin, co wszystko razem nadawało jego pracom wrażenie rajskiego ogrodu. Prace artysty cieszą się niesłabnącym powodzeniem na rynku kolekcjonerskim.

Prezentowany obraz to scena ze Starego Testamentu. Na pierwszym planie znajdują się Adami i Ewa z drzewem poznania dobra i zła. Artysta przedstawił moment tuż przed zgrzeszeniem Ewy i nieposłusznym zerwaniem owocu. Walka Dobra ze Złem była wątkiem, który często przewijał się przez obrazy Ociepki. Tematyka raju dała możliwość artyście pokazania tego, co w jego sztuce najcenniejsze. Malarz wkomponował w scenę baśniowe stworzenia, anioły, różnorodną roślinność oraz egzotyczny pejzaż. Scenę wieńczy postać Boga, który podgląda zza chmur poczynania ludzi. Ociepka miał niezwykły dar mówienia o sprawach ważnych w prosty i naiwny sposób. Szczerość przekazu jego obrazów jest tym, co najbardziej ujmuje w jego twórczości.

Teofil Ociepka na tle obrazów w domu.

(...) z początkiem lat 50. motywy obecne w malarstwie Ociepki wprawiały w zakłopotanie ideologów socrealizmu, a krytycy, którzy chcieli być na czasie, pomijali ich okultystyczno-symboliczno-moralizatorską wymowę i ostrożnie interpretowali je jako fantastyczne, wyśnione krajobrazy, ewentualnie przypominające wyimaginowane pejzaże z paleozoiku. Z tego rodzaju prac Ociepka znany jest zresztą najbardziej - z kompozycji, w których łączył egzotyczno-fantastyczną florę i faunę ze światem górniczych wierzeń; recenzenci rzadko jednak dostrzegali, że głównym ich motywem pozostawała zazwyczaj walka Dobra ze Złem.

Małgorzata Kitowska-Łysiak, Instytut Historii Sztuki KUL, listopad 2007.

MARC CHAGALL

Kiedy spojrzałeś na jego oczy, były
tak niebieskie, jakby spadły prosto
z nieba. Były to dziwne oczy...
długie, w kształcie migdałów...
i każde wydawało się płynąć
samemu, jak mała łódka.
– *Bella Chagall*

[w:] Jamieson D.,Head over heels in love: Marc and Bella Chagall's spectacular romance', Guardian.com, piątek 27.05.2016

Powszechnie znany Marc Chagall urodził się jako Mojsza Zacharowicz Szagałow w 1887 roku w Imperium Rosyjskim w Witebsku. Obecnie te tereny należą do Białorusi. Artysta pochodził z niezamożnej rodziny i był najstarszym z dziesięciorga rodzeństwa. Pomimo trudności, jakie wynikały z jego pochodzenia, w wieku19. lat postanowił kształcić się w Szkole Carskiego Towarzystwa Upowszechniania Sztuki w Peterburgu. Ta decyzja szybko zaczęła znacząco wpływać na życie młodego artysty. Został on dostrzeżony na uczelni i wysłany na stypendium do Paryża gdzie związał się ze środowiskiem Montparnasse. Zaledwie cztery lata później świętował swoją pierwszą indywidualną wystawę w Berlinie. Jako już doceniony artysta Marc Chagall wrócił do swojej ojczyzny, gdzie założył Akademię Sztuk Pięknych w Witebsku i poślubił Bellę – Żydówkę pochodzącą z jego rodzinnych stron. Artysta niestety nie powrócił do ojczyzny na stałe, ponieważ został zmuszony wyjechać wraz z rodziną do Paryża. Jego twórczość kłóciła się z ideologiami sowieckimi. Kolejne lata nie były łatwe dla artysty. Zbliżająca II wojna światowa była niesprzyjającym okresem dla Chagalla, który wraz z żoną byli Żydowskiego pochodzenia. Kiedy artysta przyjechał do Polski w 1935 roku, spotkał się antysemityzmem i w 1941 został zmuszony do ucieczki do USA. Trudność tego okresu dla malarza można zobaczyć na jego obrazach, które są odbiciem nastroju artysty. Na domiar złego jego ukochana żona Bella zmarła. Życie, jakie do tej pory prowadził artysta, zmieniło się nieodwracalnie. Przeprowadził się za ocean i nie tworzył już rodziny z ukochaną kobietą, tylko był znów sam. Mieszkał w Nowym Jorku do 1948 roku, gdzie pracował jako malarz oraz tworząc dekoracje i kostiumy do oper i baletów. Kiedy czasy w Europie się uspokoiły, Chagall postanowił wrócić na swój kontynent i osiedlić się w Paryżu. W mieście, w którym po raz pierwszy dostał szanse jako artysta i gdzie mieszkał kiedyś z żoną. Francja przywitała go życzliwie i niedługo po powrocie Chagall postanowił znów się przeprowadzić, ale jedynie w obrębie kraju. Poszukując ciepłych jasnych kolorów, które inspirowały go do pracy, wybrał na swoje nowe miejsce Vence- miasto niedaleko Nicei na południu Francji. Znów los zaczął sprzyjać malarzowi. W 1952 roku jego dom wzbogacił się o kolejnego mieszkańca a była nim Valentina Brodsky- druga żona Chagalla. Pomimo że artysta od lat nie był w swojej ojczyźnie, to nowa wybranka serca z pochodzenia rosyjska Żydówka, przybliżała mu wspomnienie minionych czasów. W twórczości artysty z tego okresu widać radość, miłość, ciepło wieczorów i gorąco dni pełnych słońca. Chagall odkrywa też nową pasją, jaką jest ceramika. Studio, w którym pracuje, należało kiedyś do Pabla Pisassa. Tworzy też liczne witraże, które możemy teraz podziwiać w Metz, Reims, a także w Jerozolimie, czy w Nowym Jorku. Pomimo trudnych początków, okresu wojny i straty ukochanej żony, życie artysty w ogólnym rozrachunku było takie jak jego prace. Radosne, jasne i pełne pogody. Już za życia Chagall został niezwykle wyróżniony muzeum dedykowanym tylko jego twórczości w Nicei. Do tej pory jest ono licznie odwiedzane. Można tam podziwiać imponującą kolekcję jego twórczości

Marc Chagall w swojej pracowni w St. Paul-de-Vence, 1957, Francja, fot. Franz Hubmann, Forum.

52
MARC CHAGALL
(1887-1985)

Czerwony Kogut, 1952

litografia, papier 38 cm x 56,5 cm
sygn. u dołu Marc Chagall l.d.: H.C. (Praca posiada certyfikat autentyczności Fine Prints Art z Nowego Jorku)

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Bydgoszcz, kolekcja prywatna
Ketterer Kunst, aukcja 06.06.2014, poz. 138.

53
MARC CHAGALL
(1887-1985)

Brązowy Koń, 1952

litografia, papier 38 cm x 56,5 cm
sygn. u dołu Marc Chagall l.d.: 61/200 (Praca posiada certyfikat autentyczności Fine Prints Art z Nowego Jorku)

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

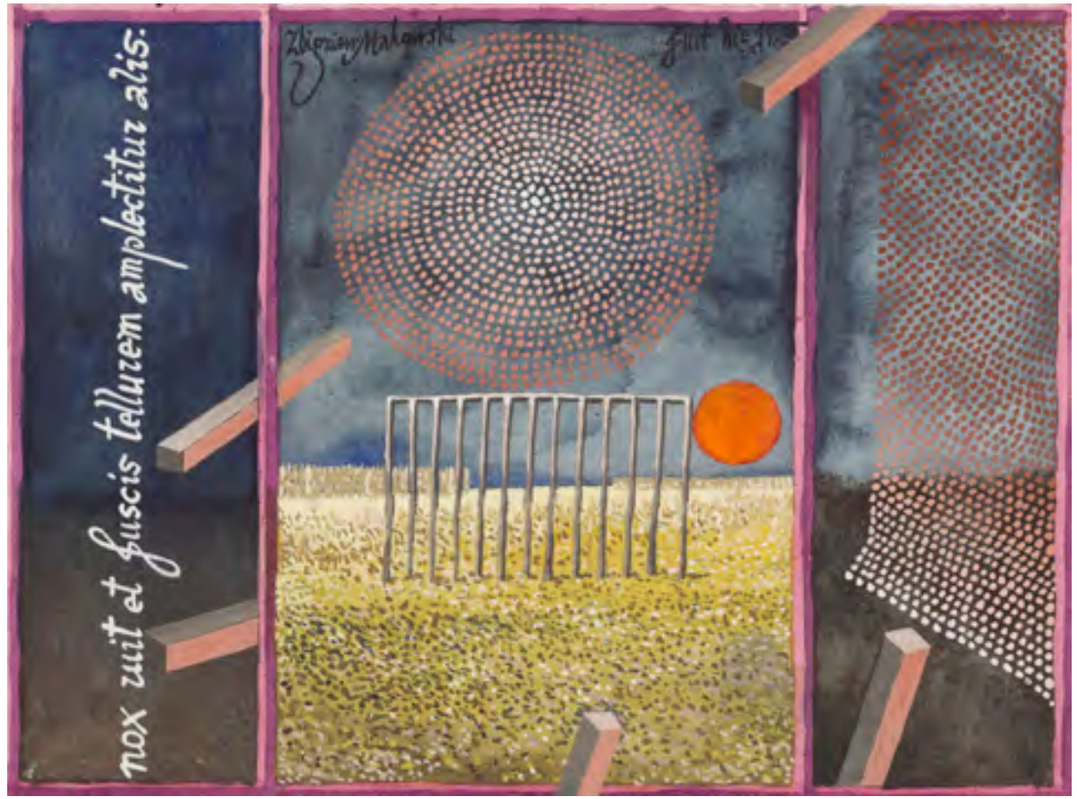
PROWENIENCJA
Bydgoszcz, kolekcja prywatna
Ketterer Kunst, aukcja 06.06.2014, poz. 138.

Studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u Kazimierza Tomorowicza w latach 1950-56. Po zakończeniu edukacji Makowski aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym środowiska awangardy i brał udział w wystawach i wydarzeniach, które decydowały o obliczu polskiej sztuki lat 50. i 60. Były to między innymi: III Wystawa Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 1959 oraz Plener Koszaliński – Osiecki w 1963. Pomimo bliskiego kontaktu z tworzącą się wtedy awangardą, Makowski obrał inną ścieżkę artystyczną niż jego przyjaciele. Jego prace zachowały własny charakter nawiązujący do surrealizmu z którym artysta zetknął się podczas podróży do Paryża w 1962 roku. Poznał wtedy sztukę Andréa Bretona oraz członków międzynarodowego ugrupowania Phases. Tworzył skomplikowane kompozycje łączące luźne skojarzenia z symbolami, cyframi, literami i geometrycznymi formami. Nie można jednak jednoznacznie określić Makowksiego jako surrealistę. To nie idea tego kierunku w sztuce go porwała a liryczność i poetyka prac. Artysta fascynował się nie tylko sztuką, ale również matematyką, kulturą europejską i azjatycką, poezją, filozofią, zjawiskami magicznymi i ezoteryką. Wszystkie te zainteresowania miały odbicie w jego pracach i szczegółowo przemyślanych kompozycjach. Makowski stworzył swój język symboli, którymi posługiwał się w swojej artystycznej twórczość do komentowania swojego życia wewnętrznego, myśli i nabywanej wiedzy. Artysta tworzył przede wszystkim na papierze, ale też na wszelakich tkaninach - od surowego płótna po aksamit. Makowski był szczególnie sprawny warsztatowo. Rysunek jego prac jest bardzo staranny, budujący iluzję przestrzeni. W 1991 roku praca „Mirabilitas secundum diversos modos exire potest a rebus" została podarowana przez rząd Rzeczpospolitej genewskiej siedzibie ONZ. Makowski otrzymał Nagrodą Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida (1973) oraz Nagrodą im. Jana Cybisa (1992. Artysta był też twórcą książek, które były wydawane przez galerię Zderzak. „Za ponadczasową i uniwersalną malarską wizję rzeczywistości, za ukrytą w jego obrazach poezję, magię, metafizykę form i kolorów oraz za harmonijne połączenie intelektualnego i estetycznego wymiaru sztuki" Makowski został laureatem XI Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego. Jego prace znajdują się w kolekcjach w Polsce i za granicą oraz były eksponowane na licznych wystawach indywidualnych oraz zbiorowych.

Tak, [tajemnica] jest wpisana [w obraz]. Można wiedzieć albo nie wiedzieć. Wiedza pomaga, ale też w jakimś sensie przeszkadza. Bo jeśli ktoś zna tylko alegorię, a nie wie, czym jest przeżycie, to zna tylko pojęcie. A tu trzeba przeżywać również warstwę emocjonalną. Na innych moich obrazach są przedstawione pojedyncze prawdy — można je odczytać lub nie. Jest warstwa anegdoty religioznawczej czy masońskiej i jeszcze elementy wynikające z poczucia humoru... Te obrazy mają tyle treści, ile potrafimy zobaczyć.
– Zbigniew Makowski

(Wywiad Michała Jachuły ze Zbigniewem Makowskim [w] „Co po Cybisie?", red. Michał Jachuła i Małgorzata Jurkiewicz, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2018, s. 151)

Zbigniew Makowski w swojej pracowni, Warszawa, lata 60, fot. Piotr Baracz, East News.



54
ZBIGNIEW MAKOWSKI
(1930-2019)

Nox ruit et fuscis tellurem amplectitur alis, 1975

akwarela, gwasz, papier 28 x 38 cm
sygn. na górze : Zbigniew Makowski fuit hic 1975

Estymacja: 6 000 – 8 000 zł •

Na postawę artystyczną Gepperta w znaczący sposób oddziałała symbolistyczna sztuka Jacka Malczewskiego, w którego pracowni się kształcił. Częstym motywem w jego wczesnych pracach były sylwetki jeźdźców w pejzażu, zmonumentalizowane, ujęte w śmiałych skrótach perspektywicznych i szybkim ruchu. W czasie pobytu w Paryżu w 1957 r. artysta uległ wpływowi twórczości Raoula Dufy'ego. W jego obrazach pojawiła się żywa, porwana kreska opisująca formy niezależnie od plamy barwnej. W drugiej połowie lat 1950-ych skrystalizował się dojrzały styl malarski Gepperta zbliżony do abstrakcji aluzyjnej. Akty kobiece, ludowe rzeźby i sylwetki jeźdźców istniały teraz w odrealnionym świecie wizji artystycznej. Gamę barwną płócien wyznaczały tony zieleni, błękitów i brązów; materię malarską tworzyły gęste poziome smugi farby. Uprawiał malarstwo inspirowane tematyką polskiej batalistyki, nawiązywał w licznych pracach przedstawiających portrety konne, wyścigi, polowania i podobne tematy - do malarstwa Piotra Michałowskiego i Kossaków.

Jak pisała dr Helena Blum we wstępie do katalogu indywidualnej wystawy Gepperta w 1964 roku: Dwie sprawy są istotne dla obecnego malarstwa Gepperta i obie czarują. Pierwszą z nich jest świat jego przedstawień związanych z jakimś motywem noszącym na sobie często cechy surrealizmu. Dawny powiew romantyzmu doprowadził artystę do surrealistycznego kojarzenia różnych elementów treściowych i nieoczekiwanych skojarzeń (…) Ułani, wytworni jeźdźcy, cyrkowcy, woltyżerki, konie, motywy ludowe, świątki, dzbany, naczynia – wszystko pomieszane, niekiedy połączone kwiatami. Ale nie ten moment jest istotny, lecz to, że wszystkie motywy pojawiające się na obrazach (…) istnieją przede wszystkim przez swe wartości kolorystyczne (…) Drugim ważnym osiągnięciem artysty jest zdolność tworzenia odpowiednich zestawień, opartych nieraz na kilku tylko barwach, ale jakże żywych w swojej orkiestracji (…) Nie bez znaczenia jest również stosunek koloru do formy, do motywu. Zazwyczaj kolor nie pokrywa się z formą, występuje niezależnie od formy, to znów niekiedy (…) przechodzi przez formę. (Eugeniusz Geppert. Malarstwo, ZPAP CBWA „Zachęta", Warszawa 1964)

55
EUGENIUSZ GEPPERT
(1890-1979)

Czerwona szarfa, 1975

olej, płótno 133 x 103 cm
sygn. p.d.: Eugeniusz Geppert 1975 na odwrocie częściowo zniszczona nalepka z opisem pracy

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

Jego martwe natury, pejzaże, sceny cyrkowe, jeździeckie itp. zwracały uwagę lekką smugą barwną i wirtuozerią, która przywodziła na myśl Dufy'ego a po części Matisse'a.

Dobrowolski T., Malarstwo polskie, wyd. Ossolineum, Wrocław Warszawa Kraków Gdańsk Łódź 1989, s. 338.

56
JUDYTA SOBEL
(1924-2012)

Kompozycja z łódką, 1961

olej, płótno 91,5 x 76,5 cm
sygn. p.d.: J.SOBEL 1961 na odwrocienapis: AC-
oraz na blejtramie flamastrem: 256-I Acre

Estymacja: 15 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja prywatna

(...) oczy mam pełne łez,
ręka mi się trzęsie i serce
stuka na wspomnienia
z lat 1947-50, gdy byłam
studentką Wyższej Szkoły
Sztuk Plastycznych
w Łodzi. Nie zwracałam
uwagi na to co się dzieje
w Polsce ani w polskim
malarstwie tylko uczyłam
się malować całymi
dniami. Wszystko co teraz
posiadam zawdzięczam
Prof. Władysławowi
Strzemińskiemu. Nauczył
mnie kompozycji,
wrażliwości na kolor
i głębokiego przeżycia
emocjonalnego podczas
obserwacji natury.
– Judyta Sobel

„Sztuka jest jak odcisk palca". Rozmowa z wybitnym polskim grafikiem – Henrykiem Płóciennikiem, portal Niezła Sztuka, 18 września 2016.

57
JONASZ STERN
(1904-1988)

Ziemia obiecana, 1970

tech. mieszana, collage, płótno 85,5 x 65,5 cm
sygn. p.d.: Stern 970 na odwrocie: STERN Jonasz oraz karteczka odręcznie czerwoną kredką: Tytuł Ziemia Obiecana Technika Collage Wymiar 85,5 x 65,5 Adres Kraków Os. Rydla 10A

Estymacja: 40 000 – 55 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
zakup z pracowni artysty

58
MARIA STANGRET
(1929-2020)

Informel, 1963

olej, karton 88 x 63,5 cm
sygn. p.d.: M. Stangret 1963

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

Figury osiowe to były figury, które można porównać do figur totemicznych, ale które miały nośność inną. Miały nośność dla mnie, nienazwaną słowami, i ktoś inny musiał to nazwać, Nazwał to Kot Jeleński, mówiąc, że te figury maja nośność, znaczenie Erosa i Tanatosa. To był mój szyfr. W Polsce wszystko musiało być wtedy szyfrem. Musiał to też być szyfr abstrakcyjny, dlatego, że pewnego typu abstrakcja w Polsce miała inny sens niż w tych samych latach w Paryżu.

cyt. za: Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności, oprac. A. Wat i D. Wróblewska, Warszawa 2004, s. 155.

59
JAN LEBENSTEIN
(1930-1999)

Figura osiowa, 1958

olej, płótno 120 x 60 cm
sygn. l.d.: Lebenstein oraz na odwrocie: JAN LEBENSTEIN 58

Estymacja: 130 000 – 160 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
zakup z pracowni artysty

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 1958 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".

Zawsze malowałem pejzaże. Na samym początku mojej malarskiej pracy potrafiłem całymi dniami pracować w plenerze, później już mogłem, każdy pejzaż odtworzyć z pamięci. Te nagromadzone w ciągu lat pejzaże, gdzieś się we mnie zachowały, tyle że dziś nie realizuję ich wprost, a przez różne skojarzenia, poprzez nie tylko to co wiem, ale i to co myślę o świecie...
– *Rajmund Ziemski*

[w:] Zwierciadło 1968, nr 16

60
RAJMUND ZIEMSKI
(1930-2005)

Pejzaż czarny, 1959

olej, płótno 85 x 130 cm
sygn. na odwrocie: RAJMUND ZIEMSKI WARSZAWA 85 x 130 „PEJZAŻ CZARNY"

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

W dziełach Ziemskiego największą rolę ogrywa barwa, którą to posługiwał się z niebywałą swobodą. W pierwszym okresie chętnie korzystał z intensywnych, barwnych kolorów. Inspiracji dla swej twórczości malarskiej poszukiwał w tym okresie w Naturze, jednak swe obserwacje i wrażenia poddawał daleko idącej transformacji artystycznej (serie „Ptaki", 1957-1958; „Znaki", 1959). W latach 60. poszukiwał własnych środków wyrazu w ramach sztuki informel; żywiołowość i spontaniczność malarskiego gestu, zderzenia mocnych barw i zróżnicowane efekty fakturowe stały się podstawą jego języka plastycznego. Swobodnie łączył gładko malowane partie z chropowatymi, grupo kładzionymi bulwami oraz cienkimi strużkami farby. Dawało to efekt przypominający gęstą pajęczą sieć wkomponowaną w przestrzeń obrazu. Dzięki tym zabiegom obrazy Ziemskiego przypominają ucieleśnienie snów i marzeń, osobistych emocji lub lęków. Te wewnętrzne krajobrazy najczęściej przybierają kształt pionowych prostokątów, w których to wertykalny „kręgosłup" lub forma „szkieletowa" podkreśla strzelistość ogółu. Rajmund Ziemski został doceniony za swoją twórczość artystyczną w 1979 roku kiedy to otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa.

61
RAJMUND ZIEMSKI
(1930-2005)

Pejzaż, 1963

tech. mieszana, papier 52 x 48 cm
sygn. p.d.: 9-XI-63 RAJMUND ZIEMSKI

Estymacja: 6 000 – 9 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja rodziny Rakusa-Suszczewski
podarunek od artysty

Czy będzie to pejzaż odczuty jako radosna gra świateł i barw, czy – w późniejszym etapie – pejzaż pogrążony w mroku, z którego wyłaniają się zagadkowe sylwety linearnych struktur, czy wreszcie pejzaż „geologiczny", stanowiący odpowiednik kolorytu ziemi, jej faktury i konsystencji – wszędzie odnajdujemy naturę jako punkt wyjścia i źródło inspiracji.

Aleksander Wojciechowski, Rajmund Ziemski – Współczesne malarstwo polskie (Warszawa, 1965).

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.

Nasycam kolor do maksimum,
a potem nagle go przygaszam.
Przygaszam tak, jak gasną
nasze prze życia. Jak rodzą się
kontrasty ludzkiego losu. Mam
stale na myśli ludzi pięknych
poplamionych brudem.
– *Tadeusz Brzozowski*

62
TADEUSZ BRZOZOWSKI
(1918-1987)

Sukurs, 1981

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

Estymacja: 300 000 – 350 000 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 VIII - IX 1993.
Kraków, BWA, Tadeusz Brzozowski. Malarstwo, rysunek, 1 czerwca - 1 lipca 1991.
Poznań, BWA, Tadeusz Brzozowski - Przyjaciele - Uczniowie, 10 XII 1981 (wystawa zamknięta z powodu wprowadzenia stanu wojennego).
Zakopane, BWA, Wystawa Zakopiańskiego Okręgu ZPAP, 1981.

JERZY NOWOSIELSKI

(...) Malarstwo jest moją ojczyzną. Nie żadna narodowość, nie jakaś tam ortodoksja chrześcijańska, lecz malarstwo jest moją ojczyzną. Ojczyzna z której wyrastam i, w której jestem osadzony.
– *Jerzy Nowosielski*

Jerzy Nowosielski [katalog wystawy], wyd. Galeria Starmach i Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, s. 685.

Był artystą wybitnym i jednym z najważniejszych polskich współczesnych malarzy ikon i cerkiewnych polichromii. Był również rysownikiem, scenografem, filozofem i teologiem prawosławnym. Jerzy Nowosielski urodził się 7 stycznia 1923r. w Krakowie. Jego ojcem był Stefan Nowosielski, unita pochodzący z Łemkowszczyzny, a matką Anna Harlaender. Rodzice wychowali chłopca w tradycji prawosławnej i posłali do szkoły powszechnej, a następnie do gimnazjum w Krakowie i we Lwowie. Jego nauka została przerwana na skutek wojny. Młody Jerzy od najmłodszych lat maluje akwarela i temperą. Jako młody chłopiec lubił chodzić do cerkwi w Krakowie słuchać śpiewów. W 1938 roku poznał Władysława Jachimowicza, który wywarł duży wpływ na ukształtowanie wewnętrzne chłopca i „wtajemniczył" go w dziedzinę sztuki. „Otworzyły mi się oczy na sztukę – wspomina Nowosielski – zobaczyłem obrazy i zapragnąłem zostać malarzem." Dwa lata później Nowosielski podejmuje naukę w Instytucie Sztuk Plastycznych, tzw. Staatliche Kunstgewerbeschule w Krakowie u profesora Stanisława Kamockiego. „Szkoła ta traktowana przez Niemców jako szkoła zawodowa ucząca oficjalnie technik artystycznych, jest jednocześnie konspiracyjną Akademia Sztuk Pięknych. Zafascynowany religią prawosławną i światem ikon, podjął decyzję o wstąpieniu do klasztoru. Po trzymiesięcznych przygotowaniach do egzaminu maturalnego, otrzymał dokument i w październiku wstąpił do nowicjatu w Ławrze św. Jana Chrzciciela pod Lwowem. W ramach codziennej pracy pisze ikony. Klasztor bogaty w książki zawierające liczne receptury tej techniki i technologii malarstwa, stał się dla niego skarbnica wiedzy. Ten epizod z życia Nowosielski opisuje: „We Lwowie świadomość moja zaatakowana została przez kolosalną wręcz ilość ikon, które były pierwszorzędnymi dziełami sztuki. I dopiero to przeżycie tak naprawdę zdominowało moją drogę życiową. Raz na zawsze została ukształtowana moja wizja malarstwa." W 1943r. Jerzy Nowosielski cierpiał na zapalenie stawów, które musiał leczyć poza murami klasztoru. Wybuch wojny oraz i zmiana światopoglądu, sprawiają że Nowosielski staje się ateistą, a później spirytulistą. W 1945r. Podejmuje studia na Akademii Sztuk Pięknych, gdzie zostaje przyjęty od razu na trzeci rok do pracowni Eugeniusza Eibisha. Po półtora roku porzuca studia. Na poddaszu domu rodziców tworzy sobie pracownię i po poznaniu Tadeusza Kantora wraz z młodymiplastykami tworzy Grupę Krakowską.. Pierwsza faza twórczości Nowosielskiego to obrazy utrzymane w nurcie abstrakcji geometrycznej. Działalność malarską zawiesił w latach socrealizmu – w tym czasie koncentrował się na scenografii oraz na malowaniu cerkwi i kościołów. W roku 1956 wziął udział w XXVIII Biennale w Wenecji. Na drugą połowę lat 50. przypadł charakterystyczny dla artysty okres aktów, pejzaży i scen figuralnych.

Jerzy Nowosielski, 1998, East News.

Jerzy Nowosielski był artystą wybitnym i jednym z najważniejszych polskich współczesnych malarzy ikon i cerkiewnych polichromii. Rozpoczął naukę w 1940 w Staatliche Kunstgewerbeschule w Krakowie u profesora Stanisława Kamockiego. Krótki pobyt w Ławrze św. Jana Chrzciciela pod Lwowem wzbudził w artyście fascynację światem ikon. W kraju utrzymywał bliskie kontakty z członkami powstającej Grupy Krakowskiej. Studia na krakowskiej ASP ukończył już po wojnie, w 1947 roku, w pracowni prof. Eugeniusza Eibischa. Pierwsza faza twórczości Nowosielskiego to obrazy utrzymane w nurcie abstrakcji geometrycznej. W bezprzedmiotowości artysta upatrywał się połączenia z czystą duchowością. Nowosielski mówił: „Sztuka abstrakcyjna stwarza możliwości kontaktu z wielkościami duchowymi i z rzeczywistością duchową nie na naszą miarę, do której dostęp bez istnienia właśnie sztuki abstrakcyjnej byłby prawdopodobnie zupełnie niemożliwy". Pojęcie upatrywania wątków spirytualnych w abstrakcji nie był nowy w historii sztuki. Wassili Kandinski w 1912 roku wydał książkę „O duchowości w sztuce", gdzie rozpatruje temat bliskości świata niewidzialnego ze sztuką niefiguratywną. Reprezentanci abstrakcyjnego ekspresjonizmu tacy jak Mark Rothko, Barnett Newman, Richard Pousette-Dart i przedstawiciele geometrycznej abstrakcji: Ad Reinhardt i Agnes Martin również poszukiwali transcendentnych idei w swojej twórczości. Nic więc dziwnego, że Jerzy Nowosielski- filozof i teolog prawosławny sięgnął po język abstrakcji, poszukując symboli reprezentujących świat duchowy.

Prezentowana praca przywołuje na myśl święte prawosławne obrazy ze względu na bordiurę otaczającą centralną, część obrazu – element wprost zapożyczony ze sztuki ikon. „Wszystko to, co później w ciągu życia realizowałem w malarstwie, było, choćby nawet pozornie stanowiło odejście, określone tym pierwszym zetknięciem się z ikonami w lwowskim muzeum" powiedział w jednym z wywiadów Nowosielski.

63
JERZY NOWOSIELSKI
(1923-2011)

Abstrakcja czerwona II, 1973

olej, płótno 120 x 100 cm
sygn. na odwrocie: JERZY NOWOSIELSKI 1973
ABSTRAKCJA CZERWONA II

Estymacja: 350 000 – 450 000 zł •

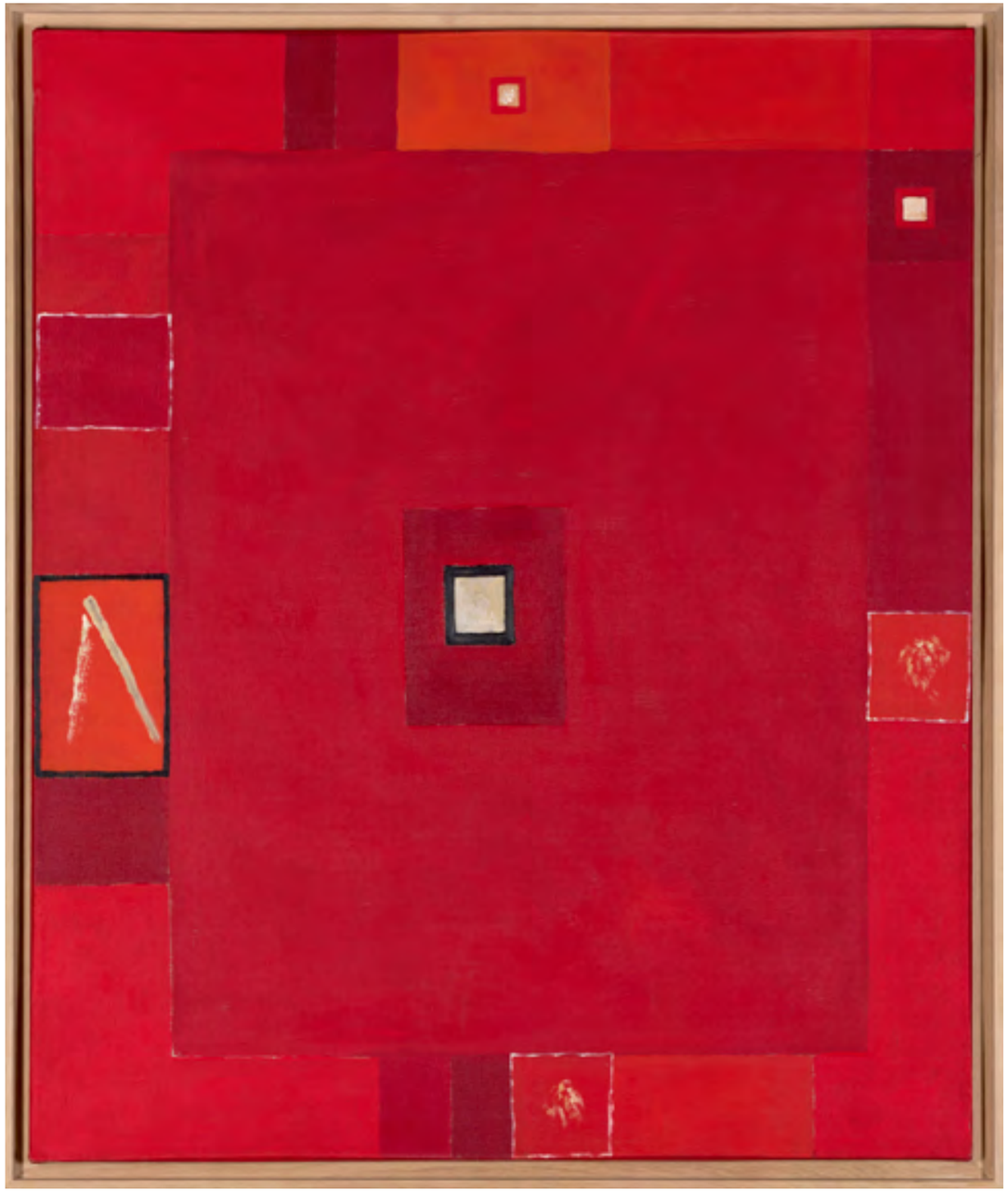
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 10.12.2015, poz. 10
Kraków, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Baranów Sandomierski, III Muzycznych Spotkań w Baranowie Sandomierskim, wystawa malarstwa Tadeusza Brzozowskiego i Jerzego Nowosielskiego, 1978.
Białystok, Salon Wystawowy BWA, wystawa indywidualna, 1976.
Poznań, BWA Arsenał, wystawa indywidualna, 1976.
Rzeszów, BWA, wystawa indywidualna, 1975.
Kraków, Pawilon Wystawowy BWA, wystawa indywidualna, 1974.

REPRODUKOWANY
Jerzy Nowosielski, ed. Szczepaniak A., wyd. Skira, Milano 2019, s. 203.

Jeżeli tak mało wagi przywiązywałem (i przywiązuję) do optycznej „warstwy" moich malowideł abstrakcyjnych, to czymże właściwie one są dla mnie? W dużym stopniu zabiegiem magicznym. Dlatego magicznym, że racjonalnie, za pomocą analizy form plastycznych nie potrafię wprowadzić genezy tych obrazów. Nie kalkulacja i spekulacja, nie wstępna analiza poszczególnych elementów, z których przyszły obraz ma być zbudowany, lecz jakaś wewnętrzna konieczność utrwalenia pewnych określonych form, które narzucają się mojej wyobraźni z siłą obsesji, jest powodem malowania takich płócien. A więc coś, nad czym świadomie niezupełnie panuję, zmusza mnie do tworzenia systemu malarskiej mistyfikacji „nowych rzeczywistości", nowych układów płaskich, przestrzennych i kolorystycznych.
– Jerzy Nowosielski

Polska, 1969, nr 5, s. 24.



Za pomocą tych nowych tworów zaklinam niejako rzeczywistość zewnętrzną, w której żyję i której doświadczam, a która w moim wyczuciu takiego „zaklinania” się domaga, A ponieważ nie umiem dokładnie uświadomić sobie, jak to się dzieje, nazywam to „magią”. A więc jest to malarstwo abstrakcyjne, z przewagą elementów abstrakcji geometrycznej, nie obchodzące się bez doświadczeń abstrakcji niegeometrycznej, którego nie wiążę, nie chcę wiązać z nurtem sztuki wizualnej, mimo że dostrzegam pewne zbieżności i sam osobiście z dużą sympatią do tej sztuki się odnoszę.

– Jerzy Nowosielski

Polska, 1969, nr 5, s. 24.

Jerzy Nowosielski był jednym z najważniejszych polskich współczesnych malarzy ikon i cerkiewnych polichromii. Był również rysownikiem, scenografem, filozofem i teologiem prawosławnym. Ortodoksyjny świat porwał młode serce artysty na tyle, że potem przez wiele lat swojej praktyki artystycznej do niej wracał. W latach 1937 i 1938 młody malarz bywał we Lwowie, gdzie miał okazję poznać sztukę ikon. Doświadczenie to wywarło na nim olbrzymie wrażenie. Cerkwie natomiast zaczął malować artysta w późnych latach 70. Zazwyczaj są to frontalne przedstawienia budynków, których forma jest przez malarza syntetyzowana i geometryzowana. Prezentowany obraz jest w typowej dla tamtego okresu twórczości konwencji, ale na pewno stanowi rzadkość ze względu na wymiar. Biała cerkiew rozpycha się na powierzchni płótna, sięgając prawie jego krawędzi. Wydaje się być ogromna i właściwie ma w sobie pewną bajkowość, co niewątpliwie stanowi o nietuzinkowości pracy. Tło, tak jak w innych przedstawieniach cerkwi Nowosielskiego, jest jedynie szkicem umownej przestrzeni wokół budynku. Obraz jest powściągliwy w kolorystyce, a jednocześnie chce się powiedzieć wystarczający i niesamowicie ciepły. Sztukę ikonograficzną Jerzego Nowosielskiego i wynikający z niej cały dorobek, także portretowy, abstrakcyjny wszyscy znamy. Ma swój odrębny charakter i jest dzięki temu bardzo rozpoznawalna. Warto pamiętać z czego wynikała i jak się rodziła. Prezentowany obraz jest tego bardzo spektakularnym przykładem. Bajkowość syntetycznego w ujęciu budynku świątyni i unosząca się wokół niego aura tajemniczości są niewątpliwie czymś trochę odmiennym, ale bardzo świeżym w jego dorobku artystycznym.

64
JERZY NOWOSIELSKI
(1923-2011)

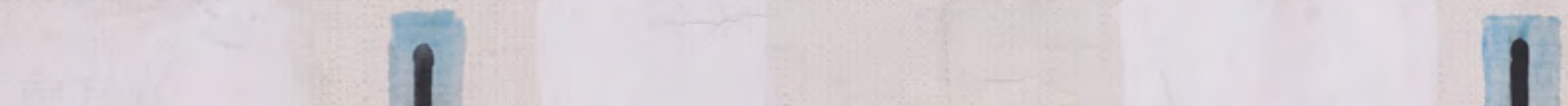
Cerkiewka, 1992

olej, płótno 73 x 61 cm
sygn. na odwrocie: JERZY NOWOSIELSKI 1992

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

Sztuka Nowosielskiego łączy artyzm z głęboką bezbłędną myślą teologiczną, prowadzi więc do Boga tak, jak to zawsze czyniła wielka sztuka religijna, zarówno przez piękno, jak i przez prawdę.
– *Władysław Stróżewski*

Czerni K., Nowosielski, wyd. Znak, Kraków 2006, s. 19.



RYSZARD WINIARSKI

Ryszard Winiarski w pracowni, materiały prasowe

„Zadanie, jakie sobie postawił, można by sformułować następująco: zaprogramować obraz tak, aby jego struktura była absolutnie sprawdzalna, wyłączała ekspresję osobistą oraz omylną odpowiedź odbiorców , dała się ująć w realiach liczbowych, przekazywała informację, która jest w miarę założonego zadania ścisła. Słowem, osiągnąć taki stan precyzyjności w procesie twórczym i z takim rygorem urzeczywistnić modelowe przesłanki, aby obraz narzucał się w odbiorze jako coś nieodwołalnie koniecznego.”

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

Ryszard Winiarski urodził się 2 maja 1936 roku we Lwowie. Rozpoczął studia na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej Politechniki Warszawskiej, na których studiował w latach 1953 – 1959. Przez dwa ostanie lata studiów, uczęszczał jako wolny słuchacz do pracowni malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a od 1960 roku podjął regularna naukę na Wydziale Malarstwa. W czasie studiów wpływ na jego twórczość mieli profesorowie: Aleksander Kobzdej, Stanisław Szczepański, Jan Wołodyński, Julian Pałka i Władysław Daszyński. W czasie studiów Winiarski uczęszczał na prowadzone przez Mieczysława Porębskiego seminarium poświęcone związkom i zależnościom pomiędzy sztuką a nauką. Wykłady te miały kluczowy wpływ na dalsza twórczość artysty. Temu zagadnieniu postanowił poświęcić temat pracy dyplomowej: „Zdarzenie – informacja – obraz”. Tytuł magistra sztuki obronił w 1966 roku, łącząc w swojej pracy dyplomowej teorię programowania obrazów. Prace wykonane według tych założeń zaprezentował w 1966 roku na jednej z najważniejszych imprez polskiej awangardy - Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach tuż po uzyskaniu dyplomu. Jego koncepcja artystyczna była bardzo dojrzała i oryginalna, wsparta serią prac inspirowanych rachunkiem prawdopodobieństwa. Winiarski zaproponował w niej przełożenie wybranych zagadnień z obszaru nauk ścisłych, takich jak statystyka, teoria gier, przypadek, na język sztuki. W 1981 roku objął pracownię „Problemy malarstwa w architekturze i w otoczeniu człowieka” na macierzystej uczelni. Przez dwie kadencje (1985-1987 i 1987-1990) pełnił funkcję prorektora warszawskiej ASP. W 1990 roku otrzymał tytuł profesora. Należy do grona najwybitniejszych reprezentantów nurtu abstrakcji geometrycznej wywodzącej się z tradycji konstruktywizmu. Zgodnie z założeniami swojego programu, od 1965 roku budował swe obrazy w oparciu o stały moduł – kwadrat pokryty czarną lub białą farbą. Ułożenie kwadratów i ich kolor jest przypadkiem uzależnionym od rzuconej kostki do gry lub układu losowego. Intencją artysty – jak pisze Bożena Kowalska – było odrzucenie przestarzałych norm tradycyjnej estetyki, wszelkich obowiązujących dotąd i nauczanych w szkołach zasad dotyczących malarstwa, łącznie z regułami budowy kompozycji czy rozwiązań kolorystycznych i światłocieniowych. Winiarski zanegował samą ideę obrazu jako dzieła sztuki kształtowanego świadomie przez artystę i noszącego cechy jego twórczej indywidualności. Dążeniem malarza było stworzenie sztuki bezosobowej, wyzbytej z wszelkiej emocji; sztuki, której nie da się ocenić z punktu widzenia wartości estetycznych, ale której sens można wyjaśnić racjonalnie, logicznie i precyzyjnie. (Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, Polski Dom Aukcyjny „Sztuka”, Kraków 2002, s. 8-9). Prace Ryszarda Winiarskiego wchodzą w skład kolekcji takich instytucji jak Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Warszawie, Wrocławiu, Krakowie i Poznani, w kolekcji McCeory w Nowym Jorku, w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w New Delhi i wielu kolekcjach prywatnych.

WINIARSKI PODPORZĄDKOWUJE SWOJĄ SZTUKĘ UTOPIJNEJ WIERZE W DOSKONAŁOŚĆ MATEMATYKI I STATYSTKI I UZNAŁ ICH NADRZĘDNOŚĆ NAD POWIERZCHOWNĄ WIZUALNOŚCIĄ ŚWIATA.

Janina Ładnowska, Ryszard Winiarski, Warszawa 1991, s. nlb.

65
RYSZARD WINIARSKI
(1936-2006)

Penetration of real space..., 1974

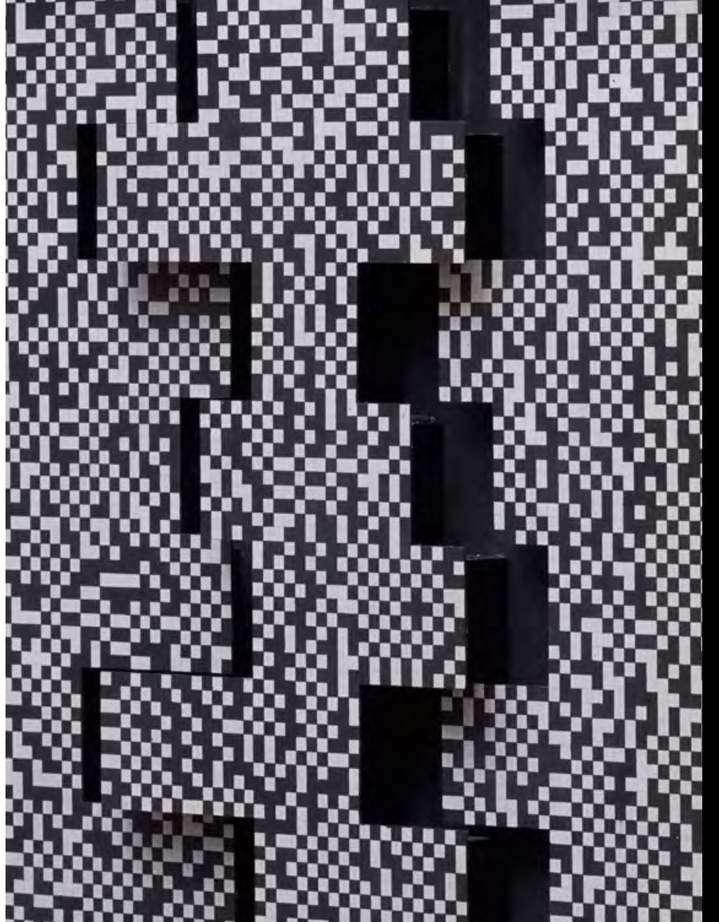
akryl, drewno 92,5 x 91,5 cm
sygn. na odwrocie: Winiarski 1974
na odwrocie autorska etykieta z opisem pracy:
Penetration of real space of equal probability
to black and white colour appearance with
black elements on symmetrical lines. Mutable
lot -dice. Wood, acryl, year 1974
oraz autorska etykieta z opisem
zastosowanego systemu

Estymacja: 350 000 – 400 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Nowy Jork, kolekcja prywatna

Na pierwszą połowę lat 70. przypada czas intensyfikacji artystycznych poszukiwań artysty. Pisane wówczas programy w swym założeniu miały komplikować reguły gry, co doprowadziło do budowania obszarów o coraz większej złożoności. Przejawiała się ona m.in. w pojawieniu się trzeciego wymiaru a wraz z nim penetrowaniu przestrzeni realnej, w próbie zwrócenia się w stronę przestrzeni iluzorycznej i stosowaniu perspektywy. Oferowana praca pochodzi z 1974 roku i wykorzystuje element trójwymiarowości oraz reliefu. Obraz zbudowany jest z drewnianych elementów, które wyłaniają się z płaszczyzny obszaru w kierunku widza. „Penetration of real space ..." zdaje się pęknięty w dwóch miejscach, tworząc szczeliny pomiędzy losową grą bieli i czerni. Płaszczyzna obrazu jest podzielona na trzy elementy na różnych wysokościach. Oprócz intrygującego reliefu praca oddziałuje poprzez swój praktycznie metrowy format. Dzięki temu zabiegowi możemy głębiej wejść w pracę Winiarskiego i stać się częścią gry kolorów czerni i bieli. Obraz wydają się interpretacją autora swoich wcześniejszych prac. Tym razem pozwala nam zobaczyć więcej, zajrzeć w pęknięcia i dowiedzieć się co znajduje się pomiędzy zwartymi do tej pory kompozycjami Winiarskiego. Artysta jest niezwykle konsekwentny w swojej sztuce. Dla Winiarskiego celem nie jest obraz sam w sobie ani jego estetyka, bardziej interesuje go sam proces twórczy sterowany rządzący się prawami gry. W tym sensie wyprzedzał artysta swój czas, wprowadzając do swoich prac elementy konceptualizmu. Stąd też Winiarski nie używał terminu „obraz", ale „obszar" lub „próby wizualnej reprezentacji układów statystycznych". Intencją artysty – jak pisze Bożena Kowalska – było odrzucenie przestarzałych norm tradycyjnej estetyki, wszelkich obowiązujących dotąd i nauczanych w szkołach zasad dotyczących malarstwa, łącznie z regułami budowy kompozycji czy rozwiązań kolorystycznych i światłocieniowych. Winiarski zanegował samą ideę obrazu jako dzieła sztuki kształtowanego świadomie przez artystę i noszącego cechy jego twórczej indywidualności. Dążeniem malarza było stworze nie sztuki bezosobowej, wyzbytej z wszelkiej emocji; sztuki, której nie da się ocenić z punktu widzenia wartości estetycznych, ale której sens można wyjaśnić racjonalnie, logicznie i precyzyjnie. (Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, Polski Dom Aukcyjny „Sztuka", Kraków 2002, s. 8-9). Winiarski pozornie ograniczając się do kompozycji złożonej jedynie z czerni i bieli otwiera przed sobą nieskończoną ilość możliwości poszukiwań artystycznych.

Mimo iż powstające w sposób nietypowy i zaprzeczający tradycyjnym metodom malarskim, prace Winiarskiego noszą tak silne cechy indywidualności ich twórcy, że są bezbłędnie rozpoznawalne pod każdą szerokością geograficzną, a sam artysta już w latach 70. stał się-obok Fangora, Stażewskiego, Opałki i Abakanowicz-jednym z najbardziej rozpoznawalnych współczesnych twórców polskich na świecie.



Winiarski należy do grupy artystów, którzy spośród niewyobrażalnej ilości możliwości w sztuce, wybiera tę opartą o w pełni dający się kontrolować efekt. Uruchamiając regułę, uruchamia wyobraźnię. Ostateczny obraz jest rezultatem zadanego procesu realizacji. Logicznie zatem akceptuje elementy gry, czy nawet, jak w przypadku naszej wystawy, wybiera grę jako temat, osiągając, jak sam mówi, dzieło zbiorowe. Jego gra jest zawsze prosta, nigdy skomplikowana, a jednak różnorodność możliwości jest ogromna. (...) Za pomocą swojej metody twórczej Winiarski wyraźnie celuje w demistyfikację figury artysty, który dla niego nie jest geniuszem, a dostawcą idei służących osobistej i zbiorowej kreatywności.

Tekst Antoinette de Stigter w folderze towarzyszącym wystawie w Gorinchem Kunstcentrum Badhuis

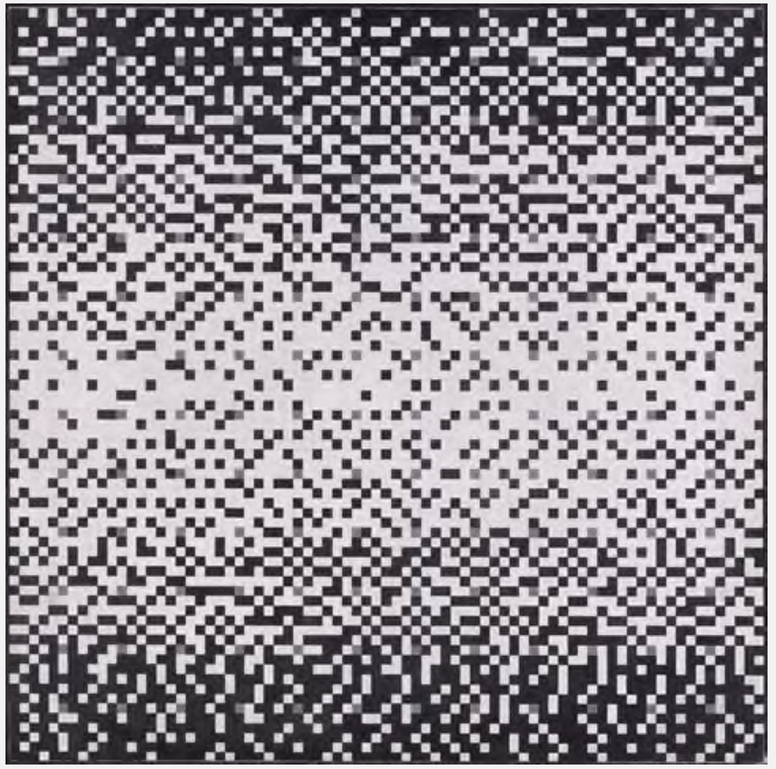
MOJE OBRAZY MAJĄ W SOBIE ŁADUNEK, KTÓRY MOŻNA BY NAZWAĆ MISTYCYZMEM MATEMATYCZNYM

Rozmowa Zbigniewa Taranienko z Ryszardem Winiarskim przeprowadzona w 1990 [w:]
Ryszard Winiarski, katalog wystawy, Galeria Opera, Warszawa 2017, s. 9

LICYTACJA SPECJALNA

Od początku pandemii nasza firma wspiera potrzebujących. Tym razem Dom Aukcyjny Polswiss Art postanowił przekazać na licytację pracę Ryszarda Winiarskiego „Przypadek porządek" z 1979 roku. Całość kwoty uzyskanej ze sprzedaży obrazu zostanie przekazana na rzecz Centralnego Szpitala Klinicznego MSWiA Zespołu Kliniki Reumatologii, Chorób Tkanki Łącznej i Chorób Rzadkich, kierowanego przez prof. dr hab. n.med. Katarzynę Życińską. Środki zostaną wykorzystane na optymalizację diagnostyki i leczenia pacjentów z zakażeniem COVID – 19, w tym rozwój programu Osocze Ozdrowieńców oraz optymalizację jakości opieki chorych hospitalizowanych z zakażeniem SARS-CoV2.

Ryszard Winiarski, absolwent Wydziału Mechaniki Precyzyjnej Politechniki Warszawskiej uczęszczał jako wolny słuchacz do pracowni malarstwa warszawskiej ASP. Należy do grona najwybitniejszych reprezentantów nurtu abstrakcji geometrycznej wywodzącej się z tradycji konstruktywizmu. Zgodnie z założeniami programu, od 1965 roku budował swe obrazy w oparciu o stały moduł – kwadrat pokryty czarną lub białą farbą. Ułożenie kwadratów i ich kolor jest przypadkiem uzależnionym od rzuconej kostki do gry lub układu losowego. Dla Winiarskiego celem nie jest obraz sam w sobie, ani jego estetyka, bardziej interesuje go sam proces twórczy sterowany rządzący się prawami gry. W tym sensie wyprzedzał artysta swój czas, wprowadzając do swoich prac elementy konceptualizmu. Stąd też Winiarski nie używał terminu „obraz", ale „obszar" lub „próby wizualnej reprezentacji układów statystycznych". Intencją artysty – jak pisze Bożena Kowalska – było odrzucenie przestarzałych norm tradycyjnej estetyki, wszelkich obowiązujących dotąd i nauczanych w szkołach zasad dotyczących malarstwa, łącznie z regułami budowy kompozycji czy rozwiązań kolorystycznych i światłocieniowych. Winiarski zanegował samą ideę obrazu jako dzieła sztuki kształtowanego świadomie przez artystę i noszącego cechy jego twórczej indywidualności. Dążeniem malarza było stworze nie sztuki bezosobowej, wyzbytej z wszelkiej emocji; sztuki, której nie da się ocenić z punktu widzenia wartości estetycznych, ale której sens można wyjaśnić racjonalnie, logicznie i precyzyjnie. (Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, Polski Dom Aukcyjny „Sztuka", Kraków 2002, s. 8-9). Prace Ryszarda Winiarskiego wchodzą w skład kolekcji takich instytucji jak Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Warszawie, Wrocławiu, Krakowie i Poznani, w kolekcji McCeory w Nowym Jorku, w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w New Delhi i wielu kolekcjach prywatnych.



66
RYSZARD WINIARSKI
(1936-2006)

Przypadek porządek, 1979

akryl, płótno 78 x 78 cm
sygn. na odwrocie: Przypadek porządek Winiarski'79

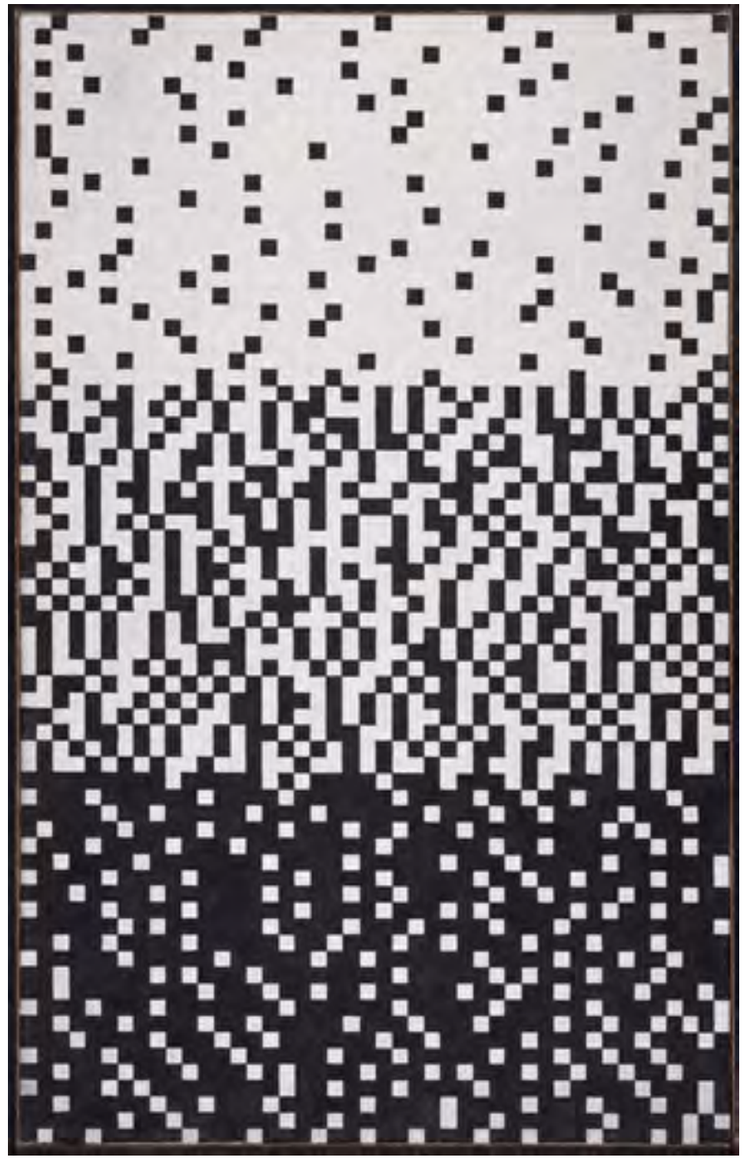
Cena wywoławcza: 40 000 zł •

67
RYSZARD WINIARSKI
(1936-2006)

Chance in game, 1971

akryl, płótno, 71,5 x 45,5 cm
sygn. i opisany na odwrocie: losowanie trzema kostkami do gry 1, 1+2, 1+2+3 Winiarski '71

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł ⬩



HENRYK STAŻEWSKI

Twórczość Stażewskiego od początku związana była z awangardą – od wczesnych kubistycznych rysunków poprzez fazę konstruktywistyczną i fascynację Strzemińskim po kompozycje z pogranicza abstrakcji i figuracji, które zdominowały warsztat artysty na prze łomie lat 40. i 50. Od lat 60. Stażewski opowiedział się całkowicie za abstrakcją geometryczną. Z biegiem czasu w twórczości Henryka Stażewskiego przeważać zaczęła tendencja do poddawania dzieła sztuki obiektywnym prawom nauki. Podstawowym modułem w pracach z tego okresu stał się kolorowy kwadrat, który artysta multiplikował, różnicując nieznacznie jego barwę, by uzyskać zwielokrotnienie wymiarów i intensyfikację efektów chromatycznych. Kompozycje te miały przybliżyć metafizyczną ideę kwadratu. Sam Stażewski mówił o swoich reliefach, że przypominają tablice używane w optyce i kolorymetrii. Przy ich tworzeniu opierał się w znacznej mierze na własnej intuicji, gdyż jak mówił to „dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych". O ile badania nad kolorem zostały znacząco zintensyfikowane o tyle kwestia formy w obrazie została całkowicie wyeliminowana. Stażewski skoncentrował się na kwadracie – kształcie w jego mniemaniu najbardziej neutralnym, który pozwalał artyście przenieść punkt ciężkości odbioru pracy na kolor.

Galeria Annely Juda z siedzibą w Londynie od momentu powstania w 1960 roku reprezentowała współczesnych artystów brytyjskich, europejskich i międzynarodowych ze szczególnym uwzględnieniem mistrzów XX-wiecznej awangardy, skupionych wokół rosyjskiego konstruktywizmu, Bauhausu i holenderskiego ruchu De Stijl. Nic zatem dziwnego, że w 1982 roku Annely Juda zorganizowała indywidualną wystawę Henryka Stażewskiego uchodzącego już wówczas za czołowego reprezentanta awangardy Europy Wschodniej. Wystawa, która zebrała kilkanaście powstałych głównie w latach 70. malowanych kompozycji abstrakcyjnych, została otwarta 10 listopada 1982 roku. Parę miesięcy wcześniej – w lipcu tego samego roku – grupę podobnych prac z tego samego okresu pokazał Stażewski na wystawie w galerii Denise Rene w Paryżu. Jego prace znajdują się w kolekcjach m.in.: Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Wrocławiu, Gdańsku, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, Museum of Modern Art w Nowym Jorku oraz Solomon R.Guggenheim Museum w Nowym Jorku.

Henryk Stażewski w swojej pracowni, 1970, Forum.

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. W roku 1965 Henryk Stażewski obchodził 40-lecie pracy twórczej, otrzyma ł Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki w dziedzinie plastyki, uczestniczył w I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Na przełomie 1965 i 1966 miał w Zachęcie Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w Warszawie wystawę swoich najnowszych prac — reliefów powstałych na przestrzeni lat 1964–1965. Na tej wystawie artysta zaprezentował 27 reliefów, w większości których wprowadził nowy materiał metal, od warstwy farby po polerowaną blachę, w różnych wariacjach — od srebrnego lakieru, przez aluminium, miedź, aluminium czarno-białe, chromowanie, srebrzenie i złocenie. Metalowe i metaliczne reliefy Stażewskiego, przyjmowane były zazwyczaj bardzo pozytywnie. W maju 1966 roku Stażewski został odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski, a na XXXIII Biennale w Wenecji wystawił około 30 metalowych reliefów, za które otrzymał wyróżnienie honorowe. Oferowany relief należy do zespołu prac powstałych w latach 1964-65. Formalnie najbliżej mu do reliefu nr 14 z 1965 roku, znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Wykonany z blachy miedzianej jest swoistą kompozycją rzeźbiarską. „Rzeźbione" jej części Stażewski umocował na cienkich, niewidocznych drucikach. Poszczególne elementy zbioru zdają się unosić ponad płaszczyzną, w której są osadzone. „W mych pracach dążę zasadniczo do spokoju, statyki i równowagi harmonii wyrazu duchowego i materialnego" – po wielokroć podkreślał Stażewski. Monochromatyczne, metalowe reliefy wyewoluowały z pierwszych reliefów białych, które artysta wykonywał w drewnie i poprzedzają bezpośrednio pojawienie się reliefów, w których dominującą rolę będą odgrywały geometria i kolor.

68
HENRYK STAŻEWSKI
(1894-1988)

Relief, ok. 1965

blacha miedziana, płyta pilśniowa, drewno
47 x 39,5 cm (blacha 40 x 32 cm)
sygn. na odwrocie: H. Stażewski

Estymacja: 500 000 – 600 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 12.03.2019, poz. 55
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja Ryszarda Variselli
Warszawa, Galeria Zapiecek

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Zapiecek, 30 lat Galerii Zapiecek, wrzesień 2002.

REPRODUKOWANY
A to historia … 30 lat Galerii Zapiecek [katalog wystawy], wyd. Galeria Zapiecek, Warszawa, 2002, s. 8.

W sztuce interesowały mnie zawsze formy najprostsze. Reliefy, które ostatnio robię, zbudowane są przeważnie z postarzających się, identycznych elementów. Są to formy niezindywidualizowane, anonimowe, pogrupowane w zbiory. Służą one do odmierzania i porządkowania przestrzeni w obrazie.
– *Henryk Stażewski*

[w:] „Odra", 1968, nr 2.

SZTUKA ABSTRAKCYJNA JEST NAJBARDZIEJ JEDNOLITYM, CAŁOŚCIOWYM I ORGANICZNYM WIDZENIEM KSZTAŁTÓW I KOLORÓW.

– Henryk Stażewski

fragment z katalogu indywidualnej wystawy w warszawskiej Zachęcie 1978

69
HENRYK STAŻEWSKI
(1894-1988)

Relief, 1975

akryl, drewno, płyta pilśniowa, 39 x 39 cm
sygn. na odwrocie: H. Stażewski 1975

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 15.03.2007, poz. 62.

REPRODUKOWANY
Henryk Stażewski. 1894-1988. W setną rocznicę urodzin [katalog wystawy], Muzeum Sztuki w Łodzi, 13.XII.1994-26.II.1995, Łódź 1994.

Artysta nie zatrzymuje się nigdy, praca jego nigdy nie jest skończona. Idzie równolegle z przemianami społecznymi i postępem technicznym. Tkwi on w teraźniejszości, ale ogarnia zawartość przeszłości, jak i przewiduje przyszłość przez wyczucie aspiracji swojej epoki. Błędnym jest twierdzenie, że sztuka ma wyrażać tylko to, co jest niezmienne, wieczne. Artysta czerpie z rzeczywistości, która jest zmienną i nieuchwytną, bierze z niej to, co jest w ciągłości i co jest wspólne, a tworzy dzieło o znaczeniu trwałym i wiecznym.
– Henryk Stażewski

Fragment zapisków artysty z 1932 roku, źródło: Archiwum Galerii Foksal.

...CZĘSTO ZDARZA SIĘ, ŻE WSZYSTKIE FORMY W OBRAZIE SĄ IDENTYCZNE. WÓWCZAS NIE MA HIERARCHII: ŻADEN ELEMENT OBRAZU NIE JEST WAŻNIEJSZY OD POZOSTAŁYCH.

– Henryk Stażewski

Fragment zapisków artysty z 1932 roku, źródło: Archiwum Galerii Foksal.

70
HENRYK STAŻEWSKI
(1894 -1988)

Relief nr 22, 1973

akryl, płyta pilśniowa, drewno
61,5 x 61,5 x 4,5 cm
sygn. na odwrocie: nr. 22 H. Stażewski 1973

(Praca posiada certyfikat autentyczności
Wiesława Borowskiego z 2014)

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

WOJCIECH FANGOR

Wojciech Fangor, Warszawa 1959, fot. Tadeusz Roleke, Agencja Gazeta

(...) 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

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 I S Pu 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 .

Wojciech Fangor w pracowni w Paryżu, 1963, Space as play, s. 398

Prezentowana praca pochodzi z 1968 roku. W tym czasie Fangor od roku mieszkał już w USA rozpoczynając swoją wielką amerykańską przygodę. Prawdziwych jej początków należy szukać jednak już w latach 1960-61. W tamtym czasie utrzymywał bowiem intensywny kontakt z Beatrice Perry, kuratorką waszyngtońskiej Gres Gallery, która uległa fascynacji pracami artysty odwiedzając w 1959 roku Stedejlik Museum w Amsterdamie. W 1961 roku w Gres Gallery odbyła się pierwsza w Ameryce indywidualna wystawa prac artysty. W tym samym roku Museum of Modern Art w Nowym Jorku zorganizowało wystawę młodego polskiego malarstwa abstrakcyjnego. Do pokazania prac zaproszono m.in. Wojciecha Fangora, Aleksandra Kobzdeja, Jana Lebensteina, Henryka Stażewskiego, Tadeusza Kantora oraz – jedyną w tym gronie kobietę – Teresę Pągowską. Obydwa te wydarzenia i pozytywne echo jakie po sobie zostawiły wśród amerykańskich krytyków stały się bezpośrednim bodźcem do zaoferowania Wojciechowi Fangorowi stypendium w waszyngtońskim Institute for Contemporary Art. Myśl o wyjeździe do Stanów Zjednoczonych kiełkowała w Fangorze już od paru lat zwłaszcza zaś od momentu zaciśnięcia współpracy z Gres Gallery. Stypendium ICA dostarczyło Fangorowi potrzebnego mu czasu, spokoju i środków by móc dalej pogłębiać pracę teoretyczną rozpoczętą jeszcze w Europie. Pobyt w USA pozwolił artyście wygłaszać wykłady w cenionych amerykańskich instytucjach (w tym na Uniwersytecie w Yale oraz w Rhode Island School of Design), jak również współdziałać z niektórymi kluczowymi postaciami amerykańskiej sztuki współczesnej – m.in. Josefem Albersem, Markiem Rothko i historykiem sztuki Robertem Goldwaterem. Przede wszystkim owe pierwsze amerykańskie kontakty nawiązane na początku lat 60. u łatwiły Fangorowi późniejszą emigrację do USA. Gdy w 1967 roku wysiadł z samolotu na lotnisku w Nowym Jorku Ameryka nie była już dla niego obcym światem lecz realizacją konsekwentnie planowanego zamierzenia.

Dopiero gdzieś tam w 1964 roku jak Bill Seitz [kurator Museum of Modern Art w Nowym Jorku] zainteresował się sztuką op, przyjechał do Europy i zaczął wyszukiwać. W Paryżu trafił na moją wystawę, jeden obraz – takie koło – wziął na te wystawę w Museum of Modern Art. Wtedy zostałem zauważony.
– *Wojciech Fangor*

71
WOJCIECH FANGOR
(1922-2015)

M53, 1968

olej, płótno 122 x 122 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR M53 1968

Estymacja: 1 600 000 – 1 900 000 zł •

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 12.12.2010, poz. 76

Moja praca jest natury eksperymentalnej. Jest skupiona na badaniu efektów zestawienia barw komplementarnych w ich pełnej intensywności oraz zmian optycznych, które po nich następują. Studiuję dynamiczne efekty całości w kontekście zmieniających się warunków oświetlenia oraz relacji światła i barwy.
– *Richard Anuszkiewicz*

W 1964 magazyn „Life" nadał Anuszkiewiczowi przydomek „czarodzieja op-artu".

Prace Anuszkiewicza najczęściej są sprowadzone do dwóch kolorów. Artysta bada ich relacje za pomocą multiplikowanych linii i regularnych form. Gra, która odbywa się na jego obrazach, pomimo, że jest oszczędna w środkach, pochłania widzów bez reszty. Artysta za pomocą linii grubszych bądź cieńszych, dłuższych i krótszych, buduje całą historię, wobec której nie da się przejść obojętnie. Dzieje się tak, ponieważ prace Anuszkiewicza z każdej perspektywy wyglądają inaczej. Zmieniają się w zależności od intensywności światła, które na nie pada czy kąta patrzenia. Kiedy poruszamy się względem pracy, ona nie pozostaje nam dłużna, wprowadzając linie w iluzję ruchu. Prace Anuszkiewicza opowiadają nam o tym, czym jest wzrok i nasza percepcja.Pomimo że prace Anuszkiewicza są bardzo estetyczne, to nie było to priorytetem dla artysty. Jest to jedynie efekt uboczny jego eksperymentów. Dla artysty sztuka może posłużyć jako materiał do badań nad naszą percepcją i tym, co może się wydarzyć pomiędzy kolorami.

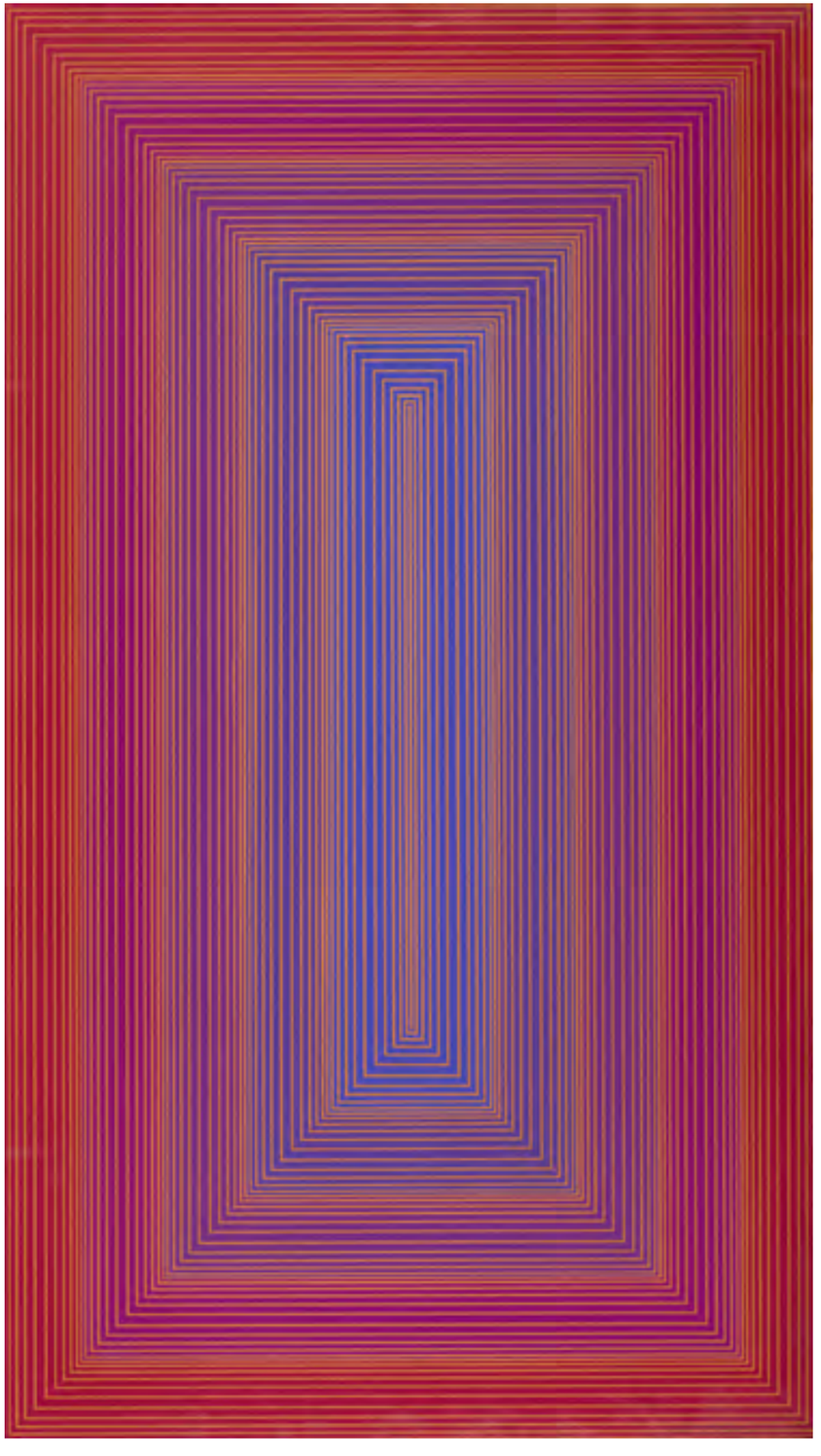
72
RICHARD ANUSZKIEWICZ
(1930-2020)

Red to Blue Portal, 1977

akryl, szablon/płyta 212 x 122 cm
sygn. p.d.: ANUSZKIEWICZ 11/50 1977 na odwrocie pieczęć z monogramem autorskim, pieczęć: ©RICHARD ANUSZKIEWICZ – 1977 z numerem 20 oraz nalepka z domu aukcyjnego Shannons

Estymacja: 40 000 – 45 000 zł ♦

PROWENIENCJA
USA, Shannon, aukcja 23.01.2020, poz. 58.



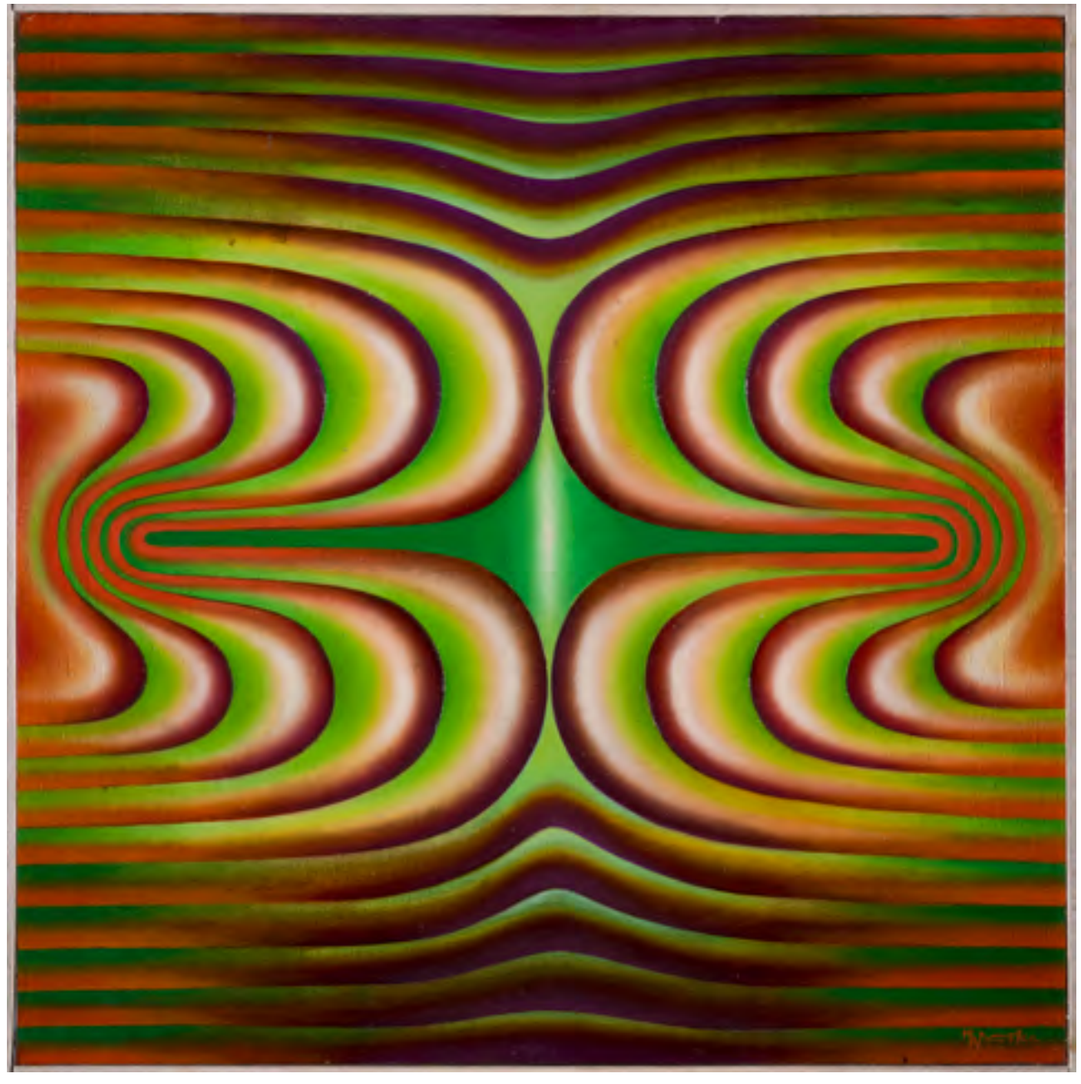
Okres krystalizowania się założeń, które w konsekwencji doprowadziły do skupienia się na strukturze opartej o ideę ładu, obejmuje głównie lata 1965-1972. U ich podstaw leży głębokie przeświadczenie o istnieniu ukrytej harmonii rządzącej przejawami wszelkiego życia oraz optymistyczny pogląd, że objawy degeneracji są stadium przejściowym lub pozorem. [...] Jedyną sensowną drogą dla kierunku mej twórczości będzie sięgnięcie – celowe – po element fantastyki „wyspekulowanej" w oparciu o rezultaty doświadczalne i teoretyczne nauk ścisłych.
W przedstawieniu układów formalno-barwnych ustawicznie oscyluję na granicy rzeczywistości i fantastyki.
– *Halina Wrzeszczyńska*

73
HALINA WRZESZCZYŃSKA
(1929-2018)

Konfiguracja dwupunktowa peryferyczna, 1973

olej, płótno 80 x 80 cm
sygn. p.d.: HWrzeszczyńska oraz na odwrocie: „Konfiguracja dwupunktowa peryferycz-na"/1973 r. 80x80 - olej Halina Wrzeszczyńska

Estymacja: 8 000 – 10 000 zł •



Danuta Lewandowska była warszawską malarką i projektantką. W latach 1950-55 studiowała architekturę wnętrz na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod okiem profesora Jerzego Sołtana. Wiedza nabyta podczas studiów z konstrukcji kompozycji i precyzji rysunku architektonicznego miała wpływ na jej późniejsze prace malarskie. Od 1958 roku była adiunktem w Pracowni Brył i Płaszczyzn, która następnie zmieniła nazwę na Pracownię Struktur i Działań Wizualnych, na Wydziale Malarstwa na rodzimej uczelni pod kierunkiem profesora Romana Owidzkiego. Do śmierci wykładała na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Projektowała wnętrza, tkaniny, ale to jej twórczość malarska zyskała największe uznanie i dotąd jeszcze nie w pełni odkryta czeka na swoje zasłużone wysokie miejsce. Lewandowska bowiem uczestniczyła w życiu intelektualnym czołowych ówczesnych twórców, pozostawała w przyjaźni m.in. z Henrykiem Stażewskim, który nazywał jej obrazy „automatycznymi maszynami". Możliwe, że ta znajomość zaowocowała pracami artystki, które są bliskie konstruktywistycznej tradycji i abstrakcji geometrycznej. Szczyt jej twórczej dojrzałości przypada na lata 70-te. Twórczość tej artystki jest połączeniem geometrii z nurtem op-artowskim, przejawiającym się w efektach wizualnych. Henryk Stażewski określił to chyba najpiękniej, mówiąc o malarstwie Lewandowskiej: doprowadza materię do stanu krańcowej wibracji. Sama artystka mówiła o swoim malarstwie: „obraz istnieje w przestrzeni... Zmienia się tylko światło".

Artystka żywo interesowała się sztuką i filozofią Dalekiego Wschodu. Konsekwencji tych zainteresowań dopatruje się w najchętniej używanych przez Lewandowską kolorach-czerwieni i błękicie na ciemnej płaszczyźnie tła. W dalekowschodniej kulturze te kolory niosą za sobą bogactwo znaczeń i symboli. Czerwień oznacza życie, miłość i ruch a błękity eter, nieskończoność i czynnik duchowy. Obrazy zmieniają się w zależności od kąta patrzenia, iluzja obrazu nieustawicznie się zmienia i nigdy nie jest taka, jak z początku się wydaje. Prace Lewandowskiej tchną niesamowitym spokojem, skłaniają do medytacji, wpływają na przestrzeń, w której się znajdują, a jednocześnie w żaden sposób nie są nudne, wręcz przeciwnie: nie sposób przejść obok nich obojętnie.

Najpłodniejszy okres twórczości przerwała nagła śmierć artystki w 1977 roku. Doczekała się wystaw indywidualnych w Galerii Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 1965 roku, w Galerii Zapiecek w 1976 roku, brała również udział w 10 wystawach zbiorowych. Po jej śmierci miała miejsce wystawa w Zachęcie w 1982 roku oraz w Muzeum Okręgowym w Chełmie w 1972. Jej prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Sztuki Łodzi, Galerii w Chełmie, Jacques Baruch Galery Chicago, E. Pappe Galery w Los Angeles, galeriach i kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

OBRAZ ISTNIEJE W PRZESTRZENI... ZMIENIA SIĘ TYLKO ŚWIATŁO.

– Danuta Lewandowska

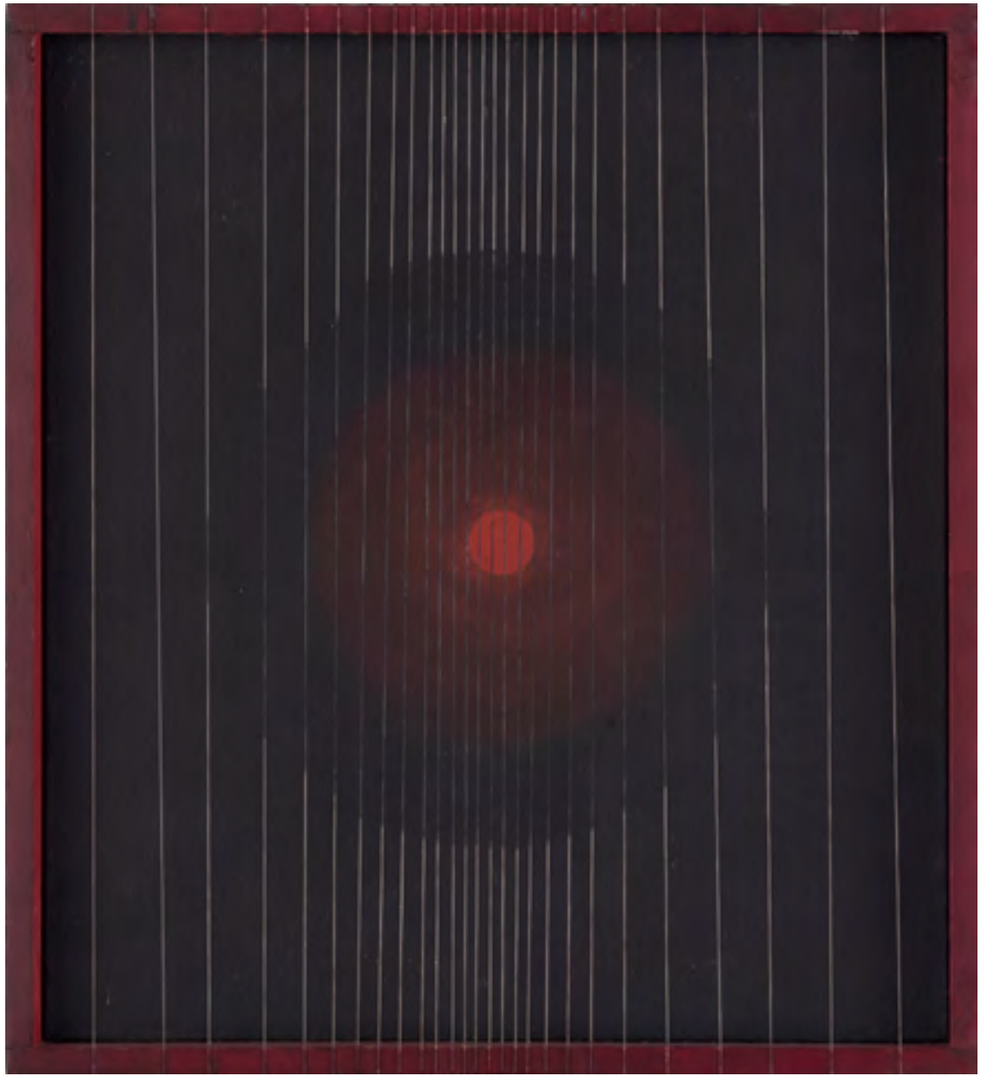
74
DANUTA LEWANDOWSKA
(1927-1977)

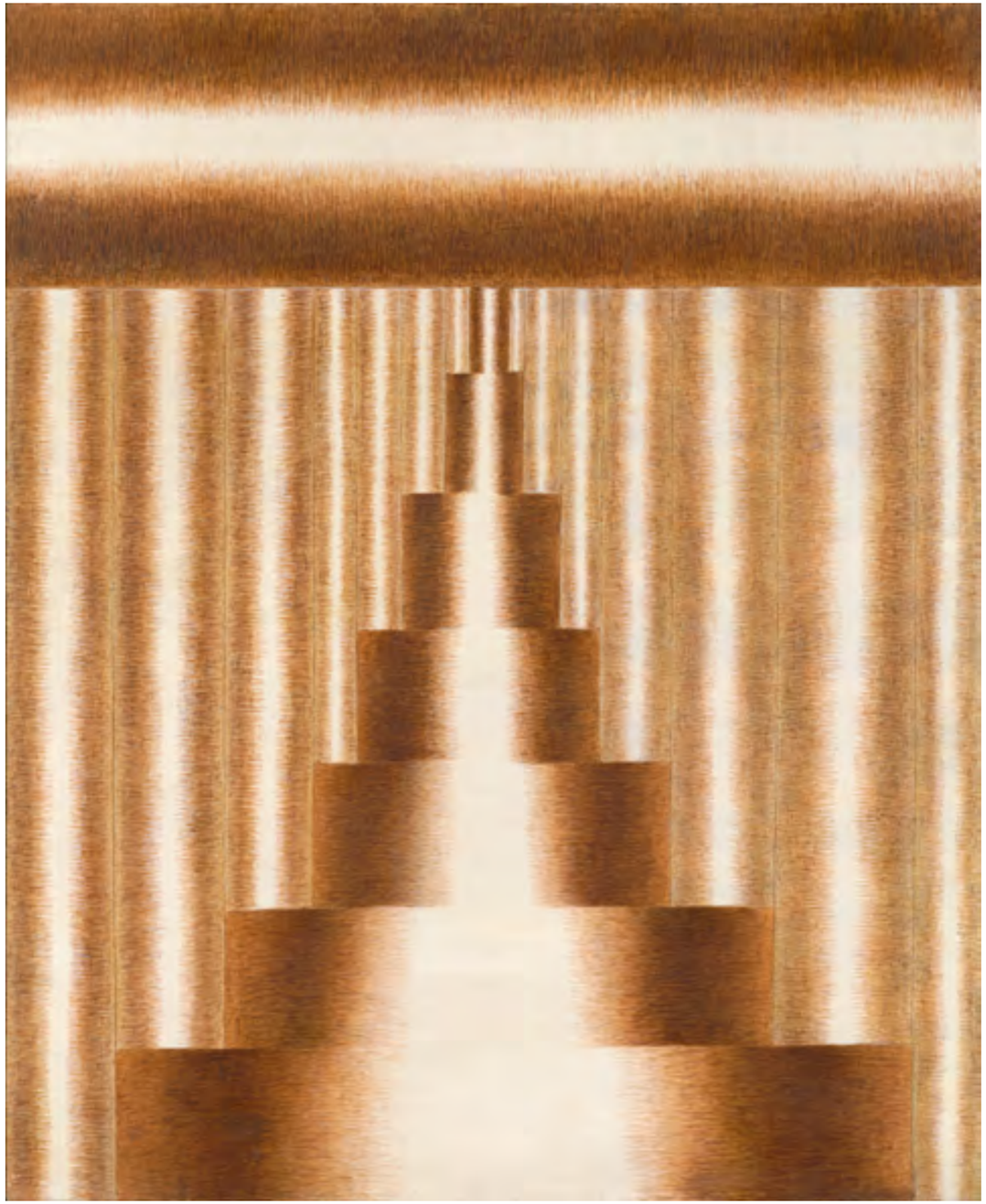
Nr 5, 1975

akryl, żyłka, płótno, drewno 53,5 x 48 cm
sygn. na odwrocie: Danuta Lewandowska Warszawa akryl 5/75

Estymacja: 14 000 – 19 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 29.11.2018, poz. 101.





75
ZOFIA ARTYMOWSKA
(1923-2000)

Samarra z cyklu
Poliformy XXVI, 1972

akryl, płótno 100 x 82 cm
sygn. na odwrocie: Z. ARTYMOWSKA 1972
POLIFORMY XXVI akryl „SAMARRA”

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł •

Obrazy Artymowskiej są studiami przestrzeni malarskiej. Artystka „badała” w nich podział kompozycji, możliwość zestawienia różnych form. Dzięki tym eksperymentom Artymowska doszła do Poliform. Punktem wyjścia stała się dla niej forma walca – jako jednostka lub część maszyny. Poliformy tworzone były z matematyczną dokładnością, wyliczeniem miejsca każdego elementu. Powstawały w postaci obrazów (oleje, akryle) a także w rysunkach, grafikach, collages.
– Marzena Kozanecka-Zwierz

76
JAN ZIEMSKI
(1920-1988)

Kompozycja

drewno, akryl 50 x 50 cm
sygn. na odwrocie: JAN ZIEMSKI

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Lublin, kolekcja prywatna

Dwa przeciwstawne czynniki walczyły ze sobą zawsze w twórczości Ziemskiego o lepsze: potrzeba indywidualnej ekspresji i dążenie do obiektywizmu. Zwyciężało zwykle to drugie, choć pierwiastek emocji nie został w pełni przezwyciężony, nawet w pracach z ostatnich lat, kiedy – zdawać by się mogło – problemy optycznych efektów stały się ich jedynym celem i wartością.
– *Bożena Kowalska*

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

JAN BERDYSZAK

Wiodącym motywem sztuki Jana Berdyszaka, jednego z najciekawszych twórców polskiej sztuki współczesnej, jest przestrzeń. Wokół tej tematyki skupiały się poszukiwania artysty od momentu ukończenia w 1958 roku studiów w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Przestrzeń – otaczająca, wypełniająca czy przenikająca obiekt - oraz sytuacje przez nią aranżowane towarzyszyły Berdyszakowi w zgłębianiu problematyki istoty obrazu. Od najwcześniejszych prac artysta zrywał z powszechnie przyjętymi dla malarstwa formatami, tworząc obrazy koliste pełne i fragmentaryczne. Metamorfozy te dotyczyły zarówno blejtramu jak i powierzchni płótna, która – nawet jeśli pozostawała tradycyjnie prostokątna – zapełniana była w układach pionowym bądź poziomym kołami lub ich wycinkami, resztkami. Sam Berdyszak o całej swojej twórczości, m.in. o cyklu Koła podwójne powstającym w latach 60. ubiegłego wieku, lubił mówić, że to „reszta reszt" (Zboralska K., 101 polskich artystów współczesnych. Wybitnych, uznanych, debiutujących, wyd. Artinfo, Warszawa 2019, s. 18). Od po łowy lat 60. artysta tworzył cykl Obraz strukturalny z kołem. Głównym założeniem tej przełomowej dla Berdyszaka serii ukierunkowującej niejako jego dalsze poszukiwania, stały się wewnętrzne lub zewnętrzne (w stosunku do obiektu) wycięcia o geometrycznych kształtach podkreślające istotę niewidzialnej części obrazu czyli towarzyszącej mu przestrzeni. Wraz z upływem czasu kwestia „pustego" staje się niemal równorzędna z tym co widzialne – samym obiektem. To, co fragmentaryczne, nieobecne, wycięte podkreślone zostało przez obecność mocnego konturu, ostro załamującej się jego linii, czy otworu wewnątrz obiektu. Jan Berdyszak konsekwentnie przez lata zgłębiał problematykę granicy istnienia sztuki i rzeczywistości oraz wzajemności relacji zachodzących między obiektem, przestrzenią i obserwującym widzem. W tym sensie zbliża to artystę do op-artowskich twórców takich jak Wojciech Fangor, którzy prowadzili podobne poszukiwania na gruncie zdecydowanie jednak bardziej malarskim. Berdyszak jawi się bardziej jako naukowiec, poprzez konsekwentne operowanie kolejnymi cyklami sukcesywnie analizował interesujące go aspekty. Przestrzeń jako pustka ale też jako wstęp do przezroczystości – temu tematowi poświęcił Berdyszak prace wykonywane w szkle. Instalacje te powstawały w latach 70. dając początek znanemu cyklowi Passe-partout, do którego artysta używał przezroczystych materiałów ale również drewna. Samo słowo passe-partout, oznaczające przejście ku całości, zdaje się doskonale syntetyzować poszukiwania twórcze Berdyszaka, idącego od nicości przez transparentność po to, co widzialne i namacalne – obiekt. W całym ciągu twórczym Jana Berdyszaka nadrzędna pozostaje idea i jej szczegółowa analiza, co odbywa się kosztem materiału – samego dzieła. Dlatego też z taką łatwością artysta eksperymentował z rzeźbą używając do niej nie tylko szkła czy drewna ale też blachy, emaliowanych elementów – wszystkiego co pozwalało mu na budowanie rozmaitych układów. Jedno jest pewne, twórczość Jana Berdyszaka łamie po dziś dzień 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.

Jan Berdyszak, wystawa - Przemiany obrazu, Warszawa, Galeria Zachęta, 17.02.2003, Forum.

Widzieć coś i nie widzieć, patrząc, nie widzieć, patrząc, nie móc zobaczyć, lub widząc, nie móc patrzeć. Dostrzegać i nie móc określić – jest istotą całej sztuki.
– *Jan Berdyszak*

Berdyszak J., Olinkiewicz E., Teatr, Wroc ław 1996, s. 112.

77
JAN BERDYSZAK
(1934-2014)

Bez tytułu, 1971

akryl, deska 46,5 x 40 cm
sygn. na odwrocie: JAN BERDYSZAK 1971

Estymacja: 18 000 – 22 000 zł •

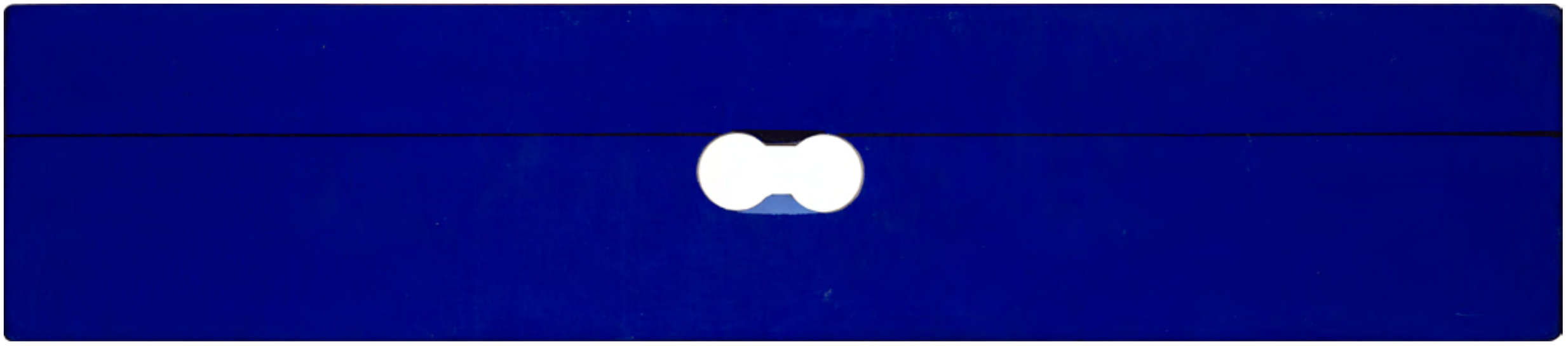
WIDZIEĆ COŚ I NIE WIDZIEĆ, PATRZĄC, NIE WIDZIEĆ, PATRZĄC, NIE MÓC ZOBACZYĆ, LUB WIDZĄC, NIE MÓC PATRZEĆ. DOSTRZEGAĆ I NIE MÓC OKREŚLIĆ – JEST ISTOTĄ CAŁEJ SZTUKI.

– Jan Berdyszak

Berdyszak J., Olinkiewicz E., Teatr, Wrocław 1996, s. 112.

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.



Rozczłonkowane powierzchnie i części obrazów, rozerwane i oddzielone od siebie pola malowideł, zapowiadają i warunkują już na samym początku odrębne sensy, ale i tworzą te sensy poprzez otoczenie i razem ze swoim oddziaływaniem.
– *Jan Berdyszak*

Co po Cybisie? [katalog wystawy], wyd. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 55.

78
JAN BERDYSZAK
(1934-2014)

Obszar koncentrujący, 1978-79

akryl, deska 14 x 64 cm
sygn. na odwrocie: JAN BERDYSZAK 1978-79
14x64 cm OBSZAR KONCENTRUJĄCY 7-MAD
AKRYL

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

Pierwsze samodzielne próby malarskie podjąłem pod wrażeniem odkrycia neoplastycyzmu, a w szczególności pieta Mondriana. (...) był rok 1955. Myślę, że olśniła mnie wtedy nowa dla mnie, wspaniała jasna forma, o filozoficznej wykładni tych dzieł miałem ogólnikowe pojęcie. Jednak zawarty w nich ładunek metafizycznego napięcia był dostatecznie silny i to zdecydowało o moim zachwyceniu tą sztuką.
– Jerzy Kałucki

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

79
JERZY KAŁUCKI
(UR. 1931)

Trajektoria 4

akryl, płótno 175 x 90 cm
sygn. na odwrocie: Jerzy Kałucki „Trajektoria 4."

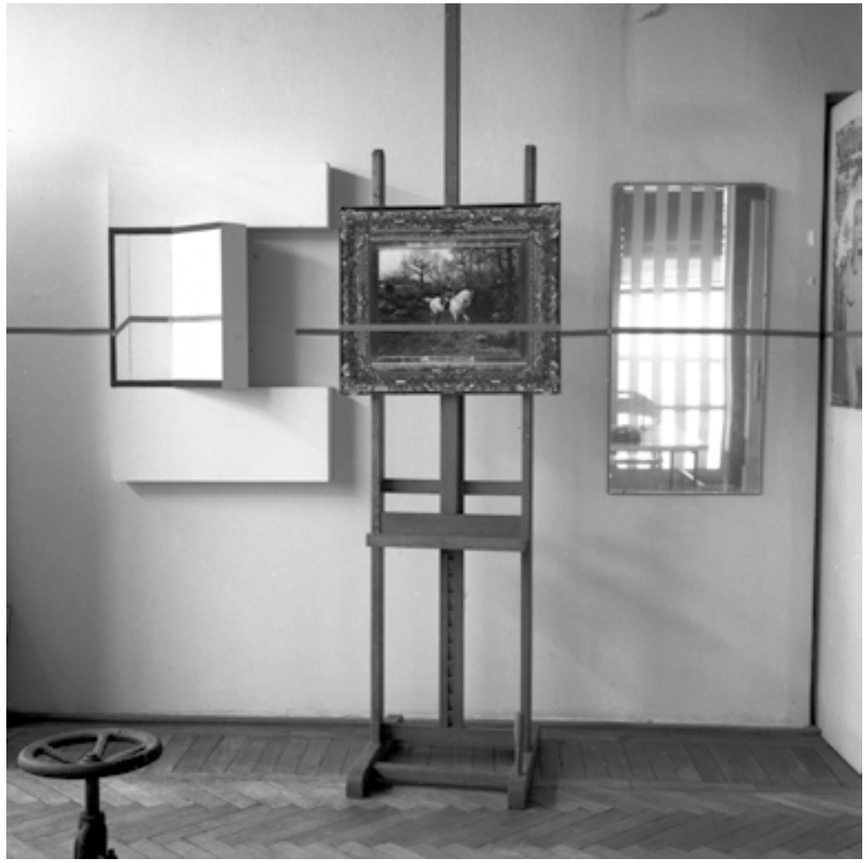
Estymacja: 90 000 – 140 000 zł

EDWARD KRASIŃSKI

Gdyby szukać leitmotivu działalności Krasińskiego, to określenie nieskończoność wydaje się szczególnie użyteczne. Artysta pragnie bowiem rzeczy niemożliwej: chce nieskończoność zasugerować w sposób uchwytny wizualnie.
– Andrzej Kostołowski

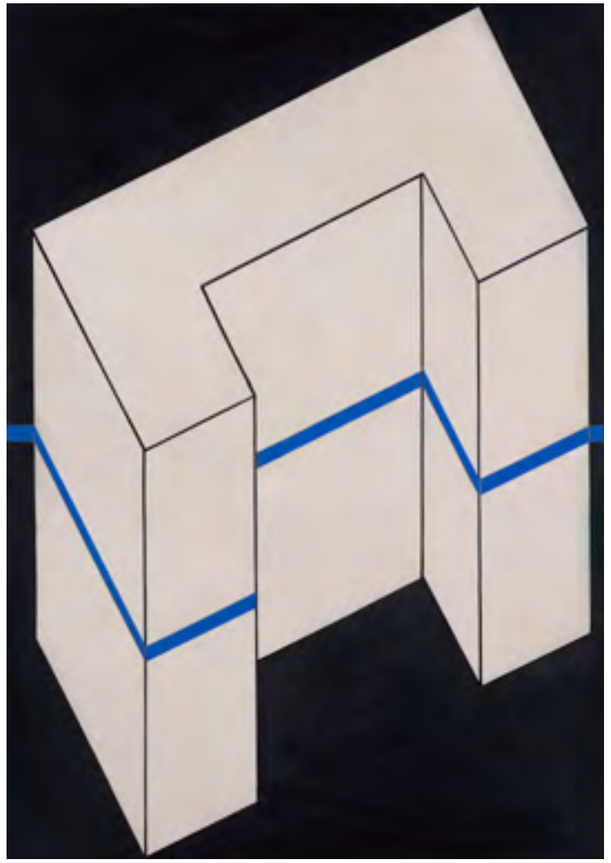
Edward Krasiński był jednym z najważniejszych prekursorów neoawangardy. Absolwent krakowskiej szkoły Kunstgewerbeschule, wydziału architektury wnętrz i grafiki a następnie malarstwa na ASP u Władysława Jarockiego, Wojciecha Weissa, Józefa Mehoffera. W czasie okupacji związany ze środowiskiem Drugiej Grupy Krakowskiej a od przeprowadzki do Warszawy w latach 50. z kręgiem Galerii Krzywego Koła. Od lat 60. do końca swojego życia współpracował z Galerią Foksal. Twórczość Edwarda Krasińskiego jest bardzo złożona, niemal nieuchwytna, wypływająca z życia samego artysty i jego twórczej postawy wobec otaczającego go świata. Krasiński był niezwykłą osobowością, pełną poczucia humoru i dystansu do siebie samego a cechy te pozwalały mu odrealniać rzeczywistość, zmieniać funkcję przedmiotów, kwestionować tradycyjne formy w sztuce. Wczesne prace Krasińskiego były to rysunki o tematyce erotycznej oraz obrazy utrzymujące się w surrealistycznej stylistyce. Jego ilustracje pojawiały się w pismach takich jak „Kierunki", „Polska" oraz „Ty i Ja". Lata 60. w twórczości Krasińskiego przyniosły kolejny wymiar jego pracom. Powstały jego pierwsze obrazy przestrzenne i reliefowe, wykorzystujące deseczki, druty i zawiasy. Powstał wtedy cykl „Dzidy", prace z prętów, plastikowych kabli, które były zawieszane w powietrzu i miały zaskakiwać widza nagłym pojawianiem się. Artysta już wtedy pracował z konceptem linii, ale charakterystyczna niebieska barwa jeszcze nie pojawiała się w jego pracach. Zamiast tego były czerwienie, fiolety i szarości. 1968 roku artysta zaprezentował prace „98K1", gdzie niebieska linka łączyła ze sobą dwie butelki. Przedmioty codziennego użytku uwikłane w relacje z niebieskimi zwojami, traciły swoje pierwotne znaczenie i pojawiały się w zupełnie nowym kontekście. Krasiński starał się odrealnić rzeczywistość, sprawić aby to co poważne nabierało lekkości. W latach 1965 i 1967 artysta brał udział w happeningach Tadeusza Kantora. Od roku 1970 jego znakiem rozpoznawczym była niebieska linia, taśma samoprzylepna, którą artysta umieszczał na swoich pracach na wysokości 130 cm. Taśma pojawiła się niedługo po tym na dziedzińcu Musée d'Art Moderne da la Ville de Paris podczas „3éme Salon International de Galeries Pilotes". W tym samym roku (1970) spóźniający się artysta na Biennale w Tokio wysłał telegram do organizatorów długości 80 metrów z powtarzającym się pięć tysięcy razy słowem „blue" napisanym alfabetem morsa. Tekst został wydrukowany na papierze i został umieszczony w przestrzeni przeznaczonej na pracę Krasińskiego. Praca następnie została przekazana do muzeum w Tokio jako dar od artysty. Błękitny pasek, pojawiał się regularnie w różnych miejscach na przestrzeni lat twórczości artysty. Bywał na obrazach, na ścianach galerii i w naturze. Krasiński wchodził dzięki niej w interakcje z publicznością i badał temat nieskończoności. Prace Edwarda Krasińskiego znajdują się w zbiorach m.in. Centre Georges Pompidou w Paryżu, Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie i we Wrocławiu, w Muzeum Sztuki w Łodzi i Galerii Narodowej w Pradze. W 1998 roku został laureatem nagrody Polskiej Sekcji AICA za całokształt twórczości.

Edward Krasiński na otwarciu wystawy Vladimira Boudnika z Czechosłowacji w Galerii Krzywego Koła w Warszawie, 1962, Agencja Gazeta



Mieszkanie – pracownia przy alei Karola Świerczewskiego Edwarda Krasińskiego, w którym mieszkał wspólnie z abstrakcjonistą Henrykiem Stażewskim, Warszawa, 1989, fot. Maciej Musiał, PAP.

Po raz pierwszy niebieska linia pojawiła się podczas przyjęcia organizowanego w domu Krasińskiego w Zalesiu Górnym pod Warszawą w 1970 roku. Oznaczył nią parę drzew oraz dwie dziewczynki. Od tego momentu artysta wielokrotnie wykorzystywał ten motyw w swojej twórczości. Pojawiał się on na ścianach galerii, w labiryntach stworzonych na potrzeby wystaw, na Biennale w Tokio, gdzie kolor został zamieniony na słowo „blue" oraz w wielu innych miejscach. Artysta wykorzystywał do pracy zawsze tą samą taśmę. Mówił: Pojawia się ona na wszystkim i wszędzie z nią docieram. Nie wiem, czy jest to sztuka. Ale na pewno jest to Scotch blue, szerokość 19 mm, długość niewiadoma. Niebieska taśma była constans, reszta mogła się nieustannie zmieniać a Scoth pozostawał zawsze tym czym jest, nadając innym rzeczom nowe konteksty. Nie przekształcał ich definicji, ale podkreślał i uwypuklał ich znaczenie. Krasiński przytwierdzał do ścian galerii różne konstrukcje geometryczne, skrzyneczki które mogły się otwierać i zamykać aby dzięki nim wydobyć więcej wymiarów dla niebieskiej linii, która wiła się na wysokości 130 cm. Pojawiły się też obrazy iluzoryczne w formacie 100 x 70 cm których również taśma nie omijała. Cykl „Interwencje" przedstawia ujęcia brył geometrycznych w perspektywie. Nazwa Interwencje odzwierciedla zadanie, które miały pełnić prace Krasińskiego - interweniować w przestrzeń, kształtować ją. Niebieską linią artysta interpretował linearnie czas. Kolor błękitny, ponieważ w odwiecznej symbolice oznacza on czynnik duchowy, niebo i wodę. Błękitny jest barwą eteru i nieskończoności. Kolor ten przydany taśmie i przedmiotom, które obiega, nadaje wszystkiemu podwójne znaczenie. Bryły geometryczne namalowane w rzutach, reliefowe, prawie trójwymiarowe są stworzone po to by wyraziściej wyeksponować błękitną taśmę, żeby najlepiej jak się da stworzyć iluzoryczność otaczającej rzeczywistości i obiektów, po których niebieska linia może się przesuwać w nieskończoność. Są tylko wycinkiem z naszego świata, usymbolicznionym, dla pokazania ogólnej myśli. Geometryczne rzuty są z naszego świata, są naszymi otwartymi drzwiami, oknami, przedmiotem leżącym na podłodze itd., a pasek choć zrobiony z materialnie sprawdzalnego scotchu, nie jest ze świata materii, jest immaterialny.



Pasek to przypadek, ale oczekiwałem tego przypadku.
– *Edward Krasiński*

80
EDWARD KRASIŃSKI
(1925-2004)

Interwencja, 1977

asamblaż, akryl, płyta pilśniowa, taśma klejąca, blaszka (aluminiowa) 100 x 70 cm
sygn. na odwrocie na autorskiej ramie: E. KRASIŃSKI - INTERVENTION 1977

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
zakup od artysty

To jest niebieski pasek
Scotch szerokości 19 mm
(...) On interweniuje
W i demaskuje TO. ON
istnieje. Mam do niego
zaufanie. Pojawia się on
na wszystkim i wszędzie
z nim docieram. Nie
wiem, czy jest to sztuka.
Ale na pewno jest to
Scotch blue, szerokość
19 mm, długość
niewiadoma.
– *Edward Krasiński*

TOMASZ TATARCZYK

Tomasz Tatarczyk na autorskiej wystawie: Malarstwo. Galeria Zacheta, Warszawa, 16.04.2004

Tworzenie to praca umysłu i ciała, rozumu i intuicji, a zarazem oczu i ręki, pochylanie się i odchodzenie od płótna, malowanie na stojąco lub na klęczkach. Oglądanie to uczucie oderwania od świata realnego, kiedy godzinami potrafimy przechodzić od obrazu do obrazu, chcąc nasycić swoje oczy i zmysły.

Twórczość Tomasza Tarczyka jest jedną z najbardziej osobistych wypowiedzi w sztuce współczesnej. Tatarczyk urodził się w 1947 r. w Katowicach. W latach 1966-1972 studiował na Politechnice Warszawskiej, a następnie w latach 1976-1981 na wydziale malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dyplom uzyskał w pracowni profesora Jana Tarasina. W latach 1980-1986 pracował jako pedagog w macierzystej uczelni. W okresie stanu wojennego przyłączył się do niezależnego ruchu artystycznego, wystawiając swoje obrazy w kościołach. W 1990 zdobył jedną z nagród na XV Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie. Malarstwo Tatarczyka jest skupione, oszczędne, bazuje na pojedynczych, dobitnie wyeksponowanych motywach, wąskiej gamie barwnej. Jego twórczość jest efektem wnikliwej obserwacji wybranych z otoczenia i wielokrotnie powtarzanych motywów: zamknięte bramy, drogi, wzgórza, wąwozy, woda i unoszące się na jej powierzchni łodzie lub brodzące w niej psy. Od połowy lat 80. związany z Galerią Foksal w Warszawie, miał tam kilka wystaw indywidualnych, uczestniczył też w prezentacjach zbiorowych organizowanych przez te galerię, jak „4 Foksal Gallery Artists", Richard Demarco Gallery, Edynburg 1985, „Dialog", Moderna Museet, Sztokholm 1985 i in. W latach 1987-1988 był stypendystą Fundacji Kościuszkowskiej. Jego prace były prezentowane były również w: galerii BWA w Lublinie, Galerii Awangarda we Wrocławiu, Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Galerii 86 w Łodzi, w Galerii Zachęta w Warszawie, Soho Center for Visual Arts w Nowym Jorku, Galerie Ucher, Kolonia. Uczestniczył w licznych wystawach zbiorowych. W 1999 r. został laureatem Grand Prix Międzynarodowego Konkursu Rysunku we Wrocławiu. Był stypendystą Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku; Fundacji Sorosa w USA i Fundacji Rockefellera we Włoszech. Artysta podtrzymywał kontakt z kilkoma galeriami, generalnie przyjął postawę wycofania, ograniczenia do mikrokosmosu nadwiślańskiej, flisackiej wsi, w której mieszka. Moja pracownia znajduje się w miejscu oddalonym od zgiełku wielkiego miasta – wyznaje. – Jest tutaj szeroka rzeka, są wzgórza, lasy, pola, wąwozy i urwiska, dzikie i oswojone zwierzęta, dobrzy i źli ludzie oraz miejsca i rzeczy naznaczone ich obecnością, a także zmieniające się pory roku i dnie niepodobne do siebie. Wszystko tu odczuwa się z większą intensywnością niż w mieście. Jednocześnie mam świadomość tego, że przynależę do tak zwanego świata cywilizacji. Stwarza to swoisty chaos, w którym, kiedy maluję, staram się znaleźć pewien porządek niejako przefiltrowany przez to, co wiem, i to, co czuję; znaleźć porządek, kiedy patrzę na fragment jakiejś całości, na detal oczyszczony z reszty i tego detalu magnetyzm.

Potem czujemy fizyczne zmęczenie, a zarazem jakieś zaspokojenie i satysfakcję, rozluźnienie mięśni i tęsknotę za tym, co się oglądało, a także doświadczenie prozy otaczającej rzeczywistości. Myślę oczywiście o dobrym malarstwie, które daje wiarę w sens życia i sens własnej pracy.
– *Tomasz Tatarczyk*

81
TOMASZ TATARCZYK
(1947-2010)

Czarne wzgórze

olej, płótno 100 x 170 cm
sygn. na odwrocie: TOMASZ TATARCZYK
„CZARNE WZGÓRZE" 1988; nalepka wystawowa Galerii Foksal z wystawy indywidualnej w 1988 roku

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Szwecja, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Foksal, Wystawa indywidualna Tomasz Tatarczyka, 08.-09.1988.

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

WIEDZIAŁAM, ŻE ISTNIEJE WE MNIE COŚ, CO SIĘ CHCE UJAWNIĆ, I JA TYLKO MOGĘ TO ZOBACZYĆ I WYRAZIĆ.

– Erna Rosenstein

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

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 si ę 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.

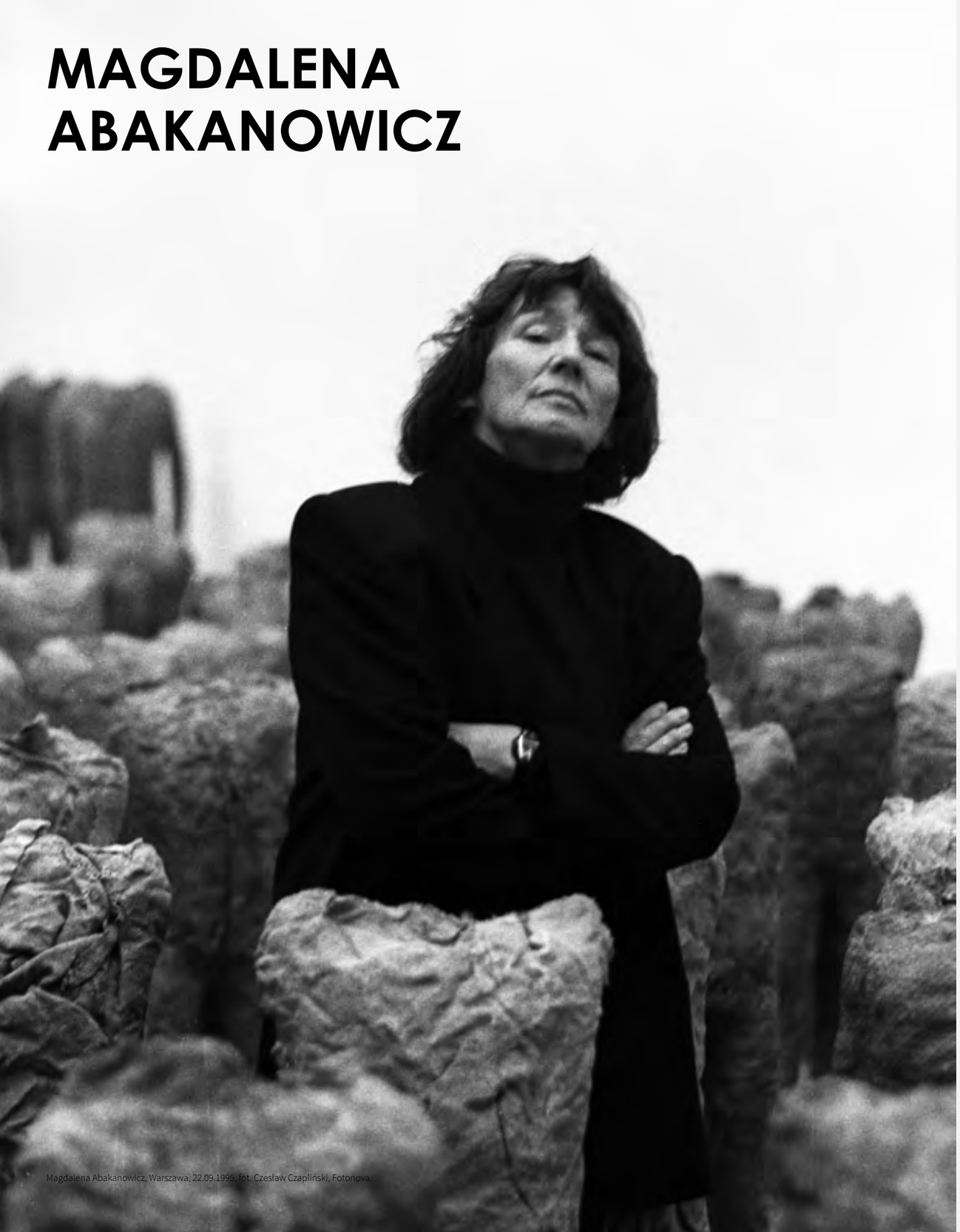
82
ERNA ROSENSTEIN
(1913-2004)

Cicho

technika własna, olej, płyta 42 x 33,5 cm
sygn. p.d.: E.Rosenstein oraz na odwrocie:
Cicho E.Rosenstein

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

MAGDALENA ABAKANOWICZ



Magdalena Abakanowicz, Warszawa, 22.09.1995, fot. Czesław Czapliński, Fotonova.

Początkowo Magdalena Abakanowicz zajmowała się malarstwem, tworząc duże, monumentalne kompozycje gwaszem na tekturze lub lnie z motywami stylizowanych ptaków, roślin wodnych i ryb. Na prze łomie lat 50. i 60. artystka zajęła się tkaniną. W 1960 w Galerii Kordegarda w Warszawie Magdalena Abakanowicz po raz pierwszy pokazała Kompozycję. Wzajemne oddziaływanie nieobiektywnych pól koloru sugerowało ulubione motywy autorki. Już wtedy krytycy nie mogli znaleźć wspólnego stanowiska co do statusu dzieła – czy było to jeszcze abstrakcyjne malarstwo, czy tylko dekoracyjna tkanina? Już wtedy Abakanowicz stała się pionierką innowacyjnych rozwiązań w dziedzinie tkaniny artystycznej. W 1962 roku na słynnym Biennale Tkaniny w Lozannie, kompozycja białych form Magdaleny Abakanowicz o powierzchni 12 m^2 wywołała furorę, ponieważ została wykonana z oddzielnych kawałków białych, brązowych, szarych tkanin, nie tylko przy użyciu tradycyjnej wełny i lnu tkackiego, ale także sizalu, wprowadzając miejscami „skupiska" nici i niezwykle fakturowych tekstur. W 1965 jeden z gobelinów przestrzennych artystki, które później – od nazwiska ich twórczyni – nazwano „abakanami", zdobył Grand Prix na Biennale w São Paulo, zapewniając Magdalenie Abakanowicz szerokie międzynarodowe uznanie. Artystka wyjaśniała swoje podejście do tkaniny w następujący sposób: „Zaczęłam tkać (…), po to, żeby z tkactwa zrobić sztukę, nadać mu inny sens wbrew wszystkim przyzwyczajeniom i nawykom. Chciałam oderwać tkactwo od wszelkiej użytkowości, zrobić niezależny obiekt. Udało mi się: powstały kompletnie nieużyteczne, nieutylitarne Abakany, już nie tkanina". Sztuka Magdaleny Abakanowicz radykalnie przekształcił tkactwo, świadomie uwalniając je od zastosowanych dekoracyjnych funkcji. Kompozycje przestrzenne artystki – słynne abakany – całkowicie zmieniły rozumienie plastycznych możliwości tkaniny, zastosowania materiałów, relacji między dziełem sztuki a jego otoczeniem, co razem wywarło ogromne wrażenie na dalszym rozwoju tej dziedziny na całym świecie. Tworząc kolejne obiekty Magdalena Abakanowicz odeszła od malarstwa abstrakcyjnego. Jednocześnie z naturalnymi dla tkactwa materiałami jak len prowadziła zupełnie nową dla dziedziny materię jaką stanowiły sizal, włosie końskie, juta, korzenie drzew, druty metalowe itp. Stąd jej praca bliższa jest rzeźbie a sama Abakanowicz czuła się rzeźbiarką, ponieważ niezmiernie istotne dla niej było podkreślenie cech użytych przez nią materiałów, ich plastyczności przybierającej różnorodne formy i objętości zgodnie z zamysłem samej autorki. To podejście wielokrotnie wywoływało dyskusje na temat granic między tkaniną a rzeźbą, a wynikało to z prostego faktu – nikt wcześniej nie robił monumentalnych rzeźb z tak miękkich i różnorodnych materiałów. Innowacyjność jej wizji jest również podkreślona przez imponujący rozmiar tkanin i ich zdolność do absorbowania sobą całej otaczającej je przestrzeni. Ze względu na swój duży format abakany często sprawiają wrażenie groźnych lub tajemniczych przypominając skórę lub fragmenty ciała nieznanych stworzeń . Przez resztę życia Magdalena Abakanowicz intensywnie eksperymentowała z materiałami, formą, fakturą, badając wzajemne oddziaływanie sztuki ze środowiskiem, zdecydowanie przeciwstawiając si ę jej włączeniu w określone ramy, style czy nurty. Zawsze powtarzała, że „prawdopodobnie porzuci niektóre techniki i materiały na rzecz innych, nie tracąc jednak nic z podstawowego przesłania. Najciekawsze jest zawsze u życie technik, których nie znasz i budowanie nieznanych nowych form". Podczas gdy artystka tworzyła większość swoich trójwymiarowych tkanin w latach 60. i 70. XX wieku, od wczesnych lat 80. Abakanowicz pracował głównie w rzeźbie. Repertuar wykorzystywanych motywów był wąski – skupiała się bowiem przede wszystkim na abstrakcyjnych postaciach ludzkich, rzadziej jeszcze zwierzęcych, oraz na łączeniu ich w grupy. Postaci ludzkie nierzadko pozbawiane były cech wszelkiej indywidualności poprzez pozbawianie ich głów lub ramion. Wydawać by się mogło, że osoby bez twarzy utraciły swoją indywidualność, zdolność wyrażania siebie, ale zachowują określone miejsce w grupie lub bezimiennym tłumie, a tym samym w ogólnym procesie rozwoju ludzkości. W ten sam sposób, w jaki artystka była zirytowana chęcią wpisania jej twórczości w sztywnie określone ramy, tak samo przeciwstawiła się z całą siłą przesadnie dosłownym interpretacjom swoich rzeźb wierząc, że mają one prawo do pewnej tajemniczości czy wręcz mistycyzmu. To jest jeden z powodów dla których do kształtowania swoich rzeźb często wybierała miękki materiał jakim była tkanina nasączona żywicą – „między mną a materią nie ma narzędzia. Wybieram materię własnymi rękami. Kształtuję materię własnymi rękami. Moje ręce przekazują energię". Abakanowicz wyjaśniała, że sztuka jest dla niej „po prostu uniwersalną opowieścią o ludzkiej kondycji", opowieścią wyjętą z ram czasowych, opowieścią o „człowieku jako takim". Połączenie rzeźby Magdaleny Abakanowicz z archaicznymi formami sztuki i zainteresowanie egzystencjalnymi pytaniami o ludzką kondycję jest niezaprzeczalne: „Nadal pracuję nad tą samą starą historią, tak starą jak sama egzystencja, mówię o niej, o lękach, rozczarowaniach i tęsknotach, które niesie ze sobą". Abakanowicz mówi nam też o człowieku przez pryzmat jego uwikłania w otaczający go świat, a konkretnie w naturę. Tu w opowieść artystki wdzierają się ptasie stada, które jak w przypadku ludzkich postaci, wykonane są z różnorodnych materiałów – od ażurowych kompozycji drucianych, po cięższe jutowe nasączone żywicami. Różnią się formatami ale w każdym z przypadków przejmują swoimi wielkimi sylwetami o rozpostartych skrzydłach często umieszczonymi wysoko ponad naszymi głowami innym razem znajdującymi się wprost na wysokości oczu. To powrót do wspomnień z dzieciństwa, do falenckich pól i skraju lasu, które dla Abakanowicz były magiczną krainą zamieszkałą przez tajemnicze stwory. To one zaludniały wyobraźnię małej dziewczynki by powrócić oswojone kilkadziesiąt lat później w postaci monumentalnych rzeźb.

Wierzę twórcy, nie wierzę kierunkom. Sztuka powstaje z dramatu poszczególnego człowieka. I jak twarz każdego z nas jest inna, tak nasze dzieła są różne i różne są ich filozoficzne idee.
– *Magdalena Abakanowicz*

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

Dzieło Magdaleny Abakanowicz przedstawia sobą jak gdyby hymn o miłości ludzi w szamańskim kulcie odnoszącym się do sublimacji niesprawiedliwości i cierpienia. Postacie są kontynuacją koncepcji tłumu, ale wzbogacone ruchem. To przedstawienie człowieka wyjętego, pokazanego w ostatecznej, wywyższonej jego godności. Dziękuję Ci, Magdaleno, za to przesłanie.
– Pierre Restany, 2002

Ciało jako symbol, jako tajemniczy zbiór wariantów pewnego wzoru, zagadka działania natury, która nie powiela, nie multiplikuje tylko za każdym razem stwarza. Tak myślimy o przekazie Magdaleny Abakanowicz. A jest on najbardziej mocny właśnie przy cyklach figur. Pojedyncze figury stanowią swego rodzaju monumenty jednostki, hymny na cześć swoistości. W grupach są jeszcze wymowniejsze. Mówią o sile grupy przy jednoczesnym zachowaniu odrębności. Abakanowicz mówiła, że czuje onieśmielenie wobec ilości, wobec niepowtarzalności w tej ilości.

Bardzo rzadko pojawiają się na rynku grupy figur dziecięcych. Wielokrotnie jednak wspomnienia z dzieciństwa są przedmiotem rozważań artystki. Właściwie to większość inspiracji ona sama upatruje w swoich dziecięcych obserwacjach i doświadczeniach. W tłumie jednak nie przedstawia często dzieci, jakby chroniąc ich psychikę od wystawienia na zetknięcie ze światem. A jednak są nieodłączną częścią życia, a wręcz dowodem jego istnienia. Od początku też stanowią odrębności, są inne i przechodzą zmiany by móc stać się jeszcze bardziej innymi w dorosłości. Figury dziecięce zdają się mieć jeszcze większą wymowę od postaci dorosłych. Wyzwalają coś na kształt czułości i empatii, nie tracąc nic ze zwykłej siły i wymowy tłumu Abakanowicz. Dziękujemy Ci, Magdaleno za to przesłanie…

83
MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930-2017)

Grupa figur dziecięcych, 2008

3 figury, brąz 108 x 30 x 20 cm (każda)
sygn. z tyłu monogramem wiązanym AM 08

Estymacja: 450 000 – 650 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja prywatna

SZTUKA POZOSTANIE NAJBARDZIEJ ZDUMIEWAJĄCĄ DZIAŁALNOŚCIĄ CZŁOWIEKA, ZRODZONĄ Z BEZUSTANNYCH ZMAGAŃ ROZUMU Z SZALEŃSTWEM, MARZENIA Z RZECZYWISTOŚCI...

– Magdalena Abakanowicz

84
MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930-2017)

Postać stojąca, 2001

brąz 160 x 55 x 40 cm
sygn. z tyłu monogramem wiązanym AM 01

Estymacja: 360 000 – 460 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup w pracowni artystki

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.

W latach 70 Magdalena Abakanowicz przeszła płynnie z tkackich, organicznych form do rzeźby, w której od razu skupiła się na postaci ludzkiej. Postaci potraktowanej w bardzo specyficzny sposób. Odartej z tożsamości, ale nie indywidualności. Postaci symbolicznej i pełnej ogólnoludzkich znaczeń. Postacie, stojące, kroczące, siedzące, pojedyncze i w tłumach, pozbawione wnętrz, pozbawione głów czy kończyn, multiplikowane, stanowiły mocną emfazę tożsamości społeczeństw i emocji jednostek. Jak sama mówiła „W człowieku istnieje niepełna świadomość własnych kalectw, na tyle niepełna że pozwala nam ona coś ciągle zdobywać i poszukiwać nowych spełnień". Prace te, realizowane w utwardzanej jucie ale też później odlewane w brązie oraz spawane ze stali, należą do najbardziej reprezentatywnych motywów Abakanowicz. Rozumiane w kontekście multiplikowanego zbioru jaki tworzą rozsiane po całym świecie, funkcjonują jednocześnie z równą mocą pojedynczo, zawierając w sobie całą siłę przekazu, całą kwintesencję tłumu. Dla Abakanowicz materia, z której tworzy zawsze odgrywała podstawową rolę w przekazie. Artystka związana z tak nieoczywistymi dla sztuki materiałami jak surowe juty, linii, w łosie, tkaniny, druty i drewno, poskramiająca gigantyczne tkaniny, głazy czy pnie drzew – nigdy nie wykonywała tej pracy bez powodu. W jej cyklach, rozbudowywanych konsekwentnie na przestrzeni lat, widzimy niemal zawsze ewolucję materii. Odbywa się to zawsze z silnym pretekstem znaczeniowym, nigdy nie bez powodu, nigdy dla ułatwienia czy przyśpieszenia. Materia metalu, od momentu zrealizowania pierwszej monumentalnej kompozycji w brązie Katarsis w 1985 roku, zagościła w kilku cyklach z bardzo mocnym motywem artystki: „brąz, materiał trwalszy niż życie". I tak organiczne formy ulegające w naturze procesom przemijania, odlane w brązie zastygają w ponadczasowości. Postacie ludzkie przyjmują formę posągową, wręcz monumentalną, napierającą pozą kroczenia, nieustannego dążenia do czegoś. Znamiennie puste w środku, pozbawione cech indywidualnych, lecz zawsze unikatowe, wyrwane z tłumu, niczym człowiek wyjęty z kontekstu społeczeństwa. Pojedyncze postacie Abakanowicz tym właśnie różnią się od tłumów, że z dużo większym naciskiem akcentują kondycję jednostki a każdy posąg uniwersalnie przedstawia każdego człowieka. 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 embriologii, 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 osobną.

Kiedy maluję, po prostu fruwam. Albo wpadam w rozpacz. Letnie uczucia nie dotyczą wielkiej sztuki.
– *Teresa Pągowska*

Teresa Pągowska, wyborcza.pl, 30 października 2007.

Artystka należy do grona wybitnych artystów nowoczesnej sztuki. 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. Kontrasty modulowanych plam barwnych, sumaryczne kształty, teatralne pozy i gesty postaci usytuowanych na granicy figuratywności i abstrakcji to cechy charakterystyczne jej najlepszych płócien. Malarstwo Pągowskiej to afirmacja życia powiązana z dramatem istnienia, które nie pozostawia widza obojętnym, tylko wciąga go do ciekawej dyskusji nad sensem życia.

85
TERESA PĄGOWSKA
(1929-2007)

Dzień jedenasty, 1962/1967

olej, płótno 120 x 150 cm
sygn. na odwrocie: TERESA PĄGOWSKA 1962
OLEJ 120 x 150 DZIEŃ JEDENASTY

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •

WYSTAWIANY
Warszawa, Teresa Pągowska, Galeria Opera, 10.05-30.06.2018.

REPRODUKOWANY
Teresa Pągowska [katalog wystawy], wyd. Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2018, s. 71.

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

Stanisław Fijałkowski, Warszawa, 1964, fot. Tadeusz Rolke, Agencja Gazeta.

Stanisław Fijałkowski jest jednym z najwybitniejszych polskich artystów współczesnych. W 2002 roku otrzymał tytuł doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, z którą był związany od czasów studenckich, przez profesurę aż do przejścia na emeryturę. W latach 1946-1951 rozpoczął studia w nowo otwartej łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie jego profesorami byli: Władysław Strzemiński, Stefan Wegner i Ludwik Tyrowicz. Na postawę artystyczną Fijałkowskiego oraz jego stosunek do sztuki wielki wpływ wywarł kontakt ze Strzemińskim, w którego pracowni w późniejszym czasie rozpoczął Fijałkowski swoją pedagogiczną karierę, w latach 1947- 1993 był wykładowcą łódzkiej uczelni. Artysta reprezentował Polskę na Biennale w São Paulo (1969) i na Biennale w Wenecji (1972). W roku 1977 wyróżniono go Nagrodą im. Cypriana Kamila Norwida, a w 1989 uhonorowany został prestiżową Nagrodą im. Jana Cybisa. Uzyskał też wiele nagród krajowych i międzynarodowych na licznych wystawach, m.in. na Biennale Grafiki w Krakowie (1968 i 1970), na wystawie Bianco e Nero w Lugano (1972), na Biennale Grafiki w Lublanie (1977), na Triennale „Graphica Creativa" w Jyväskylä (1978), na Biennale Grafiki we Frechen (1978), na Biennale Grafiki Europejskiej w Heidelbergu (1979), na Międzynarodowym Festiwalu Malarstwa w Cagnes-sur-Mer (1986), Grand Prix na Międzynarodowej Wystawie XYLONU w Winterthur (1994).

Do dziś dnia Stanisław Fijałkowski uważany jest za niezastąpionego świadka trudnej powojennej historii polskiej awangardy. I choć nie kontynuuje dosłownie myśli swego mistrza to realizuje propagowaną przez Strzemińskiego powinność odpowiedzialności roli malarza. Jako teoretyk sztuki dokonał polskich przekładów fundamentalnych tekstów ojców światowej awangardy - Wasyla Kandyńskiego „O duchowości w sztuce" i „Punkt i linia a płaszczyzna" oraz Kazimierza Malewicza „Świat bezprzedmiotowy". Początkowe twórcze poszukiwania Fijałkowskiego sytuują go w orbicie postimpresjonizmu i lirycznego surrealizmu, choć nie obcy był mu również kubizm, a następnie informel. Tradycja łódzkiej szkoły, wpływ mistrza i profesora Strzemińskiego oraz fascynacja twórczością pionierów światowej awangardy sprawiły, że jego kolejne dzieła określane były mianem „wyrafinowanego i poetyckiego surrealizmu" lub „bezforemnej i geometrycznej abstrakcji ". Artysta posługuje się stonowaną gamą kolorystyczną i z pozoru niedbałymi figurami i formami – kołami, elipsami i liniami.

Fijałkowski odegrał znaczącą rolę w gronie pedagogicznym, które kształtowało oblicze łódzkiej Szkoły (dzisiejszej ASP). Był m.in. świadkiem usunięcia z PWSSP prof. Władysława Strzemińskiego, a wiele lat później – nadania tej uczelni imienia autora Teorii widzenia. Po latach podsumował ten czas: Do uczelni zostałem zaangażowany jeszcze podczas studiów i przepracowałem w niej prawie pół wieku, starając się pozostać wierny memu powołaniu artysty. Szkołę traktowałem jako źródło duchowości określonego środowiska, na które składają się artyści w nim tworzący, pedagodzy uczelni, a przede wszystkim studiująca młodzież. Jedynym sensem tworzenia szkół artystycznych jest danie młodzieży szans rozwoju duchowego, a w czasach politycznego ucisku- ocalenia jej niezależności i wiary w możliwość przeniesienia prawdziwych wartości w lepszą przyszłość. (…) Źródłem dumy uczelni nie są zatrudnieni w niej pracownicy, lecz jej absolwenci to oni są prawdziwym jej dorobkiem. Twórczości Stanisława Fijałkowskiego poświęcona została wystawa retrospektywna w Muzeum Narodowym w Poznaniu, Muzeum Narodowym we Wrocławiu oraz w Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta" w Warszawie (2003). W marcu 2018 roku w Spectra Art Space w Warszawie miało miejsce otwarcie wielkiej wystawy artysty zorganizowanej przez Fundację Rodziny Staraków, która wpisując się w obchody jubileuszu „100-lecia Awangardy w Polsce" oddaje profesorowi Fijałkowskiemu należne mu miejsce w historii polskiej sztuki powojennej.

Stanisław Fijałkowski, Warszawa, 1964, fot. Tadeusz Rolke, Agencja Gazeta (I).

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

Stanisław Fijałkowski

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

Symbol jest najlepszą formą wyrażania złożonej rzeczywistości duchowej naszego świata. Proces malowania jest procesem symbolizacji – patrząc z tej perspektywy, nie jest symbolem tylko jego tworzeniem. Ale sam obraz jest również symbolem, symboliczna jest jego wartość, a także samo jego istnienie.
– *Stanisław Fijałkowski*

Taranienko Z., Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim, wyd. Książka i Prasa, Warszawa 2012, s. 131.

Na postawę artystyczną Fijałkowskiego oraz jego stosunek do sztuki wielki wpływ wywarł kontakt ze Strzemińskim, w którego pracowni w późniejszym czasie rozpoczął Fijałkowski swoją pedagogiczną karierę (w latach 1947- 1993 był wykładowcą łódzkiej uczelni). Początkowe twórcze poszukiwania malarza sytuują go w orbicie postimpresjonizmu i lirycznego surrealizmu, choć nie obcy był mu również kubizm, a następnie informel. Tradycja łódzkiej szkoły, wpływ mistrza i profesora Strzemińskiego oraz fascynacja twórczością pionierów światowej awangardy sprawiły, że jego kolejne dzieła określane były mianem „wyrafinowanego i poetyckiego surrealizmu" lub „bezforemnej i geometrycznej abstrakcji ". Artysta posługuje się stonowaną gamą kolorystyczną i z pozoru niedbałymi figurami i formami – kołami, elipsami i liniami. Pod koniec lat 50 artysta przełożył na język polski dwie książki współtwórcy i przedstawiciela abstrakcjonizmu Wassily'ego Kandyński'ego: „Duchowość w sztuce" oraz „Punkt i linia a płaszczyzna". Są to podręczniki o sztuce ugruntowane w metafizycznej spekulacji. Praca nad tłumaczeniem miała wpływ na twórczość Fijałkowskiego. Zwrócił się ku symbolowi, stąd w jego pracach pojawiały się obok figuratywnych przedstawień geometryczne kształty. Henryk Anders, krytyk sztuki, napisał we wstępie do indywidualnej wystawy Fijałkowskiego z 1962 roku w Galerii „Krzywe koło": „Fijałkowski szuka […] nieprzemijających wartości w psychice człowieka. […] to wszystko, co zajmowało człowieka już w epoce wierzeń magicznych, znajduje tutaj nową, nowoczesną interpretację. Symbol, bogaty niegdyś i wieloznaczny, upraszcza się do znaku, któremu dopiero widz ma nadać właściwe, odpowiadające jego własnemu doświadczeniu wewnętrznemu znaczenie" („Malarstwo Stanisława Fijałkowskiego", Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1962). Obraz prezentowany na aukcji powstał w zbliżony okresie co ów wcześniej wspomniana wystawa. Możemy zatem sądzić, że słowa Henryka Andersa są aktualne i przy tej pracy. Autor daje nam przestrzeń do interpretacji twórczości Fijałkowskiego na podstawie naszych własnych doświadczeń i osobistego języka symboli.

86
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(1922-2020)

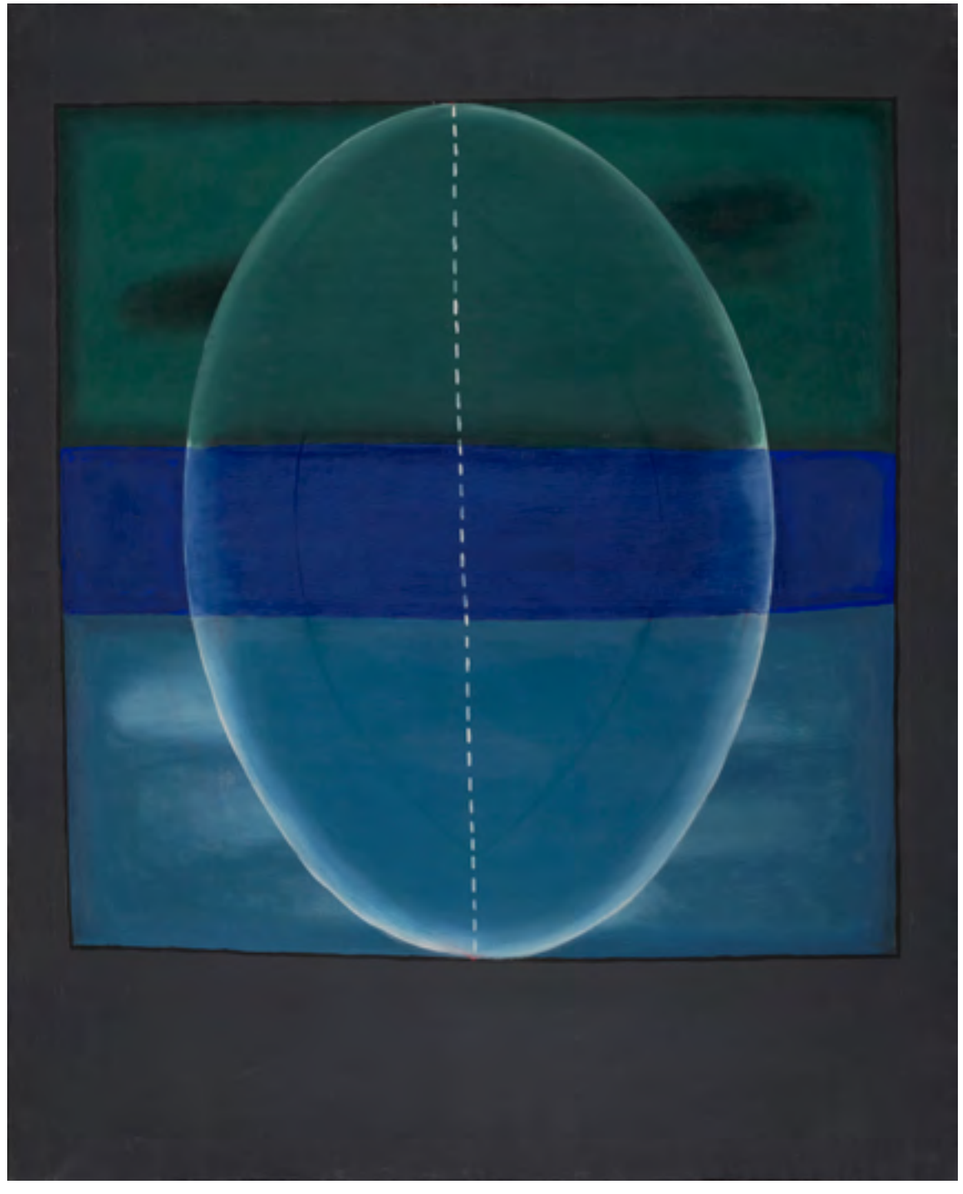
Mandorla, 1961

olej, płótno 100 x 80 cm
sygn. na blejtramie: Stanisław Fijałkowski - Mandorla 1961 oraz napis na blejtramie flamastrem: GALLERI 1+1 HELSINGBORS; długopisem: FIALKOWSKI

Estymacja: 160 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja prywatna
Szwecja, Stockholms Auktionsverk, aukcja 19.05.2016, poz. 193
Helsingborg (Szwecja), Galleri 1+1
Szwecja, kolekcja prywatna od 1976

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Krzywe Koło, Stanisław Fijałkowski, 1962.



Nieliczni tylko z szacunkiem pochylą się nad tajemnicą zawarą w uduchowionym przez nas przedmiocie, jakim jest odpowiednio pomalowane płótno. Przyłączmy się do nich, nie zachwycajmy się tak bardzo sobą i odwróciwszy głowę od rynkowego zgiełku wejdźmy w sferę błogosławionej ciszy, uciszmy się!

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

87
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(1922-2020)

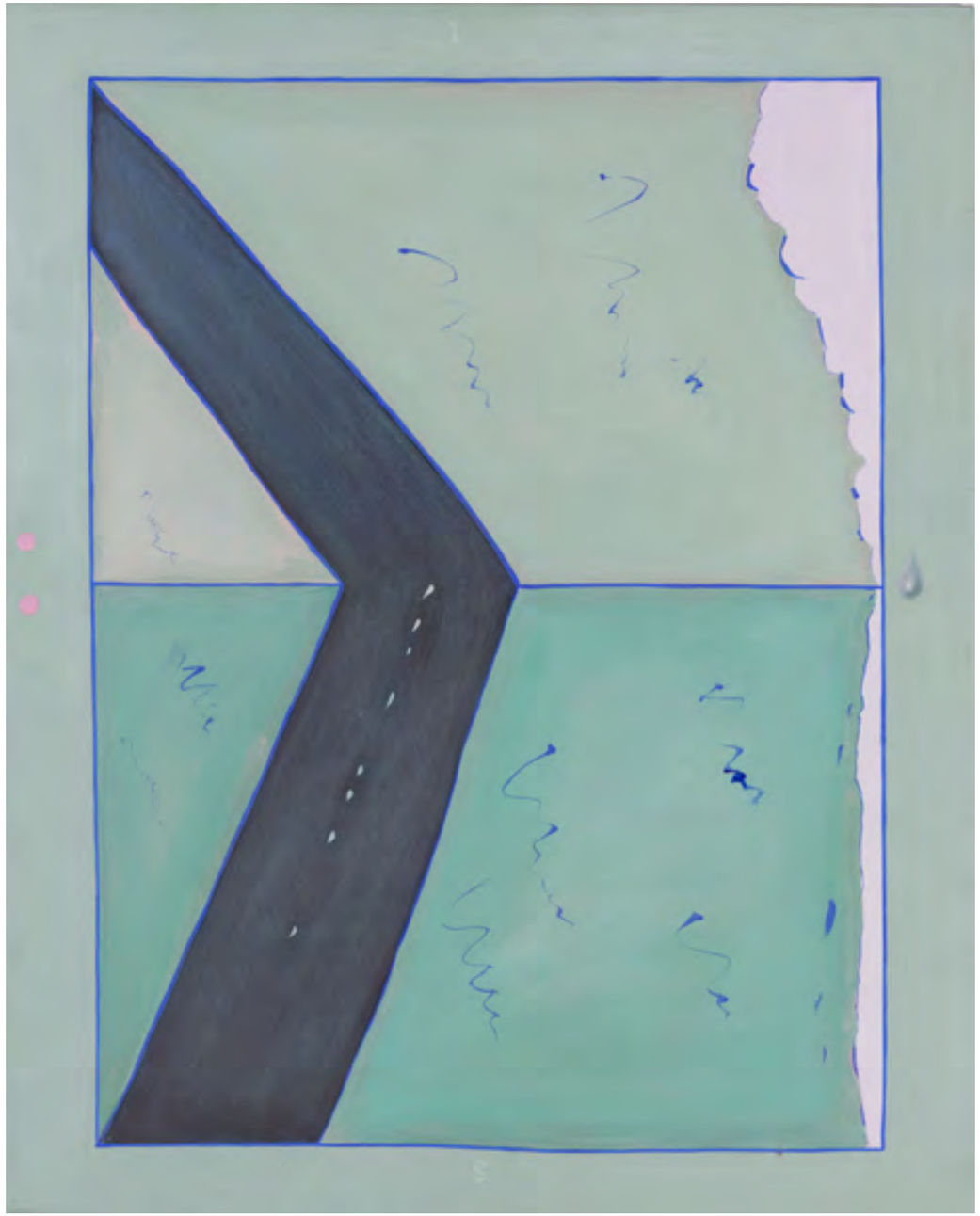
LII Autostrada, 1978

olej, płótno 100 x 81 cm
sygn. na blejtramie: S. Fijałkowski - LII Autostrada 7/78

Estymacja: 160 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Monte Carlo, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 21.11.2004, poz. 60

Stanisław Fijałkowski stworzył ponad 100 obrazów, które zawierają w tytule słowo „Autostrada". Dla artysty był to współczesny symbol staro-testamentowej drabiny Jakubowej. Historia opisana w Biblii opowiada o wizji, jaką ujrzał we śnie mężczyzna. Zobaczył drabinę, która połączyła niebo z ziębią i po której anioły mogły schodzić z nieba, a na jej szczycie stał Bóg Jahwe. Motyw drabiny Jakubowej był często poruszanym tematem przez artystów na przestrzeni historii sztuki. Przypowieść zainspirowała np. romantyka Williama Blakea czy symbolistę Marca Chagalla. Fijałkowski w wizji Jakubowej widział historię o połączeniu ducha z materią, świata duchowego z rzeczywistością. Jako swój symbol tych wartości przyjął motyw drogi. Zaczął pracować nad tematem „Autostrad", już w latach 70. i kontynu-ował ten cykl przez wiele lat. Prace składają się z pasów, które przecinają się pod różnymi kątami. Pozornie abstrakcyjne kompozycje, mają naśladować ulicę, połacie pobocza oraz niebo. Obrazy są malowane w charakterystyczny dla artysty sposób: doskonałe w kolorystyce, pozornie syntetyczne jednak z zachowaniem szczegółu detalu. Fijałkowski pisał: „Dynamika postrzegania i symboliczne znaczenie czterech podstawowych elementów płótna – góry, dołu, lewej i prawej strony – czynią z niego żywą istotę przez nas zrodzoną i z nami ściśle zjednoczoną" (Fijałkowski S., [w:] Fijałkowski malowanie, wyd. Andzelm Gallery, Ząbki 2008, s. 14.) Tradycja łódzkiej szkoły, wpływ mistrza i profesora Strzemińskiego oraz fascynacja twórczością pionierów światowej awangardy sprawiły, że jego dzieła określane są mianem „wyrafinowanego i poetyckiego surrealizmu" lub „bezforemnej i geometrycznej abstrakcji ". Artysta posługuje się stonowaną gamą kolorystyczną i z pozoru niedbałymi figurami i formami – kołami, elipsami i liniami.



Dynamika postrzegania
i symboliczne znaczenie
czterech podstawowych
elementów płótna – góry,
dołu, lewej i prawej strony
– czynią z niego żywą istotę
przez nas zrodzoną i z nami
ściśle zjednoczoną.
– *Stanisław Fijałkowski*

Fijałkowski S., [w:] Fijałkowski malowanie, wyd.
Andzelm Gallery, Ząbki 2008, s. 14.

88
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(1922-2020)

Luce Luce. Una Voce
– Poemat konkretny

inkografia ed: 19/20, papier 112 x 74,5 cm
sygn. p.d.: S. Fijałkowski l.d.: Reprodukcja
„Luce, Luce. Una Voce - Poemat konkretny” /
Inkografia

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

STEFAN KRYGIER

Stefan Krygier był dziedzicem postawy awangardowej w tym, że szukał nowych rozwiązań artystycznych, ale także teoretycznych. Jak jego wielcy poprzednicy był teoretykiem sztuki, wniósł swój wielki wkład do naszego dzisiejszego myślenia o formie i przestrzeni, był artysta wiernym nurtowi, który szczególnie podkreślał wagę komunikatywności sztuki i z tym związaną jej rolę i wagę w życiu społecznym, w kształtowaniu i interpretowaniu historii.
– *Stefan Szydłowski*

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

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

Niewątpliwie postać Stefana Krygiera należy dziś do kanonu klasyków łódzkiej awangardy i obok Stanisława Fijałkowskiego jest to najciekawszy reprezentant tego niezwykle ważnego dla polskiej sztuki środowiska artystycznego.

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

Poza widzeniem konwencjonalnym kształtów i kolorów istnieje inny obszar obserwacji. Tym obszarem jest zamknięte oko, w którym odwzorowuje się to, co oko otwarte widziało w pełni światła.
– Stefan Krygier

Art & Business, 1994, nr 1-2, ss. 56-57.

89
STEFAN KRYGIER
(1923-1997)

Bez tytułu, 1978

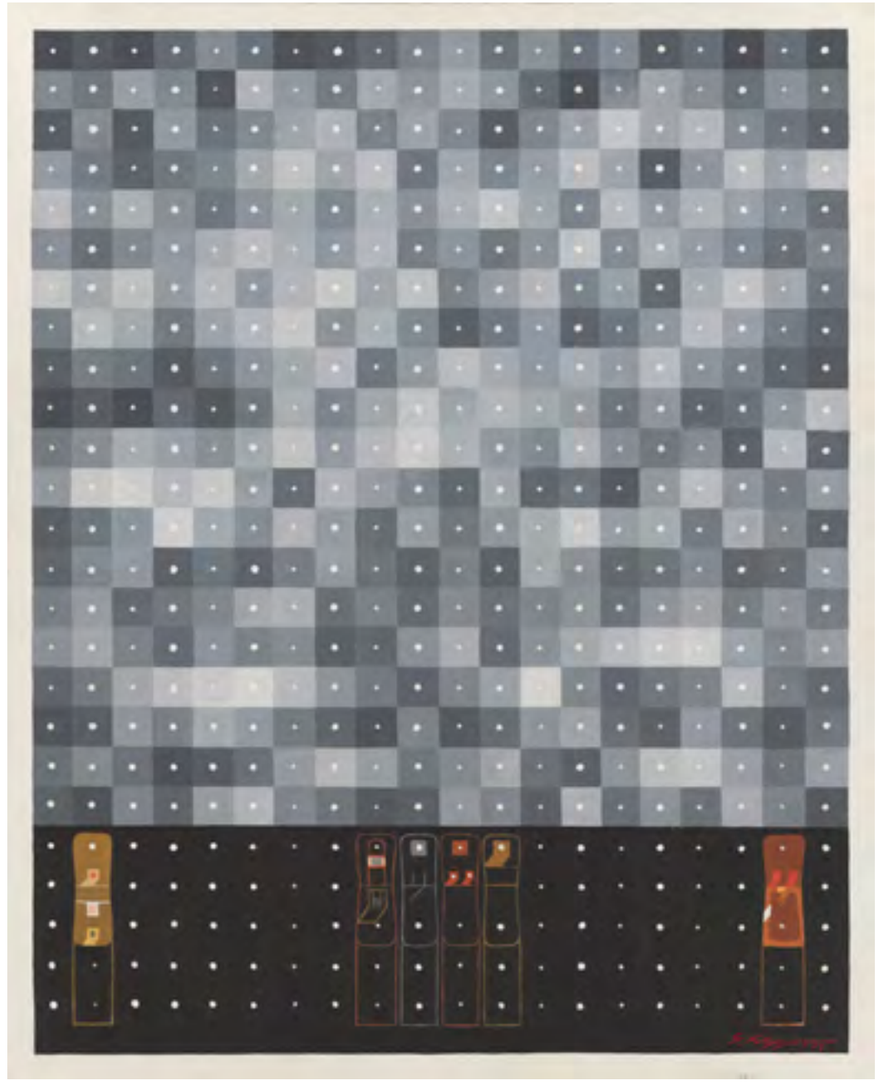
olej, płótno 82 x 65 cm
sygn. p.d.: S.Krygier 78

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Piękna Gallery, aukcja 17.10.2017, poz. 41.

WYSTAWIANY
Łódź, Atlas Sztuki, Stefan Krygier 1923-1997, 09.-10.2011.

REPRODUKOWANY
Stefan Krygier 1923-1997 [katalog wystawy], Atlas Sztuki, Łódź, s. 5.



Stefan Krygier należy do grona artystów, którzy w ostatni sposób wpłynęli na polską sztukę drugiej połowy XX wieku. Związanym ze środowiskiem łódzkiej awangardy wywodził się z kręgu uczniów Władysława Strzemińskiego. Był współzałożycielem (obok Lecha Kunki) grupy artystycznej St53, która ukonstytuowała się w Katowicach w 1953 roku w akcie sprzeciwu wobec odgórnie narzucanej artystom doktryny socrealistycznej. Członkowie St-53 inspirowali się lekturą „Teorii widzenia" Strzemińskiego. W kolejnych latach Krygier wielokrotnie wystawiał z innymi członkami katowickiego ugrupowania, m.in. w Galerii Krzywe Koło w Warszawie (1959). Pierwszą wystawę indywidualną miał już trzy lata wcześniej w prestiżowym warszawskim Salonie „Po prostu". Należał do artystów eksperymentujących, uczestniczył w III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w 1959 roku ale też w sympozjach w Puławach, zielonogórskich sympozjach „Złotego Grona", plenerach koszalińskich w Osiekach i Lubelskich Spotkaniach Artystycznych. Wydarzenia te gromadziły artystów, którzy w awangardzie upatrywali drogi uniezależnienia się od rzeczywistości peerelowskiej. Krygiera- malarza we wczesnym okresie jego twórczości zajmowała przede wszystkim tematyka relacji między sztuką dawną a współczesną. Malował wtedy dekoracyjne kompozycje przedstawiające portrety kobiet traktowane w sposób przypominający witraż – o mocnym konturze i płaskiej plamie barwnej. W kolejnych latach sięgną jeszcze głębiej próbując transponować tradycje sztuki starożytnego Egiptu na język współczesny. Krygiera szczególnie pociągał zmysł matematyczny kompozycji i bryły, kunszt konstrukcji cechujący starożytnych mistrzów architektury oraz jej dekoracyjność.

90
STEFAN KRYGIER
(1923-1997)

Nofret, 1965

brąz patynowany wys. 170 cm
sygn. STEFAN KRYGIEL 1965 „NOFRET" ed.:3/8
(do obiektu dołączony certyfikat autentyczności autorstwa córki artysty)

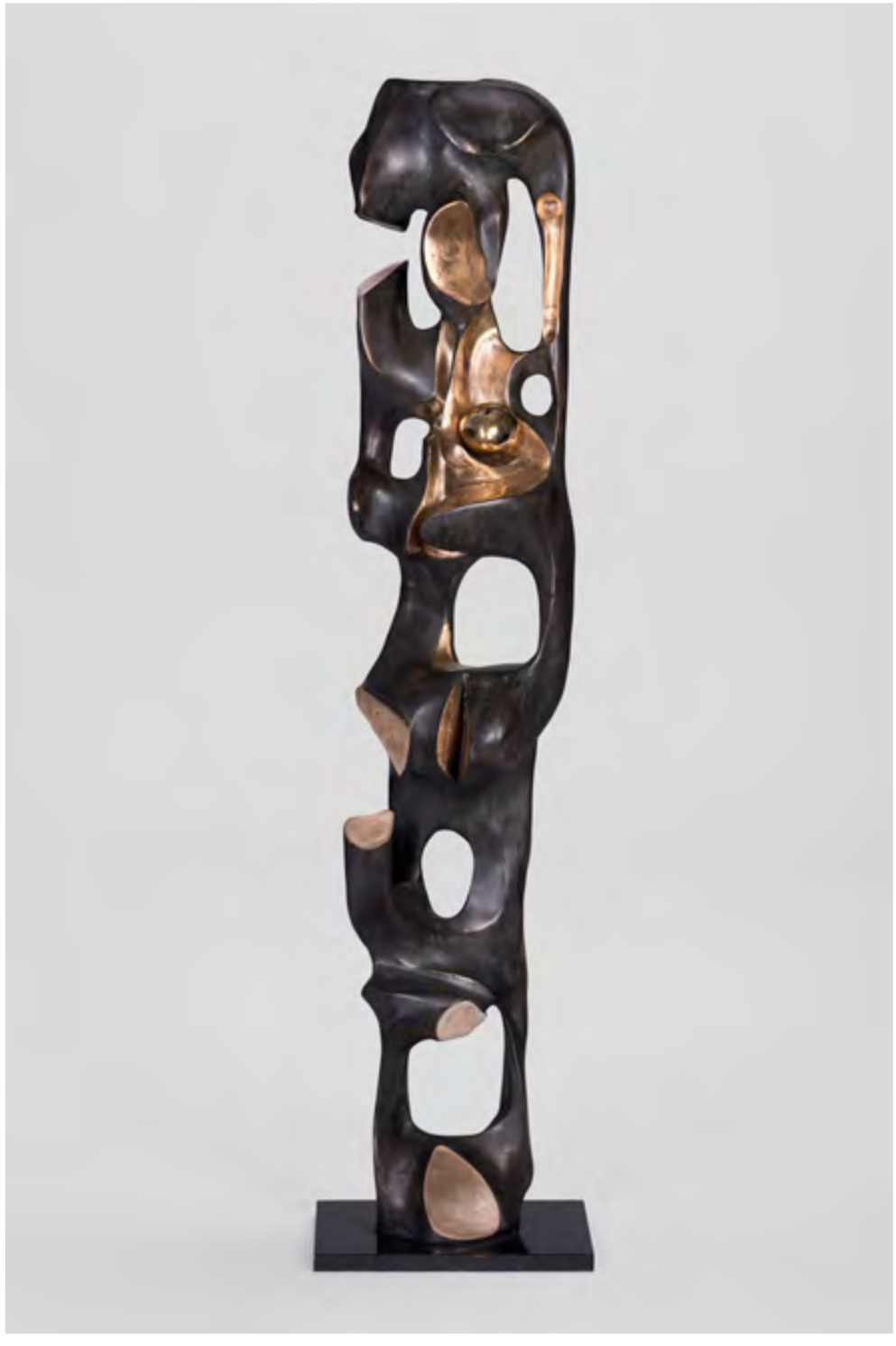
Estymacja: 80 000 – 120 000 zł •

Łuki wydłużone jak sierpy księżyca na nowiu, wysmukłe jak okna kościołów gotyckich, półkoliste na kształt romańskich tympanonów – wypełniają skrótowymi zarysami powierzchnie plansz graficznych, gromadzą się w ciasnych skupiskach, rozrzedzają swobodną płynnością, białe na czerni, czarne na bieli, (...) rozjarzające się światłem lub zagasające w ciemności. Tworzą ruchliwą przestrzeń.
– *Bożena Kowalska*

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

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

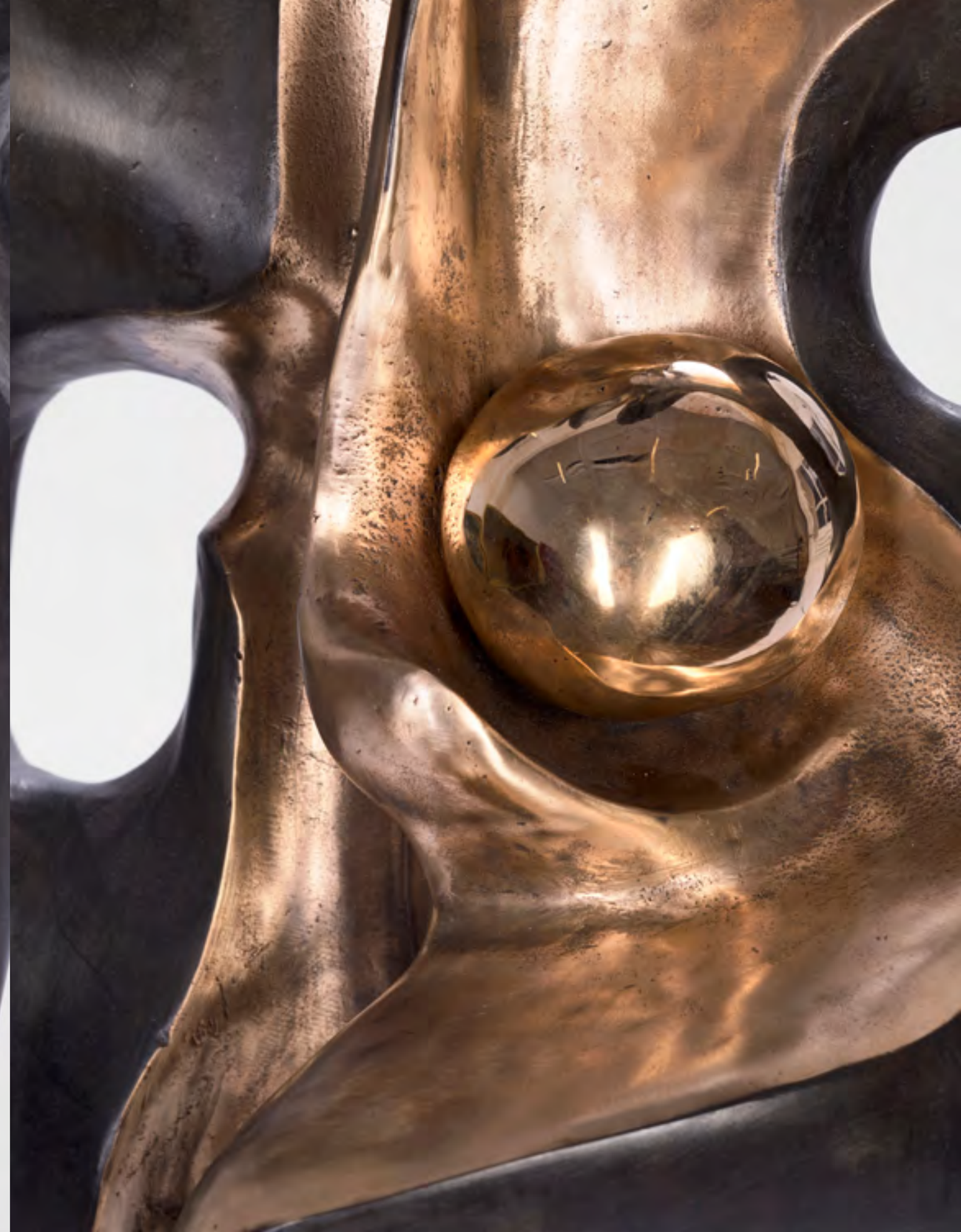
„Nofret" z 1965 roku to jedna z pierwszych form przestrzennych autorstwa Krygiera, który w następnych latach będzie chętnie sięgał po to narzędzie wypowiedzi. „Nofret" imponuje artystycznym radykalizmem i mądrością. W tej formie wszystko jest ważne i wszystko podlega formie, która jest nadrzędną wartością. To forma wymusza materię, sposób jego obróbki, wielkość, transparentność. „Nofret" stoi na początku drogi jaką obrał Krygier w celu badania przestrzeni w dziele, jego tektoniki i architektoniki – studia te pogłębiał w latach 70. i 80. w kolejnych obiektach z cyklu „konflikty" (1971) czy późniejszym „Ośrodku Kondensacji Formy III" (1985). „Nofret" to dzieło konstruowane w przestrzeni, otwarte na rozproszenie i penetrowanie otoczenia, należy więc do grupy brył, które sam artysta określił jako Ośrodki Kondesacji Formy. Oferowana praca ma swojego prekursora w rzeźbie „Nofret I" z 1964 roku, również wykonanej w drewnie ale o mniejszych wymiarach (110 x 16 x 4 cm) i o znacznie mniej potraktowanej głębi przenikających ją przestrzeni.



[STEFAN KRYGIER] NALEŻY DO TYCH ARTYSTÓW, KTÓRZY SWOJĄ POSTAWĄ I DZIEŁAMI PRZYCZYNIAJĄ SIĘ DO GŁĘBSZEGO ROZUMIENIA WSPÓŁCZESNOŚCI I TEGO WSZYSTKIEGO, CO CZERPIEMY Z HISTORII.

– Stefan Szydłowski

Kwartalnik Rzeźby Orońsko nr 4(89)/2012.



Władysław Jackiewicz [...] wprowadza odbiorców we własny, intymny świat odczuć, przemyśleń, fascynacji. Jednak ta zgoda na przekroczenie i wejście do owego sanktuarium artysty jest w pewnym sensie zwodnicza i pozorna. Twórca zdecydowanie opuszcza każdego gdzieś w połowie drogi, zostawia samego sobie w obliczu nieznanego i tajemnicy, której sam do końca nie może rozwikłać, zrozumieć, dopowiedzieć. Ową frapującą tajemnicą i zagadką jest forma ciała ludzkiego, ciało kobiety, życie...

Marciniak T., wystawa w Landesmuseum, Bremen 1980, BWA, Zielona Góra.

91
WŁADYSŁAW JACKIEWICZ
(1924-2016)

Obraz XII, 1994

olej, płótno 150 x 130 cm
sygn. p.d.: Jackiewicz na odwrocie na blejtramie: W.Jackiwicz Obraz XII/94

Estymacja: 16 000 – 20 000 zł •

WYSTAWIANY
Sopot, Państwowa Galeria Sztuki, Władysław Jackiewicz. Malarstwo, 2004
Warszawa, Piękna Gallery, Władysław Jackiewicz. Mowa Ciała, 09.-10.2019.

REPRODUKOWANY
Władysław Jackiewicz. Nagroda im. Kazimierza Ostrowskiego 2007 za 2006 rok, Gdańsk, s. 25
Władysław Jackiewicz. Malarstwo [katalog sztuki], Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2004, s. 20.

92
TADEUSZ DOMINIK
(1928-2014)

Alaska, 1994

olej, płótno 81 x 81 cm
sygn. p.d.: Dominik oraz na odwrocie: DOMINIK
1994 OL.PŁ. 80 x 80 ALASKA

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł •

Postanowiłem ukazywać świat bez ingerencji człowieka – to, co stworzyła sama natura. W moim malowaniu nie ma śladów istnienia żywych istot czy nawet architektury. Jest tylko to, co daje się sprowadzić do mojego znaku na naturę.
– Tadeusz Dominik

Taranienko Z., Wizja natury, dialogi z Tadeuszem Dominikiem, Sekcja Wydawnicza ASP w Warszawie i BOSZ Szymanik, Warszawa- Olszanica 2016 s. 20.

Nie był Cage’em, nie był Duchampem.
Był Waśką. Osobą na swój sposób bardzo elastyczną i bardzo otwartą. Jego intuicja nie stała w sprzeczności z jego systematycznym sposobem myślenia: były ze sobą połączone.
– Robert C. Morgan

Rozmowa z magazynem Szum 27.04.2017

Cała trajektoria drogi twórczej Waśki polega na znacznym, pod wieloma względami ryzykownym i nowatorskim, poszerzeniu i rozszerzeniu roli artysty
– *Gregor Volk*

Ryszard Waśko, fot. z archiwum Andrzeja Paruzela

93
RYSZARD WAŚKO
(UR. 1947)

Santa Lucia, 2013

olej, płótno 130 x 230 cm
sygn. na odwrocie: R. Waśko ‚Santa Lucia' 2013
na blejtramie: R. Waśko 2013 ‚Santa Lucia'

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł

Waśko od 2005 roku poświęca się przede wszystkim malarstwu olejnemu. Spektrum poruszanych przez niego tematów jest niezwykle szerokie, od dzieł mistrzów renesansowych przez telewizję i nowe media. Rzuca wyzwanie nowoczesnym, nietrwałym obrazom medialnym tworząc obrazy, gdzie akty przemocy widziane w filmach, Internecie czy grach komputerowych są zamrożone na powierzchni płótna. Artysta w ten sposób wyciąga widziane sceny na ekranach, poświęca im czas, odtwarzając je i nadaje im zupełnie innego znaczenia. Publiczność jest przyzwyczajona do kontemplacji dzieł malarskich, nie traktuje ich konsumpcyjnie tak jak obrazy wyświetlane w telewizji czy Internecie. Malarstwo Waśki ma perfekcyjnie rozmyte kontury, nie sposób znaleźć tam ostrych kontrastów i przejść kolorystycznych. Ciekawą refleksję na ten temat prezentuje Claudia Wahjudi w „Kunstforum": „W pracach olejnych „Narcyz" (2010) czy „Skowyt" (2013) obrazy przemocy z telewizji, internetu i gier komputerowych łączą się z przedstawieniami dawnych mistrzów. Rozmyte motywy na dużych formatach można zobaczyć tylko z daleka, co można odczytać jako przypowieść: Rozpoznajemy szerszy obraz tylko wtedy, gdy trzymamy się z daleka od najświeższych wiadomości". Kolejnym medium, które bierze na warsztat Waśko to świat widziany w social mediach. Tworzy rozmyte obrazy przedstawiające codzienne życie. Artysta wraca do wspomnień z dzieciństwa i maluje je zasłonięte mgłą minionego czasu. Ludzka pamięć często okłamuje rzeczywistość, dlatego Waśko maluje obrazy pozbawione konturów. Dzięki temu daje marginesom postaciom z obrazu na pozorny ruch i niedopowiedzenie. Kolejnym zabiegiem, jaki artysta wprowadza do swoich rozmytych obrazów, jest dodanie do nich prostych, abstrakcyjnych kształtów. Prezentowana praca jest jeszcze ich pozbawiona, ponieważ powstała przed tą zmianą w twórczości Waśka. W kolejnych pracach artysta wraca do pierwszych prac konceptualnych z lat 70. i 80 i dodaje dawne motywy do współczesnych swoich obrazów. Łączy gradient z kontrastem i figurację z abstrakcją.

Marcin Maciejowski podczas wystawy, Tak jest. Marcin Maciejowski, fot. Tomasz Wiech, Agencja Gazeta.

Jeśli chodzi o moje podejście w pracach plastycznych do zastanej rzeczywistości, to nie jest ono krytyczne w sensie negatywnym (nie drwię z rzeczywistości, jakby to na pierwszy rzut oka wyglądało), bardziej jest to promowanie, lansowanie rzeczywistości, czyli losów i perypetii ludzi (koleżanek, bohaterów artykułów prasowych, filmów itp.).
– *Marcin Maciejowski*

Dyskurs na temat Maciejowskiego jest ułożony od dawna. Maciejowski jest realistą. Maciejowski jest rodzajowym malarzem obrazującym współczesne gesty, pozy, a nawet język. Agata Jakubowska pisała o nim jako autorze wielkiego „szkicu obyczajowego", porównywała go z Baudelaire'em, figurą „malarza życia nowoczesnego"; inni wspominali o Balzaku i „komedii ludzkiej".
– *Stach Szabłowski*

Szabłowski S., Spełnione Obietnice, Dwutygodnik.com, 06.2014.

94
MARCIN MACIEJOWSKI
(UR. 1974)

Two men playing cards, 2009

olej, płótno 140 x 180 cm
sygn. na odwrocie: „GRAJĄCY W KARTY" „TWO MEN PLAYING CARDS" MARCIN MACIEJOWSKI 09. 140 x 180 cm

Estymacja: 90 000 – 110 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja prywatna
Phillips, aukcja 13.04.2016, poz. 86.

WYSTAWIANY
Wiedeń, Galerie Meyer Kainer, Marcin Maciejowski, 19.06-31.07.2009.

Marcin Maciejowski wyrobił swój charakterystyczny styl malarski już we wczesnych latach swojej twórczości. Był współzałożycielem grupy Ładnie, która zrzeszała Wilhelma Sasnala, Rafała Bujnowskiego, Marka Firka i Józefa Tomczyka. Artyści wspólnie tworzyli do 2001 roku. Trudno się nie zgodzić, że prace malarzy miały podobną estetykę oraz atmosferę. Jednak pomimo tego, Marcin Maciejowski jest doceniany również jako indywidualny artysta, czego dowodem może być np. otrzymanie paszportu „Polityki" w 2002 roku. Doceniony został za swój inteligentny dowcip ukryty w obrazach opisujących współczesne polskie życie. Maciejowski opowiada o ludziach żyjących w naszym kraju i pomimo, że ten temat towarzyszy mu już od wielu lat, to nigdy nie zostanie on wyczerpany ze względu na zmieniające się czasy. Publiczność może utożsamiać się z twórczością artysty co sprawia, że jego prace są niezwykle popularne wśród krytyków oraz kolekcjonerów sztuki. Obrazy Maciejowskiego, szczególnie te które zawierają tekst, nawiązują do kultury popularnej i świata komiksu. Jednak jego pewność w warsztacie malarskim i niezaprzeczalne umiejętności techniki nie pozwalają strywializować jego prac.

Prezentowana praca pochodzi z 2009 roku. Współczesny świat przyspieszył i okres jedenastu lat, które dzieli nas od powstania obrazu wydaje się wiecznością. Dlatego obraz pomimo, że nie powstał tak dawno temu to wzbudza w nas uczucie sentymentu. Mieszkanie w którym znajdują się bohaterowie pracy, przypomina te, w których zdarzyło nam się mieszkać albo odwiedzać. Pomimo kurzu wspomnień, który pokrywa pracę jest ona zachowana w doskonałym stanie. Tak jakby malarz dopiero co odłożył pędzel i z dystansu podziwiał swoje dzieło. Jasna tonacja pracy, tak charakterystyczna dla twórczości Maciejowskiego, dodatkowo podkreśla świeży efekt. Wydaje się jakby mężczyźni dopiero co odłożyli karty i dalej kontynuowali leniwy dzień. Duży format pracy, uwypukla umiejętności warsztatowe artysty. Cały obraz jest malowany spójnie, lekko, jakby za pierwszą próbą udało się artyście uchwycić temat pracy. „Two men plaing cards" pomimo że nie posiada namalowanego tekstu, zdaje się składać z symboli, które możemy niemal czytać. Na przykład na kuchennej szafce wisi słynna fotografia przedstawiająca Papieża Jana Pawła II przebaczającego swojemu oprawcy. Artysta szybkim gestem stworzył iluzję znanego przedstawienia. Możemy uznać, że zdjęcie znalazło się tam przypadkowo, ale też możliwe, że artysta umieścił je tam intencjonalnie.

Marylin Monroe
i Bert Stern podczas
sesji fotograficznej
Last Sitting, materiały
prasowe

Był synem pracownika zakładu fotograficznego i już jako młody szesnastoletni chłopak Bert Stern wiedział, czego chce od życia. Poruszał go świat mody, nowoczesnych magazynów, celebrytów i pięknych fotografii. Zatrudnił się w magazynie „Look" jako rysownik, a następnie w „Mayfair" objął stanowisko dyrektora artystycznego. W latach 50. I 60. XX wieku był jednym z czołowych fotografów mody. Swój sukces zawdzięczał nowatorskiej estetyce, którą wprowadził do świata zdjęć mody. Wraz ze współczesnym mu Richardem Avedonem i Irvingiem Pennym przedstawił publiczności nowe oblicze komercyjnej fotografii. Na jego zdjęciach widać było przede wszystkim postać, jej emocje i osobowość. Fotografie są ubogie w scenografii, bardzo uporządkowane i minimalistyczne. Są to psychologiczne portrety osób, które wpisały się w świat pop kultury i do tej pory są znane, pomimo że ich lata świetności dawno przeminęły. Stern uwiecznił swoim aparatem postacie takie jak: Audrey Hepburn, Sophie Loren, Elizabeth Taylor oraz Twiggy. Kobiety chętnie mu pozowały, bo ufały, że pokaże je nie tylko pięknymi, ale też prawdziwymi osobami. Popularność Sterna rosła dzięki współpracy z wieloma komercyjnymi firmami i modnymi magazynami takimi jak np. Vogue.

Jednak największą sławę przyniosła Bertowi sesja z Marilyn Monroe z 1962 roku. Na najbliższej aukcji mamy przyjemność prezentować fotografię właśnie z tego cyklu. Fotograf na zlecenie magazynu Vogue spotkał się z Marlin Monroe i zrobił jej około 2500 fotografii. Kobieta wydaje się na nich być czarująca, radosna, kobieca i dziewczęca jednocześnie. To właśnie za te cechy świat ją pokochał. Sesja odbyła się w Hotelu Bel-Air w Los Angeles. Stern był zachwycony naturalnością kobiety. Niewymuszenie pozowała do aktów i flirtowała z kamerą. Fotograf podczas trzech dni, jakie spędził z Marlin, nie zdawał sobie sprawy, że uczestniczy w jej ostatniej sesji zdjęciowej przed śmiercią. W 1982 roku Bart opublikował fotografie jako cykl „The Last Sitting". Album zyskał taką popularność, że został dodrukowany w 2000 roku.

Fotografie Berta Sterna nie tylko można było podziwiać na okładkach magazynów mody lat 50. i 60. Wyszły one poza swój komercyjne przeznaczenie i trafiły do nowojorskiego Museum of Modern Art i do licznych prywatnych kolekcji sztuki.

TO, CZEGO CHCĘ, TO WIARYGODNY MOMENT.

Stern B., Great Themes : LIFE Library of Photography by Time-Life (Editor), s. 102.

Kobiety szczególnie proszą mnie o robienie zdjęć, bo uważają, że uczynię je pięknymi.
– Bert Stern

Stern B., Great Themes : LIFE Library of Photography by Time-Life (Editor) , s. 102.

95
BERT STERN
(1929-2013)

Zdjęcie Marilyn Monroe z ostatniej sesji zdjęciowej do Vogue, 1962 r.

późniejsza odbitka, fotografia cyfrowa, papier 120 x 100 cm
sygn. p.d. Marilyn 1962 BStern na odwrocie pieczątka autorska

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna, Doyle Auction House, aukcja 14.06.2018, poz. 165.

…najłatwiej zobaczyć w abstrakcji coś.
Tak jak złośliwcy widzieli w abstrakcjach
Jacksona Pollocka risotto albo makaron.
A abstrakcja polega na tym, że nie odnosi się
do realiów, nie przypomina czegokolwiek,
bo wtedy przestaje już być abstrakcją
i nie spełnia swojej funkcji, która sięga do
innych uczuć człowieka, innych receptorów.
Do pokładów wrażliwości lub jej braku.
– *Edward Dwurnik*

Czyńska M., Moje królestwo Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem, wyd. Czarne, Wołowiec 2016, s. 29.

96
EDWARD DWURNIK
(1943-2018)

Kompozycja nr 55, 2002

akryl, płótno 146 x 114 cm
sygn. na odwrocie: XXV - 55 2754 2002 E.DWURNIK OBRAZ NR 55 XV - 55 2754

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

97
JAN TARASIN
(1926-2009)

Sytuacja V, 1983

olej, płótno 101 x 150 cm
sygn. p.d.: Jan Tarasin 83 oraz na odwrocie:
JAN TARASIN 1983 „SYTUACJA" V

Estymacja: 90 000 – 110 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Malarstwo jest dla mnie czymś w rodzaju notatnika. (...) Formy przypominają nieokreślone do końca embriony, ale nie chcę ich zanadto komplikować (...). Chcę zatrzymać je w takim momencie, kiedy wszystko się jeszcze może zdarzyć, kiedy wszystko jeszcze przed nami.
– Jan Tarasin

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

MOIM MARZENIEM JEST, BY OBRAZY PRZEJĘŁY KONTROLĘ NAD ODBIORCĄ W TAKI SPOSÓB, BY JEGO OTOCZENIE PRZESTAWAŁO ISTNIEĆ.

– Leon Tarasewicz

Nie wyobrażam sobie malarstwa bez koloru, bez niego nie można go zrozumieć.
– Leon Tarasewicz

„Czas Kultury" 1996, nr 2, ss. 59-63.

98
LEON TARASEWICZ
(UR. 1957)

Kompozycja, 2018

akryl, płótno 100 x 130 cm
sygn. na odwrocie: L.Tarasewicz 2018 100 x 130
acrylic on canvas

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

Geometryczne
ograniczenie barw
na zrównoważonej
płaszczyźnie kwadratu,
rozdzielenie ich linią
powoduje wewnętrzną
wibrację i napięcia,
wywołuje emocje, które są
bardziej swobodne.
– Andrzej Nowacki

Andrzej Nowacki, Szepty barw, tekst autorski artysty.

99
ANDRZEJ NOWACKI
(UR. 1953)

05.09.03, 2003

akryl, relief, płyta pilśniowa 126 x 126 cm
sygn. na odwrocie: A. NOWACKI 2003

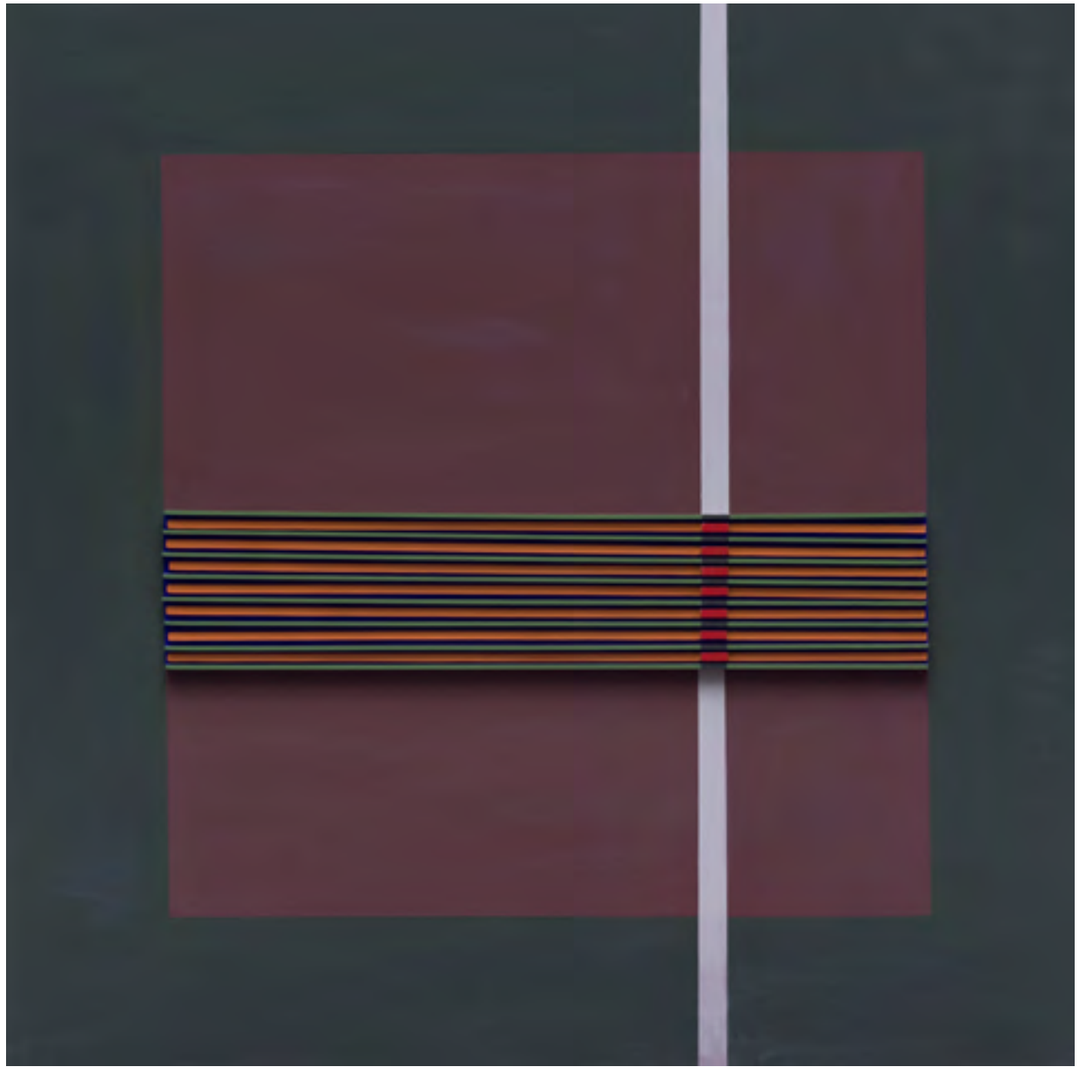
Estymacja: 50 000 – 60 000 zł ⬩

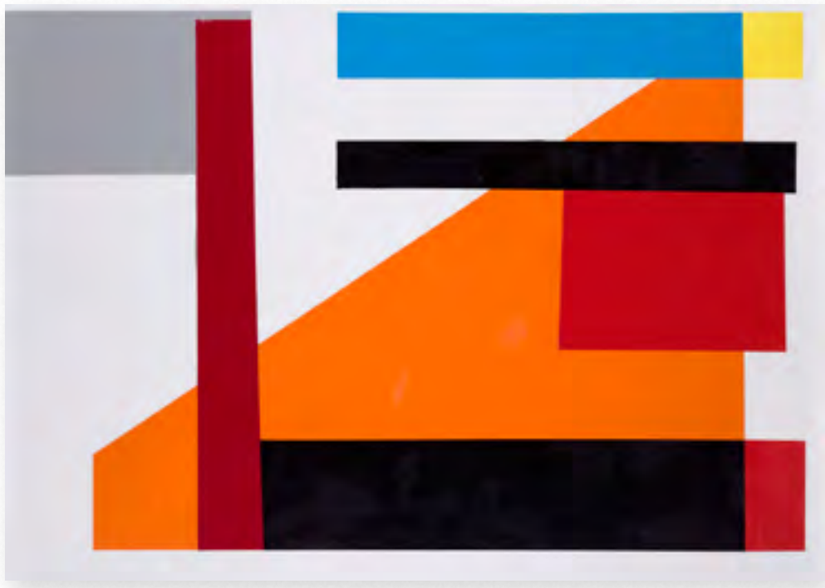
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Berlin, kolekcja prywatna
Berlin, własność artysty

WYSTAWIANY
Szczecin, Muzeum Narodowe, Andrzej Nowacki. Wystawa indywidualna. Rytm i rezonans. Reliefy i rysunki, 6 – 30.09.2004.
Otróda, Centrum Kultury, Sztuka Formy, 29.06.-30.08.2019.

REPRODUKOWANY
Sztuka Formy [katalog wystawy], Centrum Kultury w Ostrodzie, 2019, s. 38.

Andrzej Nowacki jest artystą kojarzonym z nurtem sztuki op-artu. Od 1988 roku w swojej twórczości posługuje się językiem geometrii oraz reliefu. W kolejnych latach zdefiniował swoją paletę kolorystyczną oraz format prac. Jest artystą, którego prace nie sposób przypisać komuś innemu. Jego twórczość jest niezwykle dla niego charakterystyczna, ale mimo to, każda z jego prac jest różna i równie interesująca. Tworzy kwadratowe kompozycje skonstruowane z rytmicznych trójwymiarowych linii. Artysta pozwala widzowi wejść z pracą w relacje i być kreatorem swojego indywidualnego doświadczenia obrazu. W zależności od pozycji jaką obierzemy, czy będziemy w ruchu, czy też będziemy kontemplować dzieło stojąc, to każde to doświadczenie będzie różne od pozostałych. Ten efekt Nowacki zawdzięcz przemyślanemu pokryciu farbą poszczególnych listewek. Raz obraz może nam się jawić jako zielony a kiedy indziej, stojąc pod innym kontem, niezaprzeczalnie praca będzie w innych barwach. Pełne doświadczenie obrazu możemy uzyskać przemieszczając się wzdłuż pracy. Kolory zaczynają wibrować, zmieniać się i odkrywać przed nami swoje nowe kolejne oblicza. Nowacki opanował niezwykłą umiejętność poruszenia statycznego reliefu i nadania mu iluzji ruchu. Sam artysta wypowiadał się o swoich pracach: „Podstawową wartością w mojej pracy twórczej jest kolor.(...) W dialogu z odbiorcą tworzy słowa języka nieświadomego, jest źródłem energii.(...) W czasie powstawania obrazu kombinacje kolorów i ich odcieni krystalizują się w strumieniu odczuwania emocji. Tonacje barw są kreowane wzruszeniem, działają bezpośrednio, bez barier myślowych, nie ma tu dystansu, kalkulacji i rozważań. Geometryczne ograniczenie barw na zrównoważonej płaszczyźnie kwadratu, rozdzielenie ich linią powoduje wewnętrzną wibrację i napięcia, wywołuje emocje, które są bardziej swobodne. (…) Chwila, w której namalowany obraz zaczyna samodzielnie istnieć, szukając swojego miejsca w dialogu z odbiorcą, to moment najistotniejszy. (…) Obraz, posługując się językiem barw, nawiązuje rozmowę, otwiera całą głębię brzmienia i duchową gotowość odbioru, staje się bezustannym źródłem niespodzianek i odkryć, inspiracją dla wszystkich, którzy mają odwagę oderwać się od powszedniości i oddać bez reszty kontemplacji, słuchając w ciszy szeptu barw.”





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*

100
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

Pejzaż fabryczny, 2019

olej, płótno 70 x 100 cm
sygn. na odwrocie: WŁODZIMIERZ PAWLAK
PEJZAŻ FABRYCZNY 70 X 100 2019

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

101
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

Lato / Dziennik 26VI-16VII, 2012

olej, płótno 70 x 50 cm
sygn. na odwrocie: WŁODZIMIERZ PAWLAK
DZIENNIK 26 VI - 16 VII 70 X 50 LATO 2012

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

Interesuję się swoja drogą przez życie (dlatego zapisuję), interesuje mnie życie (dlatego maluję). Pragnę iść ku światłu, dla światła nie dla drogi, nie dla odkrywania i poznawania, nie dla pisania i malowania. Malarstwo zawiera się w dążeniu do obrazu niemożliwego i sztuki niemożliwej, nie oznacza końca motywacji malarza mojego pokolenia, jest programem metafizycznym. .
– Włodzimierz Pawlak

cytat za: Pawlak W., Dzień i noc wartości pozytywnych. 27.03.1984, „Oj dobrze już", [1984] nr 1.

...Nawet nie wiemy, jak i kiedy się uczymy. Przez lata pracowałem w takiej pożytecznej nie świadomości, która powoli zaczęła się rozjaśniać. Aż zobaczyłem, że moje obrazy potrafią wyciągać kwintesencję, i to nawet z małego zdjęcia jakiejś ulicy czy jakiegoś pejzażu miejskiego, albo tez pejzażu abstrakcyjnego. I ta kwintesencja pojawiała się nawet na małym obrazku.
– Edward Dwurnik

Edward Dwurnik, Krótka historia mojego malarstwa, Bunkier Sztuki, 2005

102
EDWARD DWURNIK
(1943-2018)

Pałac Staszica, 2002

olej, płótno 100 x 73 cm
sygn. p.d.: PAŁAC STASZICA 2002 E.DWURNIK
oraz na odwrocie: 2002 E.DWURNIK „Pałac Staszica" NR: XI-290 2796

Estymacja: 55 000 – 70 000 zł •

Stanisław Baj jest malarzem perfekcyjnym. [...] W obrazach i rysunkach Baja wszystkie plamy, barwy, linie, punkty, są wyrafinowane, niezbędne, są na swoim miejscu. Jak w arcydzielnym wierszu czy powieści - ukradniesz z niego jedno słowo lub frazę, a całość się rozsypuje.

Olejniczak J., Mój Baj, w: Stanisław Baj. Dom, red. J. Dziewit, grupakulturalna.pl, Katowice 2012

103
STANISŁAW BAJ
(UR. 1953)

Rzeka Bug

olej, płótno 60 x 120 cm
sygn. p.d.: S. Baj oraz na odwrocie: Stanisław Baj „Rzeka Bug" 2020

Estymacja: 15 000 – 30 000 zł •

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

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

1. Definicje

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

– jednak nie wyższego niż równowartość 12 500 euro.

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

2. Postanowienia ogólne

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

3. Udział w Aukcji – zasady ogólne.

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

4. Osobisty udział w Aukcji

Licytujący może wziąć osobisty udział w Aukcji. W tym celu Licytujący powinien przybyć do siedziby Domu Aukcyjnego w dacie Aukcji określonej w Katalogu i pobrać tabliczkę z numerem aukcyjnym, którą można otrzymać przy stanowisku rejestracyjnym po wypełnieniu Formularza rejestracyjnego. Pracownik Domu Aukcyjnego dokonujący rejestracji ma prawo poprosić o dokument potwierdzający tożsamość Licytującego. Bezpośrednio po zakończeniu Aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem 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 przyjęta przez Aukcjonera.
Ceny na Aukcji są podawane w złotych polskich.
Aukcjoner może w każdym momencie Aukcji wycofać dany Obiekt ze sprzedaży.
W przypadku powstania błędu bądź zaistnienia sporu co do wyniku Aukcji, Aukcjoner może ponownie zaoferować Obiekt do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem). W takiej sytuacji Aukcjoner może także podjąć wszelkie inne działania, które uzna za racjonalne i stosowne.

8. Płatności

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

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

9. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

10. Przejście własności Obiektu na Nabywcę.

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

11. Odbiór obiektów

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

12. Postępowanie w przypadku opóźnienia lub braku płatności

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

13. Reklamacje

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

14. Pozwolenie na export

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

15. Dane osobowe Licytujących

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

16. Rozstrzyganie sporów.

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

17. Obowiązujące przepisy prawa

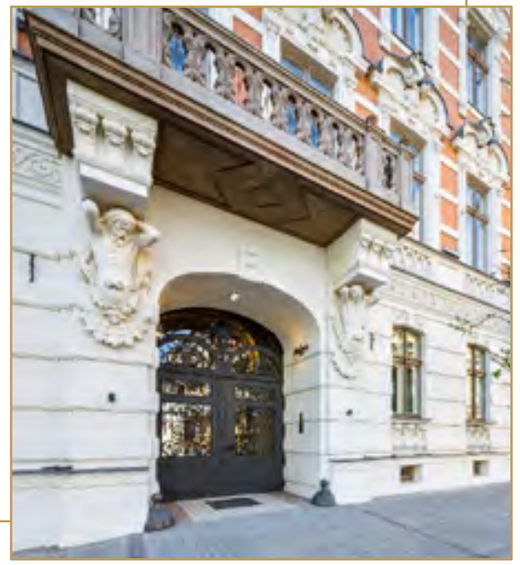
Niniejszy Regulamin podlega prawu polskiemu i zgodnie z nim będzie interpretowany.
Niniejszy Regulamin stanowi całość uzgodnień pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującymi oraz zastępuje jakąkolwiek wcześniejszą umowę czy porozumienie (czy to ustną, czy pisemną) pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującymi dotyczącą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

FOKSAL

INWESTYCJA W LUKSUS – KAPITAŁ BEZPIECZNIE ZAINWESTOWANY

Są segmenty, które pozostają odporne na ekonomiczne zawirowania. W dobie pandemii projekty premium cieszą się rosnącym zainteresowaniem inwestorów, ponieważ stanowią bezpieczną lokatę kapitału.

Elewacje kamienic Foksal 13/15



Brama główna kamienicy Foksal 13

Nie słabnie popyt na ekskluzywne nieruchomości. Zainteresowaniem inwestorów cieszą się obiekty zlokalizowane w najbardziej atrakcyjnych dzielnicach, wykończone w najwyższym standardzie i z nowoczesnymi udogodnieniami. Osobny segment wśród nich stanowią luksusowe apartamenty w zrewitalizowanych kamienicach, których wartość podnosi dodatkowo ich ograniczona dostępność, unikatowość i historyczny autentyzm.

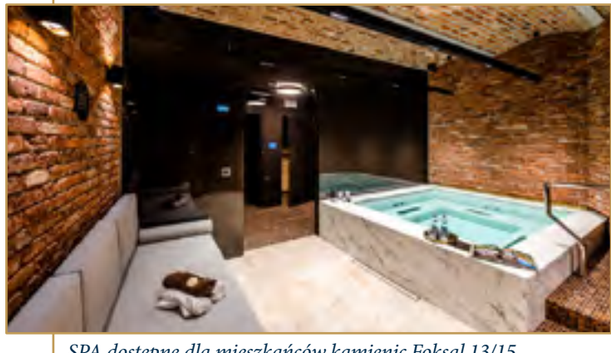
W luksusie tkwi potencjał

Przykładem nieruchomości, w przypadku której spowolnienie gospodarcze nie zmniejszyło zainteresowania klientów, są rezydencje Foksal 13/15. Z każdym miesiącem maleją szanse, by dołączyć do grona mieszkańców tego ekskluzywnego adresu. Wartość apartamentów w zrewitalizowanych przez Ghelamco kamienicach to nie tylko nowoczesne rozwiązania wpisane w zabytkową tkankę. Klienci doceniają niepowtarzalny, kameralny charakter nieruchomości. W dwóch budynkach znajduje się jedynie 55 apartamentów. W odróżnieniu od wieżowców, butikowe inwestycje w zrewitalizowanych kamienicach zapewniają mieszkańcom poczucie intymności. Nowoczesnych apartamentowców będzie przybywać, a historycznych kamienic dostosowanych do najwyższych, współczesnych standardów, zwłaszcza w Warszawie, pozostanie niewiele.

Rośnie popyt, maleje dostępność

Lockdown i ogólne poczucie niepewności wśród inwestorów spowodowały w II kwartale bieżącego roku okresowe spowolnienie sprzedaży na rynku nieruchomości mieszkaniowych. Mimo mniejszej liczby zawartych transakcji, ceny w sektorze premium wzrosły wg JLL średnio o 9 % w porównaniu do analogicznego okresu w roku poprzednim. W dobie rosnącej inflacji i przy bardzo niskim poziomie stóp procentowych inwestorzy szukają aktywów, które mają potencjał zachowania wartości i realnych zysków w dłuższej perspektywie. Jak pokazują dane JLL, ostatnia dekada przynosiła na warszawskim rynku nieruchomości luksusowych stałe wzrosty wartości. Od poprzedniego kryzysu wahały się one na poziomie od 6% do nawet 10% rocznie.
Lockdown sprawił, że kupujący szczególnie chętnie kupują apartamenty, które zapewniają dostęp do tarasów lub ogródków i dodatkowych udogodnień, takich jak prywatne siłownie, baseny czy sauny, do których dostęp poza miejscem zamieszkania jest obecnie ograniczony przez obostrzenia epidemiologiczne. Luksus to również styl życia, jaki dana nieruchomość może zapewnić właścicielowi.

Inwestycja Foksal 13/15 zapewnia swoim mieszkańcom liczne komfortowe udogodnienia, m.in. strefę SPA, salę fitness i przestronne tarasy na najwyższych kondygnacjach kamienic z widokiem na centrum Warszawy. Niespotykanym dotąd rozwiązaniem są pokoje gościnne, w których lokatorzy mogą przenocować swoich bliskich. Pod nieruchomością wybudowano garaż mogący pomieścić łącznie ponad 60 aut. Dopełnieniem eleganckiego charakteru inwestycji są usługi concierge.



SPA dostępne dla mieszkańców kamienic Foksal 13/15.

SPRZEDAŻ APARTAMENTÓW
T: +48 600 113 113 • foksal1315.com • contact@foksal1315.com

GHELAMCO