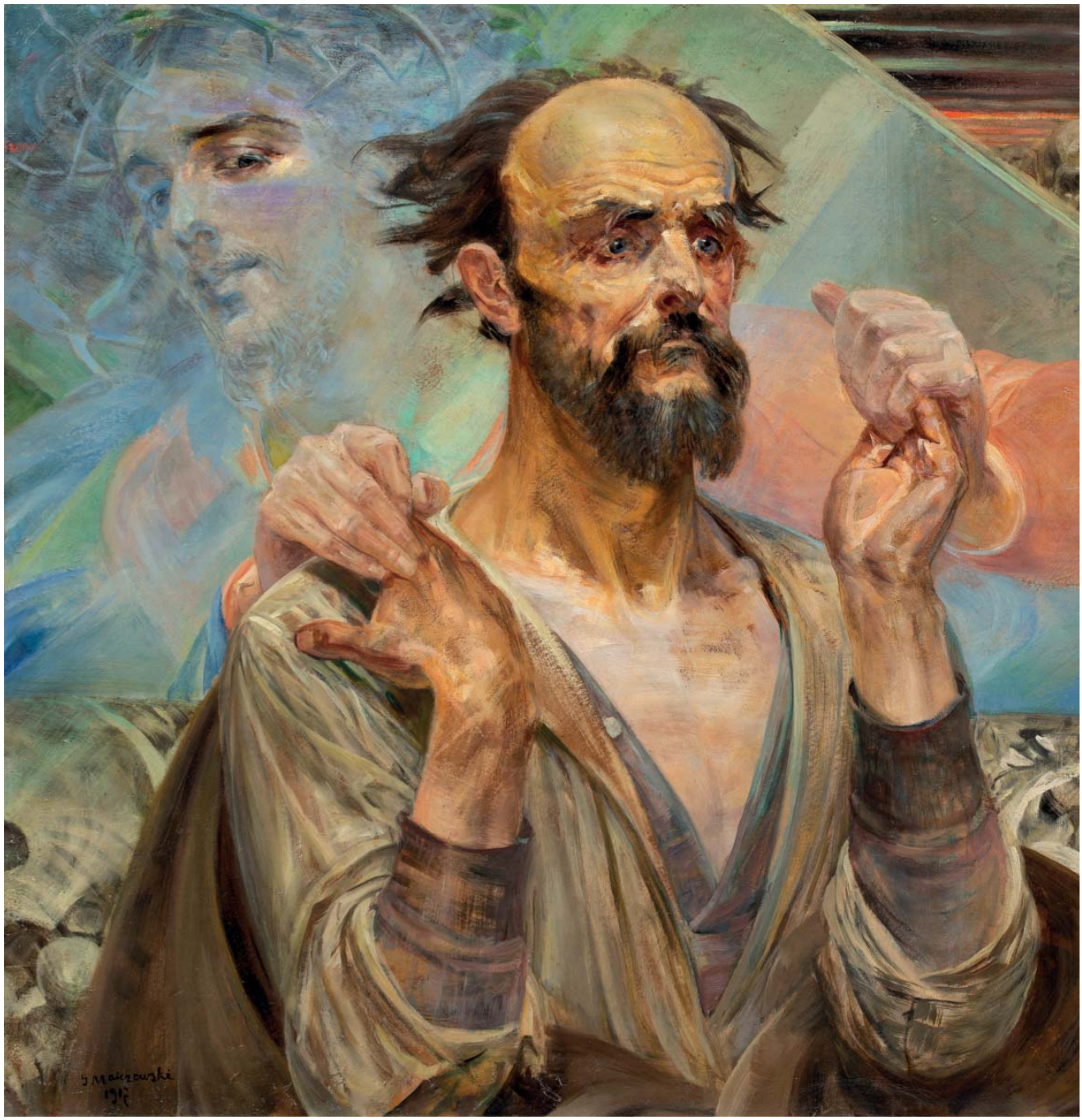


POLSWISSART

(poz. 30 Tadeusz Makowski – *Portret dziewczynki w kapeluszu*, ok. 1922)

POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

Aukcja:
17 marca 2020, godz. 19.00
Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa

Wystawa przedaukcyjna:
28 lutego – 17 marca 2020
Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 19.00
sob.: 11.00 – 15.00

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

Katalog online:
www.polswissart.pl

Maria Leszczyńska: Ojcze! Czy wezwano cię z powrotem na tron Polski? Stanisław Leszczyński: Nie, córko. Jeszcze łaskawsze okazało się dla nas niebo. Będziesz królową Francji.

(Ludwik Stomma, Tadeusz Dominik, *Kobiet czar…*, Wyd. Twój Styl, Warszawa 2000, s. 256.)

1

AUTOR NIEOKREŚLONY, XVIII W.

Portret Marii Leszczyńskiej

olej, płótno
37 x 31,5 cm

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł

Sportretowana Maria Leszczyńska była drugą córką Stanisława Leszczyńskiego i Francuską królową jako żona Ludwika XV. Małżeństwo zostało zaaranżowane ponieważ pierwszy minister króla chciał znaleźć partnerkę dla władcy, która nie wciągnie go w żadne polityczne sojusze. Początkowo zaaranżowane małżeństwo żyło w symbiozie, doczekali się dziesięciorga dzieci. Król w trakcie związku z Marią Leszczyńską miał wiele kochanek o których ona wiedziała. Była miłośniczką sztuki, nie dość, że sama malowała to również pełniła rolę mecenasa sztuki.

2

JÓZEF JAROSZYŃSKI
(1835 – 1900)

Stadnina na kresach

olej, płótno, 44 x 72 cm
sygn. p.d.: J Jaroszyński

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

Każde studium pokazuje, jak potrafi z wielką techniczną umiejętnością oddać szlachetnie rozumianą, głęboko odczutą naturę. Niezależnie od tego, czy były to bardziej mu [Aleksandrowi Świeszewskiemu] odpowiadające pogodne nastroje, czy poważniejsze motywy, wszystkie przenikał poetyczny urok.

(Stępień H. Liczbińska M., *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828- 1914*, red. Juszczak W. Kowalczyk J. Pietrusiński J., wyd. Warszawski Ośrodek Kultury i Extand, Warszawa 1997, tom XLVII, s. 97.)

3

ALEKSANDER ŚWIESZEWSKI
(1839 – 1895)

Pejzaż alpejski, 1879

olej, płótno, 62 x 108 cm
sygn.p.d.: A.Świeszewski 1879 Munchen

Estymacja: 300 000 – 400 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 15.12.2011, poz.34

Aleksander Świeszewski jest przedstawicielem szkoły monachijskiej. Zasłynął głównie dzięki swoim pejzażom, w szczególności przedstawiającym Alpy. Konsekwentnie eksplorował temat gór, podróżując po Włoszech, Francji i Szwajcarii. Opanował do mistrzostwa nie tylko odwzorowywanie szczytów i grani, ale również atmosferę i uczucie zachwytu, w kontakcie z pięknem natury.
Prezentowany obraz na aukcji jest doskonałym przykładem twórczości Świeszewskiego. Praca „Pejzaż alpejski" z 1879 roku przedstawia miasteczko u podnóża gór. Szczególnie zwracającym uwagę jest stromy, czerwony szczyt. Jego kolor jest tak nie codzienny, że na pewno przykuł uwagę artysty i to z jego powodu zdecydował się na namalowanie alpejskiego miasteczka. Artysta nie tworzył swoich prac w naturze. Gdy widok go zachwycił, tworzył szkice, które następnie przenosił na płótno w pracowni. Ten mechanizm pracy sprawia, że oprócz piękna natury, na jego twórczość wpływał jeszcze jeden aspekt. Jest nim pamięć. W tamtych czasach fotografia stawiała swoje pierwsze kroki, dlatego artysta mógł liczyć jedynie na swoje szkice kiedy chciał zapamiętać i odtworzyć pejzaż w pracowni. Razem z rysunkiem przenosił na płótno swoje wrażenie o miejscu. Luki w pamięci musiał sam sobie dopowiadać i tworzyć alternatywny krajobraz zapamiętany podczas wędrówki. Nasza pamięć często różni się od rzeczywistości. Syntetyzujemy wspomnienia, wyciągając ze zdarzeń jedynie akcenty, które wyolbrzymiamy z biegiem czasu. Patrząc na „Pejzaż alpejski" możemy zgadywać, które z elementów zainspirowały malarza. Jednym z nich jest na pewno czerwony szczyt, ciemne chmury które stoją w opozycji do oświetlonego miasteczka, zdają się też być przyuważone w naturze. Jednak czy na pewno przepływała wtedy akurat łódka? Może jednak jest to wizja przywołana z innego wspomnienia?
Góry mają to do siebie, że ich piękno zapiera dech w piersiach, nawet ludzka infrastruktura staje się bardziej malownicza w kontakcie z nimi. Ludzie muszą się dostosować do panujących warunków i być przygotowanym na nagłą zmianę pogody lub na ciężkie warunki podróży. To sprawia, że żyją z naturą w symbiozie zamiast czynić sobie ją podległą. Piękno, która emanuje z alpejskiego krajobrazu miesza się z poczuciem respektu i lęku przed siłami natury. Nie trudno się dziwić, że Świeszewski poświęcił swoją twórczość właśnie na górskie pejzaże.

Obdarzony wielkim wrodzonym talentem Czachórski potrafi wysubtelnić ten talent nabytą wiedzą i doprowadzić do stadium mistrzostwa. Cechą tego talentu była dążność do ciągłego doskonalenia wewnętrznego daru malarskiego i rodzaj wytrawnego obiektywizmu w traktowaniu rzeczywistości, który mu pozwolił tworzyć coraz to ciekawsze dzieła sztuki. – HENRYK PIĄTKOWSKI

(Piątkowski H., Władysław Czachórski, w: Monografie artystyczne tom IX, 1927, wyd. Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa)

4

WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI
(1850 – 1911)

Wnętrze klasztoru

olej, płyta, 26,5 x 43,5 cm
sygn. l.d.: […] Cz, na odwrocie papierowa nalepka TZSP z pośmiertnej wystawy z opisem pracy, na odwrocie numer depozytowy z Muzeum Narodowego

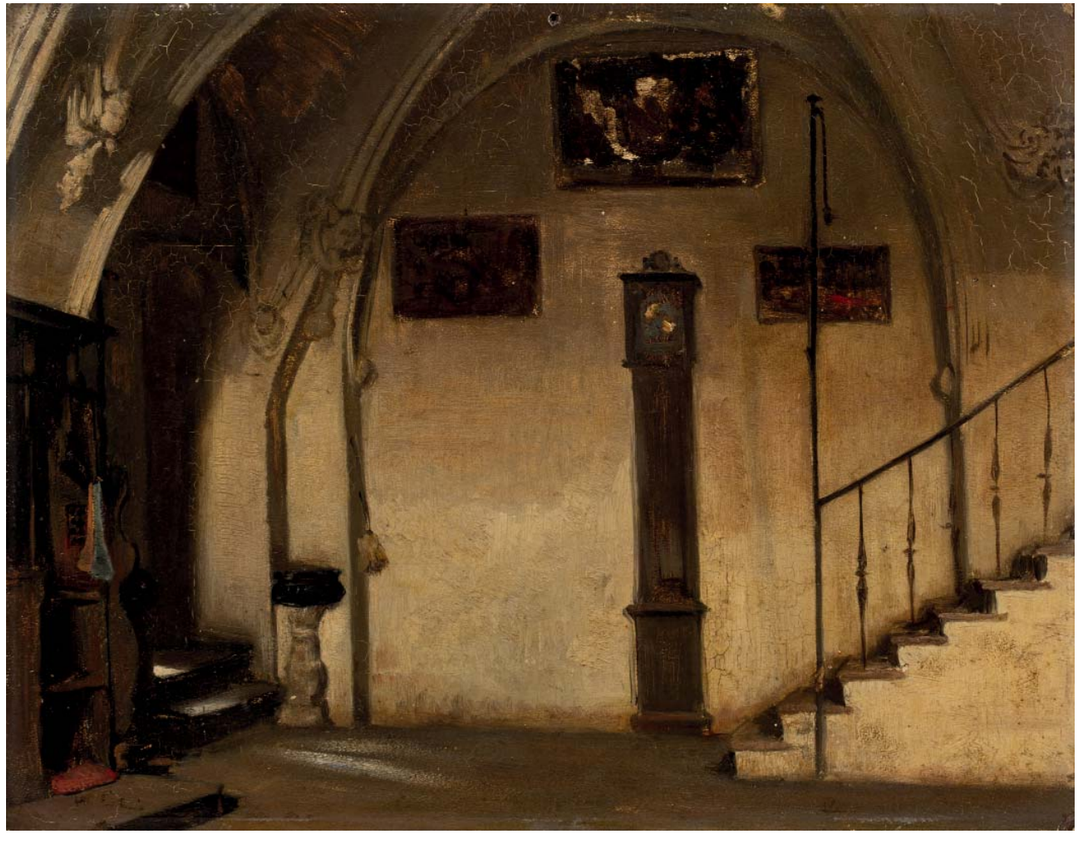
Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja dr Izabelli Galickiej
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie
Polska, kolekcja Dominika Witke Jeżewskiego
zbiory matki artysty

WYSTAWIANY
Wystawa pośmiertna Władysława Czachórskiego, Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 1911.

LITERATURA
Wiercińska J., *Katalog prac wystawianych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860- 1914*, wyd. Polska Akademia Nauk, Warszawa 1969, s. 59 (jako: Wnętrze klasztoru).
Sprawozdanie Komitetu Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie polskim za r. 1911, Druk K. Kowalewskiego, Piękna 15, Warszawa, 1912, s. 31 (jako: Wnętrze klasztorne).
TZSP Warszawa, *Wystawa pośmiertna Władysława Czachórskiego* [katalog], Warszawa 1911 (jako: Wnętrze klasztoru).

Początkowo Czachórski studiował w Szkole Malarskiej u profesora Anschütza, który prowadził rysunek modelu, a następnie u profesora Seitza. Ukoronowaniem studiów monachijskich (po szkole technik malarskich u Wagnera) była nauka kompozycji u sławnego wykładowcy, Karola von Pilotyego. W jego pracowni Czachórski namalował wielofigurowe studium „Wstąpienie do klasztoru", ocenione wysoko przez mistrza Pilotyego. O obrazie tym już wówczas mówiono, że był jednym z tych, które otworzyły malarzowi drzwi do wielkiej kariery: „Sławę swą ugruntował Wstąpieniem do klasztoru oraz Hamletem i aktorami. Niezwykłym zjawiskiem było Wstąpienie do klasztoru, pełne realnego na świat poglądu w dobie, w której nie przebrzmiały jeszcze echa romantyzmu." (nekrolog Władysława Czachórskiego, „Kronika Powszechna" 1911, nr 4-211)
O wielkości Czachórskiego jako malarza świadczą sukcesy jakie odnosił artysta już na początku swej drogi, studiując w Warszawie, Dreźnie i Monachium. I choć największy splendor przyniosły mu dekoracyjne kompozycje salonowe to nie należy zapominać o wąskiej grupie obrazów o zgoła innym wydźwięku a stanowiących świadectwo wielkiej wrażliwości i polskiego ducha. Na tle zapierających ornamentyką portretów dam oferowany obraz „Wnętrze klasztoru" jawi się jako wysmakowane w swej pokorze studium ciszy. Olej ten nie tylko przywołuje na myśl cytowane wyżej dzieło „Wstąpienie do klasztoru" powstałe w Monachium w 1872 roku ale z przekonaniem graniczącym z pewnością należy je z nim łączyć. Obydwa cechuje intymność i nastrojowość, wyciszenie zmuszające do zatrzymania się i refleksji nad przedstawioną sceną. Dramatyzm monachijskiego „Wstąpienia do klasztoru" budują postaci, wokół których historii rozgrywa się scena. Nie bez znaczenia jednak pozostaje w tym obrazie sceneria – surowe i chłodne mury domu zakonnego uwypuklające dodatkowo ból rozstania. Temat ten rozwinięty jest natomiast w oferowanym obrazie pozbawionym ludzkiej obecności. Sposób malowania jak i samo wnętrze pozwalają przypuszczać, że chodzi o ten sam klasztor. Bardzo możliwe, że oferowany obraz poprzedza chronologicznie słynne „Wstąpienie do klasztoru" a Czachórski przygotowując się do namalowania tego ostatniego mógł z powodzeniem studiować wnętrze zakonnego domu w mniejszej kompozycji. Nie ulega jednak wątpliwości, że udało mu się zamknąć w niej całą gamę emocji od ludzkiego osamotnienia graniczącego z cierpieniem po pełną pokory postawę religijnej konsekracji. Za pomocą zabiegów kompozycyjnych i malarskich, głównie światła i koloru, wydobył atmosferę ciszy, skupienia i izolacji od świata zewnętrznego. Tak polskie w duchu obrazy bez wątpienia poruszały serca w tętniącym życiem i barwami Monachium. „Wnętrze klasztoru" pokazywane było na pośmiertnej wystawie artysty w warszawskiej Zachęcie w 1911 roku i od tamtej pory zniknęło w zbiorach prywatnych i muzealnych depozytach. Pojawienie się tego typu kompozycji nie tylko przyczyni się do poszerzenia wiedzy o spuściźnie Władysława Czachórskiego ale z pewnością stanowi bardzo cenne uzupełnienie niejednej kolekcji polskiego malarstwa dziewiętnastowiecznego.



W pierwszym pokoleniu polskich artystek profesjonalnych, pokoleniu urodzonym po połowie XIX wieku, najbardziej dramatycznym, powieściowym niemal przykładem losu kobiety-artystki może być życie zmarłej w wieku 36 lat Anny Bilińskiej-Bohdanowiczowej. Obok Boznańskiej była ona niewątpliwie najbardziej utalentowaną i upartą w dążeniach artystycznych przedstawicielką tej generacji.

— MARIA POPRZĘCKA

(Poprzęcka M., *Anna Bilińska – Bohdanowicz*, w: Jakubowska A., *Artystki polskie*, Warszawa-Bielsko-Biała 2013, ss. 173-183)

Podobnie jak wiele panien z dobrych domów Anna Bilińska kształcona była w sposób wszechstronny, jednak rodzice jej musieli być wyjątkowo świadomi talentu jedynej córki, skoro zdecydowali się poświęcić jej kształceniu tyle samo energii i środków, co edukacji synów. W 1875 roku Anna przeprowadziła się wraz z matką i rodzeństwem do Warszawy gdzie obok studiów malarskich kształciła się również w konserwatorium muzycznym. Dwa lata później ostatecznie zrezygnowała z dobrze zapowiadającej się kariery pianistki i oddała w pełni malarstwu zapisując się do szkoły rysunku Wojciecha Gersona. Rokiem przełomowym w karierze młodej artystki stał się rok 1882. Bilińska odbyła wtedy swoją pierwszą dłuższą podróż do Wiednia, Monachium oraz na północ Włoch. W czasie tej wyprawy dostała wiadomość o propozycji wyjazdu na studia do Paryża, razem z koleżanką z warszawskiej szkoły – Zofią Stankiewiczówną. Stolica Francji była wówczas głównym ośrodkiem europejskiego życia artystycznego a kobietom oferowała dużo więcej możliwości kształcenia niż inne kraje. W ten sposób Anna Bilińska trafiła do Académie Julian, powszechnie uważanej za najlepszą szkołę artystyczną przyjmującą kobiety. Jej pierwszym większym sukcesem było zdobycie medalu w szkolnym konkursie w kwietniu 1883. Z czasem posypały się kolejne szkolne nagrody, debiut na paryskim Salonie oraz, co artystce sprawiało największą przyjemność, coraz przychylniejsze głosy krytyków. Koniec z końcem wiązała dzięki udzielanym korepetycjom, sprzedaży swoich prac i niewielkiej pomocy finansowej ze strony rodziny, która sama borykała się z ekonomicznymi trudnościami. Do tychże doszły wkrótce bolesna strata ukochanego Wojciecha Grabowskiego oraz wieloletniej przyjaciółki, Klementyny Krassowskiej. Mimo to malowała nieustannie a po powrocie z Normandii, gdzie w domu innej swojej serdecznej przyjaciółki i malarki Anny Gażycz, zbierała siły po bolesnych doświadczeniach objęła pracownię malarstwa w swojej Académie Julian. Olbrzymim talentom kobiecym, takim jak Bilińska i Boznańska, nawet ówczesny Paryż nie oferował tak wielkiego rozgłosu jaki towarzyszył najzdolniejszym kolegom po fachu. Tak czy inaczej śmiało można powiedzieć, iż stała się Bilińska najbardziej znaną i cenioną polską artystką swego momentu. Poza Francją i Polską odnosiła sukcesy w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, a na Międzynarodowej Wystawie w Berlinie w roku 1891 zdobyła złoty medal II klasy. W przeciwieństwie do polskich artystek pracujących w Paryżu, ale wystawiających głównie w kraju, Bilińska potrafiła wejść w międzynarodowy obieg galeryjno-rynkowy i umiejętnie korzystała także z promocji prasowej - jej życiorys oraz fotografie ukazały się m.in. w angielskim piśmie „The Queen" oraz filadelfijskim „The Inquerer". Spadek po Klementynie Krassowskiej pozwolił artystce wynająć przestronniejszą pracownię a w 1892 roku wyszła za mąż za poznanego parę lat wcześniej osiadłego w Paryżu polskiego lekarza Antoniego Bohdanowicza. Niestety dobra passa nie trwała długo – rok później, w 1893, Anna Bilińska-Bohdanowicz, nie osiągnąwszy nawet czterdziestego roku życia, zmarła na skutek od dawna trawiących ją chorób. Dziś trudno przewidzieć dokąd zaprowadziłby tę wybitną artystkę jej upór, determinacja, pracowitość a przede wszystkim wielki talent. Jedno jest pewne, w panoramie dziewiętnastowiecznych artystek europejskich zdążyła, mimo przedwczesnej śmierci, zająć godne miejsce.

5

ANNA BOHDANOWICZ-BILIŃSKA
(1857 – 1893)

Portret chłopca, 1889

technika mieszana, płótno, 56 x 46 cm
sygn. p.g. Anna Bilińska Paryż 1889

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja rodziny Sapiehów

6

JÓZEF RAPACKI
(1871 – 1929)

Na krakowskim Kazimierzu, 1916

olej, płótno, 101 x 200 cm
sygn. śr.d.: JÓZEF RAPACKI 1916 r. 6/II

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 30.11.2006, poz. 24

7

MAURYCY GOTTLIEB
(1856 – 1879)

Natan i Sułtan (z cyklu: Natan Mędrzec), 1877

olej, płótno naklejone na sklejkę, 31,5 x 20 cm
sygn. monogramem p.d.: ‚M.G.'

Estymacja: 55 000 – 75 000 zl

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 24.10.2019, poz. 8
Izrael, kolekcja rodziny Axelrod

WYSTAWIANY
Tel Aviv, Museum of Art, *In the flower of youth. Maurycy Gottlieb 1856-1897*, 1991

REPRODUKOWANY
In the flower of youth. Maurycy Gottlieb 1856-1897, Tel Aviv, Museum of Art, 1991, nr kat. 27.

8

EUGENIUSZ KAZIMIROWSKI
(1873 – 1939)

Portret pani z wyką, przed 1910

olej, płótno, 55 cm x 78 cm
sygn. p.d.: Eug.Kazimirowski z tyłu na blejtramie napis: „Dame mit Blumen" na odwrocie nalepka z TZSP w Warszawie z 1911 r., uszkodzone nalepki TPSP w Krakowie i we Lwowie oraz nalepka Związku Artystów Polskich we Lwowie

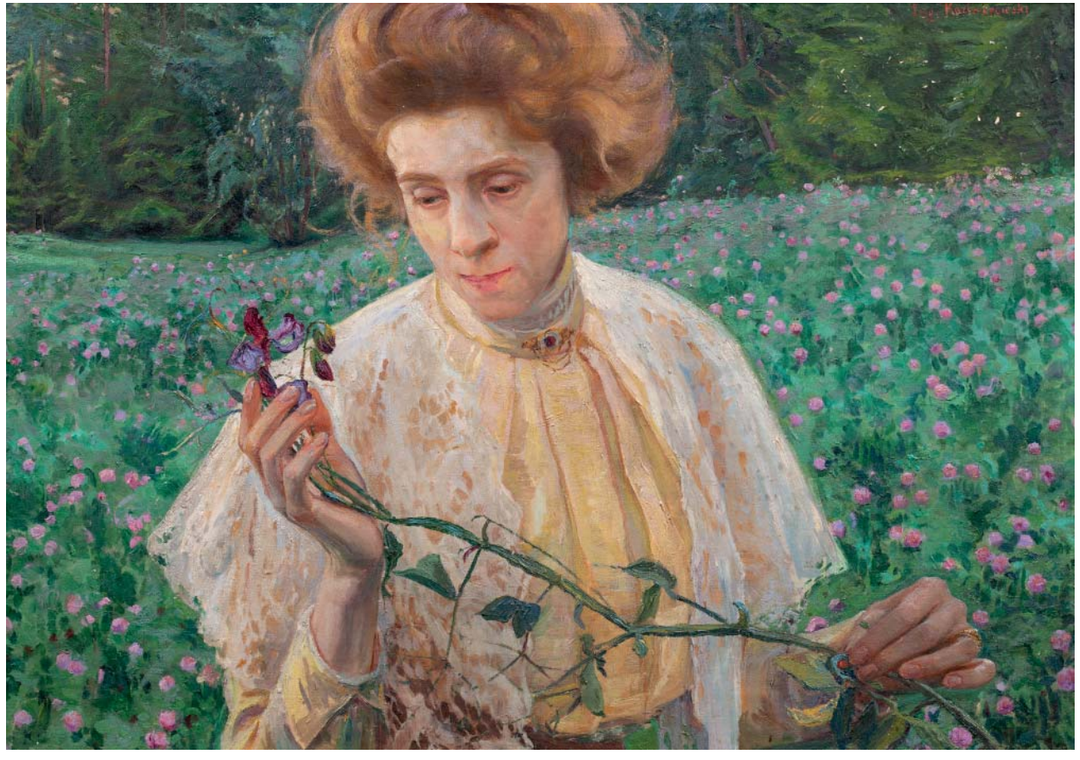
Estymacja: 40 000 – 50 000 zł

PROWENIENCJA
Gdańsk, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 8.10.1995

WYSTAWIANY
Warszawa TZSP, 1911

REPRODUKOWANY
Kazimirowski E., [w:] „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 24, s. 475.
Salon TZSP, Warszawa, 1911. [w:] „Tygodnik Ilustrowany"1918, nr 27-28, s. 306.
Dobrowolski T., *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963, s. 241.

Eugeniusz Kazimirowski był przedstawicielem szkoły monachijskiej. Rozpoczął naukę w krakowskiej SSP, m.in. u Leona Wyczółkowskiego i Teodora Axentowicza, którą kontynuował w Niemczech w Monachium. W tamtych czasach był to popularny kierunek wśród młodych Polskich artystów. Akademia tam cieszyła się dobra renomą i każdy kto chciał odebrać najstaranniejsze wykształcenie kierował się właśnie tam. Eugeniusz Kazimirowski jednak nie poprzestał na Niemieckiej Akademii, kształcił się również w Paryskiej szkole Baila oraz uczęszczał na zajęcia na Akademii Św. Łukasza we Włoszech. Mimo tak wielu podróży postanowił wrócić do Polski i tak wyposażony w nabytą wiedzę i umiejętności rozpocząć swoją dojrzałą artystyczną karierę. W trakcie swojego życia jednak nie zaprzestał podróżować. Wielokrotnie odwiedzał Ukrainę i Wileńszczyznę gdzie malował portrety oraz pejzaże. Zamieszkał na chwilę w Wilnie gdzie był nauczycielem w seminarium nauczycielskim i dekoratorem w Teatrze Wielkim i Teatrze Polskim. Wrócił jednak do Polski i zamieszkał Białymstoku. Tam zasłużył się turystycznej propagandzie regionu. Kazimirowski podczas swojego życia stworzył niezwykle bogaty dorobek artystyczny. Malował pejzaże z podróży do Ukrainy, liczne portrety, obrazy o tematyce religijnej oraz studia roślin i zwierząt. Niestety większość z jego spuścizny zaginęła po jego śmierci i nieliczne jego dzieła, które pozostały w obiegu, są cennymi i unikatowymi pamiątkami po jego twórczości.



Cała świetlica jest urządzona w tonacji popielatej. Popielata jest barwa ścian i kobierca, którym wyścieloną jest cała podłoga, i kotary, zawieszonej u drzwi, i boazerii biegnącej dookoła [...] Kotara dziergana w kwiaty wzorzyste. Dookoła ścianu samego pułapu biegnie fryz malowany, w postaci „kaczkowanych krakowiaków". Wszystko skomponował, urządził i nazwał, posługując się wyrażeniami ludowemi, Wyspiański. Panuje tu najwyższa harmonia w barwach i urządzeniu. – ANTONII CHOŁONIEWSKI

(tygodnik Kraj, 1904 s. 3)

9

STANISŁAW WYSPIAŃSKI
(1869 – 1907)

Projekt fryzu kwietnego, 1904

kredka, tusz, papier, 15 x 44,8 cm w świetle oprawy
sygn. śr.d.: SW 1904 oraz u góry: WYSTAWA JUBILEUSZOWA „SZTUKA"

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł

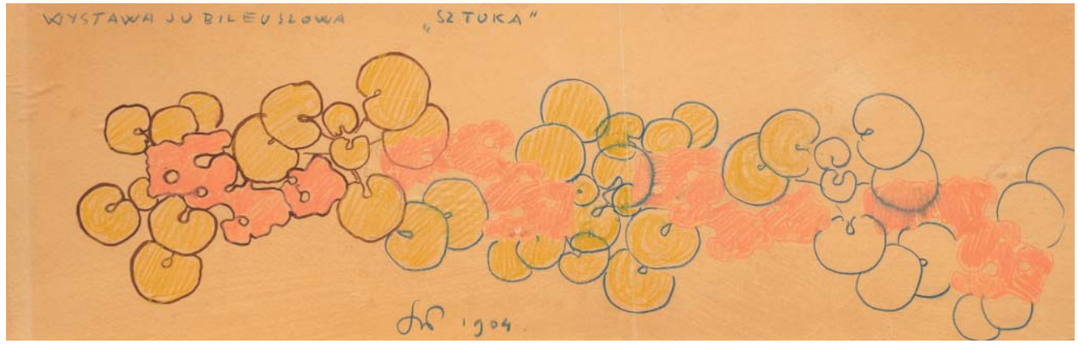
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Stanisław Wyspiański był artystą wielu talentów. Znamy go przede wszystkim jako malarza, grafika, ale i dramaturga czy pisarza. Żaden projekt nie był mu straszny, podjął się wszystkiego, gdzie mógłby wykorzystać swoje liczne talenty i imperatyw twórczy. Prezentowana praca jest projektem fryzu kwietnego. Widzimy w nim elementy charakterystyczne dla twórczości Wyspiańskiego, ale artysta nie przemycił tam nic co byłoby zbędne tylko po to, aby dodać temu bardziej „wyspiańskiego" charakteru. On jako autor był za pracą nie jako jej istota.

Datowanie prezentowanej pracy (1904) pozwala nam łączyć ją ze zleceniem jakie w tamtym czasie otrzymał Wyspiański. We wrześniu tego roku w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych aranżował pomieszczenia wystawy Towarzystwa Artystów Polski „Sztuka". Wydarzenie to powstała ku uczczeniu 50-tej rocznicy założenia krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Wiemy, że finalnie motywem przewodnim był kwiat pelargonii, który znalazł się na fryzie pod sufitem oraz na zasłonie przy drzwiach. Projekt, który mamy przyjemność prezentować na aukcji przypomina bardziej liście lilii wodnej, najprawdopodobniej wybrany motyw kwiatowy bardziej pasował do koncepcji wystawy. Ściany przestrzeni wystawienniczej pokrył boazerią a w pustych miejscach przyjaciele Wyspiańskiego mogli prezentować swoje prace.

Jeśli zgodzimy się, że data powstania prezentowanej pracy oraz wydarzenia z życia Wyspiańskiego nie są przypadkowo zbieżne to możemy wysnuć wniosek, że projekt fryzu kwiatowego, który bierze udział w licytacji jest alternatywą wersją wydarzeń z 1904 roku. Gdyby ten projekt został wybrany przez artystę to lilie wodne pojawiłyby się nie tylko na fryzie, ale i na wełnianych zasłonach a może i boazeria zostałaby czymś zastąpiona, tak aby pasowała lepiej do ogólnego konceptu.

Zazwyczaj mamy do czynienia z finalnym dziełem artysty. Zakładamy, że jest on najlepszą wersją siebie samego a nawet, że jest jedyną opcją. Interesująca jest możliwość refleksji nad alternatywnymi rozwiązaniami, które przecież muszą kłębić się w umyśle artysty zanim dokona on finalnego wyboru. Projektom niezrealizowanym niczego nie brakuje, często są równie piękne i interesujące jak wybrane realizacje. Wyspiański był niezwykle płodnym artystą, nie starczyłoby miejsca i czasu na wprowadzenie w życie każdego jego projektu. Praca „projekt fryzu kwiatowego" nigdy nie doczekała się realizacji. Dowód jej istnienia pozostał zaklęty na przedstawionej pracy a my możemy jedynie pozwolić jej zaistnieć w naszej głowie, wyobrażając sobie jak by to było zamienić pelargonie na lilie i czy wystawa potoczyłaby się tak samo a może zupełnie inaczej.



10

JACEK MALCZEWSKI
(1854 – 1929)

Nad rzeką, 1891

olej, płótno, 41 x 107 cm
sygn. p.g.: Jacek Malczewski 1891

Estymacja: 300 000 – 400 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup w latach 60. XX w. w warszawskiej „Desie”

Fiakry drzemały pod Mariacką wieżą,
Kraków malutki jak jajko w listowiu
Wyjęte z rondla farby na Wielkanoc.
I w pelerynach kroczyli poeci...
Tam nasz początek. Na próżno się bronić...

(Cz. Miłosz: *Traktat poetycki*.)

11

STANISŁAW FABIJAŃSKI
(1865 – 1947)

Widok Krakowa

olej, płyta, 55 x 83 cm
sygn. l.d.: St. Poraj Fabijański z tyłu papierowa nalepka z opisem pracy:
Fabijański St. Ogólny Widok Krakowa ol. 55 x 83

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł

PROWENIENCJA
Bydgoszcz, kolekcja prywatna
Kraków, kolekcja prywatna

Stanisław Fabijański był artystą, którego życie połączyło z wieloma miejscami na świecie, aby finalnie osiedlić się w Krakowie gdzie praktykował swoją działalność artystyczną. Urodził się w Paryżu w 1865 jednak naukę artystyczną rozpoczął we Lwowie u Leonarda Marconiego. Edukacje kontynuował w Krakowie w Szkole Sztuk Pięknych pod okiem między innymi Jana Matejki. W 1888 roku obrał modny w tamtym czasie kierunek dla aspirujących młodych artystów - Monachium i tamtejszą Akademie Sztuk. Tam jego nauką opiekował się Aleksander Wagner. Po ukończeniu tak starannie dobranej ścieżki edukacji podróżował po Francji i Włoszech, gdzie zapewne doświadczył wielu inspiracji i mógł się zapoznać ze światowej klasy sztuką. Mimo tak wielu podróży i wrażeń, które za sobą niosły postanowił osiedlić się w Krakowie. Był malarzem, ilustratorem, twórcą plakatów i rzeźb. Do prac malarskich używał farb olejnych i akwarelowych. Głównymi tematami jego prac były widoki miejskie – przede wszystkim Krakowa, portrety, sceny rodzajowe, historyczne i religijne.
Obraz prezentowany na aukcji jest właśnie jednym z ulubionych motywów malarza. Przedstawia rynek Krakowa skąpany słońcu. Ostre letnie światło podkreśla kontrasty cienia, co tworzy niecodzienną kompozycję, w której na pierwszy plan wysuwa się czarno granatowy dach budynku poprzedzającego rynek. Ten widok zza budynku daje nam perspektywę pewnej intymności, tak jakbyśmy podglądali przez okno ludzi spacerujących przed kościołem Mariackim. Są oni malowani z niezwykła starannością i skrupulatnością co do koloru ich ubioru. Ciekawym detalem obrazu, który może przykuć uwagę współczesnego obserwatora są pola, które zaczynają się niedaleko za Kościołem. Jest to widok dla nas już nieosiągalny ze względu na to, że miasto od mementu namalowania obrazu, rozrosło się i teraz sięgałoby po horyzont kompozycji.

Młodopolski pejzaż przesycony był nastrojami melancholii i pesymizmu, emanującymi przede wszystkim z malarstwa, trafnie określonego przez wiedeńskiego krytyka sztuki, Ludwiga Hevesiego, jako „une grande poussée de tristesse„ – wielki podmuch smutku. Stwarzały je chętnie malowane nokturny, pejzaże oświetlone światłem księżyca, poranki tonące we mgle, krajobrazy „oświetlone" zapadającym zmrokiem, zaślubioną porą roku, „gwarantującą" nastrój smutku i przygnębienia była jesień. (...) Pejzaż traktowany przez twórców symbolicznie, jako obrazowy odpowiednik treści psychicznych, odpowiadał atmosferą nastrojowi duszy kreatora.

(Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Jan Stanisławski i jego uczniowie*, Wyd. Kluszczyński, 2004, s. 7.)

12

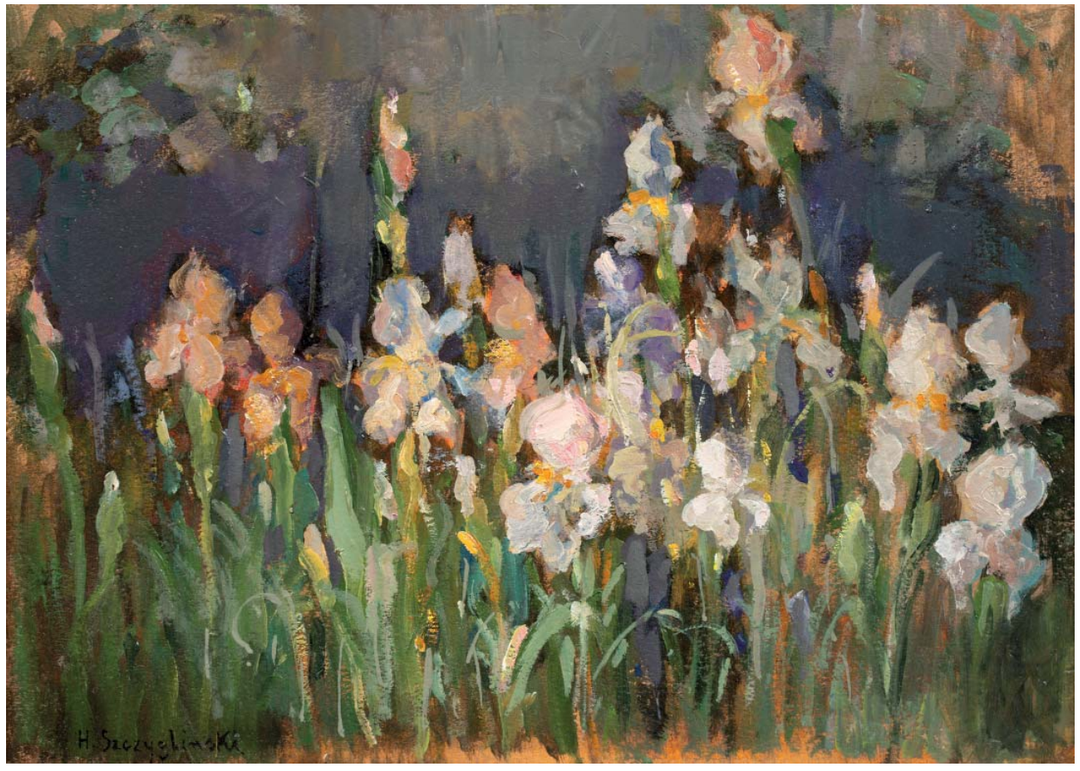
HENRYK SZCZYGLIŃSKI
(1881 – 1944)

Irysy

olej, tektura, 23,5 x 33,5 cm
sygn. l.d.: H.Szczygliński

Estymacja: 9 000 – 15 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



Pejzaż jest duszą ziemi [...] Malowanie pejzażu daje wzniosłe, niezapomniane chwile zespolenia z naturą.

(Stanisław Czajkowski [w:] Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Jan Stanisławski i jego uczniowie*, wyd. Kluszczyński, Kraków, s. 33)

13

STANISŁAW CZAJKOWSKI
(1878 – 1954)

Brodło, 1916

olej, tektura, 20,5 x 29 cm
sygn. p.d.: HEEZE 1916 ST. CZAJKOWSKI sygn. na odwrocie: ST. CZAJKOWSKI 1916 oraz napis „Brodło" (Heeze, Holandia) 1916, numer ze spuścizny po artyście: St. Cz. inw. 29, papierowa nalepka z odręcznym napisem: Brodło (Heeze) oraz owalna papierowa nalepka W.R.E. Horscht

Estymacja: 9 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra-Art, aukcja 15.06.2014, poz. 10
(1980) zbiory żony artysty Anny Laudańskiej-Czajkowskiej

WYSTAWIANY
Warszawa, *Stanisław Czajkowski (1878-1954)*, Zachęta, 1980.

REPRODUKOWANY
Stanisław Czajkowski (1878-1954), [katalog wystawy], Zachęta, Warszawa 1980, s. nlb., nr kat. 124.

Znajomość psychologii kobiecej uderza od razu u artysty [...]. Przez zręczne ustawienie, przez pochylenie postaci, ruchem głowy lub ręki, wyrazem oczu, spojrzeniem lub wręcz uśmiechem umie zainteresować lub przykuć uwagę.

(Klein F., [w:] Tygodnik ilustrowany, 1924.)

14

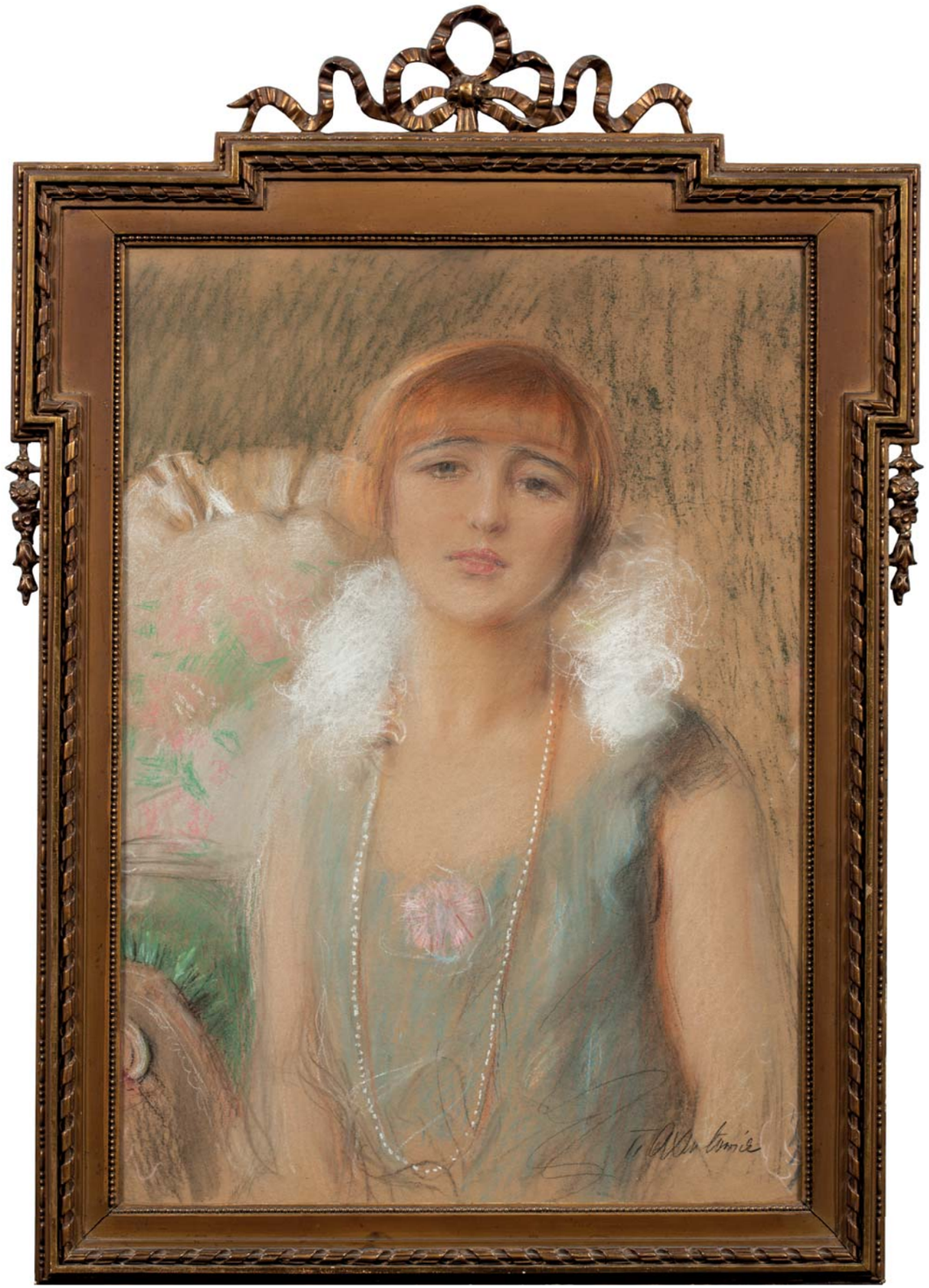
TEODOR AXENTOWICZ
(1859 – 1938)

Dziewczyna z perłami

pastel, papier, 67 x 48 cm w świetle oprawy
sygn. p.d.: T. Axentowicz na odwrocie nalepka Salonu Sztuki St. Kulikowskiego w Warszawie z tytułem pracy: „Główka z grzywką”

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
Gdańsk, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 12.06.1994



Jacek Malczewski ze sztalugą, fot. Agencja Forum

Co znaczą jednak te wszystkie sześcioskrzydłe i ośmoskrzydłe anioły, koźlonogie fauny, ostroszpone chimery? Tego przeważnie nie wiemy. Domyślamy się, że są to symbole różnych potęg i sił w nas i poza nami, ale nie potrafimy ująć tego bliżej. Sam twórca zawsze odmawiał wyjaśnień w tej sprawie.

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

JACEK MALCZEWSKI

Jacek Malczewski był absolwentem 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.

I rzekł do mnie ów mąż: „Synu człowieczy, popatrz oczami i przysłuchaj się uszami, i dokładnie uważaj na to, co będę ci ukazywać, albowiem zostałeś tu przyprowadzony po to, abyś to widział. Oznajmij domowi Izraela wszystko, co zobaczysz”.

Biblia Tysiąclecia, Stary Testament, Księga Ezechiela, 40, 4

Szukał Malczewski rozwiązania straszliwej zagadki i znalazł je w proroctwie Ezechjela. Ezechjelowi położył Bóg rękę na czole i dał mu moc uczynić, aby zbiegły się, zrosły i zmartwychwstały kości poległych. W co się obróci ich śmiertelna ofiara, jakim życiem zakwitnie pobojowisko? Malczewski kurczowo chwyta się wiary, że życie – piękniejsze życie powróci.

(Heydel A. *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*. Kraków, 1933)

15

JACEK MALCZEWSKI
(1854 – 1929)

Wizja Ezechiela, 1917

olej, tektura, 102 x 72 cm
sygn. l.d.: J Malczewski 1917

Estymacja: 1 800 000 – 3 500 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Sotheby's London, aukcja 09.04.2002, poz.59
Londyn, kolekcja spadkobierców Artura Wohl (1971)
Kraków, kolekcja Artura Wohl (1939)

WYSTAWIANY
Kraków, *Jacek Malczewski 1855-1929*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 7-9.1939.

REPRODUKOWANY
Jacek Malczewski 1855-1929 [katalog wystawy], wyd. TPSP, Kraków 1939, nr.171.
Heydel A., *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933, tabl. 45.
Puciata-Pawłowska J., *Jacek Malczewski*, Ossolineum, 1968, il. 86.

Księga Ezechiela zaliczana jest do kanonu Biblii zarówno przez wyznawców judaizmu, jak i chrześcijaństwa. Opisuje widzenie, w którym Bóg ukazuje prorokowi wizję kary dla narodu Izraela za liczne przewinienia i kary. I można sądzić, że straszy swój lud lub grozi, a wymowa tej wizji jest wręcz odwrotna. Bóg ostrzega swój naród, wybiera proroka, którego natchnie wizją i dzięki temu powstanie on jeszcze większy i silniejszy. Spośród czterech wizji, którymi Bóg przemówił do Ezechiela najbardziej uwznioślająca jest ta, w której morze kości na powrót nabiera kształtu i przyobleka się w ludzką postać. Jednym słowem wizja z martwych powstania. Bóg bowiem mówi, że na końcu życiowej drogi czeka nas sąd ostateczny, a po nim nowe życie. Prawda ta w 1917 roku zaprzątała myśli Malczewskiego z innego również powodu. Oto na rok przed odzyskaniem niepodległości zmęczony naród wyczekuje wizji wyzwolenia. Naród zmęczony jest niewolą, ale też osłabiony stratami swoich największych bohaterów. Powoli rodzi się jednak nadzieja, że ojczyzna podobnie jak na sądzie ostatecznym dusze, przyoblecze się w ciało i wstanie z martwych. Postać natchnionego Ezechiela na pierwszym planie zapatrzona jest w coś widocznego tylko jemu. W cudownym geście wsparcia Ezechiel trzymany jest od tyłu za ręce przez Chrystusa w koronie cierniowej, którego postać wpisana jest w półtransparentny trójkąt. Ezechiel jest natchniony przez Ducha Świętego i wspierany przez Chrystusa, czyli ma za sobą całą Trójcę Świętą. W domyśle Polska dzięki boskiej pomocy zrzuci również okowy, a najwięksi jej synowie żyć będą po wsze czasy.
Jacek Malczewski stworzył dosłownie kilka prac z przedstawieniem wizji Ezechiela. Zawarty w tych obrazach podwójny przekaz stanowi o niezwykłej wartości symbolicznej tych prac i ogromnym ładunku emocjonalnym, jaki artysta w nich ukrył. Obok takiej pracy nie sposób przejść obojętnie. Wstrząśnięta twarz Ezechiela, a jednocześnie uwznioślona, jakby nie z tego świata, bo widząca rzeczy niedostępne śmiertelnikom i ukazujące się oczom widza morze szkieletów podnoszących się do życia. Rzadko mamy do czynienia z obrazem o takiej klasie malarskiej i wielowartstwowej symbolice. Wprawdzie Malczewski słynie ze swoich przedstawień historycznych, wizjonerskich, czy mistycznych wywodzących s ę zarówno z greckiej mitologii, wiary chrześcijańskiej, ze Starego i Nowego Testamentu, ale tylko naprawdę nieliczne prace zostały stworzone z taka pieczołowitością i pasją.
Wielką tajemnicą tej pracy jest właśnie ta warstwa duchowa, która może być odczytywana na wielu poziomach. Najbardziej oczywistym jest oczywiście odniesienie do Księgi Ezechiela, ale zaraz potem nasuwa się potwierdzona choćby u A.Heydla wizja narodowowyzwoleńcza.
A najbardziej bliską odbiorcy jest osobista wizja, jaką każdy z nas przyglądając się tej pracy wysnuje. Najbardziej ważny wydaje się być dla współczesnego człowieka ów pełen siły, wiary i wsparcia gest, w którym Chrystus przekazuje wizję prorokowi. Gest trzymania za ręce, który dawał nadzieję w 1917 roku, daje ją również i dziś.

Jacek Malczewski był jednym z najwybitniejszych twórców Młodej Polski, jednym z luminarzy modernizmu w polskiej kulturze artystycznej przełomy XIX i XX w. To proste, oczywiste, dzisiaj już niejako podręcznikowe stwierdzenie nie wystarcza jednak dla określenia nader złożonych związków, które tego artystę łączyły z epoką. Żył w niej, czerpał pobudki z wielu nurtowi przejawów jej kultury, sam w czynny i bardzo znaczący sposób kulturę tej epoki współtworzył.

(Jakimowicz A., *Jacek Malczewski* [katalog], wyd. Auriga, Warszawa 1975, s. 6)

16

JACEK MALCZEWSKI
(1854 – 1929)

Wyczółkowski, Stanisławski, Jasiński

ołówek, papier, 20 x 33 cm
sygn. l.śr.: JMalczewski

Estymacja: 4 000 – 6 000 zł

Jacek Malczewski celnie sportretował w karykaturze trzech wybitnych przedstawicieli Młodej Polski. Byli członkami równocześnie współzałożycielami Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka" oraz profesorami krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jednak jest to przede wszystkim praca o trzech serdecznych przyjaciołach.
Pierwszy od lewej, z dostojną miną, w szykownym stroju i cygarem w prawej dłoni stoi Leon Wyczółkowski. Potężna sylwetka centralnej postaci wymownie charakteryzuje Jana Stanisławskiego. Po prawej widzimy z poważnym wyrazem twarzy i ręką w kieszeni, Teodora Axentowicza.

Ciekawe, iż to właśnie z cygarem Malczewski przedstawił Wyczółkowskiego. Atrybut ten był nieodłącznym „towarzyszem" Stanisławskiego, który namiętnie je palił, a wieczka od pudełek do cygar używał jako podobrazie do swoich niewielkich pejzaży.
Rysunek jest bardzo serdeczną i intymną pracą. Bardzo się różni od reszty dostępnych prac Malczewskiego na rynku. Jest to dowcipna notatka z życia Malczewskiego, którego pamiątkę mamy dziś okazję oglądać na karykaturze prezentowanej na aukcji.

Trudno o większą popularność od tej, jaką zdobyła sobie Stryjeńska w tzw. dwudziestoleciu. Wyżywając się i wypowiadając zgodnie ze swoim temperamentem i upodobaniami, trafiła ona nieoczekiwanie w sedno gustów pewnej sfery inteligencji polskiej, jej prace stały się ulubionym motywem dekoracyjnym wielu wnętrz.

(Mortkowicz-Olczakowa H., Pod znakiem kłoska, Warszawa 1962, s. 176.)

17

ZOFIA STRYJEŃSKA
(1894 – 1976)

Tańce polskie

olej, płótno, 73 x 90 cm
sygn. p.d.: Z. STRYJEŃSKA

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup Dom Aukcyjny Polswiss Art, 2003

Polskość, folklor, dekoracyjność są to cechy charakterystyczne dla sztuki Zofii Stryjeńskiej. Ludowe motywy towarzyszyły jej twórczości praktycznie przez cały okres jej działalności artystycznej. Grube kontury i żywe kolory prac są szczególnie rozpoznawalne dla artystki. Sposób malowania przywodzi nam na myśl sztukę drzeworytu, co jeszcze bardziej podkreśla folklor i ludowość prac.

Stryjeńska była niezwykle zdeterminowaną postacią. Chciała uzyskać jak najlepsze artystyczne wykształcenie za wszelką cenę. W tamtych czasach najpopularniejsze szkoły nie przyjmowały kobiet na studia. W 1911 roku przebrana za mężczyznę stanęła w drzwiach Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie podjęła naukę pod męskim imieniem: Tadeusz Grzymała Lubański. Po roku nauki została niestety rozpoznana jako kobieta przez resztę studentów i musiała wrócić do Krakowa. Specyfika czasów w jakich przyszło żyć Zofii Stryjeńskiej nie przeszkodziła jej jednak w rozwinięciu kariery artystycznej jako kobiecie i stać się jedną z najbardziej rozpoznawalnych artystów polskich dwudziestolecia międzywojennego.

Motywy przez nią podejmowane miały źródło w jej krakowskim pochodzeniu i w poślubieniu Karola Stryjeńskiego, architekta i miłośnika Zakopanego. Ich małżeństwo nie przetrwało próby czasu, ale zamiłowanie do sztuki ludowej pozostało i wpłynęło na to, jak postrzegamy Zofię Stryjeńską do teraz. Tematy malarskie oraz graficzne, jakie artystka podejmowała to między innymi tańce polskie i bóstwa starosłowiańskie. Swoją drogę jako profesjonalny artysta rozpoczęła jako projektantka zabawek i autorka tek graficznych. Stworzyła cykl grafik „Pascha" gdzie motywy religijne ikonograficzne splotła z ludowymi. Następnie wzięła na warsztat mitologię słowiańską czego owocem były teki graficzne pod tytułem „Bożki słowiańskie". Poza grafiką była również twórczynią fresków. Do jej autorstwa należą między innymi freski w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie (1917), polichromia sal w baszcie Senatorskiej na Wawelu (1917) i dekoracje wnętrza winiarni Fukiera w Warszawie. W 1922 roku dołączyła do Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm". Dzięki temu środowisku artystycznemu wzięła udział w Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925. Zaprezentowała tam sześć panneaux przedstawiające Rok obrzędowy w Polsce. Było to niezwykle ważne wydarzenie dla twórczości Stryjeńskiej. Została doceniona i otrzymała cztery Grand Prix w działach dekoracji architektonicznej, plakatu, tkaniny i ilustracji książkowej oraz zaszczytne wyróżnienie w dziale zabawkarskim, jak również została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Legii Honorowej. Od tego momentu kariera artystki zabrała zawrotnego tępa. Artystka zaczęła rozpowszechniać swoje prace w formie tek, albumów i pocztówek, które drukowała w oficynie u Jakuba Mortkowicza. Z czasem zamówień na jej prace było tak wiele, że oskarżało się ją o to, że popadła w manierę. Jednak jej charakterystyczny styl, żywych kolorów, literackości przedstawień, grubych konturów mimo tych komentarzy nadal cieszyły się i cieszą do teraz zwolenników jej sztuki. Styl jej prac nadawał się idealnie do ilustracji książek, dlatego też jej dzieła można znaleźć w publikacjach: „Pastorałka złożona z 7 kolęd" (1915), „Sielanki Szymonowica" (1926), „Treny Kochanowskiego" (1930) i „Muzyka Podhala" S.A.

Stryjeńska była twórcą wielu talentów, nie dość, że odnajdywała się w sztuce malarstwa, grafiki, ilustracji to również była scenografką. Współpracowała z Teatrem Miejskim w Krakowie tworząc dekoracje oraz kostiumy do baletu „Harnasie" wystawionego w Warszawie (1938), Brukseli, Paryżu i Nowym Jorku (1939).

Artystka miała wiele indywidualnych wystaw, między innymi w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (1919, 1926), paryskiej Galerie Crillon (1921), londyńskim New Art Salon (1927), lwowskim Muzeum Przemysłu Artystycznego (1932) i warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki (1935). Prezentowała trzykrotnie swoje prace na Biennale w Wenecji. Zofia Stryjeńska otrzymała wiele nagród za swoją szeroko pojętą twórczość artystyczną. Otrzymała wielki złoty medal za ilustracje książkowe na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (1929), została uhonorowana srebrnym medalem na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Religijnej w Padwie (1931), zdobyła złoty medal na XVIII Biennale w Wenecji (1932) oraz za swój dorobek artystyczny została wyróżniona przez Fundację Alfreda Jurzykowskiego w Nowym Jorku (1971).

Trudno o innego artystę, który z tradycji ludowej zrobił swój znak rozpoznawczy i w tak barwny i piękny sposób przedstawiał polską kulturę. Prace Stryjeńskiej są pełne dobra i szczęścia. Są jak nie kończące się lato albo radosny taniec. Stryjeńska pięknie pokazała, jak można zakochać się w Polskiej ludowości i wyciągnąć z niej estetykę godną galerii i muzeów.

18

ZOFIA STRYJEŃSKA
(1894 – 1976)

Kobieta w stroju ludowym z Wilna, 1939

pochoir ręcznie kolorowane gwaszem, papier, 50 x 39,5 cm
sygn. u dołu na kamieniu: Z. STRYJEŃSKA na odwrocie napis: COPYRIGHT BY C.SZWEDZICKI 1939
Praca pochodzi z teki: Z. Stryjeńska, „Polish peasants costumes".

Estymacja: 2 000 – 3 000 zł •

19

ZOFIA STRYJEŃSKA
(1894 – 1976)

Mężczyzna w stroju kujawskim, 1939

pochoir ręcznie kolorowane gwaszem, papier, 50 x 39,5 cm
sygn. u dołu na kamieniu: Z. STRYJEŃSKA na odwrocie napis: COPYRIGHT BY C.SZWEDZICKI 1939
Praca pochodzi z teki: Z. Stryjeńska, „Polish peasants costumes".

Estymacja: 2 000 – 3 000 zł •

Analizując je [autoportrety] można zauważyć, że oprócz dążenia do przedstawienia własnej osobowości i różnych stanów psychicznych, wyraźnie czytelna jest chęć przedstawienia siebie jako „wybranka muz", natchnionego artysty.

(Kułakowska K. [w], *Obrazy Wlastimila Hofmana z kolekcji Polskich i Czeskich*, wyd. Muzeum Karkonoskie, Jelenia Góra, Szklarska Poręba 2003, s. 18)

20

WLASTIMIL HOFMAN
(1881 – 1970)

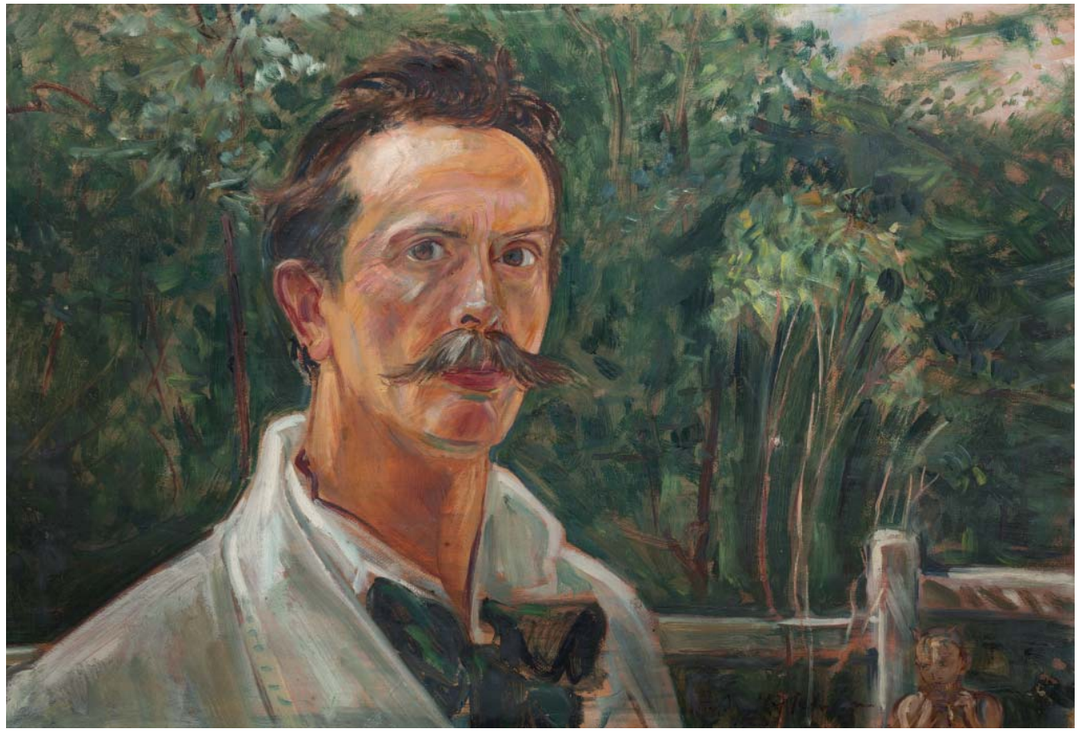
Autoportret, 1913

olej, tektura, 44 x 65 w świetle oprawy
sygn. p.d.: Wlastimil Hofman 1913

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Gdańsk, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 8.06.1997

Wlastimil Hofman urodził się w rodzinie polsko-czeskiej. We wczesnym dzieciństwie Hofmanowie przenieśli się do Krakowa, gdzie w latach 1895-1899 młody Wlastimil studiował w Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Jana Stanisławskiego, Józefa Skrzyńskiego i Jacka Malczewskiego. Bardzo dużo podróżował, m.in. do Wiednia, Paryża i rodzinnej Pragi. W latach 20. powrócił na krótko do Krakowa by następnie osiąść w Szklarskiej Porębie, w której pozostał do swojej śmierci w 1970 roku. Kunszt artystyczny Hofmana ceniony był nie tylko w kraju ale i poza jego granicami. W roku 1907 jako pierwszy z Polaków otrzymał nominację na członka Wienner Secession Galerie, a w 1921 jako drugi, po Oldze Boznańskiej, Polak został członkiem Societe Nationale de Beaux Arts w Paryżu. Hofman uznawany jest za kontynuatora wyznaczonej przez Malczewskiego linii malarstwa symbolicznego zarówno w zakresie podejmowanych motywów ikonograficznych jak i stosowanej stylistyki oraz kompozycyjnych rozwiązań. Znamienny dla symbolistycznego nurtu pierwiastek baśniowy i mistyczny łączy się w malarstwie Hofmana z młodopolską fascynacją światem polskiej wsi. W twórczości artysty dominują przedstawienia lirycznych Madonn, młodych chłopek i dzieci, włóczęgów, uskrzydlonych aniołów i grających na fujarkach faunów. Silny pierwiastek religijny i baśniowy sprawia, że w twórczości artysty świat realny miesza się ze światem fantastycznym. Zgodnie z nurtem symbolicznym Hofman często podejmował również w swoim malarstwie motyw starości i młodości oraz temat życia jako wędrówki, którą rozpoczynamy w momencie narodzin. Do jednych z najbardziej ulubionych bohaterów malarstwa Hofmana należały dzieci, które w warstwie symbolicznej i alegorycznej często przedstawiał pod postacią aniołów odwołując się w ten sposób do cnót niewinności i czystości. Obecność dzieci na płótnach Hofmana interpretowana jest również jako nawiązanie do szczęśliwości lat dziecinnych. Niewątpliwie jednak przedstawienia te nacechowane są silnym pierwiastkiem symbolicznym i nie brak w nich melancholii i zadumy. Tadeusz Dobrowolski, pisząc o korzeniach sztuki Hofmana wyraźnie wskazuje na tradycję i atmosferę jaka panowała w Polsce końca XIX i początku XX wieku. Rozpoczynający wówczas karierę Hofman kształtował się pod wpływem burzliwych czasów. Jak podkreśla Dobrowolski Hofman należał do pomatejkowskiego pokolenia artystów, którzy negowali historyzm w malarstwie i szukali dla siebie nowych ścieżek rozwoju twórczego. Hofman odnalazł się w symbolizmie, w tej swoistej odmianie antropocentryzmu początku XX wieku, która na piedestał wyniosła duszę człowieka. Zatem, podobnie jak w sztuce Wojtkiewicza, Malczewskiego, czy innych przedstawicieli symbolizmu polskiego, w twórczości Hofmana ogromną rolę odgrywały tematy obrazu, niosące z sobą konkretne, często głębokie treści. Jednak warstwa symboliczna nigdy nie przesłoniła całkowicie fascynacji Hofmana rzeczywistością. Jak pisze Dobrowolski nośnikami symbolicznych treści „byli jednak zwykli ludzie, idealizowani chyba wyjątkowo" a „(…) symbolizm Hofmana jest bardzo ziemski, chciało by się rzec chtoniczny, odarty z brutalności, liryczny". Malarstwo Wlastimila Hofmana pozostaje twórczością ciągle zaskakującą przez mnogość interpretacji a niesione przez nią treści alegoryczne i symboliczne rodzą potrzebę pogłębiania studiów nad spuścizną artysty. Malarstwo Hofmana przyciąga i intryguje – to sprawia, że cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem na rynkach aukcyjnym i antykwarycznym.



Pasja, zamiłowanie do sztuki, jest chorobą, którą ciężko wyleczyć, ale życzyłbym sobie aby rozprzestrzeniała się i ogarnęła swym zasięgiem jak najszerszy krąg ludzi, a Wlastimil Hofman zyskał nowych miłośników swojej twórczości.

(Lewandowski M. [w] *Obrazy Wlastimila Hofmana z kolekcji polskich i czeskich*, red. Sikora-Firszt A., wyd. Muzeum karkonoskie, Jelenia Góra Szklarska Poręba 2003, s. 21.)

21

WLASTIMIL HOFMAN
(1881 – 1970)

Zamyślona, 1926

olej, tektura, 33 x 47,5 cm w świetle oprawy
sygn. l.d.: Wlastimil Hofman 1926

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

Ze względu na swoje wykształcenie, wysokie ambicje i zainteresowania intelektualne, była cenną rozmówczynią i przyjaciółką wielu wybitnych ludzi, w tym Karola Szymanowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza.

(Nałkowska Z., *Dzienniki, IV 1930-1939 Część 1 (1930-1934)*. Opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 232-233, przypis 8.)

22

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
(1885 – 1939)

Portret Julii Sokołowskiej, 1938

pastel, papier, 62,5 x 47 cm w świetle oprawy
sygn. p.d.: NΠ NP chw. +herb. Witkacy 1938 8/V (imieninowy) z tyłu pieczęć z wystawy:
Stanisław Ignacy Witkiewicz w Muzeum Tatrzeńskim

Estymacja: 90 000 – 130 000 zł

PROWENIENCJA
Zakopane, kolekcja prywatna
dar artysty dla Julii Sokołowskiej

WYSTAWIANY
Zakopane, Muzeum Tatrzańskie, *Twarze. Wystawa prac St. Ignacego Witkiewicza*, 1985.

REPRODUKOWANY
Twarze. Wystawa prac St. Ignacego Witkiewicza [katalog wystawy], Muzeum Tatrzańskie, Zakopane, 1985, poz. 66.
Katalogowany: *Katalog dzieł malarskich. Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939*.
oprac. Jakimowicz I., MNW Warszawa, 1990, s. 142, nr kat. 2139.

Stanisław Ignacy Witkiewicz -Witkacy- był pisarzem, dramaturgiem, grafikiem, karykaturzystą, malarzem i przede wszystkim portrecistą. To jeden z czołowych przedstawicieli polskiej sztuki początku XX wieku, syn malarza i twórcy stylu zakopiańskiego Stanisława Witkiewicza. Studiował w krakowskiej ASP w pracowni samego Józefa Mehoffera.
Prezentowany obraz Stanisława Ignacego Witkiewicza przedstawia portret Juli Sokołowskiej. Oprócz imienia i nazwiska wiemy o niej niewiele. Z domu nazywała się Thumen i była córką lwowskiego inżyniera Feliksa, doktora Uniwersytety Lwowskiego. Była żoną lekarza Olgierda Sokołowskiego, obrączkę świadczącą o jej zamążpójściu artysta uwiecznił na portrecie. Kobieta opiera się na prawej ręce w geście zainteresowania swoim towarzyszem. W dniu imienin Stanisława Ignacego Witkiewicza 8 maja 1926 roku miała 31 lat. Na pracy jest charakterystyczne oznaczenie, które informuje nas, że artysta wypił jedną herbatę w trakcie tworzenia. Może wspólnie pili ciepły napój, może ona wybrała coś innego. Był maj, prawdopodobnie praca powstała w ten jeden z pierwszych ciepłych dni, które zwiastują nadchodzące lato. Artysta pod wpływem dobrego imieninowego nastroju podarował Julii Sokołowskiej pracę, która jest prezentowana teraz na aukcji. Na dowód tego zdarzenia mamy dopisek pod obrazem: imieninowy. Witkacy słynął z zamiłowania do kobiet i swojego kochliwego serca. W tym portrecie widać fascynację urodą Pani Julii Sokołowskiej jednak przedstawienie wydaje się niewinne. Nie wydaje się nam, że powstał w odpowiedzi na szargające artystą uczucia. Może skłania nas do tego fakt, że była ona mężatką, dodatkowo podkreśloną obrączką na obrazie, a może notatka o wypitej herbacie sprawia, że nie szukamy tu żadnego podtekstu. Bo ciepły napar z liści herbaty nie kojarzy nam się z romansem, nie jest to napój, który dzielą ze sobą kochankowie. Herbata jest dla przyjaciół, a prezenty od solenizanta w dniu własnych imienin zdaje się jeszcze bardziej podkreślają ta platoniczną znajomość.
Artysta przedstawił Julię Sokołowską z charakterystycznie dużymi oczami, wydłużoną twarzą i wąskim nosem. Kobieta jest ubrana odświętnie, może to z okazji zaplanowanego portretu a może imienin artysty. Jej poza nie wydaje się spontaniczna. Jest raczej ustawiona tak aby kompozycja była interesująca i bardziej indywidualna. Julia Sokołowska podpiera się na ręce i zdaje się słuchać z sympatią rozmówcy. Patrzy wprost na nas, ale ten wzrok nie jest dedykowany nam, lecz Witkacemu. Imieninowa praca niesie w sobie dobrą atmosferę zbliżającego się lata i spotkania dwójki przyjaciół na herbacie, celebrujących w ten sposób tak niewinne święto jak dzień Stanisława.

Na inspiracje sztuką Stanisławskiego wskazuje „streszczenie” pejzażu do kilku niezbędnych elementów np. pochmurnego nieba, zawieszonego nad wąskim ciemnym pasmem pól, nerwowa szkicowość, a niekiedy gęsta, impastowa technika malarska. Echa sztuki Chełmońskiego brzmią w szczególnej wrażliwości na zmienność pejzażu, wiosenne ulewy i jesienne szarugi, rozbłysk pioruna, wilgoć traw, przepych tęczy, szum poruszonych trzcin i zrywających się kaczek.

(Kossakowski Ł., *Pejzaże Wojciecha Weissa* [katalog wystawy] Muzeum Narodowe w Kielcach, 1985, s. 10.)

23

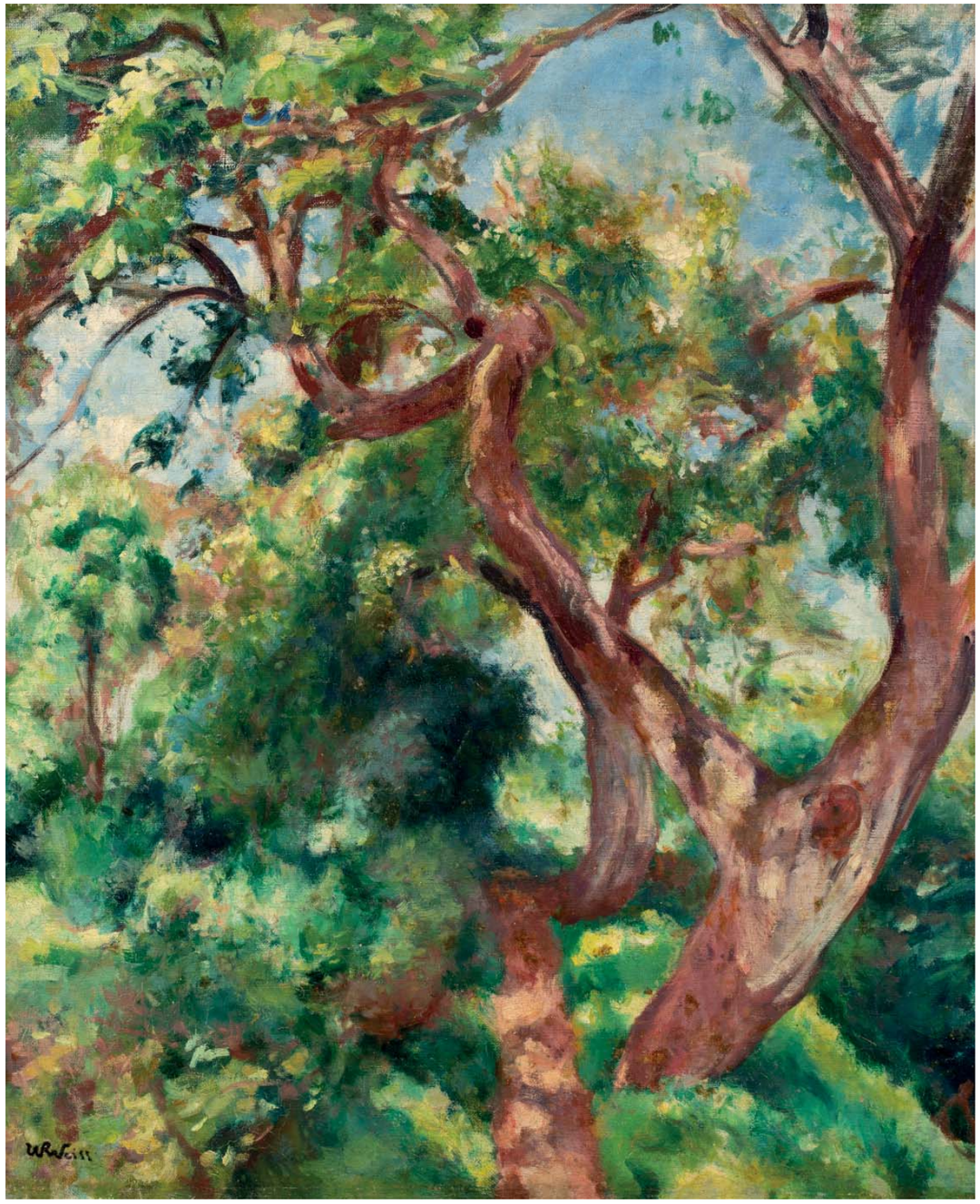
WOJCIECH WEISS
(1875 – 1950)

Pejzaż z drzewami

olej, płótno, 71 x 58 cm
sygn.l.d.: WWeiss

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



Obraz to zrealizowany zachwyt, to list miłosny (...) Zawsze idę za naturą. Natura jest mistrzynią, a artysta jest jej miłośnikiem, kocha i stara się utrwalić te wzruszenia. Nie wolno podchodzić do natury bez entuzjazmu, rozumowo, na zimno. – WOJCIECH WEISS

(Piękno do mnie przyszło…Wojciech Weiss. Malarstwo białego okresu 1905-1912, wyd. Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa, 2007, s. 7.)

24

WOJCIECH WEISS
(1875 – 1950)

Żółte kwiaty

olej, płyta, 49 x 33 cm w świetle oprawy
sygn. l.d.: WW

Estymacja: 8 000 – 10 000 zł •

Pracuję co dzień – zwierzył się przyjacielowi – ale przeciętnie 3 do 4 godzin dziennie. Zdaje mi się, że pisałem panu, że mi tak łatwo przychodzi, czy to dobre rzeczy z pamięci, czy też naturalnej wielkości portrety. I to jedynie daje mi miarę, że nie cofam się na tym samym miejscu, tak mi się samo maluje (...) – WOJCIECH KOSSAK

(K. Olszański, *Wojciech Kossak*, zakład narodowy im. Ossolińskich, 1976, s. 53.)

25

WOJCIECH KOSSAK
(1856 – 1942)

Scena z powstania listopadowego, 1902

olej, deska, 55 x 45 cm
sygn. p.d.: Wojciech Kossak 1902

Estymacja: 60 000 – 90 000 zł

Główny wpływ na kierunek zainteresowań artystycznych Wojciecha jako malarza – batalisty, miłośnika tematów wojskowych wywarła służba w wojsku. Środowisko wojskowych było pierwszym odbiorcą jego obrazów, których tematem były portrety dowódców, rewie wojskowe, ataki konnicy i artylerii. Znamienny dla sztuki Wojciecha pietyzm w oddawaniu historycznych i kostiumowych realiów jak i niezwykła sprawność warsztatowa ma źródło niewątpliwie w latach spędzonych w pracowni swego ojca – Juliusza. Jednak przez wzgląd na wielość zamówień wielokrotnie powracał do tych samych tematów, którym nadawał formy realistyczne. Z powodzeniem stosował trudne skróty i skomplikowane ujęcia perspektywiczne. W licznych kompozycjach utrwalał wizerunki anonimowych legionistów, żołnierzy, równie chętnie jak wojskowe patrole, dramatyczne epizody bitewne i heroiczne potyczki. Cechą charakterystyczną sztuki Kossaka była wyniesiona z domu rodzinnego miłość do koni, których sylwetki malował z wielką wprawą i swobodą.
Prezentowany obraz przedstawia bardzo dynamiczną scenę. Jest to bliski kadr skupiony na wydarzeniach walki. Na pracy znajdziemy głowę konia, której gest wskazuje na strach i poruszenie zwierzęcia. Mistrzostwo przedstawiania tych zwierząt przez Kossaka możemy oglądać na tej pracy z bliska, głowa konia zajmuje praktycznie całą prawą przestrzeń obrazu. Jeździec ledwo mieszczący się w kadrze ma zaraz zadać cios szablą swojemu przeciwnikowi, który mimo, że uzbrojony w muszkiet z bagnetem, wydaje się nie móc wyjść z tej potyczki cało. Sylwetki ludzi i zwierzęcia wypełniają praktycznie cały kadr, pozostawiając nie wiele miejsca na zieleń drzew i błękit nieba w tle. Kompozycja jest otwarta i dynamiczna. To bardzo ciekawy obraz Wojciecha Kossaka, przede wszystkim ze względu na genialne wykadrowanie prezentowanych zdarzeń. Będąc tak bliskimi obserwatorami, czekamy na świst szabli, która ukróci starcie między mężczyznami. Jednak od lat jeździec jest zaklęty w tym geście i walka przedstawiona na obrazie nigdy nie zostanie rozstrzygnięta.

26

JERZY KOSSAK
(1886 – 1955)

Epizod z wojny bolszewickiej, 1930

olej, tektura, 38 x 49,5 cm
sygn. l.d.: Jerzy Kossak 1930

Estymacja: 16 000 – 19 000 zł •

REPRODUKOWANY
Olszański K., *Jerzy Kossak*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, nr 73.

27

WIKTOR KORECKI
(1890 – 1980)

Pejzaż zimowy

olej, płótno , 60 x 90 cm
sygn. p.d.: Wiktor Korecki

Estymacja: 5 000 – 7 000 zł •

Wybitnym przedstawicielem orientacji sensualistycznej jest Kanelba, artysta [...] cieszący się dużym uznaniem. Zaciekawiają go nade wszystko zagadnienia czysto malarskie barwy, układu, faktury. Zagadnienia te opanował Kanelba całkowicie [...] kolor zawsze wyszukany, zazwyczaj z ciekawie przeprowadzoną dominantą pewnej barwy

(W. Husarski, „Tygodnik Ilustrowany", 1932, s. 739)

28

RAJMUND KANELBA
(1897 – 1960)

Kwiaty, ok. 1925-1928

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

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Gdańsk, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 21.12.1991, poz. 37

REPRODUKOWANY
Katalog 12 Dom Aukcyjny Polswiss Art, Warszawa, 21 grudnia 1991, poz 37.

Spośród wszystkich młodych ludzi, którzy przybyli z zagranicy, aby się uczyć z naszymi malarzami, nie znam takiego, który jest bardziej utalentowany niż Polak Kanelba. Jego wizja jest zarówno łagodna, jak i zręczna i jego oko jest dziwnie wrażliwe na wszystkie modulacje koloru i na wszystkie wariacje nastroju

(François Thiébault-Sisson, Le Temps, 10. 1928)

29

RAJMUND KANELBA
(1897 – 1960)

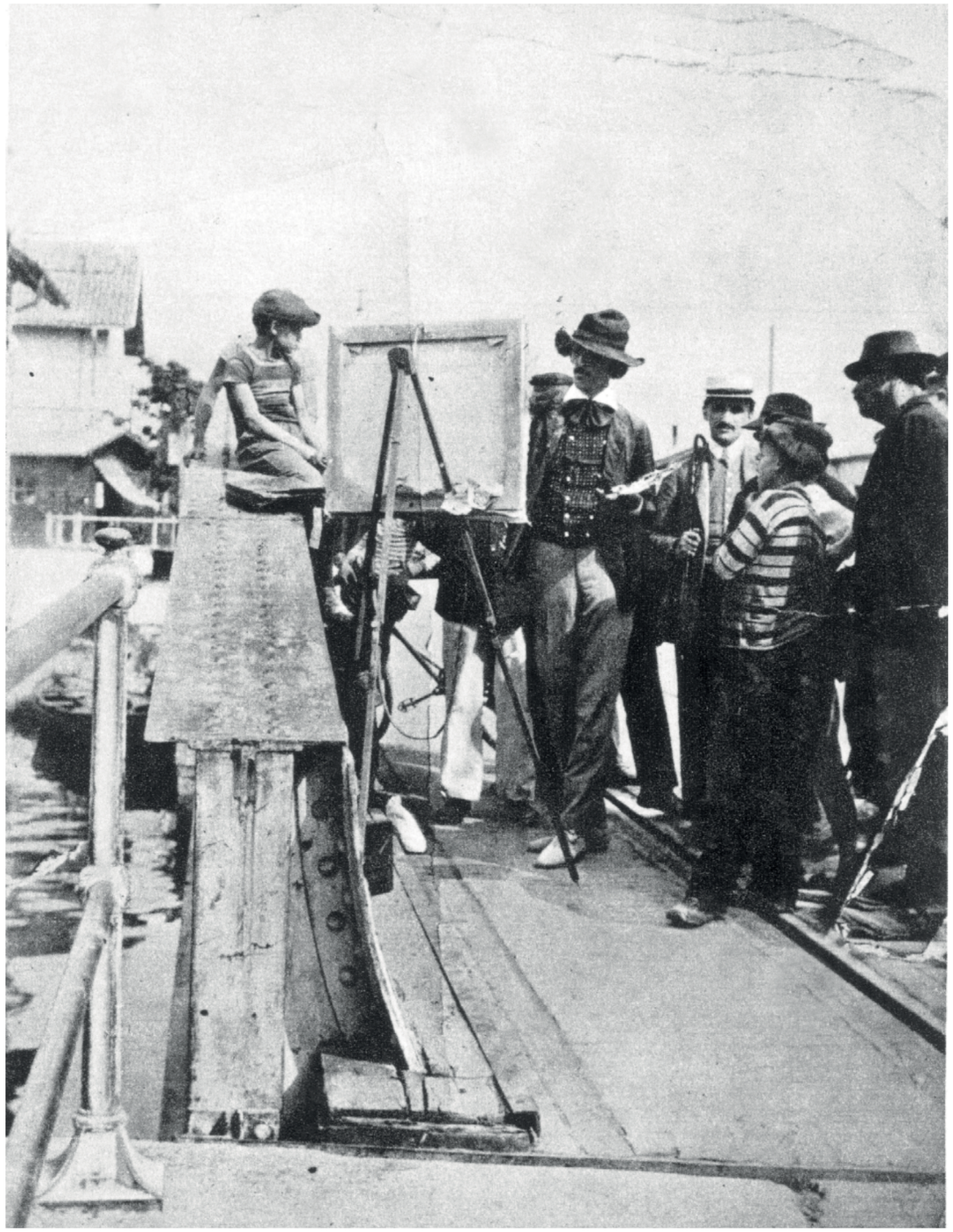
Victory day, 1945

olej, deska, 40,5 x 30,5 cm
sygn.p.g.: Kanelba na odwrocie data: 1945, nalepka z odręcznym opisem pracy: „Victory day" by R. Kanelba 15 Bolton Studios (…) oraz uszkodzona nalepka firmy Doig Wilson & Wheatley z Edynburga

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Gdańsk, kolekcja prywatna

Charakterystycznym dla twórczości Rajmunda Kanelby są studia dzieci i kobiet. Początkowo jego prace były wyidealizowane, z akademickim rysunkiem. Później pod wpływem francuskiego współczesnego malarstwa odnalazł swój bardziej spontaniczny styl malarski. Obraz oferowany przedstawia portret dziewczynki z flagą Wielkiej Brytanii świętującej Dzień Zwycięstwa. Jest ona malowana w typowy sposób dla artysty: swobodnie, szkicowo, z widoczną fakturą farby oraz w żywych kolorach. Dziewczynka ma trójkątną czapkę, spod której wysypują się blond włosy. To nakrycie głowy często powtarza się w pracach Kanelby. Jej wyraz twarzy jest pochmurny co może właśnie zaintrygowało artystę. W kontraście do obchodzonej uroczystości dziewczynka nie jest radosna mimo udziału w świętowaniu. Świat dziecięcy jest głęboki i skomplikowany. Pomimo że wszyscy kiedyś byliśmy dziećmi, trudno nam z czasem wróci wspomnieniami do tamtego okresu i rozszyfrować młodą psychikę. Nie pamiętamy już co bywało źródłem naszego smutku i lęku. Jedyne co teraz widzimy, to smutne dziecko. Ten widok zawsze przykuwa naszą uwagę, jest niepokojący, ale dla artysty może być źródłem inspiracji.



Tadeusz Makowski przy sztalugach we Fiume, fot. z 1907. Tadeusz Makowski - Życie i twórczość, Władysława Jaworska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1964, str. 33

Credo moje artystyczne wyraża się w rytmie formy i jej transpozycji lirycznej, światłocieniu nierealnym i kolorze również transponowanym. – Tadeusz Makowski

(Jaworska W., Tadeusz Makowski. Pamiętnik, wyd. Oficyna Wydawnicza Mireki, Kraków 2003, s. 6)

TADEUSZ MAKOWSKI

Tadeusz Makowski to jeden z najciekawszych i najbardziej zagadkowych polskich malarzy XX wieku. Wychowanek Jana Stanisławskiego i Józefa Mehoffera w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, po jej ukończeniu ze srebrnym medalem wyjechał za granicę. Po krótkim pobycie w Monachium przybył do Paryża w 1908 roku, gdzie pozostał już do śmierci. Jego przyjazd przypadł na okres, w którym sztuka francuska próbowała odejść od impresjonizmu. Podobnie jak wielu obcokrajowców przybywających wówczas do stolicy Francji również Makowski uległ urokowi Luwru, w którego salach spędzał początkowo dużo czasu. Paryż dał mu też odskocznię do dalszych poszukiwań, m.in. w muzeach Belgii i Holandii gdzie mógł po raz pierwszy zapoznać się z dokonaniami szkoły mistrzów flamandzkich. Końcówka królowania impresjonizmu w sztukach malarskich zbiegła się ze wzrastającą rolą nowego kierunku jakim był kubizm. Makowski, którego niezaprzeczalnie barwna osobowość szybko pozwoliła wejść w paryskie środowisko artystyczne, przez jakiś czas uległ fascynacji nowym kierunkiem, który w swym założeniu odrzucał dotychczasowe zasady perspektywy i budowaniu geometrycznej kompozycji. W tym duchu odbyła się jego pierwsza wystawa zaprezentowana w Salonie Niezależnym w Paryżu w 1911 roku. W kolejnych latach w jego pracowni na Montparnasse powstawały obrazy kubistyczne, w których kształt wydobywał jednak światłocieniowym modelunkiem i obrysowywał wyrazistym konturem. Były to przede wszystkim martwe natury o zawężonej, ciemnej gamie barw. jednak artysta nie do końca czuł się w tym nurcie wygodnie. Już po 1913 roku odstąpił od kubizmu na rzecz poszukiwań na rzecz malarstwa realistycznego spod znaku Camille'a Corota i Gustave'a Courbeta. Ślady krótkiej fascynacji kubizmem pozostają jednak czytelne w niemalże całym dorobku twórczym Makowskiego.

Około 1915 roku zintensyfikowały się osobiste poszukiwania malarskie artysty. Częste podróże do Bretanii i przyjaźń z Władysławem Ślewińskim zaowocowały serią pejzaży i scen z życia miejscowych chłopów utrzymane w ciepłej tonacji żółcieni i czerwieni. W latach 20. powstawały obrazy niewielkich rozmiarów, malowane na deskach i dyktach martwe natury o delikatnej wysmakowanej kolorystyce, uproszczone w formie i podkreślone delikatnym konturem kompozycje na częstokroć abstrakcyjnym tle. Artysta, który był samotnikiem z wyboru i nigdy nie zdecydował się na założenie rodziny, cenił sobie niezwykle swoje paryskie przyjaźnie, czego daje wyraz w swoich pamiętnikach. Osobowość Makowskiego i jego malarstwo robiły silne wrażenie na paryskim środowisku artystycznym, które postrzegało artystę jako oryginała i z ciekawością śledziło rozwój. Jeden z wieloletnich przyjaciół Makowskiego, Marcel Gromaire, po latach w rozmowie z Władysławą Jaworską mówił: „Mieliśmy wspólne idee, ale on był bardzo niezależny, bardzo odmienny. Ciągle szukał czegoś nowego. W ostatnim okresie pociągał go ekspresjonizm, dużo transponował w swym malarstwie, ale w gruncie rzeczy pozostał bardzo słowiański, bardzo polski. Moim zdaniem, jego sztuka wywodzi się z polskiego folkloru." (Jaworska W., Z Gromairem o Tadeuszu Makowskim, w: „Świat" 1957, nr 40). Z kolei inny członek ówczesnej paryskiej elity intelektualnej, pisarz i krytyk Louis Leon-Martin, podkreślał nowatorstwo języka malarskiego polskiego artysty, pisząc m.in. we wstępie do katalogu wystawy w 1928 roku: „Jeżeli sztuka zaczyna się w momencie transpozycji – Makowski jest czystym, uroczym artysta zdolnym tłumaczyć jednocześnie lirycznie i potocznie codzienność życia ludzkiego. (…) Dzisiaj wnosi on do malarskiego słownictwa nową formę, język jeszcze nieznany. Makowskiemu zdarzył się cud, jaki zdarza się tylko poetom." (ze wstępu do katalogu wystawy Tade Makowski. Peintures et dessins du 5 au 18 novembre 1928, w: „Bulletin de la Galerie b. Weill", Paryż 1928, nr 70).

Podkreślana wielokrotnie poetyckość malarstwa Makowskiego uwidoczniła się w sposób szczególny w drugiej połowie lat 20. kiedy to w jego malarstwie pojawia się typ fizjonomiczny dziecka o delikatnych, regularnych rysach i lekko zdziwionym, zadumanym spojrzeniu szeroko rozwartych oczu. Charakterystyczna jest też wiotka linia precyzyjnie opisująca formy, subtelny modelunek walorowy i zawężona do kilku pastelowych tonów kolorystyka. Kulminację poetyki dziecięcego rysunku stanowią pejzaże malowane w latach 1926-1927 w normandzkim miasteczku Breuilpont, gdzie artysta spędzał wakacje. Już od samego początku lat 30. język malarski Makowskiego ulega kolejnym transformacjom, nasila się ekspresjonistyczna tendencja, kształty ulegają uproszczeniu aż do geometryzacji, linia jest wyrazista i mocna. Stosowany wówczas kolor był zawężony do barw ziemistych a materia malarska gęsta. W tym czasie pojawił się jeden z najbardziej znanych motywów malarskich Tadeusza Makowskiego – postaci dzieci – pajacyków, z charakterystycznymi spiczastymi nakryciami głowy, mające w sobie ten element teatralności, jaki mógł być echem doświadczeń artysty z krakowskim kabaretem „Zielonego Balonika", dla którego w czasach jeszcze przedparyskich projektował kukiełki. Wiele lat później powrócił do tej groteskowej rzeczywistości przypominającej maskaradę, z małymi aktorami melancholijnie zastygłymi w bezruchu. Dzieci – pajacyki zawieszone są w tych obrazach w nieokreślonej przestrzeni, we wnętrzach pracowni, chat i na podwórkach a ich częstymi towarzyszami są zwierzęta domowe. Makowski zmarł nagle w 1932 roku. Jego śmierć została odczuta w Paryżu jako wielka strata. Podkreślano, że odszedł nie tylko serdeczny przyjaciel ale i wielki artysta. „Nie ma go już. Ale dusza i dzieła nie giną" pisał Luois Leon- Martin w dniu śmierci artysty. Dorobek artystyczny Makowskiego stawia go w pierwszym rzędzie najwyżej cenionych polskich malarzy ubiegłego stulecia. Nie pomylił się zatem Leon-Martin w swoich słowach, tak jak sam Tadeusz Makowski kiedy pisał: "Aby umieć przeżyć swój czas, trzeba go umieć wyprzedzić". (Jaworska W., Tadeusz Makowski. Pamiętnik, wyd, Oficyna Wydawnicza Mireki, Kraków 2003, s. 20)

Patrząc na dziecko stara się on i na świat patrzeć oczami dziecka, oczami rozszerzonymi ciekawością świata i bogactwem dziecięcej wyobraźni.

(Jaworska W., Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, PAN 1964)

30

TADEUSZ MAKOWSKI
(1882 – 1932)

Portret dziewczynki w kapeluszu, ok. 1922

olej, płótno, 46,5 x 38,5 cm
sygn. l.d.: Makowski

Estymacja: 90 000 – 150 000 zł

Obraz przedstawia ciemnooką i ciemnowłosą dziewczynkę, z twarzą zwróconą w lewo, widzianą w trzech czwartych. Postać ujęta jest w popiersiu. Dziewczynka nosi jasny kapelusz ozdobiony ciemną wstążką i bardzo szerokim, opuszczonym nieco w dół rondem na zaczesanych, zebranych z tyłu włosach oraz ciemne, brązowawe ubranie. Postać odcina się wyraźnie na jednolitym, beżowo-brązowawym tle.

Po okresie fascynacji kubizmem, pod koniec I wojny i w latach bezpośrednio po niej, Makowski powraca do malarstwa mistrzów, często odwiedza Muzeum Luwru w Paryżu. Przeżywa okres zainteresowania malarstwem flamandzkim i holenderskim, m.in. Peterem Breughelem Starszym. Wpływ ten uwidacznia się nie tylko w scenach figuratywnych, ale także w portretach, np. Autoportrecie z paletą i ptaszkiem, ok. 1919 (MNK). Widoczny jest też w scenach z dziećmi, które w tym okresie zaczynają zajmować wiele miejsca w jego twórczości. Dziecinni bohaterowie jego obrazów ujmowani są na ogół en face lub w trzech czwartych. Na głowach mają najczęściej niecodzienne, dekoracyjne nakrycia, które nadają codziennym scenom symboliczno-onirycznego charakteru. Okrągłe twarze dzieci są komponowane za pomocą płaskich plam barwnych, o wąskim modelunku, ożywione ciemnymi oczami o migdałowym kształcie, jak to ma miejsce w obrazach Vita brevis, ars longa, 1918 (MNW) Kapeli dziecięcej, 1922 (MNW), czy Dwie dziewczynki, z ok. 1920 r (kolekcja prywatna). Opisywany portret dziewczynki jest wyjątkowym przykładem stylu Makowskiego z tego okresu. Utrzymany jest w wąskiej gamie barwnej ciepłych brązów i ochr. Płasko modelowane formy uzyskują swoją trójwymiarowość dzięki różnicom w nasyceniu bliskich sobie barw. Układ światła i barw przypomina złociste światła obrazów Rembrandta. Niezwykle staranna i przemyślana kompozycja obrazu, oparta na ciemnej plamie popiersia dziewczynki, zajmującego dolną połowę obrazu, rozwija się wykorzystując dynamiczny układ łuków i przekątnych w górnej części. Postać wypełnia niemal całą powierzchnię płótna, a szerokie rondo kapelusza, nieco ciemniejsze od karnacji skóry uwypukla wyrazistą twarz dziewczynki, która dodatkowo podkreśla światło padające z prawej strony z przodu i oświetlające jej prawy policzek. Poprowadzonym po przekątnej łukom ronda kapelusza odpowiada doskonałe łuki owalu twarzy, tylnej części szyi i wycięcia ubrania pod szyją, prowadząc oko widza po poszczególnych partiach głowy portretowanej i doprowadzając je do kulminacyjnego punktu kompozycji, którym jest zagadkowe, unikające bezpośredniego spotkania z widzem spojrzenie zamyślonej, pełnej powagi małej bohaterki. Portret jest przykładem pięknej i harmonijnej zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i kolorystycznym twórczości Tadeusza Makowskiego z dojrzałego okresu.

Z ekspertyzy dr Ewy Bobrowskiej, 2020

Maluję dwa obrazy, których tematem są Amerykanie w pstrych trykotach, dziwaczne „gęby”– wszyscy w okularach. Zdaje się, że zapowiada się to ciekawie.

(Z listu Tadeusza Makowskiego do Róży Aleksandrowicz dnia 4 maja 1930 r.)

31

TADEUSZ MAKOWSKI
(1882 – 1932)

Turyści amerykańscy, ok. 1930

technika mieszana, papier 14 x 20 cm w świetle oprawy
sygn. p.d.: Tade Makowski

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja rodziny Sapiehów

LITERATURA
Jaworska W., *Groteska dorosłych* [w:] *Tadeusz Makowski. Życie i twórczość*, Ossolineum, PAN, 1964, ss. 252-273.

Gdy Marcin Samlicki zarzucał mu w wywiadzie dwuwymiarowość i brak akademickiej poprawności, odpowiedział: Mierzysz sztukę materialnym metrem anatomii i perspektywy, a tymczasem tu decyduje wyższy czynnik, tj. wzruszenie, w jakim dzieło powstało.

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

32

TADEUSZ MAKOWSKI
(1882 – 1932)

Troje dzieci, ok.1931

akwarela, papier, 15,5 x 22 cm w świetle oprawy
sygn. p.d.: T.M.

(Obraz posiada ekspertyzę dr Ewy Bobrowskiej.)

Estymacja: 40 000 – 60 000 zl

Spośród polskich przedstawicieli École de Paris, którzy przybyli do Francji w okresie międzywojennym, największy dorobek artystyczny ma Zygmunt (Józef) Menkes.

(Brus-Malinowska B. i Malinowski J., *W kręgu Ecole de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007, s. 129.)

33

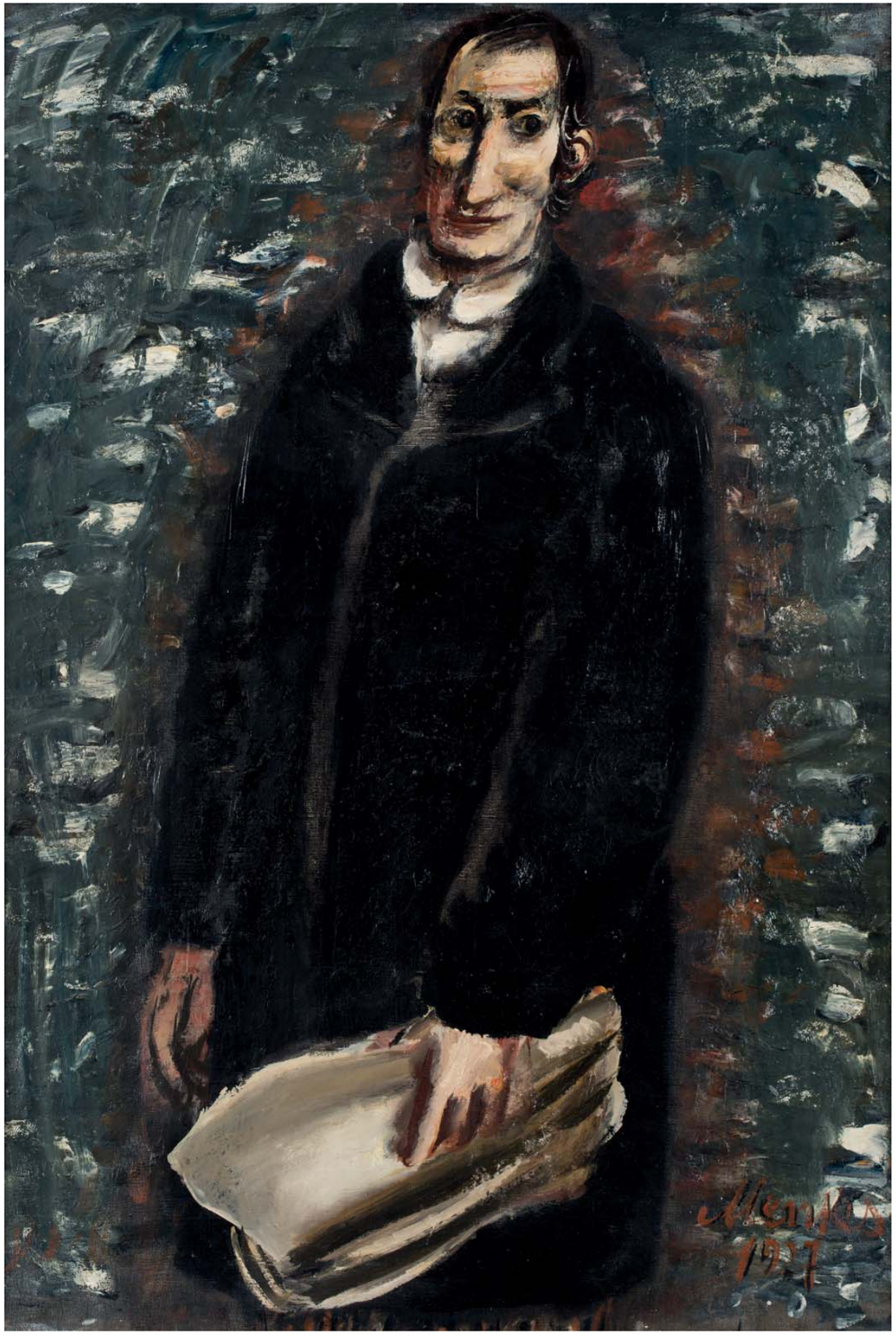
ZYGMUNT MENKES
(1896 – 1986)

Lewita, 1927

olej, płótno, 130 x 88 cm
sygn. p.d.: Menkes 1927

Estymacja: 200 000 – 250 000 zł •

Menkes pochodził z lwowskiej rodziny kupieckiej a pierwsze lekcje malarstwa pobierał u Kazimierza Sichulskiego. Twórczość mistrza znacząco wpłynęła na kształt malarstwa młodego artysty, którego malarstwo już zawsze odznaczać się będzie ekspresją, bogatą kolorystyką i zamiłowaniem do deformacji. W latach 20. Menkes kształcił się w pracowni Wojciecha Weissa, zetknął się też z krakowskimi formistami. Echa wpływu jaki wywarli ci ostatni odczuwalne są w oferowanym obrazie „Lewita" przede wszystkim w masywnej bryłowatości postaci mężczyzny oddanej za pomocą jednolitych plam barwnych. Obraz ten namalowany został na krótko po definitywnym przeniesieniu się artysty do Paryża i zaraz po wystawie w Galerie Au Sacre du Printemps prowadzonej przez polskiego marszanda Jana Śliwińskiego. Wydarzenie to uznawane jest za początek faktycznej kariery Zygmunta Menkesa. Malarstwo artysty w tym okresie nie jest jednolite lecz dominujące zdają się być barwy zimne, zestawione w „Lewicie" z drobnymi, wijącymi się motywami tła. Oferowany obraz to doskonały przykład ekspresjonistycznego malarstwa artysty, w którym pierwszoplanową rolę odgrywały forma plastyczna i barwa.



Naprzeciwko naszego studia wynajęłam pokój Tuwimowi, który był naszym bardzo bliskim przyjacielem. Latem wynajmowaliśmy dom w Connecticut, gdzie Tuwim mieszkał, a ja przyjeżdżałam na weekendy. Tam właśnie powstały słynne „kwiaty polskie" Tuwima.

(Stanisława Teodora Weiss – żona Zygmunta Menkesa [w:] Czesław Czapliński, *Zygmunt Menkes. Biografia*, Nowy Jork 1993, ss. 25-26)

34

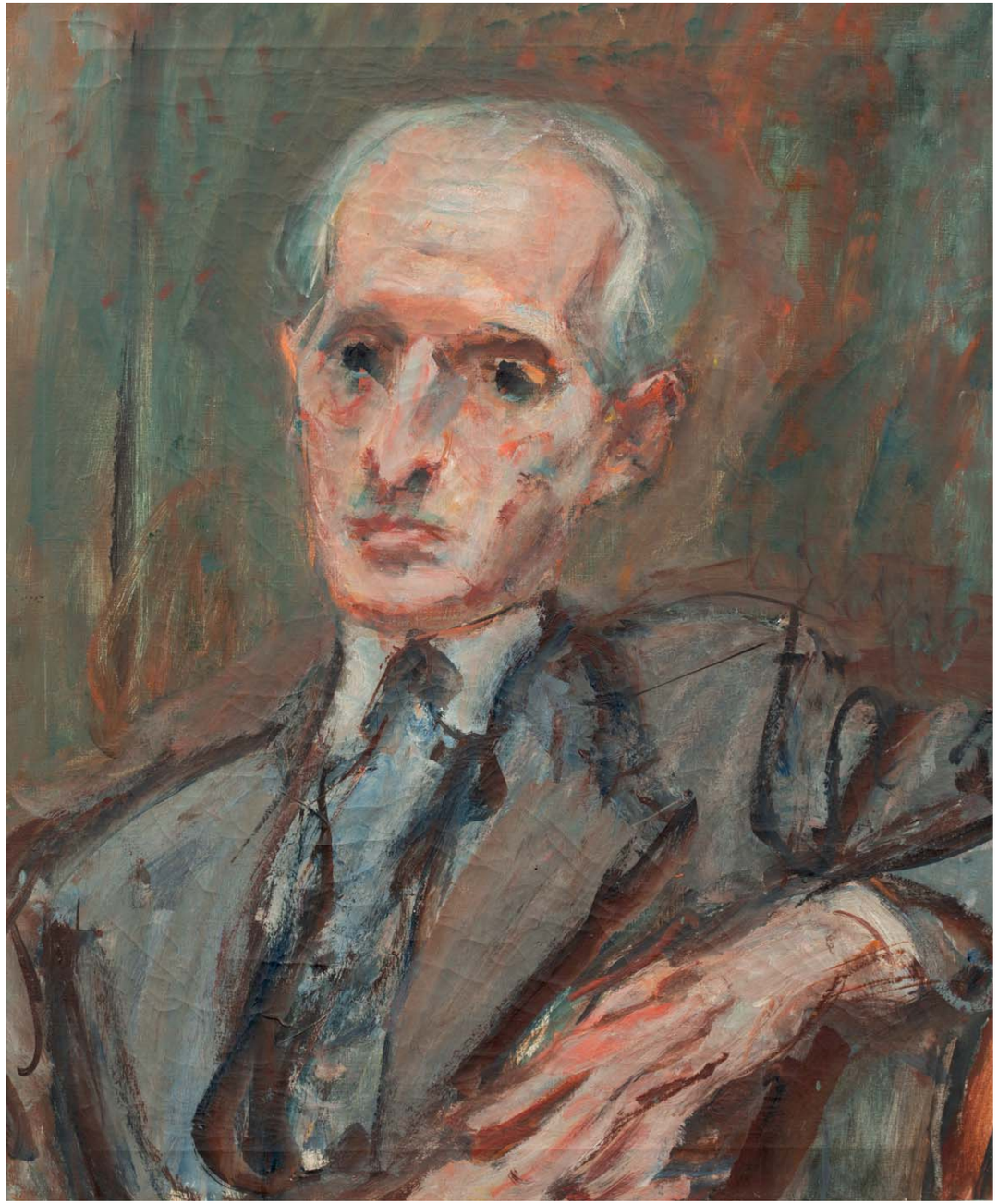
ZYGMUNT MENKES
(1896 – 1986)

Portret Juliana T uwima

olej, płótno, 63,5 x 53,5 cm
na odwrocie częściowo zachowana nalepka: Towarzystwo (…)
oraz numer depozytowy: 338

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Gdańsk, kolekcja prywatna



Mela Muter; w pracowni przy rue Vaugirard 114 bis, wybudowanej przez znanego architekta Auguste'a Perreta, ok. 1930

[...] 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, złagodzone 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.)

MELA MUTER

Mela Muter (Maria Melania z Klingslandów Mutermilchowa) urodziła się w Warszawie, w majętnej żydowskiej rodzinie (wiernej polskiej tradycji niepodległościowej). Swoją edukację malarską rozpoczęła uczęszczając na kurs w prywatnej Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiet w Warszawie, prowadzonej przez Miłosza Kotarbińskiego. W 1901 r. wyjechała do Paryża, w którym z niewielkimi przerwami została do końca życia. Będąc młodą matką kształciła się w paryskich szkołach: Académie Colarossi oraz Académie de la Grande Chaumičre, które umożliwiały edukację kobietom. Po burzliwym małżeństwie z krytykiem sztuki Michałem Mutermilchem, artystka wywołała duże zainteresowanie wśród paryskiej awangardy swoim związkiem z francuskim publicystą Raymondem Lefebvrem. Barwna osobowość Meli Muter pozwoliła jej na nawiązanie interesujących relacji z elitą inteligencką i artystyczną. W gronie bliskich jej przyjaciół znajdował się uwielbiany w Francji poeta Rainer Maria Rilke. Utrzymywała kontakt z Polakami mieszkającymi w Paryżu – Leopoldem Staffem, Władysławem Reymontem oraz Stefanem Żeromskim. Mela Muter znała się również z Olgą Boznańską, obok której wynajmowała sąsiadującą pracownię malarską. Należała do międzynarodowego artystycznego kręgu paryskich malarzy głównie pochodzenia żydowskiego – École de Paris, gdzie jej nazwisko pojawiało się wśród najbardziej cenionych artystów, takich jak: Marc Chagall, Amadeo Modigliani czy Pablo Picasso. Wśród sportretowanych przez nią osobistości świata sztuki, znaleźli się m.in. meksykański malarz, mąż Fridy Kahlo – Diego Rivera, znany marszand Ambrois Vollard, czy wreszcie jeden z najważniejszych architektów francuskich Auguste Perret, który zaprojektował dla niej luksusową willę i pracownię przy Rue Vaugirard 114. W 1917 r. atelier Meli Muter odwiedził sam Henri Matisse, którego zachwyciły jej obrazy. W swoim dorobku artystycznym posiada m.in. wystawy prezentowane na w paryskich galeriach Chéron (1918) oraz Druet (1926 i 1928), ekspozycję na pokazach w barcelońskiej Galerii José Dalmau, w Monachium, Pittsburgu oraz krajowych wystawach zbiorowych w Krakowie, Lwowie oraz Warszawie.

Dla Meli Muter istotne okazały się podróże. Podczas pobytu w Bretanii, artystkę zaintrygowała twórczość malarzy z tzw. szkoły z Pont-Aven. Uproszczony, miękki modelunek portretowanych postaci czasami kontrastowany z abstrakcyjnie położoną barwną plamą farby spowodował przekonanie o jej fascynacji twórczością Gauguina. Jednak na jej dojrzały styl wpływ miała inspiracja obrazami Paula Cézanne'a, Vincenta van Gogha oraz Edouarda Vuillarda. Będąc pod wrażeniem ich obrazów, zaczęła rozbijać dotychczasowe plamy na wibrujące drobne cząsteczki. Zmieniła się również jej paleta barw oraz klimat i nastrój obrazów, który od tej pory stał się bardziej intymny.

Z tematów kompozycyjnych pociąga Mutermilchową nade wszystko problem uczucia macierzyństwa. I tu ten talent na wskroś męski nabiera na chwilę miękkości i słodyczy kobiecej. W geście matki, obejmującej dziecko, widzi artystka naturalną, zawsze skończoną kompozycję malarską. W kobiecie najbrzydszej nawet, tulącej do piersi dziecko, odnajduje pierwiastki niezwykłego poetyckiego piękna i harmonii. [...] Z powodu tej niezwykłej siły wyrazu i śmiałości silnej ręki w traktowaniu przedmiotu, krytyka francuska częstokroć zestawia Mutermilchową z Van Goghiem, odnajdując w niej tę samą bolesną wizję w portretach, to samo odczucie wielkich dramatów w naturze.

(Zbierzchowski H., *Z pracowni artystów polskich w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 40, s. 804.)

Osobista faktura malarki, faktura zdobyta latami ciężkiej pracy. Mocno zbudowane rysunkiem, kładzione silnymi, chropowatymi płaszczyznami farby w kolorze najczęściej niebieskim, opartym o żółte tony akcesoriów, pomyślane jako kompozycja barw i płaszczyzn, portrety te są dzisiaj arcydziełami sztuki malarskiej.

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

Mela Muter (Maria Melania z Klingslandów Mutermilchowa) urodziła się w Warszawie, w majętnej żydowskiej rodzinie (wiernej polskiej tradycji niepodległościowej). Swoją edukację malarską rozpoczęła uczęszczając na kurs w prywatnej Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiet w Warszawie, prowadzonej przez Miłosza Kotarbińskiego. W 1901 r. wyjechała do Paryża, w którym z niewielkimi przerwami została do końca życia. Będąc młodą matką kształciła się w paryskich szkołach: Académie Colarossi oraz Académie de la Grande Chaumičre, które umożliwiały edukację kobietom.

Doświadczenie macierzyństwa miało olbrzymi wpływ na twórczość artystki. Po 1910 roku charakterystycznym dla prac Meli Muter były tematy związane z macierzyństwem oraz ich warianty jak kompozycje wielopostaciowe przedstawiające rodziny, najczęściej cygańskie. Do takich obrazów zaliczyć można między innymi Rodzinę cygańską z 1930 roku, Rodzinę na plaży, Kobiety z dziećmi nad brzegiem rzeki z ok. 1917 czy Kobieta w dwojgiem dzieci w polu z roku 1926. Podobnie jak w wymienionych przykładach tak i w Rodzinie muzyków kompozycja charakteryzuje się wieloplanowością a wiodącą rolę odgrywa postać matki. W oferowanej pracy odwraca ona od swej piersi dziecko w kierunku ujętej plecami do widza blondwłosej dziewczynki ubranej – w przeciwieństwie do pozostałych bohaterów sceny - w odświętną białą sukienkę, która w geście pełnym dziecięcej czułości całuje maleństwo w rączkę. Tej pięknej, pełnej intymności scenie towarzyszą postaci dwóch mężczyzn grających na instrumentach tak jakby ich muzyka miała być tłem do gestu rozgrywającego się między trzema pierwszoplanowymi postaciami. Grupę figuralną uzupełnia siedzący z prawej strony pies oraz przechadzający się nadrzeczną plażą ludzie. Twarze postaci potraktowane są z niespotykaną u artystki delikatnością i subtelnością, rysy fizjonomiczne ujęte są niemalże syntetycznie jak to czyniła Muter w przypadku kompozycji wielkoformatowych. Obraz Rodzina muzyków to majstersztyk pod względem kompozycyjnym i kolorystycznym. Skala barw ciepłych, miejscami niemalże intensywnych i zaskakująco kontrastujących, tak rzadkich w palecie używanej przez Melę Muter, dodaje wzruszającej scenie niezwykłego ciepła. Rodzina muzyków należy do bardzo ciekawych i rzadkich przykładów wielkoformatowego malarstwa artystki, w którym artystka dała upust swemu zamiłowaniu do monumentalności formy. Skala tej pracy stawia nas na równi z członkami rodziny, stajemy się jej częścią. Artystka zaprasza nas do przeżycia tej intymnej sceny wraz z bohaterami. Nikt nie zwraca na nas uwagi, na chwilę kontemplacji obrazu stajemy się jednym z muzykantów.

35

MELA MUTER
(1876 – 1967)

Rodzina muzyków

olej, płyta, 153 x 117 cm
z tyłu papierowa nalepka z opisem pracy w języku francuskim

Estymacja: 500 000 – 600 000 zł •

PROWENIENCJA
USA, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Czapliński Cz., Kolekcje sztuki polskiej w Ameryce, Warszawa – Nowy Jork, str. 424

Mojżesz Kisling na jachcie, fot. Kisling Prince de Montparnasse, Paryż, 2011

Kisling był stałym bywalcem w kawiarniach, był wesoły, rubaszny, przyjacielski i łatwy w obejściu. Wystawiał dużo, miewał indywidualne wystawy, rozgłos i powodzenie. Malarstwo jego, robione z dużym temperamentem, sugestywne, choć może trochę błyskotliwe, o silnych zestawieniach kolorów, tkwiło wyraźnie w atmosferze ówczesnego Paryża i założeń École do Paris.

— PROFESOR EUGENIUSZ GEPPERT

MOJŻESZ KISLING

Artysta wielokrotnie odwiedzał południe Francji. Podczas pierwszego pobytu na przełomie 1912 i 1913 roku w Céret towarzyszyli mu Picasso, Braque, Juan Gris i Max Jacob. Po pobycie z kubistami na południu Francji Kisling stworzył serię pejzaży. Początkowo na twórczość artysty oddziaływała fascynacja malarstwem Cezanna, jednak z podczas wspólnego wyjazdu z przyjaciółmi jego prace również zaczęły przybierać bardziej geometryczny i kubizujący charakter. Artysta eksperymentował z nowymi formami wyrazu nie po to aby ustanowić nowe zasady budowy obrazu ale aby odnaleźć nową formułę dekoracyjności. „Staram się wprowadzić w moje prace pierwiastek czysto ludzki i to właśnie wyklucza u mnie zbliżenie z kubizmem" – tak skomentował Mojżesz Kisling w wywiadzie dla Wiadomości Literackich swoją przygodę z tym nurtem w sztuce (Wiadomości Literackie, 1929, nr. 46).

W latach 1917- 1920 Kisling odbywał liczne podróże na południe Francji w poszukiwaniu inspiracji i towarzystwa jego przyjaciół takich jak Szymona Mondzaina oraz André Derain'a. Artysta w pejzażach i widokach Marsylii i Saint-Tropez odnalazł motywację do wnikliwego studiowania portów wraz z ich gwarem i ruchliwością. Południe Francji jest niezwykle urokliwym miejsce do spędzenia wolnych dni. Ciepło, dobra pogoda i sielski nastrój epatuje z prac tam namalowanych. Powstało wtedy wiele prac malarskich oraz graficznych przedstawiających łodzie, porty i życie im towarzyszące. Charakteryzowała je rozbielona paleta oraz widoczne echa inspiracji kubistami i sztuką Cézannea. Artysta powiedział: „Nie można wnieść do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmienne. […] Malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczuciowością malarską"(Wiadomości Literackie, 1935, nr 51) co tłumaczy jego liczne wycieczki i zapożyczenia z różnych nurtów sztuki. Port w Saint Tropez będzie zawsze taki sam, farby i płótno również, jedynie to co może jego malarstwo odróżnić od reszty artystów to on sam, jego doświadczenia i interpretacja przedstawienia. Prace z tego okresu twórczości artysty są niezwykłą podróżą po refleksji Kislinga nad malarstwem. Zdaje się, że łodzie i porty są jedynie pretekstem do poszukiwań swojej drogi do odnalezienia indywidualnego charakteru malarstwa artysty.

Wiem, że nie można wnieść do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmienne, i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczuciowością malarską...

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

36

MOJŻESZ KISLING
(1891 – 1953)

Saint-Tropez, 1918

olej, płótno, 99 x 74 cm
sygn. śr.d.: Kisling

Estymacja: 400 000 – 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Izrael, kolekcja prywatna
Szwajcaria, kolekcja prywatna, 2015
Los Angeles, kolekcja Josepha Guttmanna, 1995
Washington DC, kolekcja Dr. Juliusa Rosenthala, 1975
Washington DC, kolekcja pywatna

REPRODUKOWANY
Dutourd J., *Kisling 1891-1953*, ed. Kisling J., tom III, 1995, s. 289
Lampert J., ed. Chaleit M., *Kisling Prince de Montparnasse*, Paryż, 2011, s. 90.

Obraz „Saint Tropez" jest jednym z największych obrazów Mojżesza Kislinga. Mierzy praktycznie metr wysokości i pół metra szerokości. Jest to obraz olejny malowany tak lekko, że na pierwszy rzut oka można by go pomylić z akwarelą. Prace z okresu jego pobytów w Marsylii i Saint Tropez charakteryzuje rozbielona paleta, która na pewno ma wpływ na taki odbiór obrazu. Może to ostre światło południa Francji zainspirowało artystę do tworzenia obrazów prześwietlonych niczym fotograficzna klisza. Kisling był zauroczony atmosferą portu i pięknem łódek przybijających do niego. Mnogość tych przedstawień jedynie potwierdza jego fascynację i zauroczenie tematem. Znajomość z kubistami zaowocowała pewnymi zapożyczeniami od nich, których możemy się doszukiwać w sposobie potraktowania budynków w tle. Dachy ich widziane pod różnym kontem mogą sugerować, że również jego zamiłowanie do sztuki Cézannea znalazło swoje odbicie w obrazie przedstawiającym port. Obraz jest malowany w kolorach ciepłych, w powietrzu zdają się unosić drobinki słońca. Na maszcie jednego z żaglowców znajduje się francuska flaga, która spokojnie wisi nie szargana żadnym podmuchem wiatru. Na pierwszym planie widzimy beczki, których pękata forma nadaje radosnego charakteru pracy. Dwójka ludzi stojąca przy zacumowanej łódce wcale nie walczy o uwagę widza. Spokojnie rozmawiają, prawdopodobnie handlują między sobą towarem, który przypłynął na jednym ze statków.
Obraz jest dekoracyjny i estetyczny, jest przykładem niezwykle interesującego dorobku artystycznego Kislinga. Reszta prac o charakterze marynistycznej zdaje się powstać dla tego jednego dużego obrazu, jako szkice i eksperymenty przed docelową realizacją. Przy okazji tekstów o tamtym okresie w twórczości Kislinga często przywołuje się wypowiedz Ireny Kossowskiej: „We wczesnej fazie twórczości Kislinga z lat 1912-18 znalazła wyraz fascynacja sztuką Cezanne'a; w martwych naturach i pejzażach artysta syntetyzował i geometryzował bryły, spiętrzał plany kompozycyjne, wprowadzał podwyższony punkt widzenia zacieśniający przestrzeń obrazową. (…) Pod wpływem kontaktów z kubistami malował południowo-francuskie pejzaże o geometryzującej stylistyce zapożyczonej z obrazów Picassa i Braque'a z ok. 1909 roku. Poszukiwał formuły dekoracyjności, w której zsyntetyzowane bryły architektoniczne współgrają z organicznymi formami natury. (…) Niektóre widoki portów z żaglówkami i opustoszałym nadbrzeżem nawiązywały do poetyki „malarstwa metafizycznego". W pejzażach Kisling nawiązywał także do szesnastowiecznych schematów kompozycyjnych, przedstawiając krajobrazy rozległe, budowane kulisowo, o sugestywnie oddanej głębi przestrzennej"
Wszystkie cechy wymienione w przytoczonym cytacie można znaleźć w prezentowanym obrazie. Jest on ideą wszystkich powstałych wtedy marynistycznych prac Kislinga, podkreśla to jego format i równocześnie niezwykły kunszt malarski.

Jesteś daleko od kraju, ale co powiedziałbyś, będąc na moim miejscu – daleko, ale nie wiem od czego? Tutaj mówi się i pisze Kisling: „Polish painter”, w Polsce jestem Żydem, wśród Żydów jestem malarzem francuskim a wśród Francuzów jestem metekiem. – MOJŻESZ KISLING (1944).

(z listów do Augusta Zamoyskiego, [w:] „Obieg” nr 51-52, 1993.)

37

MOJŻESZ KISLING (1891 – 1953)

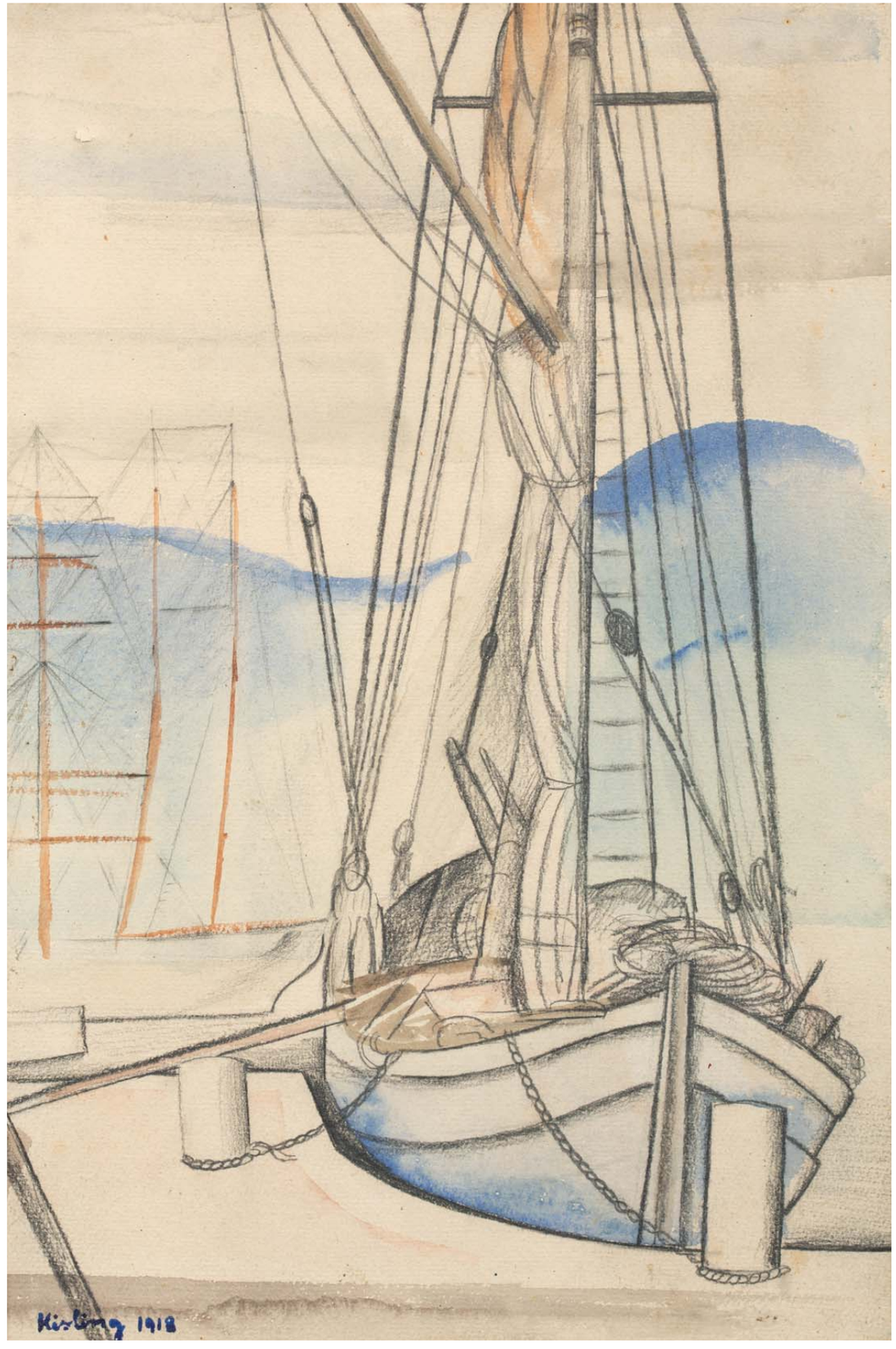
Łódź w porcie, 1918

akwarela, ołówek, papier, 40 x 26 cm w świetle oprawy
sygn. l.d.: Kisling 1918 (do obiektu dołączono dwa certyfi katy autentyczności podpisane przez Andre Romaneta z 1956 oraz Jeana Kislinga z 1995 roku)

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Paryż, kolekcja prywatna
Drouot, aukcja 17.05.2019
Paryż, kolekcja prywatna (1995)

REPRODUKOWANY
Dutourd J., *Kisling 1891-1953*, ed. Kisling J., tom III, 1995, s. 313.



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

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

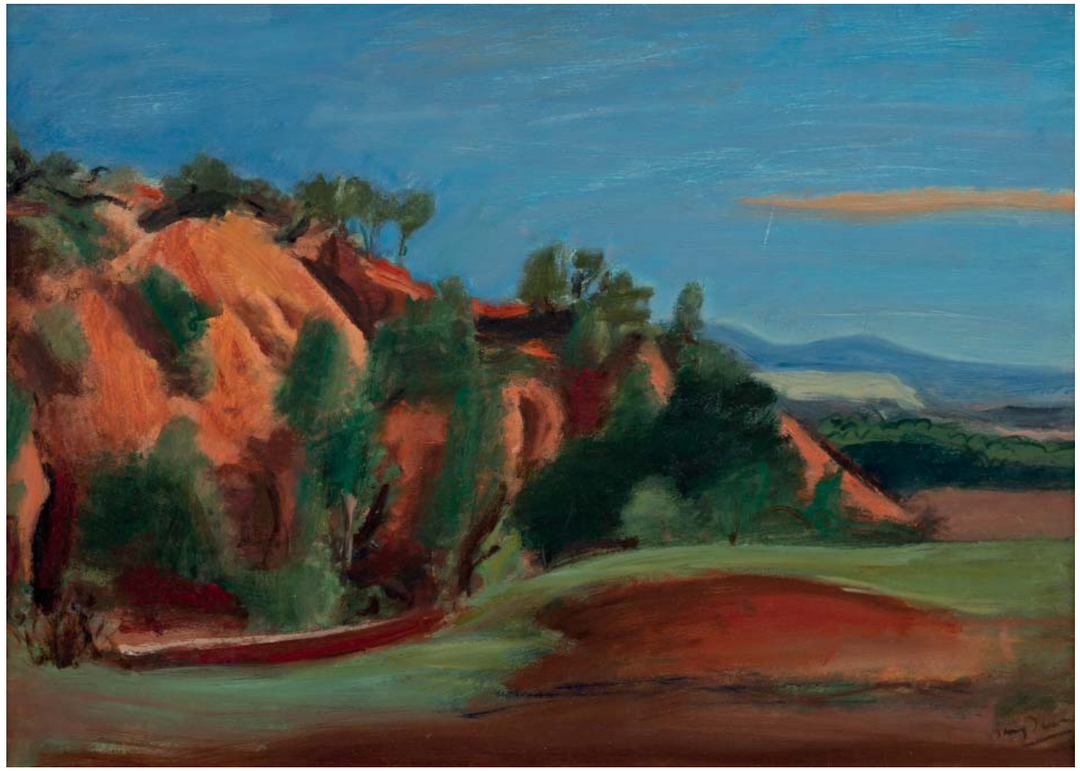
38

MOJŻESZ KISLING (1891 – 1953)

Portret młodej kobiety,1947

olej, płótno, 55 x 46 cm
sygn. l.d.: Kisling à mes chers amis Morisot na blejtramie papierowa nalepka z napisem: Plato No 21 do obrazu dołączony certyfikat autentyczności wydany przez Desa Unicum

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •



39

HENRYK HAYDEN
(1883 – 1970)

Pejzaż

olej, płótno, 32,5 x 46,5 cm
sygn.p.d.: Hayden na odwrocie papierowa nalepka z Galerie Jouvene

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

40

HENRYK EPSTEIN
(1890 – 1944)

Las

olej, deska, 48,5 x 57,5 cm
sygn. p.d.: H. Epstein na odwrocie pieczęć

Estymacja: 9 000 – 12 000 zł

Przez kilka dziesięcioleci rodziły się setki przepięknych obrazów, płótna rozjarzone gorącymi charakterystycznymi „cynobrami Szancenbacha”, wibrujące turkusowymi błękitami skontrastowanymi z nasyconymi żółcieniami, kompozycje w zieleniach zestawionych z różami, kwiaty, arbuzy i butelki, raki i muszle, cykle pejzaży polskich gór i norweskich fiordów.

(Jankowiak K., *Gumna, Jan Szancenbach* [katalog], Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2003, s.7)

41

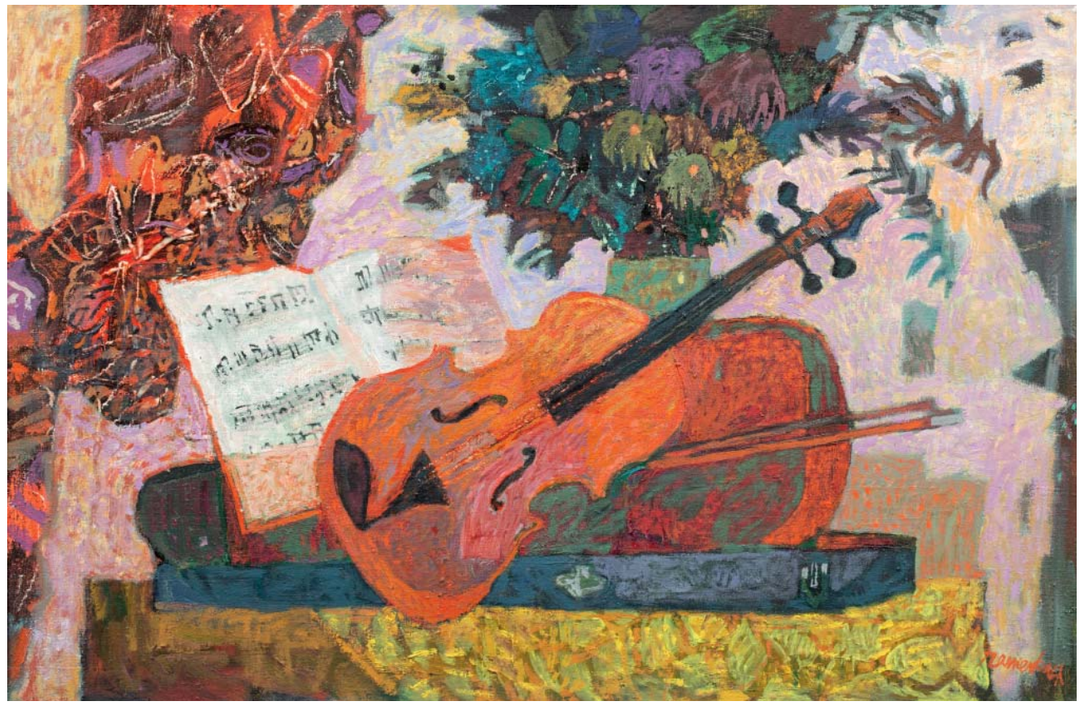
JAN SZANCENBACH
(1928 – 1998)

Martwa natura

olej, płótno, 60 x 92 cm
sygn.p.d.: Szancenbach

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

Jan Szancenbach był przedstawicielem koloryzmu. Swoje życie spędził w Krakowie. Tam też przyjęto go na studia, od razu na 2 rok, na Akademii Sztuk Pięknych. W ten niestandardowy sposób rozpoczął swoją artystyczną edukacje ponieważ Szkołę Przemysłu Artystycznego do której do tej pory uczęszczał zamknięto. Dzięki temu zbiegu okoliczności mógł kształcić się pod okiem najpierw Wojciecha Weissa a następnie Eugeniusza Eibischa. Szancenbach malował pejzaże, martwe natury oraz wnętrza pełne ekspresji. Niejednokrotnie otarł się prawie w swojej twórczości o rozwiązania niemal abstrakcyjne. Był również grafikiem, projektantem plakatów, brał udział w renowacji widowni Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie oraz widowni i plafonu w Operze Wrocławskie a nawet zajmował się filmami rysunkowymi. Jego prace prezentowano w ponad trzystu wystawach w Polsce i siedemdziesięciu za granicą. Jego obrazy znajdują się w zbiorach m. in. Muzeum Narodowym w Gdański, Krakowie jak i w Galeri Uffizi we Florencji



Weingart wprawdzie zbliżał się do Soutine'owskiego roztańczenia form, jednak w ich odkształcaniu zatrzymał się jakby na progu, nie zatracając w wizualizowanym przedmiocie pamięci o motywie obserwowanym z natury. Nie przeszkadza to dostrzegać w jego pracach zapowiedzi niektórych zjawisk sztuki powojennej, takich jak nowa figuracja grupy Cobra czy malarstwo materii – ARTUR TANIKOWSKI

42

JOACHIM WEINGART
(1895 – 1942)

Martwa natura

olej, płótno, 65 x 46 cm
sygn. p.g.: Weingart

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł

Joachim Weingart był Polskim artystą o żydowskim pochodzeniu. Należał do drugiego pokolenia École de Paris reprezentując nurt ekspresjonistyczny. W początkach jego kariery artystycznej pomógł mu Karol Katz, przemysłowiec, mecenas i kolekcjoner. Wspierał młodego Weingarta finansowo, wróżąc mu świetlaną przyszłość. Weingart odebrał wykształcenie artystyczne w Berlinie w szkole rzeźbiarza Aleksandra Archipernki. Następnie wyruszył do Paryża gdzie spotkał wielu podobnych mu młodych, rozwijających się artystów, którzy byli mu inspiracją jak i towarzystwem. Wraz z Menkesem, Aberdamem i Leonem Weissbergiem stworzyli Grupę Czterech i wystawili się w galerii „Au Sacre du Printemps", prowadzonej w Paryżu przez Jana Śliwińskiego. Kariera artystyczna Weingarta zaczęła nabierać rozpędu. Wpierw wynajął własna pracownie na Montparnasse a następnie podpisał kontrakt z marszandem René Gimpelem. Uczestniczył wielokrotnie w Paryskich Salonach Niezależnych. Wydawało się, że nic nie może zakłócić jego pełnej sukcesów drogi artystycznej. Szczęście oraz talent mu dopisywało. Niestety jego życie prywatne wpłynęło na rozpad jego kariery. Jego małżeństwo się rozpadło co sprawiło, że popadł w depresje, przestał się udzielać towarzysko, jedynie malował bez wytchnienia w swojej pracowni. Stamtąd został zabrany do szpitala psychiatrycznego a następnie niestety ze względu na okres wojenny i swoje pochodzenia został aresztowany przez Niemców i deportowany do Auschwitz, gdzie zginął w 1942 roku. Życie Weingarta było istną karuzelą dobrych wydarzeń i tragedii. Pozostałe po nim prace są niemymi świadkami jego życia, jego szczęścia oraz trudów..

Sztuka Marca Sterlinga wpisuje się naturalnie w ten nurt. Wolność wyboru i twórcze współoddziaływanie stylów, tak charakterystycznych dla Szkoły Paryskiej, mogłyby się stać (i stały się) dla talentu Sterlinga korzystnym środowiskiem.

(Mikhail Guerman, *l'art étrange et ensorcelant de Marc Sterling*, folder wystawy, galerie Paul Noujaim, Paryż, grudzień 2009 – styczeń 2010.)

43

MARC STERLING
(1895 – 1976)

Klatka, ok. 1950

olej, papier, 63 x 48 cm
sygn. p.d.: M Sterling

Estymacja: 8 000 – 10 000 zł •

Tamara Łempicka posiada jedną, wielką zaletę: wytworny styl, o którym zdążyliśmy zapomnieć.

— GUIDO FIORINI

(Fiorini G., Necessità di Raffinatezze, [w:] Ottobre, 4.V.1935, s. 3.)

44

TAMARA ŁEMPICKA
(1898 – 1980)

Andromeda, 1929/2018

serigrafia, papier, 113 x 77 cm
l.d.: pieczęć TAMARA de LEMPICKA ed. 166 / 175 (Praca posiada certyfikat córki artystki Baronessy Kizette de Łempickiej)

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

Zanim jeszcze zwierzęta czy sylwetki ludzkie zaczęły żyć w twórczości Lamberta, tworzył on kompozycje geometryczne, bliższe abstrakcji. W tych pracach wyraźnie zapisała się inspiracja Légerowską filozofią komponowania i pojmowania obrazu.

(Jean Lambert-Rucki, tekst Artur Winiarski, [katalog] wystawy, *Villa la Fleur*, Konstancin-Jeziorna, 21 września – 31 grudnia 2017, Warszawa 2017, s. 34.)

45

JEAN LAMBERT-RUCKI
(1888 – 1967)

Kompozycja z postaciami, 1933

gwasz, papier, 64 x 46 cm
sygn. p.d.: J. Lambert-Rucki 1933

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

Kompozycja (...) na płaszczyźnie jest u mnie szeregiem selekcyj i eliminacyj zbytecznych, mojem zdaniem, przedmiotów, nie tylko z powodu tkwiących we mnie wyobrażeń czysto malarsko-rzemieślniczych o obrazie, ale i z uwagi na wywołanie w widzu tegoż napięcia, które we mnie powstało i trwa.
— RAFAŁ MACZEWSKI

(Moje malarstwo, „Plastyka", I, nr 1, 1930, s. 5)

46

RAFAŁ MALCZEWSKI
(1892 – 1965)

Pejzaż

akwarela, papier, 38,5 x 54,5 cm w świetle oprawy
sygn. p.d.: Rafał Malczewski

Estymacja: 9 000 – 15 000 zł •

Z dziedziną malarstwa kojarzona jest farba olejna, tempera, a w obecnych czasach też akrylowa. To tymi mediami powstają dzieła sztuki, wiszące w galeriach i muzeach. Farba akwarelowa zazwyczaj kojarzona jest z drobnymi szkicami, wprawkami do większych dzieł malarskich. Rafał Malczewski wzniósł jednak tą technikę na wyższy poziom stawiając ją na równi z medium olejnym. Jego pracą nie można odmówić galeryjnej i muzealnej powagi i kunsztu. Akwarela oraz papier zostają potraktowane równie poważnie jak płótno i tłusta farba olejna. Nie stworzy on faktury farbą, nie może godzinami dopieszczać gradientu między kolorami. Farby akwarelowe są niezwykle trudnym medium, może dlatego artyści tak rzadko nie sięgali. Są jak delikatne odciśnięta wizją artysty na papierze, wrażenie, atmosfera. Każda praca stworzona jest z przemyślanych plam barwnych, gdzie proporcja wody do farby musi być starannie dobrana tak, aby nie zmieszać się z innymi kolorami na papierze, bądź nie stworzyć nieatrakcyjnej plamy, której nie sposób będzie cofnąć. Taka właśnie jest akwarela, nie znosi błędu, musi być malowana precyzyjnie a na koniec daje efekt delikatności i spontaniczności. Obrazy akwarelowe często mają wspólną cechę „prześwietlenia", kolor papieru stanowi ważny element kompozycji, odpowiada on za wszystkie biele i świecenia przedstawione na pracy.
Prezentowana praca Rafała Malczewskiego prezentuje przed nami pełne spektrum atrakcyjności farby akwarelowej. Obraz jest prowadzony w zimnej barwie błękitu, która idealnie prezentuje perspektywę powietrzną, którą artysta wykorzystał do odwzorowania gór na drugim planie pracy. Gradient nieba pokazuje nam na jak wysokim poziomie Malczewski posługuje się umiejętnością malowania farbą akwarelową. Błękit nieba subtelnie zanika, aby przy krawędzi gór zastać już biel papieru. Charakteru pracy dodaje jednak to co na pierwszym planie. Przy użyciu cienkiego pędzelka artysta w paru gestach buduje przed nami całą historię drogi, przy której stoi zabudowa wiejska. Nie znajdziemy tu ludzi jedynie ślad ich obecności w postaci domów i zagród. Jedynymi żywymi stworzeniami są dwa konie spokojnie jedzące trawę przy wozie, pilnując krajobrazu, który od lat się pewnie nie zmienia.
Szczególną siłą obrazu jest atmosfera spokoju i sielskości. Ta atmosfera został uzyskana nie tyle co przed dobór tematu, czy piękno portretowanego krajobrazu a właśnie dzięki farbie akwarelowej, którą Rafał Malczewski opanował do perfekcji.

ŻYCIE NIKIFORA W KRYNICY BYŁO JEDNOSTAJNE. DZIEŃ PODOBNY DO DNIA. MISTRZ BUDZIŁ SIĘ ZE SNU NOCNEGO NA TWARDEJ ŁAWIE PRZY PIECU ALBO Z DALA OD PIECA. WSTAWAŁ NIECHĘTNIE, WYCHODZIŁ BEZ ŚNIADANIA, SZUKAŁ PIERWSZEGO POSIŁKU W PENSJONATACH, MALOWAŁ NA ULICY WŚRÓD ŚMIECHÓW DZIECI; JADŁ OBIAD, NIERAZ W POSTACI BUŁKI, I WIECZOREM WRACAŁ DO DOMU, GDZIE WSZYSCY GO ZNALI NIKT NIE LUBIŁ. MIAŁ JEDNĄ POCIECHĘ W PODZIWIANIU SWOJEJ PRACY, W ROZMOWACH ZE SOBĄ, W OBCOWANIU Z WSZYSTKIMI ŚWIĘTYMI. NIE TRZEBA WIĘC SIĘ DZIWIĆ, ŻE NIKIFOR CO PARĘ MIESIĘCY, MOŻE RAZ W ROKU, MOŻE DWA RAZY, WYJEŻDŻAŁ Z KRYNICY. WYJEŻDŻAŁ I SZYBKO WRACAŁ.

(Banach A., *Nikifor*, wyd. Arkady, Warszawa 1983, s. 98)

47

NIKIFOR KRYNICKI
(1895 – 1968)

Krynica Willa Piestrzańska

akwarela, gwasz, tektura, 24,5 x 16,5 cm
opisany u dołu: KRYNICAWILLAPIESTRZANSKA

Estymacja: 3 000 – 5 000 zł

[…] PRACE RZEŹBIARSKIE KUNY, WYKAZUJĄ WYRAŹNĄ ZALEŻNOŚĆ IMPRESJONIZMU, Z KTÓRYM ZETKNĄŁ SIĘ W PRACOWNI LASZCZKI I PODCZAS PIERWSZEGO POBYTU W PARYŻU, GDZIE SILNE WRAŻENIE WYWARŁA NA NIM TWÓRCZOŚĆ RODINA. SĄ TO PRZEWAŻNIE PORTRETY I STUDIA PORTRETOWE MODELOWANE W GLINIE LUB GIPSIE I NA OGÓŁ ODLANE W BRĄZIE. ODZNACZAJĄ SIĘ ONE NIEWYGŁADZONĄ FAKTURĄ Z PRZEDSTAWIONYMI NIERAZ ŚLADAMI NARZĘDZI LUB PALCÓW, ODBIJAJĄCĄ SWOBODNĄ GRĘ ŚWIATEŁ I CIENI

(*Słownik Artystów Polskich*, wyd. Polskiej Akademii Nauk, Wrocław Warszawa Kraków Gdańsk Łódź 1986, tom IV, s.359)

48

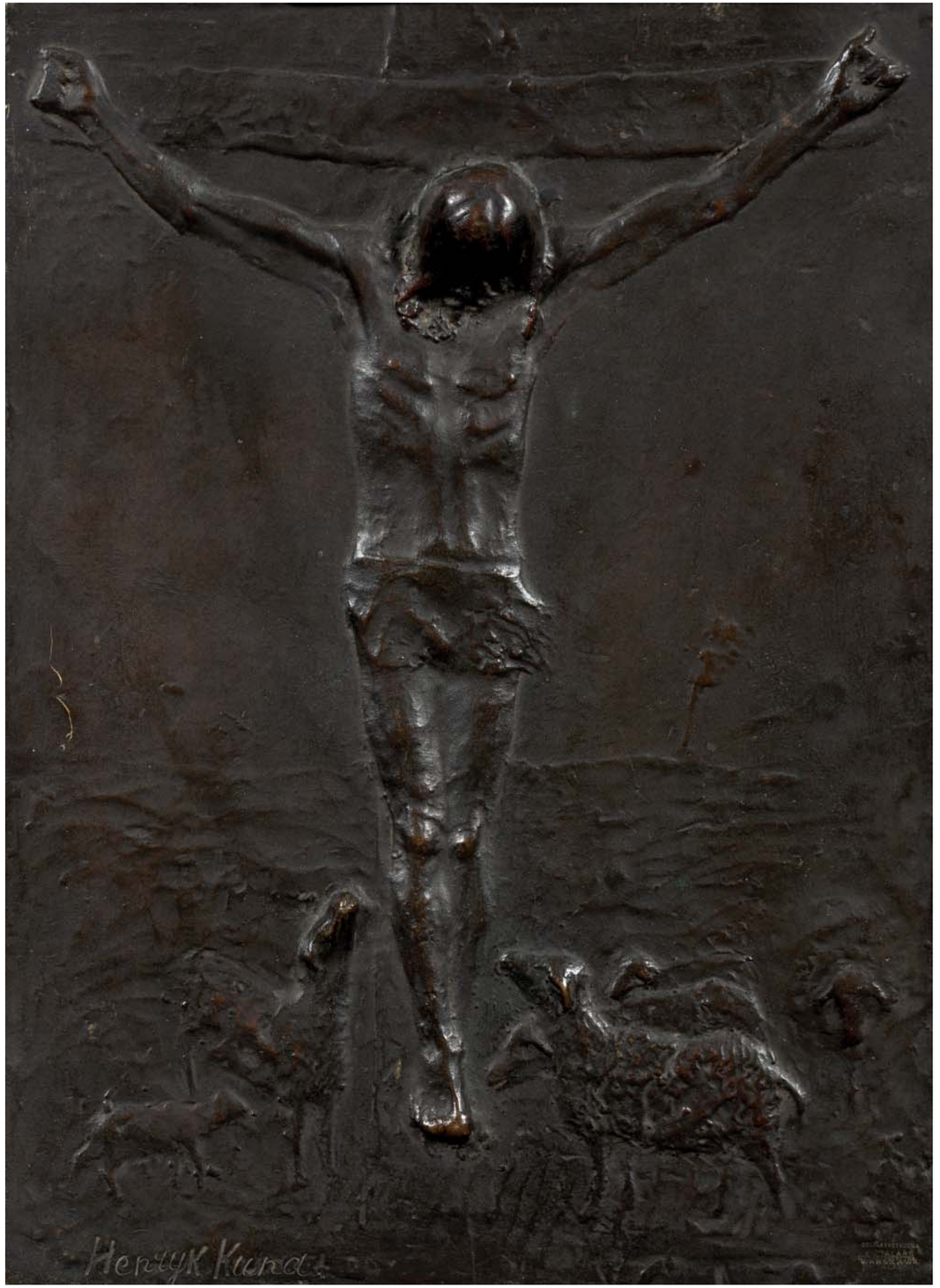
HENRYK KUNA
(1879 – 1945)

Ukrzyżowanie

brąz, 38 x 27,5 cm
sygn. w odlewie l.d.: Henryk Kuna, p.d. nieczytelny odcisk odlewni

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł

Wyjazdy do Paryża odegrały kluczową rolę w życiu Henryka Kuny. Pomimo, że swoją edukację artystyczną odbył w Polsce, to wyjazdy do stolicy Francji sprawił, że Henryk Kuna został artystą takim jakiego teraz znamy. Naukę rzeźby rozpoczął w Warszawie w pracowni Piusa Welońskiego, a następnie rozpoczął studia na Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod okiem Konstantego Laszczyki. Znajomość studenta z profesorem zaowocowała zaszczepieniem u Kuny zainteresowania do sztuki Auguste Rodina. Laszczyk był pod wielkim urokiem twórczości Francuskiego rzeźbiarza, którą przedstawiał z entuzjazmem swoim podopiecznym. W okresie 1903-1910 Henryk Kuna rozpoczął swój pierwszy okres poznawania Paryża i sztuki, której bogate zbiory mógł tam odnaleźć. W tych latach mógł odkryć bezpośrednio twórczość Rodina. Podzielał pogląd swojego profesora o genialności twórczości francuskiego rzeźbiarza. Pierwotnie 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.
Henryk Kuna to jeden z najpopularniejszych artystów dwudziestolecia międzywojennego, wybitny przedstawiciel nowego klasycyzmu, członek warszawskiej grupy Rytm.



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

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

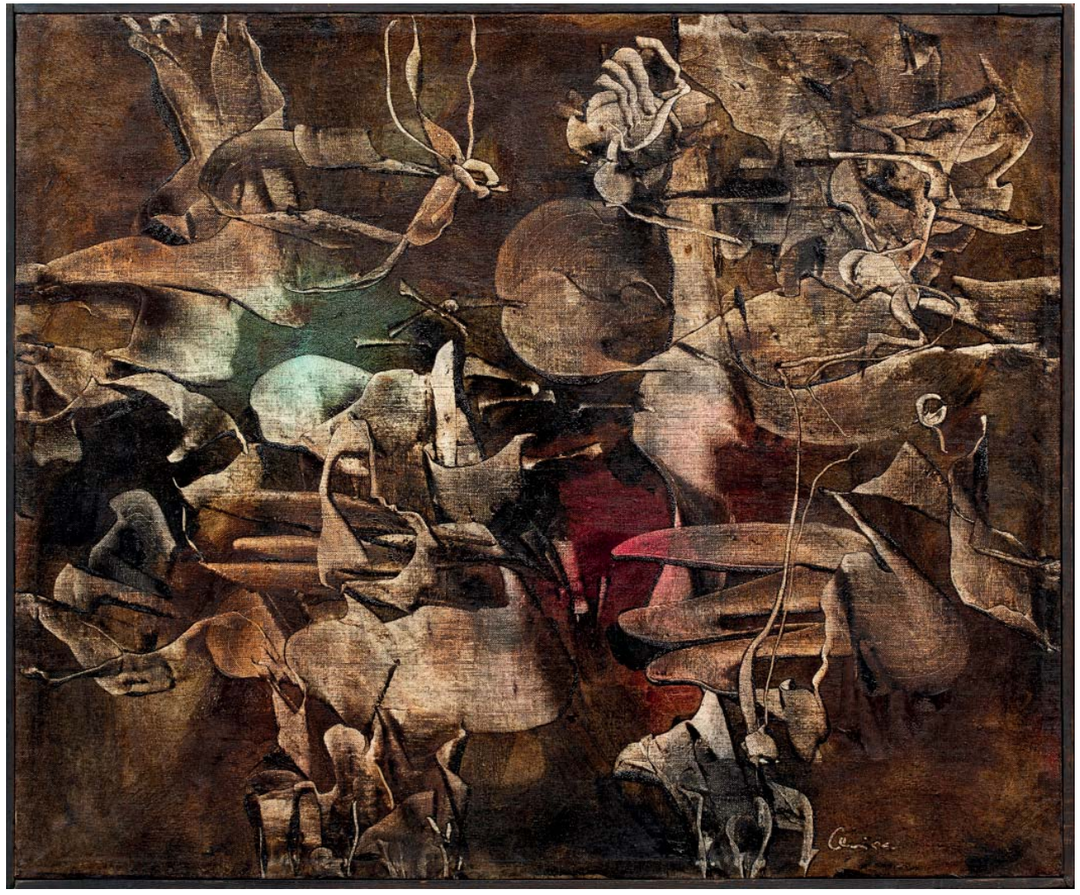
49

ALFRED LENICA
(1899 – 1977)

Fantom, 1962

olej , płótno, 69 x 88 cm
sygn. p.d.: Lenica opisany na odwrocie A. LENICA WARSZAWA 1962
„FANTOM" 69 x 88 góra

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •



NAJCUDOWNIEJSZYM Z TEJ GRUPY JEST TYMON NIESIOŁOWSKI, DZIKI SAMOUK SPOKREWNIONY Z GAUGUINEM PRZEZ WYDARZENIA ŻYCIOWE I LOS. W NIM ŻARZY SIĘ TĘSKNOTA ZA RAJEM, ZA NAIWNYM UKSZTAŁTOWANIEM ŻYCIA W POGODNEJ NATURALNOŚCI. ON NIGDY NIE WYKROCZYŁ POZA GRANICE SWOJEJ OJCZYZNY, NIGDY NIE WIDZIAŁ OBRAZU GAUGUINA MALUJE JEDNAK ZDUMIEWAJĄCO PODOBNIE JAK GAUGUIN, TAK ŻE MOŻNA JEGO NIE SYGNOWANE OBRAZY ZAOFEROWAĆ JAKO PRAWDZIWE DZIAŁA GAUGUINA.

(Kollektiv-Ausstellung Krakauer Kunstlerbund Grupa V and Bildhauer Lewandowski. Ausstellungskatalog, Kunstsalon Pisko, wstęp A.Roessler, Wien 1908, s. 5.)

50

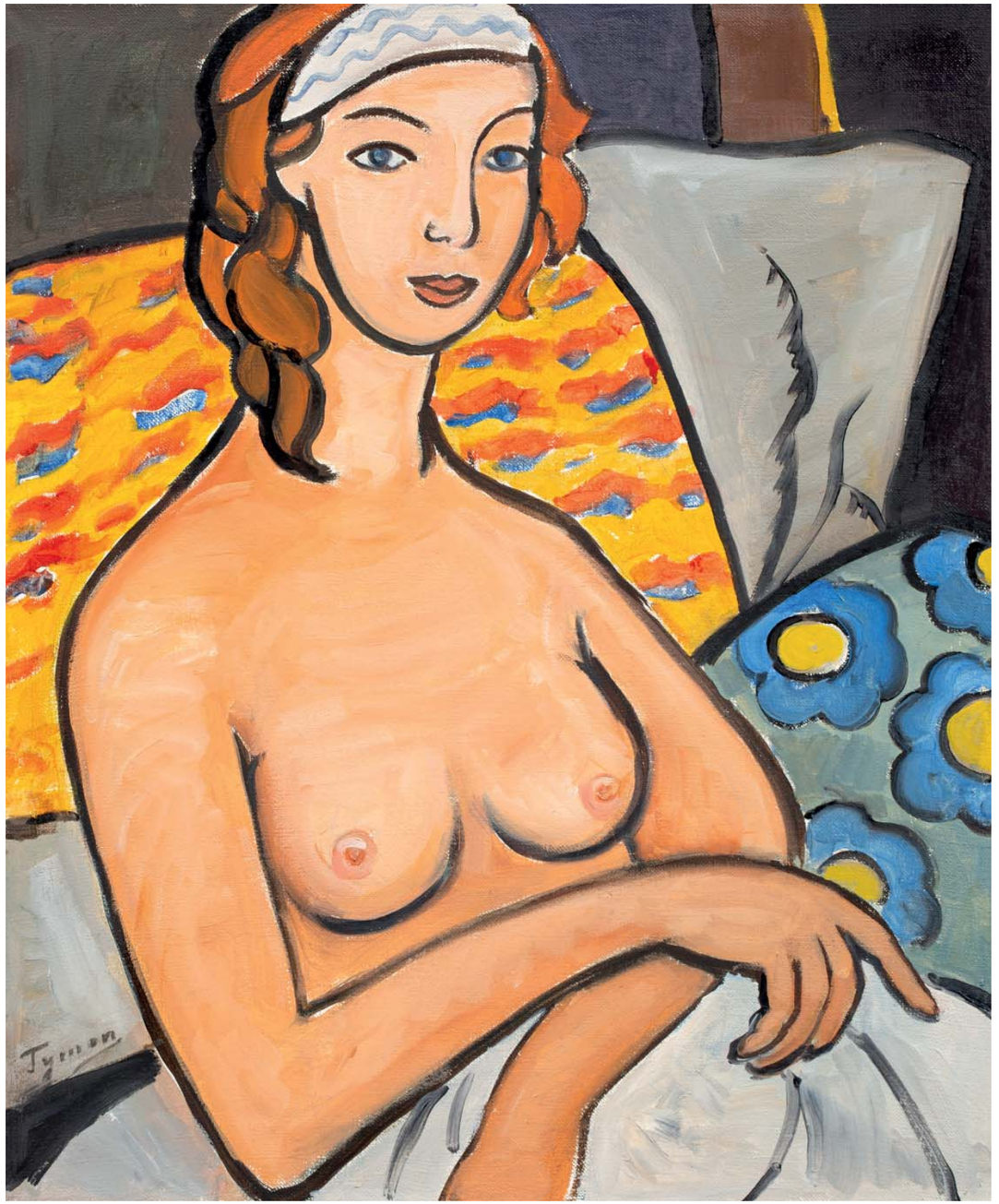
TYMON NIESIOŁOWSKI
(1882 – 1965)

Akt

olej, płótno, 63 x 50,5 cm
sygn. l.d.: Tymon

Estymacja: 35 000 – 50 000 zł •

W ciągu ponad pięćdziesięcioletniej twórczości artystycznej Tymona Niesiołowskiego akt był niezmiennie jednym z głównych tematów jego malarstwa. Forma obrazów zmieniała się w zależności od wpływów, którym artysta ulegał, ale jedno było ponadczasowe – harmonia, ład i dekoracyjność. Prezentowany Półakt jest malowany odważnie i schematycznie. Przedstawia młoda kobietę z opaską na głowie, która wesoło spogląda na widza. Zdaje się jej nie przeszkadzać nagość jej piersi, jest młoda i pewna swojej urody. Obwiedziona jest ciemnym konturem, który nadaje obrazowi ilustracyjny charakter. Dodatkowo kolorowe tkaniny wypełniające tło dopełniają ten efekt. Najprawdopodobniej modelka siedzi w łóżku, może dopiero co przebudzona została sportretowana wśród barwnych poduszek w kwiaty. Obraz nie jest erotyczny pomimo nagości portretowanej. Bije od niego ciepło poranka i nadziei z nim związanych. Obraz zdaje się przedstawiać chwile pełną szczęścia i spokoju. Dzień dopiero się rozpoczyna a młoda niezawstydzona kobieta pozwala nam się oglądać w pełni swojej urody.



NIEKIEDY ÓWCZESNE OBRAZY STERNA STANOWIŁY TRAWESTACJE FORM INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH, CZASEM BYŁY TO NIEREGULARNE ROZLANE KSZTAŁTY O WIELOPALCZASTYCH CZY FALISTYCH PROFILACH ALBO KONSTRUKCJE PRZESTRZENNE O SUGESTYWNYCH SKOJARZENIACH Z ARCHITEKTURĄ. NAJCZĘŚCIEJ WSZAKŻE – ODERWANE OD WSZELKICH TEMATYCZNYCH ALUZJI – UKŁADY TRÓJKĄTÓW, WYCINKÓW KOŁA, ROMBÓW CZY PÓŁKSIĘŻYCÓW, ZAWIESZONE W PRZESTRZENI LUB UNOSZĄCE SIĘ W NIEJ, WIELOBARWNE I DYNAMICZNE. – Bożena Kowalska

(Kowalska B., *Twórcy – Postawy. Artyści mojej galerii*, wyd. Literacki, Kraków 1981, s. 182)

51

JONASZ STERN
(1904 – 1988)

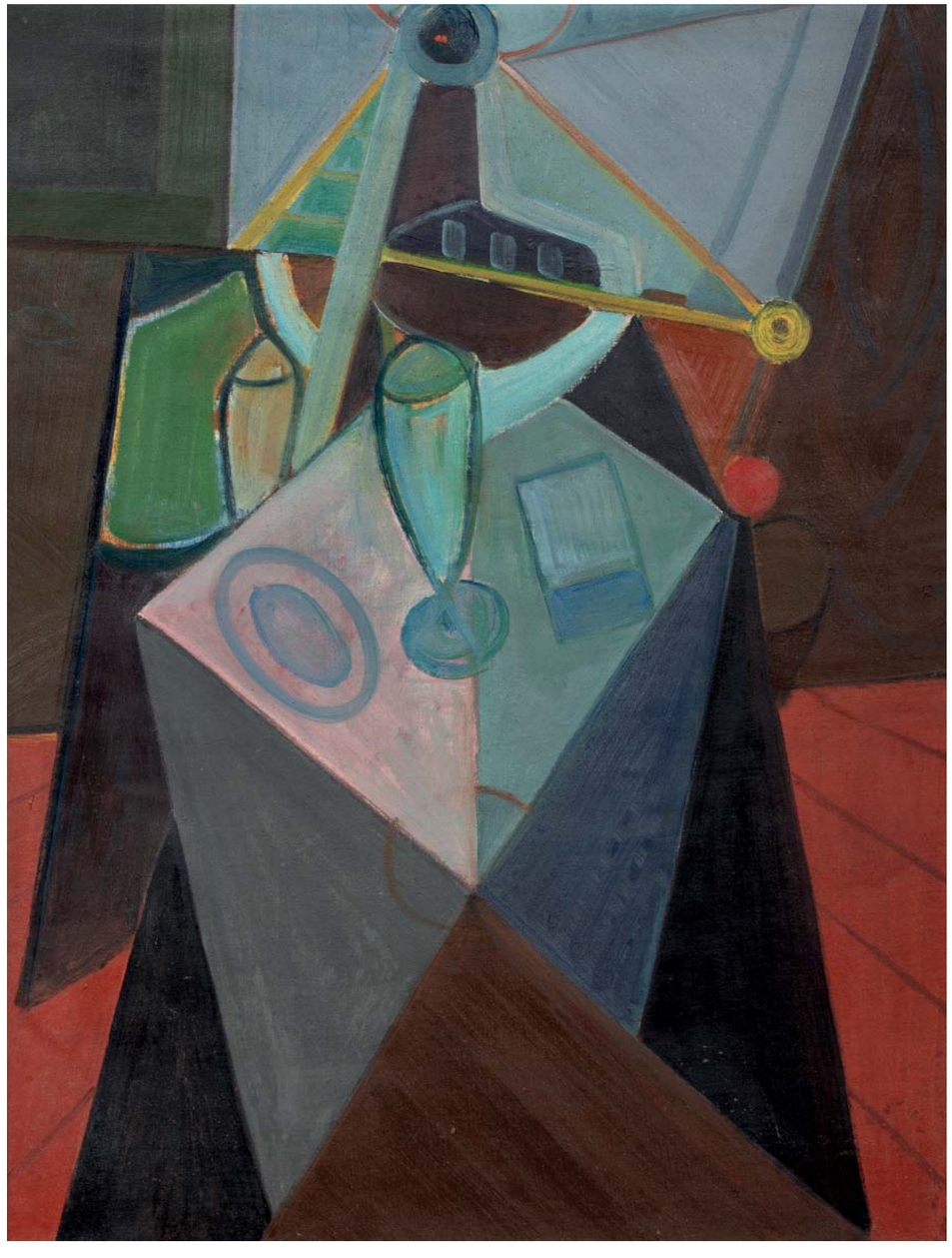
Martwa natura, 1948

olej, płótno, 69,5 x 53 cm

Estymacja: 60 000 – 90 000 zł •

WYSTAWIANY
Lwów, Muzeum Narodowe, *Jonasz Stern (1904 – 1988). Powrót do Lwowa. Krajobraz milczenia*, 2008

REPRODUKOWANY
Jonasz Stern (1904 – 1988). Powrót do Lwowa. Krajobraz milczenia [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Lwowie, 2008



JTadeusz Kantor, fot. Agencja Forum

TO NIEPRAWDA, ŻE CZŁOWIEK NOWOCZESNY TO UMYSŁ, KTÓRY ZWYCIĘŻYŁ LĘK. NIE WIERZCIE. LĘK ISTNIEJE. LĘK PRZED ŚWIATEM ZEWNĘTRZNYM, LĘK PRZED LOSEM, PRZED ŚMIERCIĄ, LĘK PRZED NIEZNANYM, PRZED NICOŚCIĄ, PRZED PUSTKĄ. TO NIE PRAWDA, ŻE ARTYSTA JEST BOHATEREM I ZDOBYWCĄ NIEUSTRASZONYM, JAK WAS POUCZA KONWENCJONALNA LEGENDA. WIERZCIE MI, TO CZŁOWIEK BIEDNY I BEZBRONNOŚĆ JEST JEGO UDZIAŁEM – MAŁY MANIFEST

(Stangret L., *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, red. Czerni K., wyd. Art+Edition, Kraków 2006, s. 90)

TADEUSZ KANTOR

Reżyser, twórca happeningów, malarz, scenograf, pisarz, teoretyk sztuki. Studia na Wydziale Malarstwa Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych rozpoczął w 1934 roku w pracowni prof. Władysława Jarockiego. Równocześnie studiował malarstwo dekoracyjne i teatralne u prof. Karola Frycza, dyrektora teatrów krakowskich. W tym czasie fascynowała go twórczość związanego z Krakowem Stanisława Wyspiańskiego. W latach powojennych Kantor współtworzył Grupę Młodych Plastyków. Z jego inicjatywy powstała również Galeria Krzysztofory, jedna z pierwszych powojennych galerii prezentujących sztukę aktualną. Aktywny w środowisku artystycznym w roku 1948 żywo zaangażował się w organizację I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. W 1955 roku jako jeden z dziesiątki polskich artystów zaprotestował przeciwko realizmowi socjalistycznemu wystawą 9 Malarzy w Domu Plastyków. Wystawa ta była zapowiedzią powstania Grupy Krakowskiej II, a Kantor stał się jednym z pomysłodawców jej reaktywacji w 1957 roku. Dla Tadeusza Kantora wizja sztuki opierała się w znacznej mierze na poszukiwaniu takich sposobów artystycznej wypowiedzi, które mogłyby sprostać wyzwaniom współczesności. Był gorliwym wyznawcą pełnej swobody twórczej, zwolennikiem eksperymentu. Sam chłonął wszelkie nowinki, wykorzystując z nich to, co okazywało się przydatne jemu samemu, chętnie przetwarzał i modyfikował. W pierwszym okresie twórczości, tuż po wojnie, malował figuratywne obrazy, wypełnione groteskowo uproszczonymi postaciami. Następnie przyszedł czas dynamicznych kompozycji metaforycznych o oszczędnej, chłodnej kolorystyce. W drugiej połowie lat 50. w wyniku podróży na Zachód a zwłaszcza zaś do Paryża zaczęły powstawać płótna taszystowskie charakteryzujące się wibracjami plam, linii, barw. Objawił się w nich stosunek Kantora do materii malarskiej, którą traktował na wskroś użytkowo. Pod koniec lat 50. tę nową ścieżkę Kantora doceniła krytyka zagraniczna a w ślad za nią europejscy i amerykańscy kolekcjonerzy sztuki. Końcówka lat 50. oraz lata 60. stały się pasmem wystawienniczych sukcesów i rozwoju kariery artystycznej Tadeusza Kantora. W latach 70. artysta powrócił do eksperymentów z płótnem tworząc liczne asamblaże i ambalaże - kompozycje półprzestrzenne, w których aplikowane na płótnie używane, nierzadko zniszczone przedmioty przeistaczały obraz w relief. Czerpał inspiracje z konstruktywizmu i dadaizmu, malarstwa informel i surrealizmu. W latach 80. przebywał wielokrotnie w Niemczech, Hiszpanii oraz we Włoszech. Pomiędzy rokiem 1981 a 1989 pokazał w tych krajach swoje najsłynniejsze spektakle: „Umarłą klasę”, „Wielopole, Wielopole”, „Niech sczezną artyści” i „Nigdy tu już nie powrócę”. Równocześnie powstawały tam jedne z najciekawszych i najlepszych artystycznie obrazów tego artysty.

KANTOR NIEOMYLNIE CHWYTA ŻYWĄ AKTUALNOŚĆ ROZWOJOWEGO RYTMU SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ, A POTEM JAWNIE BIERZE JĄ ‘NA WARSZTAT’, BO WIE, ŻE ISTOTNA SIŁA NOWOCZESNEGO ARTYSTY POLEGA NA STAŁYM ODNAWIANIU SIĘ, STAŁYM TWÓRCZYM WSPÓŁUCZESTNICTWIE W JEDNYM WSPÓLNYM I NIEPRZERWANYM PROCESIE. NIE BOI SIĘ ‘OBCEGO TEKSTU’, NAD KTÓRYM W PEWNYM MOMENCIE ZACZYNA PRACOWAĆ, BO WIE, ŻE WYBRAŁ GO NIEPRZYPADKOWO I ŻE NA JEGO GRUNCIE STWORZY WŁASNĄ, SAMODZIELNĄ KREACJĘ, ROZEGRA WŁASNĄ SPRAWĘ

(Porębski M., *Maria Jarema i Tadeusz Kantor w Salonie „Po prostu”*, „Po prostu” nr 52/53, 1956).)

52

TADEUSZ KANTOR
(1915 – 1990)

Obraz metaforyczny IV, 1950

olej, płótno, 89 x 118,5 cm
sygn. l.d.: T.Kantor opisany na odwrocie: T.Kantor 1950 OBRAZ METAFORYCZNY IV Tableau métaphorique IV(50) T. Kantor

Estymacja: 400 000 – 600 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna (od 2016)
Warszawa, kolekcja prywatna
Berlin, kolekcja prywatna

Dla Tadeusza Kantora wizja sztuki opierała się w znacznej mierze o poszukiwanie takich sposobów artystycznej wypowiedzi, które mogłyby sprostać wyzwaniom współczesności. Był gorliwym wyznawcą pełnej swobody twórczej, zwolennikiem eksperymentu. Sam chłonął wszelkie nowinki, wykorzystując z nich to, co okazywało się przydatne jemu samemu, chętnie przetwarzał i modyfikował.
W pierwszym okresie twórczości, tuż po wojnie, malował figuratywne obrazy, wypełnione groteskowo uproszczonymi postaciami. Następnie przyszedł czas dynamicznych kompozycji metaforycznych o oszczędnej, chłodnej kolorystyce. Obrał ten kierunek w sztuce w 1948 roku i kontynuował przez następne parę lat. Obrazy w tym czasie tworzone wydają się agresywne i podszyte niepokojem. Dziwne istoty na wpół zwierzęce na wpół mechaniczne piętrzą się na pracach Tadeusza Kantora. Artysta wykorzystujące zarówno figurację, jak i postkubistyczną deformację. Kantor nie był osamotniony w kierunku, który obrał w swojej twórczości. Możemy odnaleźć pewne podobieństwo w pracach Marii Jaremy i Jonasza Sterna pochodzących z tego samego okresu.
Praca prezentowana na aukcji została namalowana w 1950 roku i jest dobrym przykładem sztuki jaką w tamtym czasie uprawiał Tadeusz Kantor. Oszczędne, chłodne kolory układają się w sylwetki dwóch przedziwnych stworów na tle surrealistycznego krajobrazu. Jeden z potworów leży wzdłuż całej szerokości obrazu a drugi, który wychodzi spoza kadru nachyla się nad nim, patrząc w przestrzeń pustymi oczami. Z jednej strony odczuwamy lęk w kontakcie z obrazem z drugiej zaś, po dłuższej obserwacji, dostrzegamy ułomności przedstawionych postaci i przestajemy się ich bać. Ponieważ zbyt krótkie „ręce” nie pozwolą wstać leżącemu stworzeniu, a i obserwujący go towarzysz nie jest w stanie mu pomóc. Ich wpierw przerażające zęby po dłuższej obserwacji przestają wydawać się groźnymi kłami, a niekompletną zdeformowaną szczęką. Nie dość, że przedstawione postacie nie zagrażają nam, to wydają się na tyle ułomne, że potrzebują naszej pomocy.
Okres metaforycznych obrazów po niespełna siedmiu latach ustąpił miejsca informelowi, czyli bezformiu. Stworzenia z obrazów z lat wczesnych pięćdziesiątych rozpłynęły się w swojej niepokojącej ułomności, straciły formę figuratywną i przeistoczyły się w abstrakcyjne kompozycje.

53

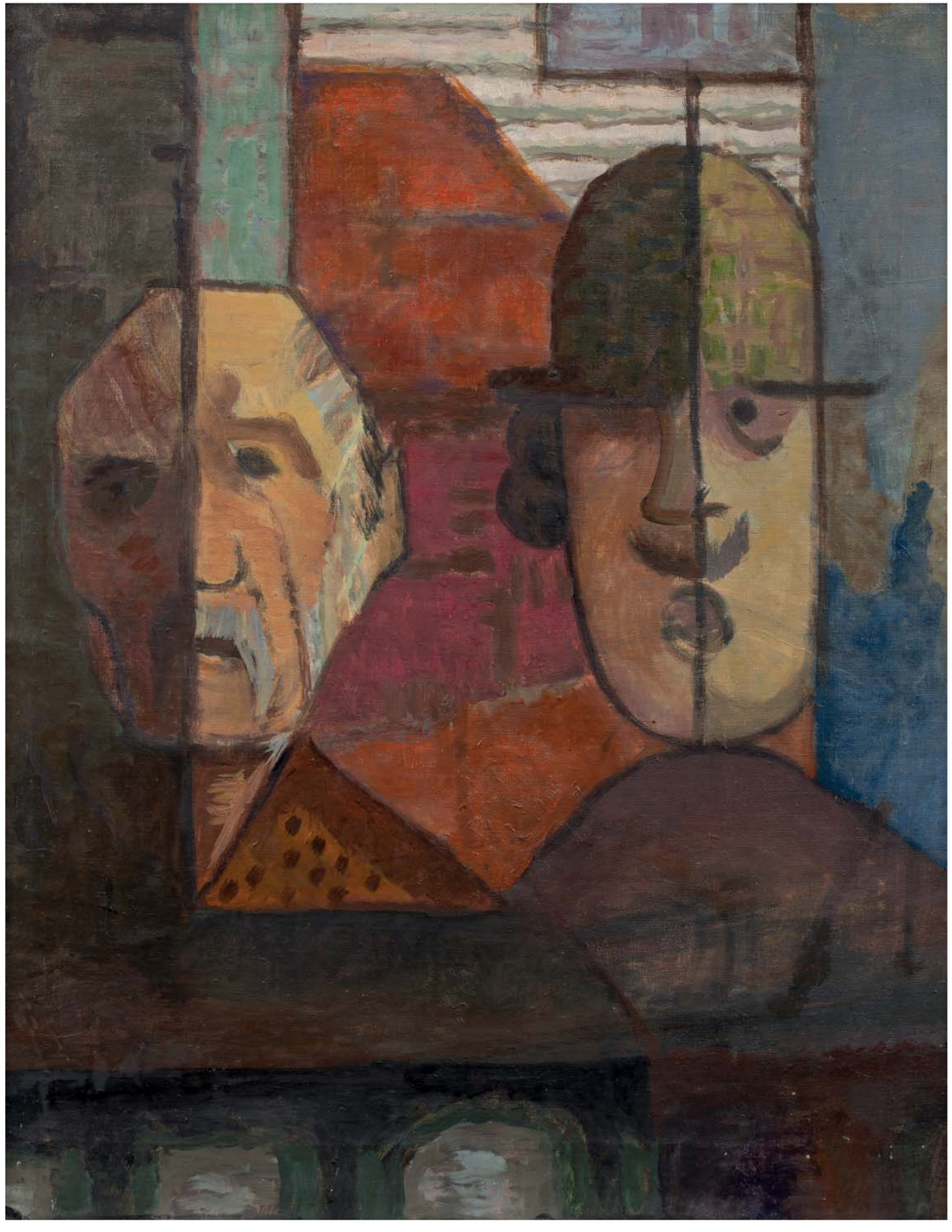
TADEUSZ ZAKRZEWSKI
(1916 – 1968)

Maski

olej, płótno, 62,5 x 50 cm
napis na blejtramie: Tadeusz Zakrzewski Maski

Estymacja: 5 000 – 7 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra Art., aukcja 24.05.1992



WSPÓŁCZESNY MALARZ REALISTA NIE MALUJE TEGO, CO WIDZI W DANYM MOMENCIE, MALUJE NA PODSTAWIE DŁUGICH OBSERWACJI Z NATURY, WYCIĄGAJĄC Z NICH OGÓLNE, SYNTEZUJĄCE WNIOSKI”

(Motto artystyczne Benona Liberskiego.)

54

BENON LIBERSKI
(1926 – 1983)

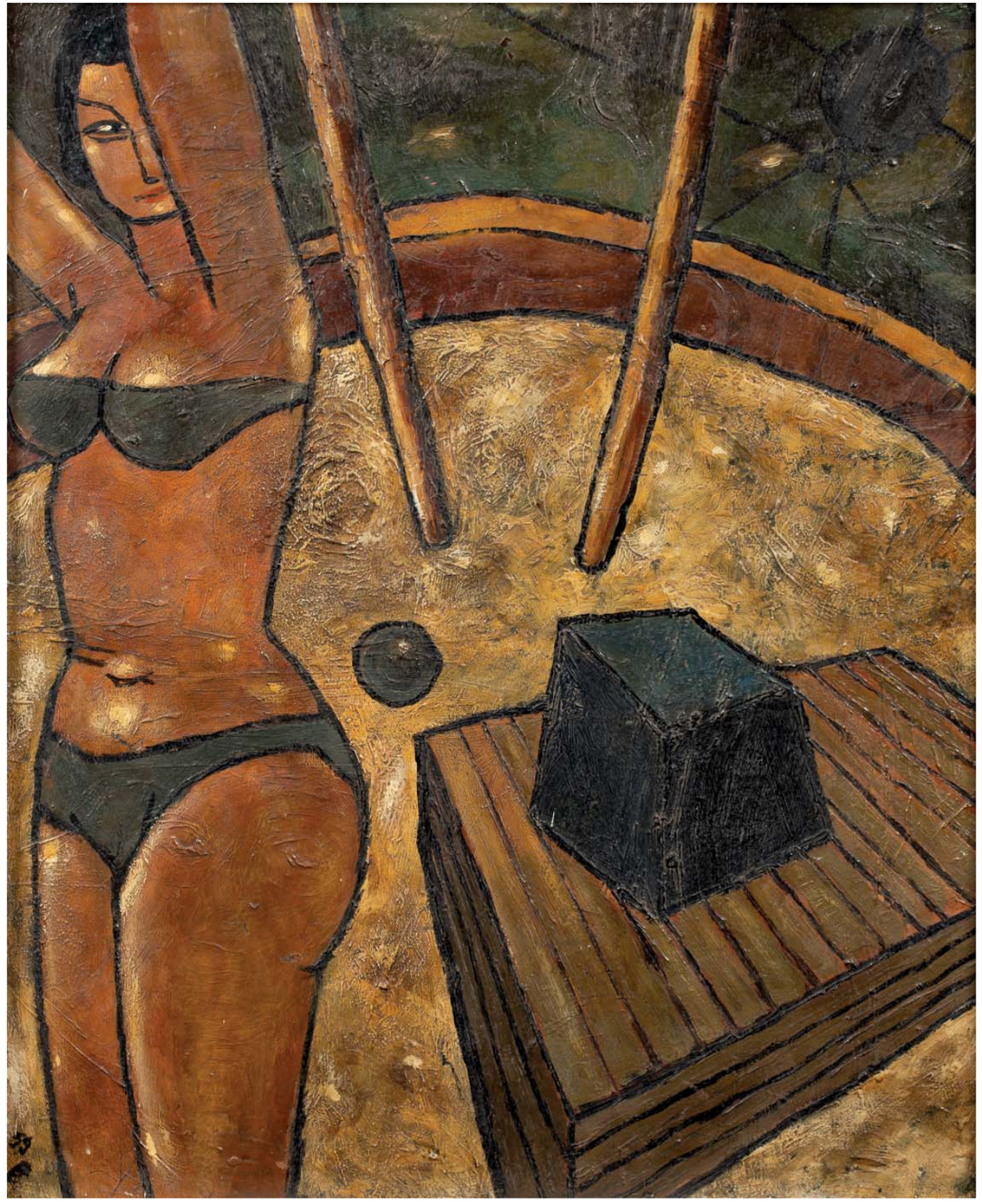
Cyrk, 1959

olej, płyta, 87 x 71 cm
sygn. l.d.: 59 B
z tyłu papierowa nalepka Centralnego Biura Wystaw Artystycznych Oddział w Łodzi z opisem pracy papierowa nalepka TPSP w Radomiu z opisem pracy częściowo zniszczona papierowa nalepka z łódzkim adresem na prawym boku papierowa nalepka z dedykacją: Redaktorowi Wiesławowi Bekowi na pamiątkę wspólnie przepracowanych „W głosie robotniczym” lat – Zespół

Estymacja: 7 000 – 10 000 zł •

WYSTAWIANY
Łódź, Piotrków, Pabianice, *Ziemia Łódzka w Plastyce*, 1959
Radom, *XVI Ogólnopolska Zimowa Wystawa Plastyki*, 1960
Lublin, *Wystawa Malarstwa i Grafiki Okręgu Łódzkiego ZPAP*, 1961

Benon Liberski był polskim malarzem, grafikiem i pedagogiem. Jego sztuka charakteryzuje się komiksową kompozycją, która może mylnie wskazywać na związek artysty z pop artem. Należał on do przedstawicieli „łódzkiej szkoły realizmu”. Sam artysta utożsamiał się z nurtem realizmu pomimo, że jego prace nie były typowymi przykładami tego kierunku. Teraz coraz częściej jego twórczość określa się w kategorii nowego realizmu lub nowej figuracji. Ma to swoje źródło w tym, że artysta nie dbał o zbyt szczegółowe odzwierciedlenie przedstawianej sytuacji ani przestrzeni. Skupiał się na tym co chciał wyrazić poprzez obraz i podporządkowywał temu wszystkie elementy kompozycji, reżyserując je starannie aby całość determinowała przedstawiony tytuł. Tematyka prac była bardzo szeroka, od inspiracji westernami aż po kompozycje przedstawiające przemysłowe wnętrza czy panoramy miast. Wspólnym mianownikiem prac malarskich jak i zarówno grafik był plakatowy styl, grube ciemne kontury i przestylizowane postacie ludzkie oraz ich otoczenie. Ludzie w ten sposób malowani zostawali odrealnieni stają się bohaterami obrazu ale i symbolem przedstawionej sytuacji. Z czasem Liberski wprowadził słowo pisane do swoich prac, dzięki temu zabiegowi osiągnął dodatkowy wymiar do przekazywania treści i sugestii co do interpretacji dzieła. Artysta poszukiwał nieustannie środków wyrazów, nie poprzestając na tych, które są znane i konwencjonalne. Wykorzystywał między innym charakterystyczne motywy dla ikon takie jak złocenia albo eksplorował sztukę kolażu. Postacie męskie często ubierał w swoje autoportrety a wyrazy ich twarzy były komentarzem do tytułów, które nosiły obrazy.
Urodził się w Łodzi w 1926 roku i tam też obudziło się w przyszłym artyście powołanie do sztuki. Naukę rozpoczął w PWSSP (obecnie Akademii Sztuk Pięknych) w Łodzi a następnie po likwidacji kierunku grafiki, na który uczęszczał, kontynuował edukację w Katowicach w filii Krakowskiego ASP. Jeszcze w trakcie studiów debiutował na Międzynarodowej Wystawie z okazji Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w 1951 roku w Berlinie. Otrzymał tamże pierwszą nagrodę w dziale polskim za swoją grafikę. W 1954 roku uzyskał dyplom na wydziale grafiki. Jego kierunkowe wykształcenie nie zatrzymało go przed tym aby rozwijać się jako malarz i wystawiać na licznych wystawach w Polsce i za granicą. Brał udział między innymi w wystawie „Arsenał” w CBWA w Zachęcie oraz jego Łódzkim odpowiedniku „Wystawie ośmiu”. W 1971 roku jego grafiki otrzymały II nagrodę na wystawie pokonkursowej „Człowiek, praca, środowisko” W Warszawie w Zachęcie. Jego życie pomimo międzynarodowego sukcesu było konsekwentnie związane z miastem Łódź. Tam też związał się z środowiskiem artystycznym, był sekretarzem, następnie vice prezesem a w konsekwencji i prezesem Łódzkiego ZPAP. Powrócił do swojej macierzystej uczelni jako profesor aby przekazywać następnym pokoleniom wiedzę zdobytą podczas własnej praktyki artystycznej.



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.)

55

ERNA ROSENSTEIN
(1913 – 2004)

Zniszczone mosty, 1965

olej, deska, 25 x 39 cm
sygn. p.d.: 1965 E. Rosenstein
opisany na odwrocie: ZNISZCZONE MOSTY ERNA ROSENSTEIN 1965

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
własność artystki

Obraz „Zniszczone mosty" Erny Rosenstein jest typowy w swojej formie wyrazu dla twórczości artystki. Jedynie tytuł sugeruje interpretacje pracy, a kompozycja nasuwająca na myśl pejzaż jest prowadzona cienkim rozedrganym konturem wypełnionym cienko farbą. Obraz ma senny, surrealistyczny charakter. Przedstawia świat wyobraźni artystki w, którym tytułowe mosty zostały zniszczone i przestały łączyć drogi, na które zawsze wcześniej można było liczyć, że będą ze sobą w pokoju. Nie wiadomo czy autorka myślała o rzeczywistych mostach czy może o relacjach które zostały zerwane. Na pewno osoby podziwiające pracę dawniej jak i w obecnych czasach mogą się utożsamić z tytułem i zinterpretować przez pryzmat własnych doświadczeń. Praca jest bardzo niewielkich rozmiarów. Niczym dziurka od kluczą przez, którą możemy oglądać inny świat. Przez tą dziurkę wydaje się, że wyfrunęło piórko, które zostało wetknięte za obraz dodając mu trochę dowcipu i dystansu do siebie.
Rosenstein wcześnie porzuciła figurację na rzecz abstrakcji, która bardziej odpowiadała jej wyobraźni. Jej prace przywołują organiczne, biologiczne skojarzenia. odwołujące nas do popularnego w powojennym czasie nurtu w sztukach wizualnych inspirowanego odkryciami naukowymi. Pod jego wpływem przez pewien czas pozostawali wszyscy członkowie odbudowującej się po wojnie Grupy Krakowskiej – Jarema, Stern a nawet Kantor, który biologicznymi formami zainspirował się po wizycie w paryskim muzeum techniki Palais de la Découverte. Takie poszukiwanie stanowią bardzo krótki wycinek w twórczości artystki. Potwierdzają jej przynależność do ówczesnej ścisłej awangardy i są przykładem wczesnego surrealistycznego sposobu rozumienia sztuki.

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.)

Jan Berdyszak, fot. Marek Woźniak, archiwum Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze.

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 połowy 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-par-tout, 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.

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)

56

JAN BERDYSZAK
(1934 – 2014)

Kompozycja kół nr XXVI, 1963

olej, płótno, 210 x 140 cm
sygn. l.d.: JAN BERDYSZAK 1963 opisany na odwrocie: XXVI z tyłu papierowa nalepka z opisem pracy

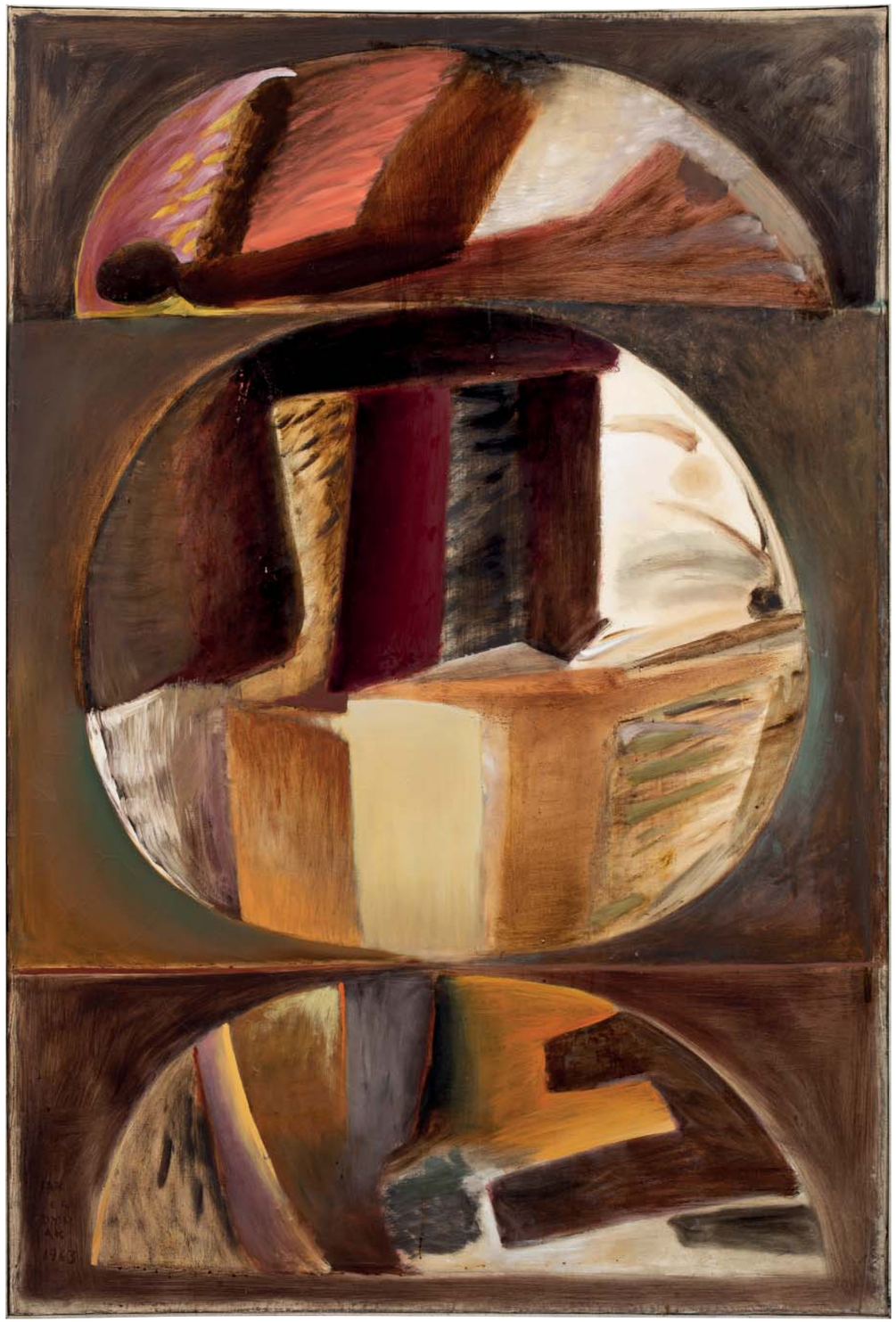
Estymacja: 200 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Monako, kolekcja prywatna
zakup od artysty

WYSTAWIANY
Bydgoszcz, Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego, *Sztuka Współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka*, 2018.

REPRODUKOWANY
Sztuka Współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, red. Woźniak M., wyd. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2018, s. 70.

Zasadniczą cechą twórczości Jana Berdyszaka było od samego jej początku punkt styczny sztuki i rzeczywistości. Eksplorował artysta tę tematykę również w malarstwie olejnym, czego przykładem jest oferowana praca XXVI z 1963 roku. Lata 60. Były czasem intensywnych pełnych entuzjazmu poszukiwań, w trakcie których ciągłym przeobrażeniom ulegały obiekty, pytania, które sobie stawiał, konkretne zadania – ale, jak zauważa Zbigniew Taranienko (Taranienko Z., Z potoczności, w: „Sztuka i filozofia" 1996, nr 11, ss. 113 – 123) pozostawała w Berdyszaku ciągle chęć wyswobodzania się także z nowych reguł i konieczność nieustannej ewolucji. Kompozycja olejna XXVI z 1963 roku bezpośrednio poprzedza i zapowiada badania nad całością i fragmentarycznością, nad „resztą reszt", jak sam nazywał interesujące go kwestie artysta. W obrazie tym skupia jednak swą uwagę na innym od przestrzeni aspekcie a mianowicie na wzajemnym stosunku między figurami zbudowanym dzięki układowi barwnemu – czysto malarskiemu – a co za tym idzie na ogólnym oddziaływaniu na odbiorcą takiej kompozycji. Uwagę widza koncentruje artysta na zamierzonym przez siebie problemie (relacji poszczególnych figur i fragmentów) dzięki podstawowemu narzędziu artysty jakim jest kolor, barwa. W krótkim czasie pierwszej połowy lat sześćdziesiątych powstała seria takich malarskich prac Berdyszaka, które stanowią autonomiczny cykl stanowiący jednak nierozerwalną część pewnej logicznej i konsekwentnie realizowanej drogi jaka charakteryzuje całą twórczość poznańskiego artysty. Etap ten scharakteryzowała Bożena Kowalska pisząc: „Nie tylko w malarstwie temperą i gwaszem na kartonie i tekturze, ale też w malarstwie realizowanym w dużych formatach olejem na płótnie, zaczął stosować Berdyszak swobodne wycinanie i zestawiane ze sobą formy. Pojawiają się koła, lub kształty zbliżone do kół i półkoli, łączone ze sobą w układach wertykalnych. Zbudowanie układami barwnymi ich powierzchni decydowało o wzajemnym stosunku między nimi i ogólnym rezultacie oddziaływaniu kompozycji. W zależności od dominowania w układzie barwnym: pionów czy poziomów, form agresywnych i rozczłonkowanych czy spokojnych, ujednoliconych albo wreszcie zaznaczonych fragmentów półkoli na obu powierzchniach zespolonych kół, z domyślnym środkiem na ich styku – koła podwójne odpychały się lub przyciągały, płynnie przechodziły w siebie, lub ulegały rozbiciu. W niezliczonych rysunkach kolejnych tomów swoich szkicowników, około stu studiach, kolażach, realizacjach w temperze i gwaszu a wreszcie w osiemnastu wersjach obrazów olejnych, pracował Berdyszak nad dwoma tematami podstawowymi. Pierwszy – stanowił układ, w którym łączył dwie formy kół w sposób tektoniczny przez powtarzalny element pionowy, przy czym wiązał je także kolorystycznie. Drugim była destrukcja kół jako formy i ich wzajemne rozbicie, mimo konstrukcyjnego zespolenia." (Kowalska B., Jan Berdyszak, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1979, s. 37)



Jan Lebenstein w swojej pracowni, fot. Jacek Dominski, Reporter

WIEM NA PEWNO, ŻE NAJCIEKAWSZE OKRESY TWÓRCZE ZDARZAJĄ MI SIĘ WŁAŚNIE WTEDY, GDY W INTENSYWNY SPOSÓB PRZEŻYWAM KONTAKTY ZE ŚWIATEM ZEWNĘTRZNYM, GDY UCZESTNICZĘ W NIM. – Jan Lebenstein

(Jan Lebenstein [w] Jan Lebenstein promenadę, wyd. Galeria Atak, Warszawa 2012)

JAN LEBENSTEIN

Jan Lebenstein jest absolwentem warszawskiej ASP (1948-54) w klasie Artura Nachta-Samborskiego należy do grupy najwybitniejszych polskich malarzy i rysowników. Debiutował w warszawskim Arsenale w roku 1955 na wystawie „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi". Pokazał wtedy szare pejzaże Rembertowa i przedmieść Warszawy. Rok później jako członek Teatru na Tarczyńskiej urządził swoją pierwszą wystawę indywidualną w mieszkaniu Mirona Białoszewskiego, które równocześnie było siedzibą teatru. Przełomowym momentem w karierze artystycznej Lebensteina było otrzymanie w 1959 roku Grand Prix na I Międzynarodowym Biennale Młodych w Paryżu. Od tego momentu twórczość artysty weszła na wielkie międzynarodowe salony zdobywając sobie wielkie uznanie krytyków i publiczności, dzięki wydarzeniom takim jak indywidualna wystawa w paryskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej w 1961 roku. Kolejne pokazy, w Amsterdamie, Nowym Jorku, Rzymie, Oslo czy Berlinie, tylko utwierdzały pozycję Lebensteina stawiając go w ścisłej czołówce światowego malarstwa. Artysta otrzymał nagrodę Fundacji Alfreda Jurzykowskiego w 1976, a w 1987 otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa. Jego największa indywidualna wystawa w Polsce odbyła się w 1992 roku w Zachęcie. Za swoje artystyczne dokonania został uhonorowany Krzyżem Wielkim Orderu Odrodzenia Polski przez Aleksandra Kwaśniewskiego. Artysta mimo wszystko pozostał w Paryżu, oraz przyjął obywatelstwo francuskie. Po jego śmierci w 1999 został pochowany na cmentarzu powązkowskim. Twórczość Jana Lebensteina jest trudna do zdefiniowania. Z jednej strony jawi się jako oryginalna odmiana malarstwa figuratywnego, z drugiej zaś przemawia bogatym językiem abstrakcyjnym, który bliski jest surrealizmowi. Obrazy Lebensteina to poetyckie transpozycje figury ludzkiej, ekspresyjne postaci zwierzęce, w których przebrzmiewa fascynacja reliktami archaicznych kultur. Magdalena Szafkowska, kuratorka wystawy Jan Lebenstein. Obrazy i gwasze z kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu (2014) tak scharakteryzowała postać Lebensteina: „Wierny sobie, reprezentujący zupełnie odrębny styl w malarstwie, w krótkim czasie zdobył międzynarodową sławę. Renomę przyniosły mu obrazy monochromatyczne, zatopione w ciemnych brązach, mitotwórcze. Bardziej kolorowe były jego wizje malowane gwaszem. Jego fantasmagorie były generowane dwiema apokalipsami. Tą przeżytą w 1939 roku i tą według św. Jana. Malując je, stał się w sposób niezamierzony epigonem Dürera i Boscha."

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

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

57

JAN LEBENSTEIN
(1930 – 1999)

Le Parquet (Trybunał), 1971

akryl, olej, płótno, 130 x 195 cm
sygn. l.d.: LEBENSTEIN 71 na odwrocie autorski opis: Lebenstein „Le Parquet" 1971 130 x 198 cm papierowa nalepka z opisem pracy w języku polskim papierowa etykieta z pieczęcią Muzeum Narodowego we Wrocławiu papierowa taśma z napisem flamastrem: Eric Veaux – Paryż na blejtramie ołówkiem: LEBENSTEIN 1971 „LE PARQUET" nr. 33 odręcznie pisana nalepka: Expo ZACHETA Varsovie

Estymacja: 250 000 – 350 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Cornette de Saint Cyr Paris, aukcja 14.12.2017, poz. 11.
Paryż, kolekcja Erika Veaux
zakup bezpośrednio od artysty

WYSTAWIANY
Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, *Jan Lebenstein. Warszawa – Paryż. Prace z lat 1956-1972*, 25.06-28.09.2010.
Wrocław, Muzeum Narodowe, *Jan Lebenstein*, 04-06.1977.
Paryż, Galerie Lambert, wystawa indywidualna, 1975.

REPRODUKOWANY
Jan Lebenstein. Warszawa – Paryż. Prace z lat 1956-1972 [katalog wystawy], red. Piotr Kłoczowski, Agnieszka Szewczyk, wyd. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 182„

Twórczość Jana Lebensteina jest trudna do zdefiniowania. Z jednej strony jawi się jako oryginalna odmiana malarstwa figuratywnego, z drugiej zaś przemawia bogatym językiem abstrakcyjnym, który bliski jest surrealizmowi. Obrazy Lebensteina to poetyckie transpozycje figury ludzkiej, ekspresyjne postaci zwierzęce, w których przebrzmiewa fascynacja reliktami archaicznych kultur.
Prezentowany obraz nosi tytuł „Trybunał". Swoją formą niemal natychmiastowo przywołuje nam na myśl książkę „Folwark Zwierzęcy" Georga Orwella. Cykl prac o tym samym tytule Jan Lebenstein oczywiście popełnił, przecież historia jest niemal pisana oby zostać przez niego zilustrowana. „Trybunał" zdaje się być kontynuacją. Stwory zwierzęco podobne (a może człowieczo podobne?) zdają się nad czymś dywagować, tytuł sugerowałby jakieś polityczne spotkanie. Ich przedziwna fizjonomia jawi się niemal post apokaliptyczną nową cywilizacją. Trąby, oczy czy płetwy są nam znane jednak wymieszane między sobą, tworzą nowy gatunek mutantów przeszłości. „Nowi ludzie" starają się postawić świat na starych zasadach, stosując się do zasad polityki, jaką myśmy pielęgnowali. A może to nie post apokaliptyczne stworzenia? Może nie zorientowaliśmy się, że nie potrzebowaliśmy końca świata, aby się nimi stać?
Charakterystyczną cechą malarstwa Jana Lebensteina jest gruba materia malarska. Tłuste impasty wychodzą poza dwuwymiarowe obrazy, sprawiając niemal wrażenie reliefu. Akompaniujące temu ziemiste kolory podkreślają organiczność tej techniki malarskiej. Zgrubienia farby przypominają sęki drzewa albo zaschnięte błoto. Prezentowany obraz również jest malowany w ten charakterystyczny sposób. Obraz jest w kolorach ziemi, rdzy, słomy i trawy. Jedynie tytuł oraz namalowane krzesła i stół sprowadzają nas do interpretacji obrazu jako ilustracji znanej nam cywilizacji.
„Ciało jest piękne i doskonałe, mówi się, że to najpiękniejsza rzecz w kosmosie, ale można również zobaczyć człowieka trochę inaczej. Wystarczy przejść się po ulicy, żeby zobaczyć, że chodzą po niej jakieś potwory… Świat potworów – raczej można uznać za świat symboliczny. W sposób symboliczny używam tych potworów, żeby scharakteryzować sytuacje…Można wierzyć w rzeczywiste istnienie diabła czy demona, ale jeśli używa się takich figur…Są to figury symboliczne; figury, które mają określić sytuacje pomiędzy człowiekiem a tym, co się z nim dzieje na płótnie. Ludzki zwierzyniec…no po co to robić? To naturalne, bo jak można patrzeć inaczej na poczynania ludzi…"
(Jan Lebenstein [w] Jan Lebenstein Rozmowy o sztuce własnej o tradycji i współczesności, wybór i oprac. Wat A. i Wróblewska D., wyd. Hotel Sztuki, Warszawa 2004)

MOJA PLASTYKA JEST PROPOZYCJĄ ALTERNATYWNĄ. NIE MUSI SIĘ WIDZOWI PODOBAĆ. TRAKTUJĘ JĄ JAKO SŁUŻBĘ SPOŁECZNĄ, A SATYSFAKCJĘ CZERPIĘ Z POLEMIK, ŻARLIWYCH DYSKUSJI, JAKIE WYWOŁUJĄ. (...) BO TU CHODZI O RUCH WYOBRAŹNI, O ŚCIERANIE SIĘ POGLĄDÓW – SAM EKSPONAT NIE MUSI BYĆ ARCYDZIEŁEM – WYSTARCZY, ŻE JEST SKUTECZNĄ PŁASZCZYZNĄ DO ĆWICZENIA NASZEJ WSPÓLNOTY WYOBRAŹNI.

(Władysław Hasior, Myśli o sztuce, Nowy Sącz 1986, s. 6-7)

58

WŁADYSŁAW HASIOR
(1928 – 1999)

Sztandar Strażnika Ostatniej Biedronki, 1990

asamblaż, 320 x 134 cm

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
kolekcja Bożeny Kowalskiej

Jeszcze w połowie lat sześćdziesiątych Hasior wymyślił nowy gatunek artystyczny - sztandary. Pomysł wziął się z kościelnego feretronu z jednej strony, z drugiej sztandaru wojennego. Artysta zwykł był też mawiać, że jego sztandary mają zawstydzać te uroczyste, z wyhaftowanymi hasłami i obietnicami, które zazwyczaj pozostawały w strefie pobożnych życzeń. Sztandary Hasiora mają formę pionowej tkaniny o długości od półtora do ponad czterech metrów i szerokości przeciętnie ok. jednego metra. Górna część, zazwyczaj w formie zbliżonego do kwadratu obrazu, przedstawia „temat" sztandaru, dolna – to luźno zwisająca, często w kilku warstwach, tkanina, ozdobiona pasmanterią – wstążkami, koralikami, frędzlami. Typowym tematem jest symboliczny portret postaci – Jasnej Pani, Anioła Stróża, Anioła Zbuntowanego, Strażnika, Świętego Łotra, Księgowej, Noblisty Laureata, Przewodnika, Błękitnego Anioła, Czarnego Anioła, Anioła Zagranicznego, Niobe, Poety, Nestora, Prelegenta Wiejskiego, Ptasznika…. Czasem tematyka sztandarów jest bardziej abstrakcyjna – Sztandar Polski, Sztandar Pracy, Sztandar Ofiarny, Sztandar Robaczywy, Sztandar Antykryzysowy, Błękitnej Nadziei, Czarnego Blasku, Ekstazy… Jak widać – wzniosłość miesza się tu z prozaiczną codziennością, patos z kpiną. Różne są techniki wykonywania tych prac. Najprostsze – to aplikacja, formy wycięte z różnych tkanin artysta naszywał na tkaninę stanowiącą podłoże, a następnie ozdabiał guzikami, fantazyjną pasmanterią, frędzelkami, pomponikami, koralikami. Ważne jest zróżnicowanie tkanin – aksamitu, połyskliwego pluszu, prążkowanego sztruksu, gładkiego atłasu, matowego adamaszku, miękkiej flaneli, śliskiego jedwabiu i powiewnego, przezroczystego szyfonu. Nierzadko Hasior wklejał do sztandarów twarze z plakatów (malarza Tadeusza Brzozowskiego, piosenkarki Ewy Demarczyk) czy reprodukcji obrazów (Matki Boskiej Częstochowskiej, Madonny z Krużlowej). Niekiedy używał masek z papier-maché cząstek zwierzęcych, drewnianych głów. Uzupełnieniem są drewniane malowane ptaszki i koniki, lusterka, plastikowe kwiaty. Często element centralny sztandaru ustawiony jest na drewnianej prostokątnej lub półkolistej półeczce, oklejonej ozdobną taśmą frędzelkami, pomponikami. Sztandary Hasiora miały przeznaczenie dwojakie – wisiały spokojnie we wnętrzu muzeum lub galerii albo uczestniczyły w procesji – pochodzie. Artysta zorganizował kilka takich wydarzeń z udziałem swoich sztandarów – w Zakopanem w 1973r. Oraz w naddunajeckim Łącku wiosną 1973 r. z okazji dorocznego Święta Kwitnącej Jabłoni. Sztandary nieśli strażacy w odświętnych mundurach. Strażacki mundur przywdział też sam ich twórca. W 1979 r. Hasior zorganizował w Drawsku Pomorskim efemeryczną akcję Płonące sztandary, z użyciem ognia. Specjalnym wykorzystaniem motywu sztandaru była kompozycja plenerowa Żarliwe Sztandary zaprojektowana przez Hasiora w 1992 r. na święto 700 – lecia Nowego Sącza. Znacznie uproszczone formy – pionowe, prostokątne tkaniny z naszytymi emblematami, przypominającymi znaki heraldyczne, zostały zawieszone na wysokich kijach i zaopatrzone u góry w rynienki wypełnione płynnym paliwem, które zapłonęło w kulminacyjnym momencie uroczystości. Poza tym szczególnym przypadkiem, forma sztandarów pozostała w zasadzie nie zmieniona przez cały okres życia artysty, inna była tylko ich tematyka i tworzywo. Sztandary Hasiora odzwierciedlały zmieniające się czasy, tkaniny naturalne coraz częściej artysta zastępował sztucznymi. (A.Żakiewicz, Władysław Hasior 1928 -1999, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2003).

TASZYZM OPERUJE WIELOMA NOWYMI MATERIAŁAMI WŁAŚCIWYMI NASZEJ EPOCE. NA PRZYKŁAD LAKIERY SZYBKOSCHNĄCE, RÓŻNE MASY PLASTYCZNE... NIE MA OGRANICZEŃ W STOSOWANIU MATERIAŁÓW. MOŻNA TWORZYĆ KOMPOZYCJE TASZYSTOWSKIE NAWET TYNKIEM. MOŻNA MALOWAĆ BARDZO CIENKO – MOŻNA TEŻ SZUKAĆ KONSTRUKCJI FAKTURALNYCH UZYSKIWANYCH PRZEZ NAWARSTWIENIE MATERIAŁU. RZECZYWISTOŚĆ OBRAZU TASZYSTOWSKIEGO JEST BARDZO RÓŻNA I NIE PODLEGA ŻADNEJ Z DOTYCHCZAS PRZYJĘTYCH POETYK MALARSKICH. ARTYSTA PROWOKUJE PROCES TECHNICZNY POWSTAWANIA NOWEJ MATERII OBRAZU.
– Teresa Rudowicz

Swój własny świat Rudowicz zamknęła we wklejonych w materię malarską fragmentach listów, starych fotografiach, kawałkach gipsowych reliefów i innych bezużytecznych już przedmiotów – śladach pamięci, niemych świadkach tego co minione. Fragmentaryczność ta przywołuje na myśl destrukcyjne działanie czasu i skłania do refleksji nad przemijaniem. Kolaże Teresy Rudowicz mają ponadto wymiar niezwykle osobisty, składają się na jej wewnętrzny świat, pełen wspomnień, odsłaniają jego najintymniejsze zakątki - nierzadko artystka wykorzystywała własne pamiątki, stare rodzinne fotografie, tworząc pewnego rodzaju autoportrety. Poszczególne elementy niczym ze śmietnika u Teresy Rudowicz nabierały nowego życia a przede wszystkim nowej rangi – scalone w jedno na płótnie z materią malarską i zalane werniksem stawały się dziełem sztuki. „Te obrazy (…)" - pisała Krystyna Czerni - „są (…) zamknięte jako estetyczna całość. (…) Dzięki malarskiej ‚obróbce' następuje znacząca unifikacja, równoważność wszystkich elementów, pokrytych szlachetną patyną werniksu. Tyle samo znaczą i równie są piękne: kunsztowny medalion i plastikowy guzik, misterna koronka i wytarte obicie fotela, pożółkłe listy i strzęp współczesnej gazety (…)".

59

TERESA RUDOWICZ
(1928 – 1994)

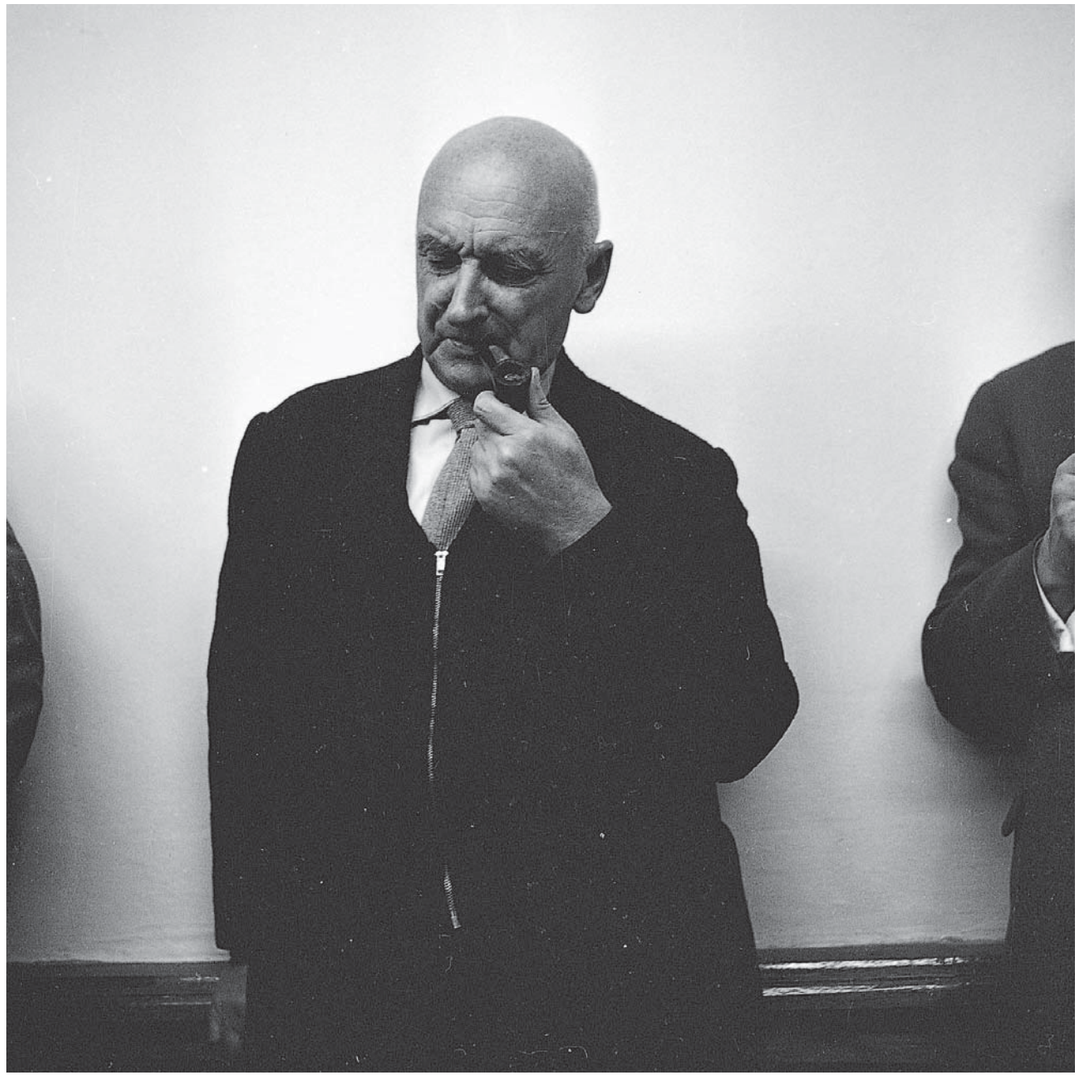
Kompozycja z Polą Negri, 1971

technika własna, płótno, 79 x 66 cm
na odwrocie nalepka z napisem: Teresa Rudowicz 1971/17

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
zakup z pracowni artystki

Henryk Stażewski, fot. Tadeusz Rolke, Agencja Gazeta

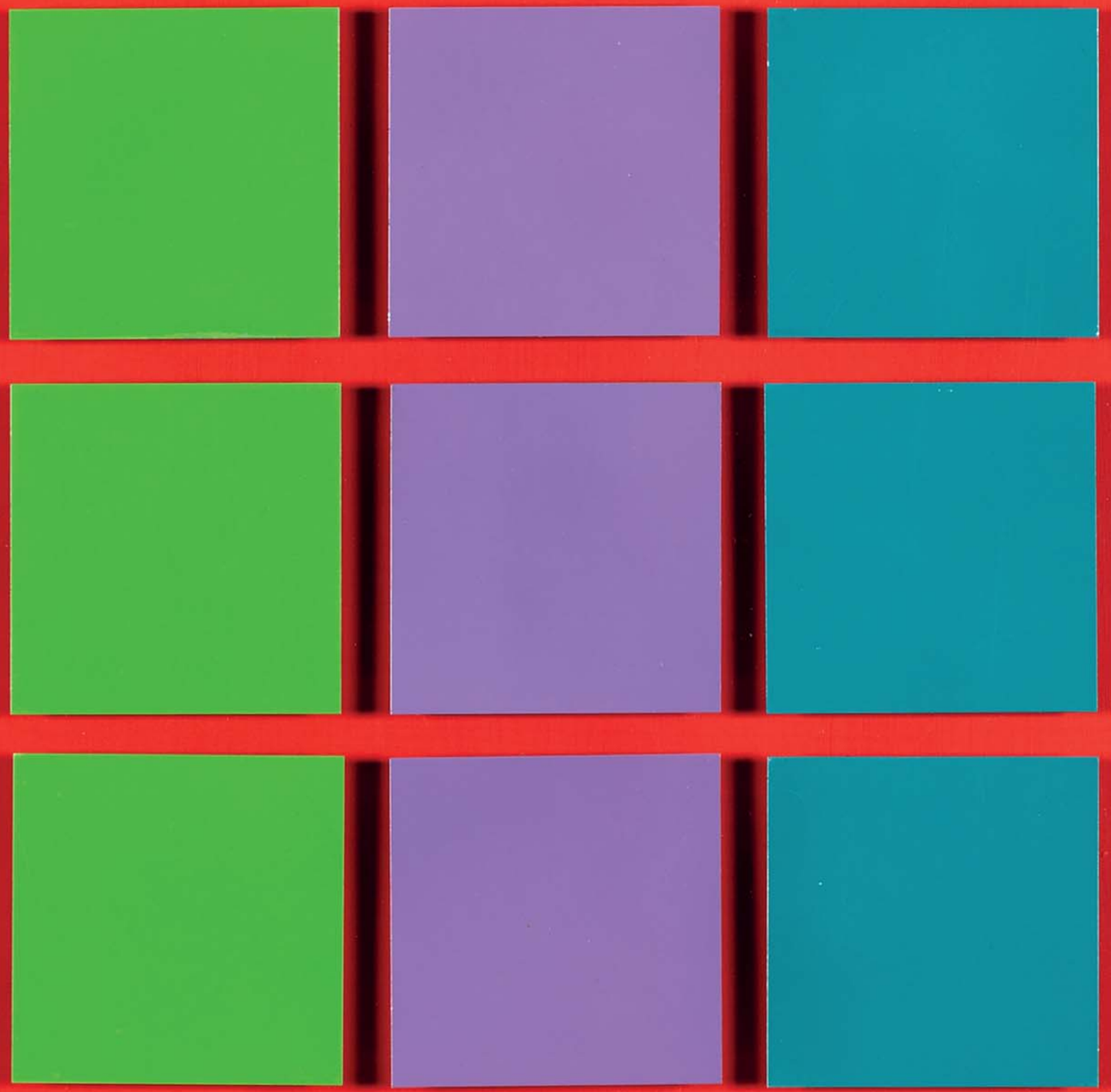


ARTYSTA NIE ZATRZYMUJE SIĘ NIGDY, PRACA JEGO NIGDY NIE JEST SKOŃCZONA. IDZIE RÓWNOLEGLE Z PRZEMIANAMI SPOŁECZNYMI I POSTĘPEM TECHNICZNYM. TKWI ON W TERAŹNIEJSZOŚCI, ALE OGARNIA ZAWARTOŚĆ PRZESZŁOŚCI, JAK I PRZEWIDUJE PRZYSZŁOŚĆ PRZEZ WYCZUCIE ASPIRACJI SWOJEJ EPOKI. BŁĘDNYM JEST TWIERDZENIE, ŻE SZTUKA 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 źródło: Archiwum Galerii Foksal)

HENRYK STAŻEWSKI

Henryka Stażewskiego bez wątpienia zaliczyć należy do grona najbarwniejszych postaci polskiej sztuki powojennej. Malarz, pionier awangardy lat 20. i 30. XX wieku, reprezentant konstruktywizmu, współtwórca nurtu abstrakcji geometrycznej lat 60., 70. i 80 był autorem kompozycji reliefowych, ale również projektantem wnętrz, dekoracji scenograficznych i plakatów. Stażewski był nie tylko współtwórcą polskiego ruchu awangardowego, lecz miał też bliski kontakt ze środowiskiem światowej awangardy. Więzy przyjaźni łączyły go z takimi artystami jak Piet Mondrian, Kazimierz Malewicz, Michel Seuphor czy Theo van Doesburg. Henryk Stażewski studiował w latach 1913-1919 w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni Stanisława Lentza. Należał do grupy ekspresjonistów polskich (od 1919 roku Formistów). Początkowo tworzył realistyczne akwarele w duchu impresjonizmu, akty, portrety oraz pejzaże. Po ukończeniu studiów w 1920 roku zadebiutował na wystawie zbiorowej w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Już wówczas podejmował nowe wyzwania, których pierwszym ważnym owocem był ogłoszony w 1923 roku manifest konstruktywistów. Był członkiem założycielem Grupy Kubistów, Konstruktywistów i Suprematystów „Blok" (1924-1926) oraz ugrupowań, które rozszerzyły założenia programowe Bloku – Praesens (1926-29) i a.r. (1929-1936). Był redaktorem czasopism „Blok" i „Praesens". Po wojnie odgrywał wiodącą rolę w życiu polskiego świata artystycznego będąc współtwórcą tak ważnych inicjatyw jak m.in. powstania warszawskiej Galerii Foksal i ruchu wokół niej skupionego. Sama 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. 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.



1969 – HENRYK STAŻEWSKI PROWADZI REGULARNY TRYB ŻYCIA: OD PIĄTEJ RANO DO JEDENASTEJ – PRACA, POTEM WYCHODZI DO SARP-U NA KAWĘ, SPOTKANIA ZE ZNAJOMYMI, OBIAD. PO POWROCIE ODPOCZYNEK I OKOŁO PIĄTEJ PRZYCHODZĄ „WSZYSCY", NAWET HIPISI. CZASEM WYJAZD DO ŁODZI LUB KRAKOWA NA WERNISAŻ

(*Henryk Stażewski 1894-1988* [katalog], wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994, s. 143.)

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 – 1988)

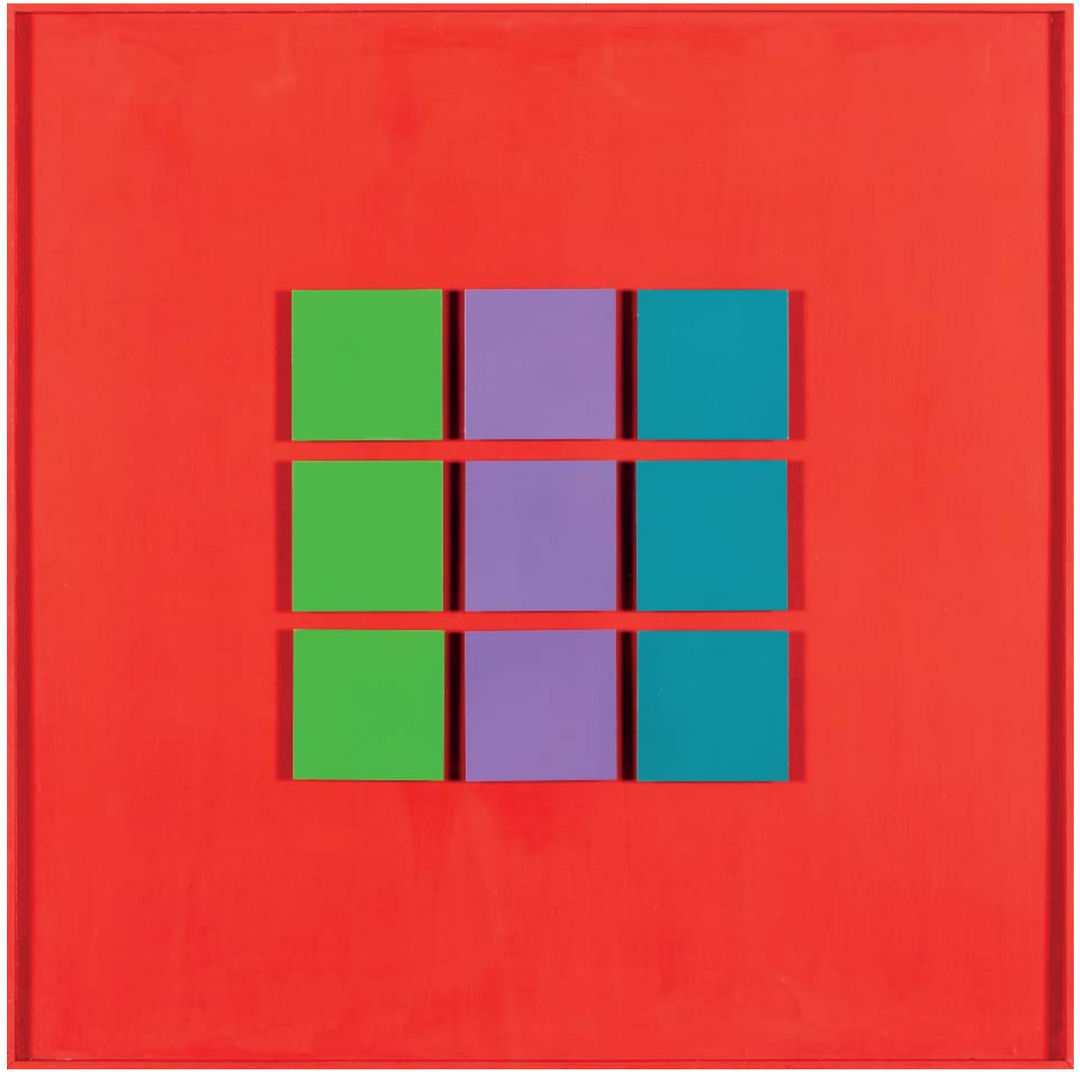
Relief 20, 1969

metal, akryl, drewno, 70 x 70 cm
sygn. na odwrocie: nr 20 1969 r. H. Stażewski na odwrocie papierowa etykieta z Galerii Foksal z opisem pracy oraz nalepka wystawowa z Galerii Milano

Do obiektu dołączone potwierdzenie autentyczności Wiesława Borowskiego, dyrektora Galerii Foksal w latach 1996-2006

Estymacja: 500 000 – 700 000 zł •

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

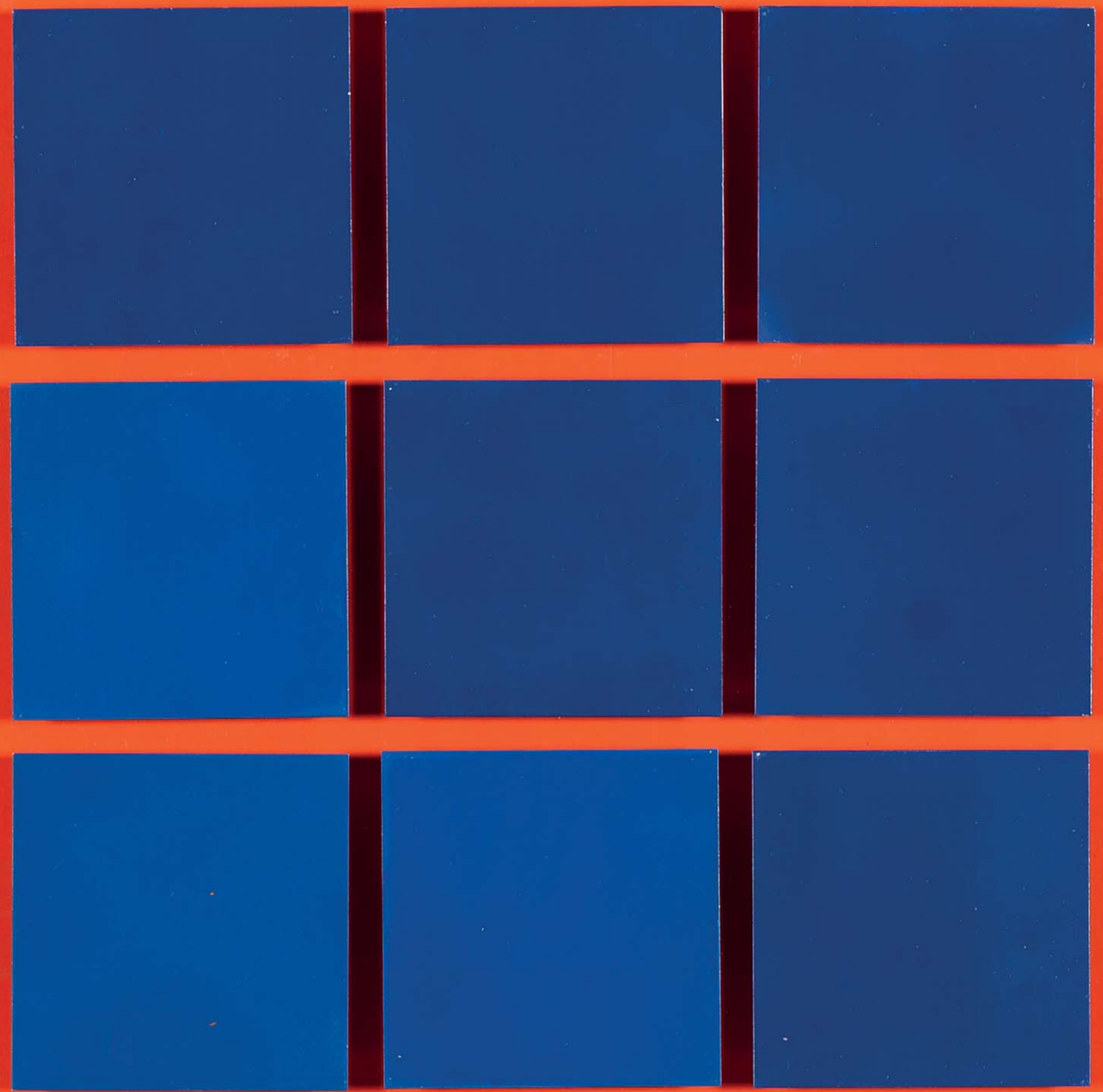


W SZTUCE INTERESOWAŁY MNIE ZAWSZE FORMY NAJPROSTSZE. RELIEFY, KTÓRE OSTATNIO ROBIĘ, ZBUDOWANE SĄ PRZEWAŻNIE Z POSTARZAJĄCYCH SIĘ, IDENTYCZNYCH ELEMENTÓW. SĄ TO FORMY NIEZINDYWIDUALIZOWANE, ANONIMOWE, POGRUPOWANE W ZBIORY. SŁUŻĄ ONE DO ODMIERZANIA I PORZĄDKOWANIA PRZESTRZENI W OBRAZIE. NAJCHĘTNIEJ STOSUJĘ DO TYCH CELÓW KWADRATY I CZWOROBOCZNE ASTEROIDY. CAŁE GRUPY TYCH FORM SĄ TEJ SAMEJ WIELKOŚCI, A CZĘSTO ZDARZA SIĘ, ŻE WSZYSTKIE FORMY W OBRAZIE SĄ IDENTYCZNE. WÓWCZAS NIE MA HIERARCHII: ŻADEN ELEMENT OBRAZU NIE JEST WAŻNIEJSZY OD POZOSTAŁYCH.

– Henryk Stażewski

([w:] „Odra", 1968, nr 2.)

Henryk Stażewski, Warszawa, źródło: Forum, fot. Aleksander Jalosinski



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

([w:] „Odra", 1968, nr 2.)

61

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 – 1988)

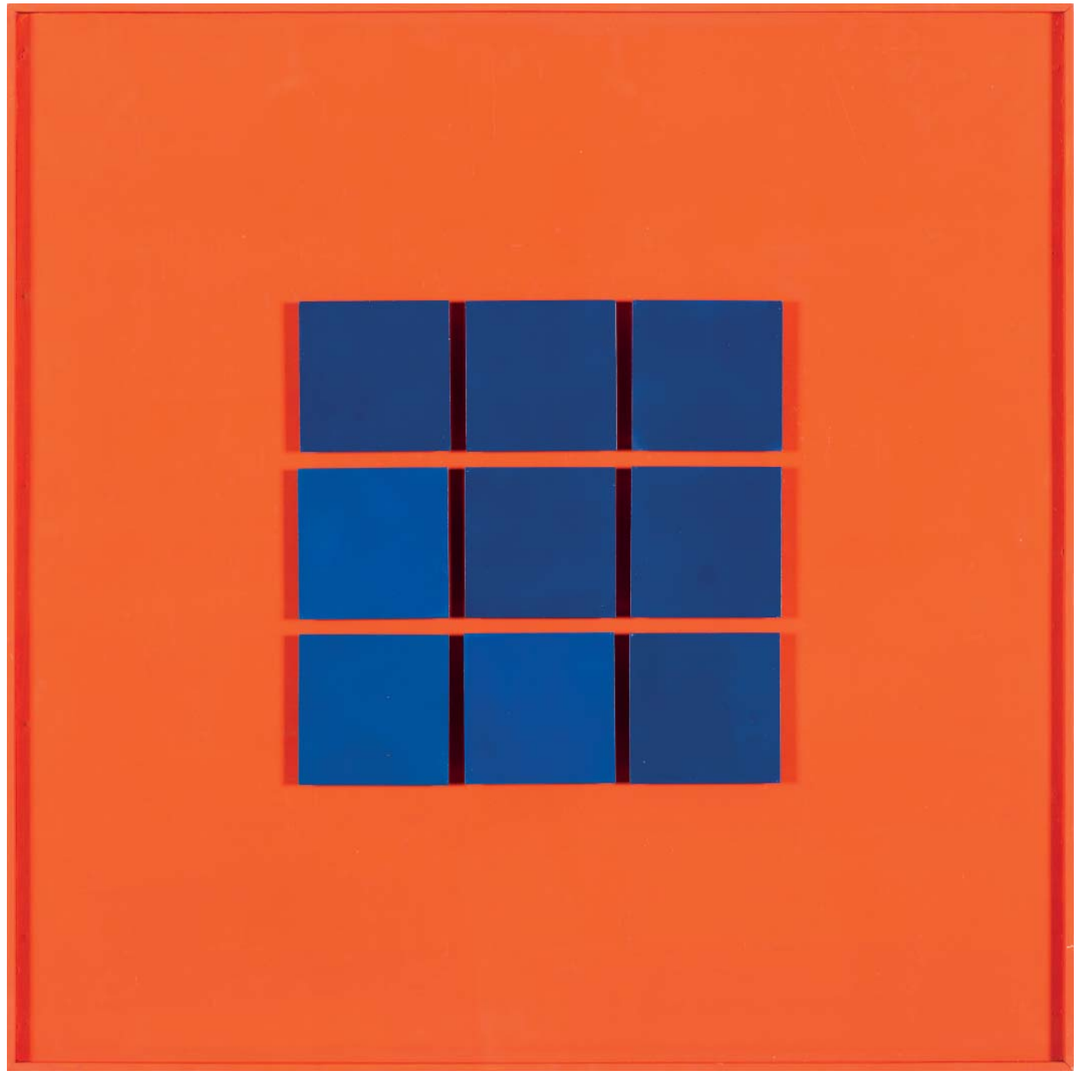
Relief 21, 1969

metal, akryl, drewno, 70 x 70 cm
sygn. na odwrocie: nr 21 1969 r. H. Stażewski na odwrocie papierowa etykieta z Galerii Foksal z opisem pracy oraz nalepka wystawowa z Galerii Milano

Do obiektu dołączone potwierdzenie autentyczności Wiesława Borowskiego, dyrektora Galerii Foksal w latach 1996-2006

Estymacja: 500 000 – 700 000 zł •

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



OBRAZ STAŻEWSKIEGO NIE JEST BEZBARWNĄ, BEZPRZEDMIOTOWĄ ENERGIĄ WYRAŻAJĄCĄ – JAK W SUPREMATYZMIE MALEWICZA – DYNAMICZNY RUCH WSZECHŚWIATA. OBRAZ STAŻEWSKIEGO JEST OKREŚLONYM ISTNIENIEM JEDNORODNIE ZBUDOWANEGO PRZEDMIOTU SZTUKI. NIE MANIFESTUJE ZRESZTĄ TEGO ISTNIENIA WULGARNĄ AGRESYWNOŚCIĄ MATERIALNEJ STRUKTURY, JEST EGZYSTENCJĄ CZYSTĄ, SPOKOJNĄ, WYSUBLIMOWANĄ.

(Wiesław Borowski fragment z katalogu wystawy Henryka Stażewskiego w Galerii Krzywe Koło, Warszawa 1961, s. 7.)

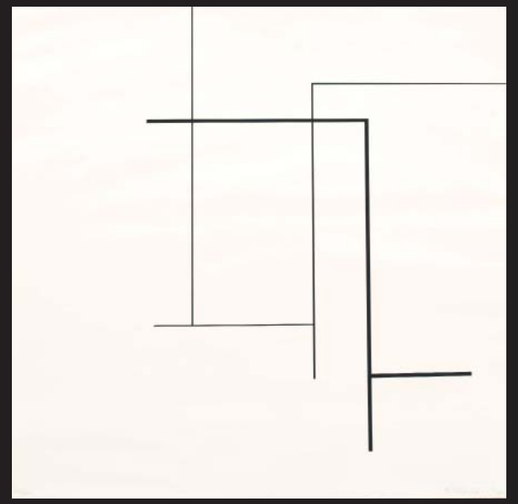
62

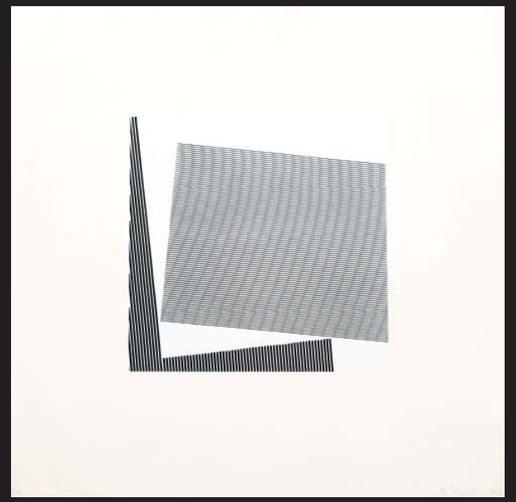
HENRYK STAŻEWSKI
(1894 – 1988)

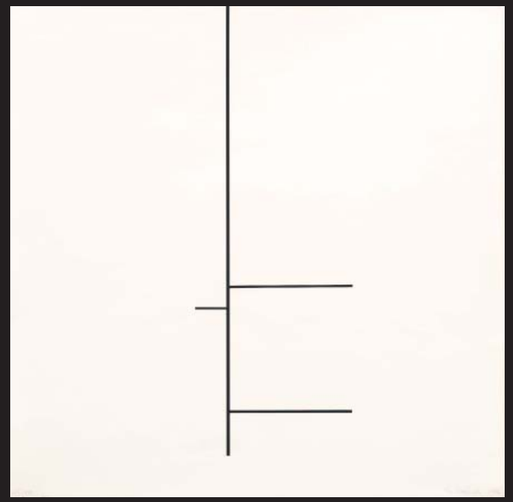
Cztery serigrafie, 1974-1976

serigrafia, papier, 60 x 60 cm (każda)
sygn. ołówkiem p.d.: ‚H. Stażewski [rok]', opisane l.d.: ‚43/100'

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •







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

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

63

DANUTA LEWANDOWSKA
(1927 – 1977)

32/75, 1975

olej, płótno, 45 x 50 cm
opisany na blejtramie: 32/75

Estymacja: 9 000 – 12 000 zł •

JA W OGÓLE NIE JESTEM INTELEKTUALISTĄ, NA TO NIE MA RADY. W MOICH OBRAZACH JEST NATOMIAST INNY TYP GŁĘBI, TAK PRZEMIESZANY Z EMOCJĄ, ŻE GO ZWERBALIZOWAĆ NIE MOŻNA. […] DOTYKA ON PEWNYCH „PUNKTÓW" NASZEJ PSYCHIKI. ZA JEGO POŚREDNICTWEM ODBIORCA PRZEŻYWA GŁĘBIEJ KONDYCJĘ LUDZKĄ. ODKRYWA, ŻE JESTEŚMY TACY, JACY JESTEŚMY, ŻE ŚWIAT NIE JEST RAJEM BANALNE. SŁOWA SĄ BANALNE. ALE CHCIAŁBYM, ŻEBY TYP PRZEŻYCIA, O KTÓRYM MÓWIĘ, NIE BYŁ BANALNY – Tadeusz Brzozowski

(Tadeusz Brzozowski [w:], Dzikowska E., *Artyści mówią*, wyd. Rosikon press, Warszawa 2011, s. 30.)

64

TADEUSZ BRZOZOWSKI
(1918 – 1987)

Padoł podatkami okraszony jest, 1981

tusz, akwarela, papier, 50 x 71,5 cm w świetle oprawy
sygn. p.g.: „padoł podatkami okraszony jest" T.B. 81

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

Tadeusz Brzozowski był niezwykle barwną postacią ówczesnego świata artystycznego. W odróżnieniu od chociażby Tadeusza Kantora, traktującego swoją twórczość niezwykle poważnie, Brzozowski miał niezwykły dystans do siebie i do swojej artystycznej działalności. Przy całej powadze podejmowanych przez siebie tematów ujętych w specyficzną symbolikę zachował jako człowiek niezwykłą dozę dowcipu i autoironii, czemu dawał wyraz chociażby w tytułach swoich dzieł, pełnych wesołych skojarzeń i gier słownych. Już w latach pięćdziesiątych jego twórczość nabrała indywidualnego charakteru. Poprzez perfekcyjny warsztat ilustrował tajemnicze kompozycje, emanujące metaforą. Stosował głębokie, pełne blasku kolory, kontrastujące z ciemnymi, mrocznymi plamami oraz ruchliwe linie tworzące jakby układ nerwowy kompozycji. Artystę interesował jednak przede wszystkim człowiek i to człowiek w swoim kalekim wydaniu, doprowadzony czasami na skraj wyczerpania i przez to obnażony w swoim istnieniu. Stąd jego obrazy są pełne emocji, przedstawione „przedmioty" zaś rozdarte, rozczłonkowane, pokazane w trakcie przeżywanego właśnie dramatu. Należy zwrócić jednocześnie uwagę na niebagatelny warsztat artysty. Kolor i faktura tworzyły jedyne w swoim rodzaju malarstwo abstrakcyjne, gdzie mówić mógł sam warsztat.

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.)

65

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(ur. 1922)

8.XI.73, 1973

olej, płótno, 65 x 60 cm
sygn. na blejtramie: FIJAŁKOWSKI „8 XI 73”

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •

WYSTAWIANY
Stanisław Fijałkowski. *A Young Man Plans a Voyage*, Green Point Projects, Nowy Jork, maj 2017.

REPRODUKOWANY
Stanisław Fijałkowski. A Young Man Plans a Voyage, [katalog wystawy] w Green Point Projects, Nowy Jork, Warszawa 2017, s. 85.

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.
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.

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

DYNAMIKA PRZESTRZENNA FANGORA ISTNIEJE GDZIEŚ POMIĘDZY WIDZEM A PŁÓTNEM, W DOSTRZEGALNYM DLA OKA PUNKCIE W POWIETRZU. KAŻDA PRÓBA SKUPIENIA SIĘ NA ROZMYTYCH I PŁYNNYCH OBRAZACH WYWOŁUJE NATYCHMIASTOWE WZBUDZENIE KOLORU I KONTURU, KTÓRE SIĘ ROZPADAJĄ I ŁĄCZĄ NA NOWO I KTÓRE, JAK POWIDOK, UMYKAJĄ PRÓBOM UTKWIENIA W NICH WZROKU.

(Rowell M., *Fangor*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1970, s.12.)

WOJCIECH FANGOR

Pod koniec lat 50. Fangor intuicyjnie czuł, że zbliża się moment, w którym potrzebna będzie zmiana pojmowania dzieła sztuki. Jako cel postawił sobie stworzenie prac, których warunkiem zaistnienia będzie interakcja obraz-przestrzeń-obserwator. W pierwszym okresie poszukiwań – rozpoczętym jeszcze w Polsce a następnie kontynuowanym na stypendium w Waszyngtonie - Fangor malował obrazy na prostokątnych płótnach przy użyciu kolorów: czarnego, białego i wynikającej ze zmieszania tych dwóch kolorów barwy strefy przejściowej. Na białym tle, w centralnej części lub na obrzeżach kompozycji, umiejscawiał Fangor ingerujące w tło kształty, które albo odcinały się od bieli ostrą krawędzią, albo też przenikały się z nią bezkrawędziowo lub też przyczepiały się do krawędzi brzegów obrazu w sposób linearny lub punktowo. Układy te, jak zwykł nazywać je artysta, zmieniały powierzchnię obrazu za pomocą iluzji światłocienia. Pierwsze eksperymenty lat 1957-1961 oraz pozytywny ich odbiór u zachodnich krytyków sztuki utwierdziły Fangora w słuszności objętej drogi.
Od 1959 roku artysta prowadził korespondencję z Beatrice Perry, kuratorką waszyngtońskiej Gres Gallery, którą w tym samym roku poznał przy okazji odbywającej się w Amsterdamie wystawy Polish Art Now. Beatrice Perry poszukująca nowych ambitnych wyzwań wystawienniczych dla swojej galerii ukierunkowała poszukiwania na Europę wschodnią a szczególnie zaś na Polskę. Odwiedzając Warszawę w 1960 roku poznała osobiście grono współczesnych twórców. Wracając do Stanów zabrała ze sobą pokaźną ilość obrazów a kontakt zaowocował pierwszymi wystawami polskiej sztuki w Gres Gallery, m.in. Aleksandra Kobzdeja i Wojciecha Fangora. Ten ostatni utrzymywał intensywny kontakt z waszyngtońską marszandką wysyłając jej regularnie swoje prace. Do grupy obrazów, które namalował Fangor już z myślą o Ameryce zalicza się oferowana praca „Black and Pink" z 1960 roku. Dominującymi barwami są czerń i biel, współdziałające ze sobą dwojako – z jednej strony poprzez kontrast, z drugiej przez wzajemne przenikanie. Z lewej strony Fangor umieścił węższy pionowy rejestr barwy różowej, która powoduje dodatkowe uwypuklenie sąsiadującej z nią bieli. Pojawienie się trzeciego, poza bielą i czernią, koloru w tak wczesnej pracy dowodzi na intensywność z jaką Wojciech Fangor prowadził swoje poszukiwania w obrębie iluzji przestrzeni. „Black and Pink" musiała wywierać duże wrażenie na obserwatorze przyzwyczajonym do dotychczasowego dwubarwnego systemu na płótnach Fangora. „Black and Pink" jest bowiem naturalnym rozwinięciem czarno-białej kompozycji „Black IV" z 1959 roku, którą pokazało MoMA na wystawie 15 Polish Painters w 1961 roku. W czasie gdy za oceanem prace Wojciecha Fangora wzbudzały coraz większe zainteresowanie, artysta intensywnie malował w swojej warszawskiej pracowni. Niewątpliwie czuł zbliżający się dla jego twórczości przełom. Był również przekonany o słuszności obranego przez siebie kierunku. Już wkrótce, w 1962 roku, zaproszony został na stypendium w waszyngtońskim Institute for Contemporary Art. Stało się to zaczynem do kilkuletniej wędrówki, na której szlaku pojawił się Paryż, Berlin i południowa Anglia a której ostatnim etapem była emigracja do USA w 1966 roku.

WSPÓŁCZESNY OBRAZ PRZESTAŁ BYĆ DZIURĄ W RAMIE DO ZAGLĄDANIA W GŁĄB. ZACZĄŁ EMANOWAĆ SWĄ POWIERZCHNIĄ NA ZEWNĄTRZ, STAŁ SIĘ ŹRÓDŁEM PROMIENIOWANIA, WYTWARZAJĄC W PRZESTRZENI STREFĘ FIZYCZNEGO DZIAŁANIA. KILKA OBRAZÓW ODPOWIEDNIO USYTUOWANYCH POWODUJE KILKA WZAJEMNIE PRZENIKAJĄCYCH SIĘ STREF PRZESTRZENNYCH, WYTWARZAJĄC NASTRÓJ ODMIENNY OD NASTROJU KAŻDEGO OBRAZU Z OSOBNA. PODCZAS OBSERWACJI TEGO ZJAWISKA POWSTAŁA OCHOTA STWORZENIA DZIEŁA SZTUKI OPARTEGO NA ELEMENTACH PODOBNYCH DO OBRAZÓW, Z TYM JEDNAK, ŻE TWORZYWEM TEGO DZIEŁA BYŁY NIE TYLKO SAME ELEMENTY, LECZ PRZEDE WSZYSTKIM STREFY PRZESTRZENI PRZEZ NIE WYWOŁANE. INACZEJ MÓWIĄC, UŻYWAMY OBRAZÓW DO BADANIA TEGO, CO SIĘ MIĘDZY NIMI DZIEJE.

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

66

WOJCIECH FANGOR (1922 – 2015)

Square 21, 1962

olej, płótno, 90 x 90 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR 1962 SQUARE 21

Estymacja: 600 000 – 800 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Teksas, kolekcja prywatna
Waszyngton, Gres Gallery
Własność artysty

Pod koniec lat 50. Fangor intuicyjnie czuł, że zbliża się moment, w którym potrzebna będzie zmiana pojmowania dzieła sztuki. Jako cel postawił sobie stworzenie prac, których warunkiem zaistnienia będzie interakcja obraz-przestrzeń-obserwator. W pierwszym okresie poszukiwań – rozpoczętym jeszcze w Polsce a następnie kontynuowanym na stypendium w Waszyngtonie - Fangor malował obrazy na prostokątnych płótnach przy użyciu kolorów: czarnego, białego i wynikającej ze zmieszania tych dwóch kolorów barwy strefy przejściowej. Na białym tle, w centralnej części lub na obrzeżach kompozycji, umiejscawiał Fangor ingerujące w tło kształty, które albo odcinały się od bieli ostrą krawędzią, albo też przenikały się z nią bezkrawędziowo lub też przyczepiały się do krawędzi brzegów obrazu w sposób linearny lub punktowo. Układy te, jak zwykł nazywać je artysta, zmieniały powierzchnię obrazu za pomocą iluzji światłocienia. Pierwsze eksperymenty lat 1957-1961 oraz pozytywny ich odbiór u zachodnich krytyków sztuki utwierdziły Fangora w słuszności objętej drogi.

PIERWSZĄ I NAJPEŁNIEJSZĄ REAKCJĄ NA DZIEŁO FANGORA JEST POCZUCIE PRZYJEMNOŚCI WIZUALNEJ, EMANUJĄCEJ Z AKTYWNEJ POWIERZCHNI KOLORYSTYCZNEJ OBRAZU I CIEKAWOŚCI WIDZA, ZADAJĄCEGO SOBIE PYTANIE, JAKICH TECHNICZNYCH ŚRODKÓW UŻYWA ARTYSTA, BY OSIĄGNĄĆ TAK INTRYGUJĄCE KOMBINACJE KOLORU I PRZESTRZENI.
– Thomas Messer

(Messer Th., Fangor, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork, 1970, s. 5.)

KIEDY WRESZCIE OKU UDA SIĘ PRZENIKNĄĆ PRZEZ TO KINETYCZNE POLE WIDZENIA I ZATRZYMAĆ SIĘ NA PŁÓTNIE, ODBIORCA UZMYSŁAWIA SOBIE, ŻE KOLORY I KONFIGURACJE, KTÓRE WIDZI Z PEWNEJ ODLEGŁOŚCI, NIE SĄ PRZEBARWIONYMI ODCIENIAMI ANI RZECZYWISTYMI KSZTAŁTAMI, LECZ ILUZORYCZNYMI PIERWSZOPLANOWYMI OBRAZAMI POWSTAŁYMI W WYNIKU CZYNNOŚCI POSTRZEGANIA.

(Rowell M., *Fangor,* The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1970, s.12.)

67

WOJCIECH FANGOR
(1922 – 2015)

Square 4, 1962

olej, płótno, 90 x 90 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR 1962 SQUARE 4

Estymacja: 600 000 – 800 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna
Sotheby's, aukcja 21.08.2012, poz. 401
Atlanta, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Bydgoszcz, Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego, *Sztuka Współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka*, 2018.

REPRODUKOWANY
Sztuka współczesna Wojciecha Fibaka, red. Woźniak M., wyd. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 2018, s. 93.

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

(W.Fangor, St. Zamecznik, tekst teoretyczny z 1960, Wojciech Fangor, Warszawa 2003, op. Cit., s. 9.)

68

WOJCIECH FANGOR
(1922 – 2015)

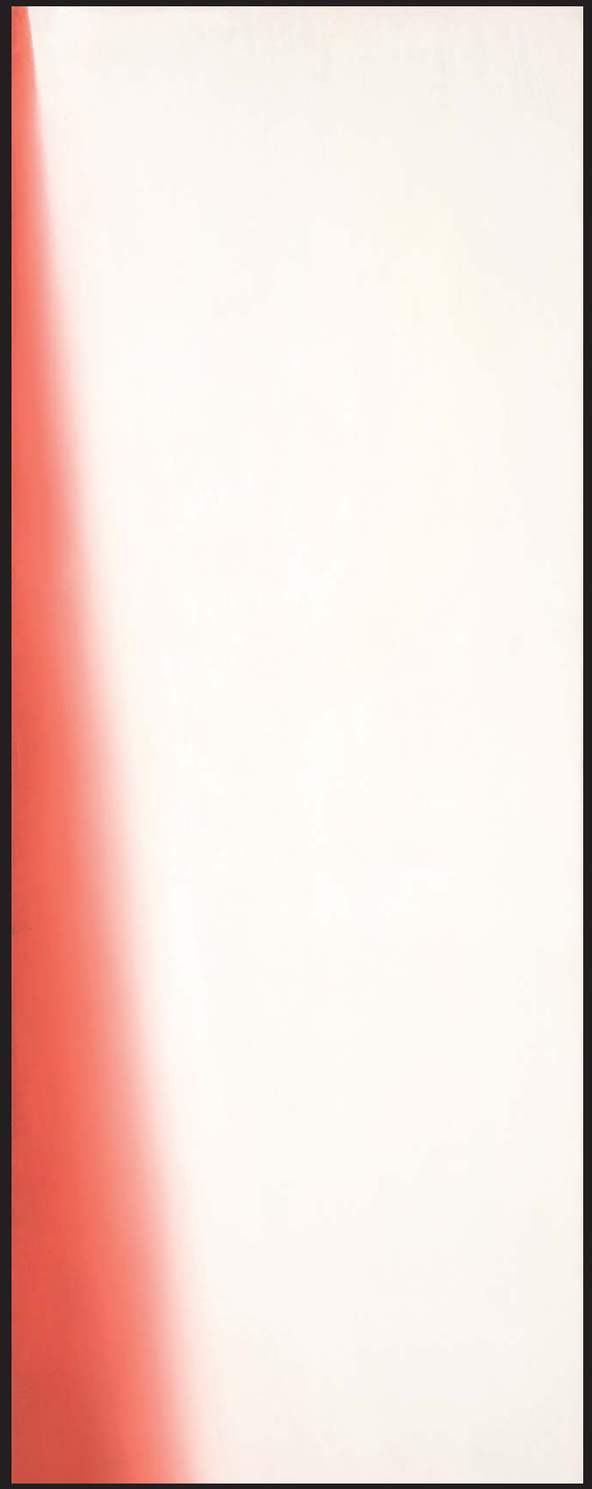
Red I, 1961

olej, płótno, 180 x 65 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR 1961 RED I

Estymacja: 600 000 – 800 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Teksas, kolekcja prywatna

Wojciech Fangor był artystą malującym obrazy na pograniczu op-artu, które przyniosły mu światową sławę. Obraz Red I pochodzi z początku lat 60-tych, czyli pierwszych lat po obraniu kierunku, który sprawił, że Wojciech Fangor stał się ikoną sztuki polskiej XX wieku Na to do jakich rozwiązań formalnych doszedł artysta miało wpływ wiele aspektów i doświadczeń życiowych. Na pewno bardzo znacząca była znajomość ze Stanisławem Zamecznikiem, który wprowadził do jego zainteresowań przestrzeń jako środek i tworzywo do wyrażania artystycznych treści. Konsekwencją tych rozważań był wystawa „Studium Przestrzeni" w Salonie Nowej Kultury w Warszawie w 1958 roku. Obrazy przedstawione na aukcji miały ograniczoną kolorystykę, większość z nich była czarno biała chociaż zdarzyło się parę akcentów kolorystycznych w postaci czerwieni, żółci i błękitów. Przedstawiały „smugi" w pionie i poziomie, koła, elipsy i półkola- wszystkie o rozedrganych krawędziach przypominających sfumato. Prace były umieszczone na sztalugach rozmieszczonych w przestrzeni galeryjnej tak, aby widz sam decydował o kierunku zwiedzania. Obrazy tak niestandardowo ustawione oddziaływały na siebie nawzajem, ponieważ widz, zamiast czytać je po kolei, traktował je jako jedną kompozycję. W Sali galeryjnej powstawało pełno napięć na skutek różnic w przestrzenności i świetle poszczególnych prac. „Nie chodziło o poszczególne obrazy, ale o zależności między nimi. […] Na tradycyjnej wystawie jeden obraz odbiera się statycznie, ale żeby odebrać „Studium przestrzeni", trzeba w nią wchodzić. Wynikają z tego różne konsekwencje. Przez wybór drogi odbiorca staje się współautorem dzieła, które nie jest zamkniętą w sobie konstrukcją, ale otwartym systemem do indywidualnego odbioru". (Ślizińska M., Mazur A., rozmowa z Wojciechem Fangorem, kwiecień maj 2003, Wojciech Fangor, Warszawa 2003, CSW katalog, s.68) W tekście towarzyszącym prezentacji, Wojciech Fangor napisał: „Obrazy są anonimowymi częściami zespołu, który zaczyna się w przestrzeni rzeczywistej". Podobnie pierwotnie na pracach oprócz kolorowych płaszczyzn o rozmytych konturach miały pojawić się przedstawienia figuratywne. Jednak po nałożeniu pierwszej warstwy farby, artysta odkrył, że namalowane przez niego formy, zamiast tworzyć iluzję przestrzeni w głąb obrazu, to wychodziły przed niego i igrały z ludzkim okiem.
Obraz Red I powstał parę lat po wspomnianej wystawie. Jest on kontynuacją obranego wtedy kierunku. Na wystawie przestrzeń między pracami tworzyła autonomiczną niewidzialną instalację, a obrazy miały posłużyć jedynie jako ekrany, które pozwoliłyby dostrzec to, co pomiędzy nimi, a nie na nich. W tym wypadku stoimy przed jedną pracą, a efekty wspomnianej wystawy nadal trwa. Praca jest pionowa, chociaż aż prosi się, aby położyć ją, żeby czerwona smuga zamieniła się w złudzenie horyzontu. Artysta jednak na przekór nam oraz naszemu poczuciu komfortu stawia obraz na krótszej krawędzi. Czerwona łuna wydaje się teraz tylko małym wycinkiem jakiejś dużo większej całości. Niemal widzimy jej kontynuacje. Obraz opowiada o tym, czego nie widać, zadaje nam pytaniem, czym dla nas jest rozwibrowana czerwona krawędź, czego może być fragmentem.



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

– John Canaday

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

W ROKU 1953 FANGOR ZACZYNA EKSPERYMENTOWAĆ, BADA ŚRODKI WYRAZU, KTÓRE OKREŚLAJĄ, BUDUJĄ PRZESTRZEŃ WEWNĘTRZNĄ NA ZEWNĄTRZ, UKAZUJE WIELOŚĆ MOŻLIWYCH PERSPEKTYW. STAJE WPROST PRZED JEDNYM Z NAJWAŻNIEJSZYCH SWOICH PROBLEMÓW ARTYSTYCZNYCH- ZAGADNIENIEM PRZESTRZENI. ROZMYŚLANIA NAD NIM TO RYSUNKI, OBRAZY, FORMY PRZESTRZENNE, NAZYWANE PRZEZ AUTORA STRUKTURAMI.

(Szydłowski S., Fangor. *Prace na papierze w kolorze*,
Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2007)

69

WOJCIECH FANGOR
(1922 – 2015)

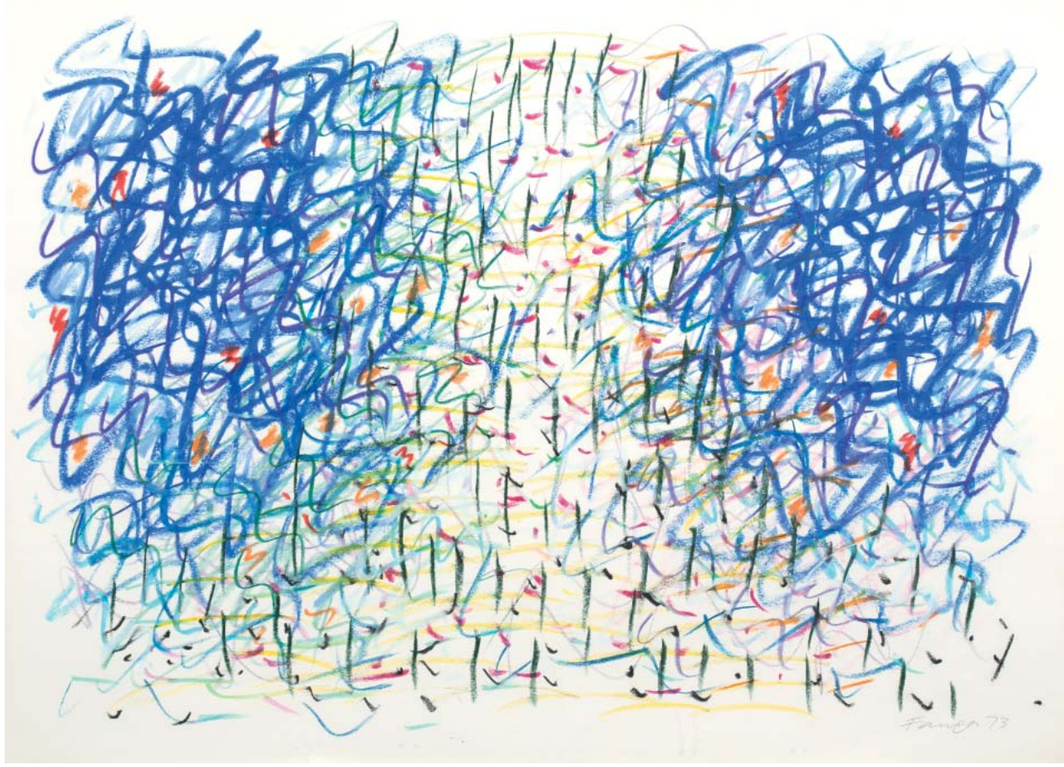
Fala, 1973

kredka olejna, papier, 51 x 71 cm
sygn. p.d. Fangor 73

Estymacja: 50 000 – 80 000 zł •

REPRODUKOWANY
Fangor. Prace na papierze, Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2007, il. 111

Wywodzący się z tradycyjnej szkoły malarstwa Wojciech Fangor przykładał dużą wagę do warsztatu. Powstanie każdego obrazu było starannie zaplanowanym procesem, któremu towarzyszyły szkice przygotowawcze, mniejsze i większe rysunki kredką czy flamastrem. Rysunek towarzyszył Fangorowi na każdym etapie jego twórczości – poprzedzał obraz i rzeźbę, był pierwszym namacalnym znakiem nowej myśli artysty. Do swoich rysunków z przeszłości powrócił Fangor m.in. w latach 90. tworząc serię obrazów palimpsestowych. To był dla niego niezmiernie istotny gatunek twórczy stojący u początku każdej drogi. Rysunki Wojciecha Fangora są bardzo cennym świadectwem modus operandi artysty i dziełami samymi w sobie. Ale rysunkami dokumentował również w czasach późniejszych swoje wcześniejsze działania, jakby chcąc je „zobaczyć" raz jeszcze i przez to utrwalić.



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

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

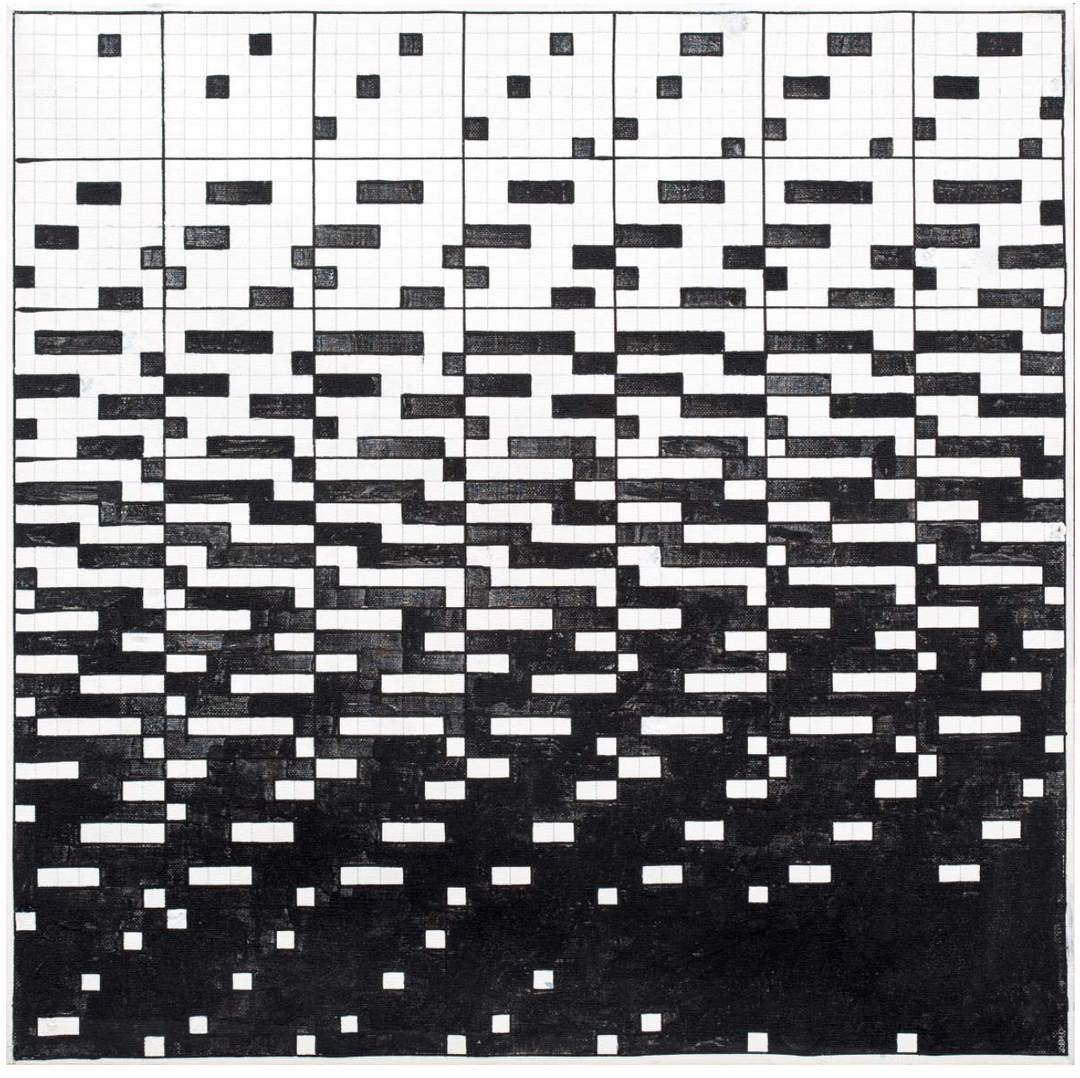
70

RYSZARD WINIARSKI
(1936 – 2006)

Dwunasta gra 7x7, 1999

akryl, płótno, 50 x 50 cm
sygn. na odwrocie: Dwunasta gra 7x7 Winiarski' 99

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •



71

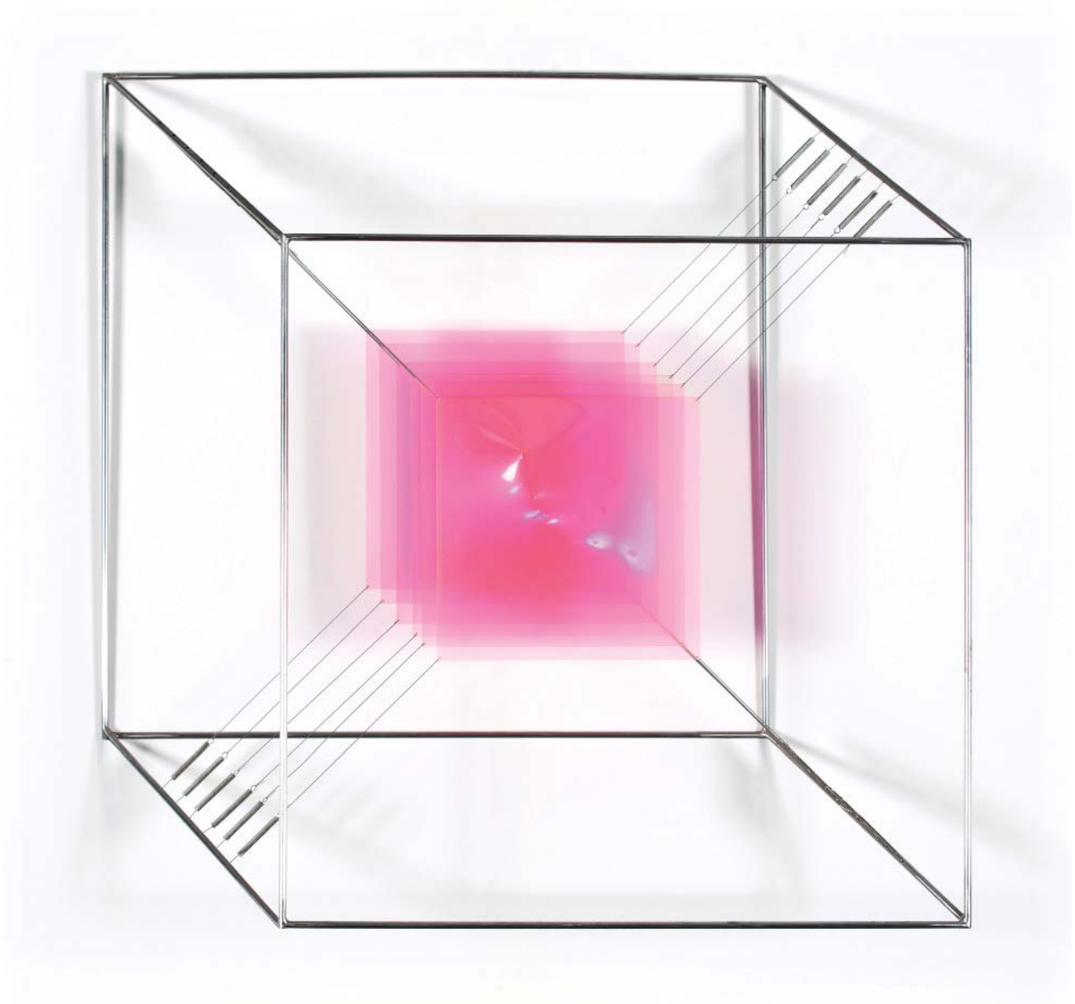
PIOTR KOWALSKI
(1927 – 2004)

Cube Nr 7, 1967

konstrukcja inox, różowa pleksi, 56 x 56 x 12 cm
sygn.: PK /1967/25/30

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

Urodził się w przedwojennym Lwowie zmarł w 2004 roku w Paryżu. Rzeźbiarz, architekt, urbanista autor obiektów i instalacji przestrzennych pochodzenia polskiego. Piotr Kowalski opuścił Polskę w roku 1946 w wieku 19 lat. Mieszkał w Szwecji, Brazylii, USA i we Francji. W roku 1946 pracował w Brazylii u architekta krajobrazu Roberto Burle Marxa. Studiował w architekturę a także fi zykę i matematykę u Norberta Wienera w Massachusetts Institute of Technology w Cambridge (Massachusetts) (USA) oraz w Getyndze. Po ukończeniu studiów 1952 pracował w ciągu roku w biurze architekta Ieoh Ming Pei w Nowym Jorku. W roku 1953 zamieszkał w Paryżu i pracował tam jako architekt. W latach pięćdziesiątych zajął się także rzeźbą oraz urbanistyką. Na zaproszenie Marcela Breuera uczestniczył w realizacji budynku UNESCO w Paryżu. W roku 1955 założył własna pracownię projektową. W roku 1961 wygrał konkurs na budynek dworca kolejowego w Tunisie. W roku 1972 wystawił swoje rzeźby w Kassel na wystawie Documenta 5. W latach 1978-1985 prowadził pracownię w Center for Advanced Visual Studies w Massachusetts Institute of Technology jako stypendysta Fundacji Rockefellera. Od lat siedemdziesiątych zajmował się tworzeniem kompozycji przestrzennych, m.in. Porte Sud i Place Pascal w paryskiej dzielnicy La Défense, oraz Axe de la Terre (Oś Ziemi) nad brzegiem Dunaju w Linzu w Austrii, której poszczególne elementy przemieszczają się pod wpływem zmian temperatury. W latach osiemdziesiątych wykonał szereg projektów urbanistycznych w Korei Południowej i Japonii, m.in. dla Tokio i Kioto. Jego prace wystawiane były kilkakrotnie na wystawach tematycznych warszawskiego CSW. Jego obiekty artystyczne są silnie zakorzenione w architekturze, myślenie przestrzenne i techniczne artysty wyraża się głównie w jego poglądzie na technologie i naukę, które wykorzystuje on dosłownie, jako materię budując swoje obiekty ze stali nierdzewnej, plexi, drutów i elementów maszyn elektryfi kując je, umieszczając w przestrzeni, operując główniej linią w przestrzeni. Jego ouvre zostało wydane w 1998 roku we Francji.



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

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

72

TERESA PĄGOWSKA
(1929 – 2007)

Dzień trzeci

olej, płótno, 133 x 163 cm
sygn. l.g.: TP. opisany na odwrocie: TERESA PĄGOWSKA 133 x 163 DZIEŃ TRZECI

Estymacja: 160 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Praca prezentowana na aukcji pochodzi z cyklu „Dni". W połowie lat 60-tych artystka zaczęła eksperymentować z przedstawieniami ludzkimi, deformując je i badając ich definicję. Od początku swojej twórczości Pągowska przejawiała niezwykły talent w łączeniu kolorów i tworzeniu niebanalnych kompozycji przy pomocy barw. W połączeniu ze schematycznym traktowaniem sylwetek najczęściej kobiecych, zaklętych w dynamicznym ruchu, tworzy obrazy balansujące między figuratywnością a abstrakcją. Postacie są pozbawione cech charakterystycznych są tylko ideą człowieka, a może są jedynie wrażeniem jakie po sobie pozostawia. Pągowska nie portretuje ludzi ale opowiada o ich istnieniu. Cykl z którego pochodzi prezentowana praca – „Dzień 3" odmierza czas, w którym artystka oddaje się eksperymentom z ludzkim ciałem, szuka granicy kiedy ludzka sylwetka będzie jeszcze rozpoznawalna a kiedy już widzowie przestaną ją interpretować jako człowieczą i rozpłynie się w barwne plamy. Bogusław Deptuła o balansującej między figuracją a abstrakcją twórczości Pągowskiej mówił: „(…) w pewnym sensie jej kompozycje, to często rodzaj, by użyć słowa piosenki Przybory, enigmatów. Czasami wszystko jest jasne, proste i wyraźne. Niekiedy jednak z wielkim trudem jesteśmy w stanie zidentyfikować poszczególne kształty i rozwikłać rebus obrazu. Zazwyczaj wysiłki zostają nagrodzone i możemy odczytać, skrótowy, czy zawikłany układ form(…) Pągowska nie lubi realizmu, ale nie chce malować obrazów abstrakcyjnych. Robiła to wiele lat temu, ale przypuszcza, że ten okres jej twórczości jest już zamknięty. Zostaje niejednoznaczność i obcinanie. Obcinanie wszystkiego: w sobie, w obrazie, w emocjach, w rzeczywistości, w kolorach. Tylko wyobraźnia pozostaje nieobjęta żadną redukcją." (Bogusław Deptuła, cyt. za: Teresa Pągowska, Warszawa 2001, s. 11.)
Praca „Dzień 3" daje nam wybór czy chcemy ją interpretować jako figuratywną czy nie. Oko ludzkie zawsze doszukuje się kształtów sobie znanych. Dlatego w jasnej plamie po prawej stronie obrazu widzimy postać, najprawdopodobniej kobiecą, z dużym brzuchem, stojącą na szczupłych nogach- najprawdopodobniej ubranych w wysokie buty. Jej twarz, charakterystycznie dla prac Pągowskiej, jest rozmazana, nie dająca się rozpoznać. Postać, pomijając buty, jest naga. Możemy dopatrzeć się niczym nie przysłonionej piersi. Im dłużej przyglądamy się pracy tym więcej szczegółów możemy się dopatrzeć i zinterpretować jako nam znane. Do pewnego momentu jesteśmy zgodni, jednak im bardziej wchodzimy w szczegóły tym bardziej różnimy się w swoich interpretacjach. Czy portretowana trzyma torebkę, czy zaczepia ją pies, czy odwrócona jest do nas twarzą? To już indywidualne skojarzenia, które mogą mieć źródło w naszych przeszłych doświadczeniach. Jednak wystarczy zmrużyć oczy a wszystkie figuratywne szczegóły, których zdołaliśmy się dopatrzeć zamieniają się znów w abstrakcyjną kompozycję barwnych płaszczyzn.

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

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

73

JERZY NOWOSIELSKI
(1923 – 2011)

Akt na tle morza, 1992

olej, płótno, 55,5 x 46,5 cm
sygn. na odwrocie: JERZY NOWOSIELSKI 1992

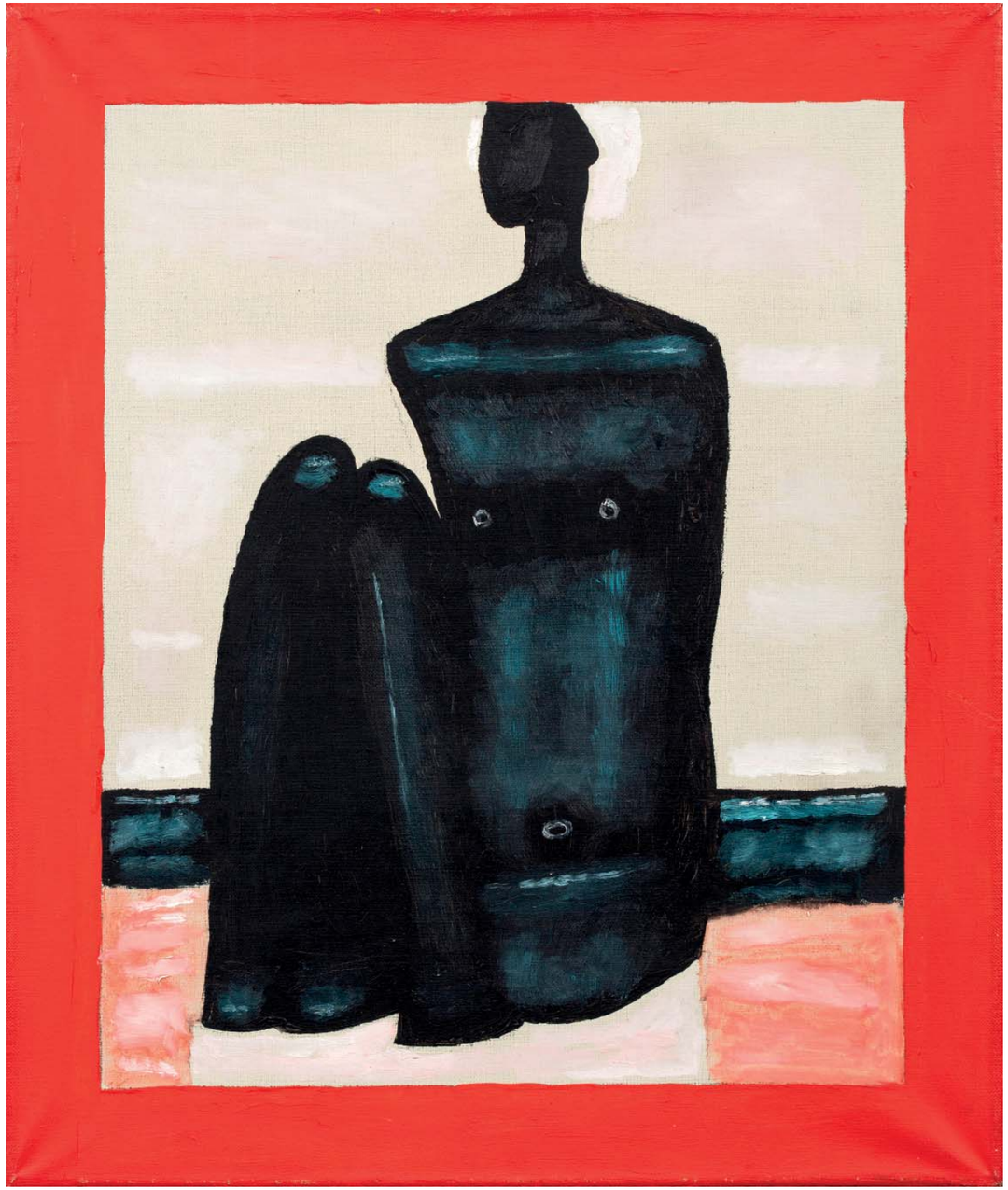
Estymacja: 90 000 – 140 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Kraków, zakup z galerii Starmach

WYSTAWIANY
Warszawa, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, *Jerzy Nowosielski*, 21.03-27.04.2003.

REPRODUKOWANY
Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach Fundacja Nowosielskich, Warszawa 2003, s. 496.

Akt obecny jest u Nowosielskiego od początku jego twórczej drogi. Obserwując ją zauważalny jest rozwój od utrzymanych w duchu socrealizmu masywnych kobiet sportsmenek wykonujących dziwne akrobacje poprzez kobiety ascetyczne, jak tajemnicza narzeczona z lat sześćdziesiątych oraz niespotykane nigdzie indziej akty z mistycznymi kobietami kapłankami kończąc na Wspomnieniach z Egiptu, gdzie kobieta sprowadzona jest do formy znaku. Akt niewątpliwie należał do ulubionych motywów figuratywnej twórczości Nowosielskiego. Ciało to forma, która dała artyście możliwość zgromadzenia wszystkich interesujących go kwestii bez konieczności rezygnacji z pierwiastka duchowego. Ciało, w pełnym akcie lub półakcie, pozbawione jest jakiejkolwiek indywidualizacji, nie posiada konkretnych rysów twarzy, jedyną cechą wspólną są migdałowe, jak w ikonach, oczy, czasem ukryte pod okularami tak jakby artysta chciał dodatkowo zatrzeć tożsamość tych anonimowych postaci. W obrazie hieratyczność przedstawienia, wzrok przyciąga gra kontrastujących kolorów i potraktowana bryłowo mocna plama barwna wynurzającej się w kierunku widza postaci.
W latach 90-tych Nowosielski popełnił wiele obrazów przedstawiających czarne kobiece akty na tle morza. Prezentowana praca jest jedną z nich. Forma jej ciała jest malowana bardzo schematycznie, praktycznie jest odrealniona, gdyby nie doświadczenie wcześniejszych prac artysty, moglibyśmy mieć trudności ze zrozumieniem skrótu perspektywistycznego nóg modelki. Morze, zawarte w tytule też dalekie jest od realistycznego przedstawienia. Prace z tego okresu charakteryzuje kolorowa bordiura, otaczająca centralną kompozycję – 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. Modelka jest niczym współczesna święta ujęta w postać anonimowej kobiety w równie anonimowej przestrzeni. Współczesny obraz jako oczyszczona z emocji ikona. Aktualność sakralnej protestanckiej sztuki jest wartością nieprzemijającą a aktualność ta zrodzona jest z bogactwa środków i myśli i z ich uniwersalizmu.



OSTATNIO POWYCIĄGAŁEM Z RÓŻNYCH ZAKAMARKÓW PRACOWNI PRACE Z CAŁEGO PÓŁWIECZA I ZESTAWIŁEM JE CHRONOLOGICZNIE. ZE ZDZIWIENIEM ZOBACZYŁEM WTEDY, ŻE KAŻDA NASTĘPNA WYNIKA Z POPRZEDNIEJ, ŻE MOJA DROGA OD SZTUKI FIGURATYWNEJ DO TEJ NIEFIGURATYWNEJ (...) BYŁA PŁYNNA I LOGICZNA. – Tadeusz Szpunar

(Okołotowicz-Kotowska E., *Tadeusz Szpunar - pomiędzy nastrojowością formy a surowością geometrii*, Gazeta Antykwaryczna 2006, nr 11, s. 44.)

74

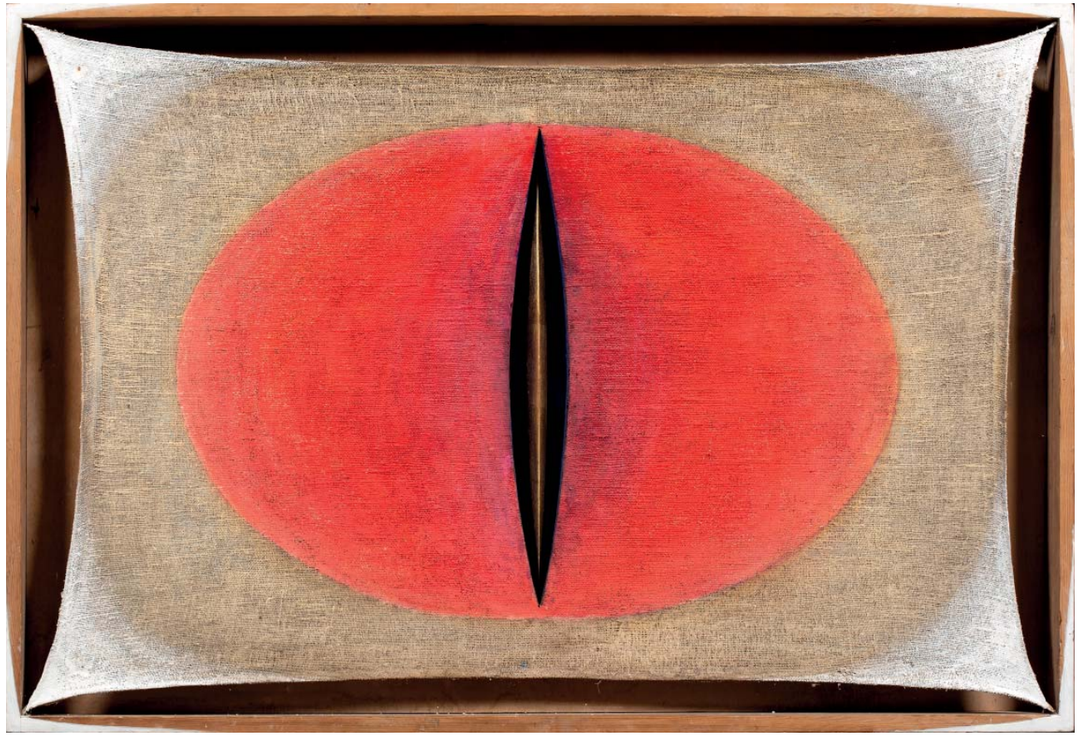
TADEUSZ SZPUNAR
(1929 – 2019)

Idol złoty, 1974

technika własna, płótno, drewno, 100 x 147,5 x 18,5 cm
sygn. na odwrocie: SZPUNAR KOMPOZYCJA I 74 IDOL ZŁOTY na odwrocie autorska naklejka z opisem pracy

Estymacja: 30 000 – 45 000 zł •

Artysta Tadeusz Szpunar ukończył Krakowską Akademie Sztuk Pięknych na wydziale rzeźby u Xawerego Dunikowskiego. Debiutował na wystawie „Xawery Dunikowski i jego uczniowie" w Warszawie w 1955 roku. Pierwszą wystawę indywidualną otworzył zaledwie trzy lata później w 1958 roku w Domu Plastyków w Krakowie. Wykształcenie w dyscyplinie rzeźby było punktem wyjścia dla jego późniejszych prac: obrazów- obiektów. Prace z lat 60-tych i 70-tych są jeszcze prowadzone w nurcie figuracji, która porzucił w kolejnych latach swojej artystycznej praktyki. Z tych lat pochodzą „Głowy" i „Torsy". Głównym motywem byłą postać ludzka w rozmaitych układach form, zbliżonych do umownych znaków. Wyrażał w pracach refleksje na temat przemijania, trwania czy nastrojów. Korzystał wtedy z kamienia, marmuru, i drewna. Przejście pomiędzy sztuką przedstawiająca a abstrakcyjną było spójne i logiczne. Było konsekwencją pracy artysty, wynikające z porzucenia bezpośredniego przekazu na rzecz symbolów takich jak kwadrat czy koło. Obrazy są geometryczne, czyste, proste, wręcz konstrukcyjne i logiczne. Obiekty-obrazy są wynikiem fascynacji artysty zależnościami geometrycznymi. Przykładem tej może być cykl: „Rozważania nad kołem i kwadratem". Szpunar łączył płótno i drewno z blachą miedzianą, mosiężną oraz żelazną. Jego prace silnie oddziałowywują na widza wręcz wprowadzają sakralną atmosferą do pomieszczenia gdzie są eksponowane. Zmuszają nas do kontemplacji i refleksji. Artysta prezentował swoje prace na licznych wystawach w kraju i za granicą a jego prace znajdują się w zbiorach między innymi Muzeum Narodowego w Krakowie, w Warszawie i kolekcjach prywatnych.



75

JACEK SEMPOLIŃSKI
(1927 – 2012)

Mrok rozjaśniony, 1980

olej, płótno, 110 x 75 cm
sygn. na odwrocie: Sempoliński 1980 mrok rozjaśniony

Estymacja: 18 000 – 20 000 zł •

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

Jarosław Modzelewski w pracowni, Forum

OBSERWUJE OTOCZENIE, W KTÓRYM PRZEBYWAM. TO NAJPROSTSZE RZECZY, KTÓRE WIDZĘ. ŻADNE TAM SYMBOLE. JA TO LUBIĘ, PROSTE STRUKTURY, PROSTE PODZIAŁY, WYRAŹNE GRANICE MIĘDZY KOLORAMI.– J. Modzelewski

(Gilińska -Piątkowska A., *Jęzor nieznanego świata*, Kurier Polski 1994, nr 100 [29 IV].)

JAROSŁAW MODZELEWSKI

Jan Michalski określił twórczość Jarosława Modzelewskiego z lat 90-tych „malowanymi orzeczeniami". Artysta już w trakcie swoich studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i później działając w grupie Gruppa wykazywał zamiłowanie do syntezy i odrzucania zbędnych detali. Lata 90-te były konsekwencją dotychczasowej pracy. Artysta jeszcze bardziej zubażał dekoracyjność prac pozostawiając samo sedno obrazu, nie chciał, aby uwaga widza była rozproszona przez fragment nie istotnego tła czy koloru użytego w obrazie. Wszystko co zostało namalowane na płótnie znalazło się tam z premedytacją. Kolory, których używał były czyste i intensywne. W trakcie lat 90-tych zmienił doczasowo praktykowaną technikę malarstwa olejnego na temperę, która bardziej nadawała się do malowania kolorów lokalnych. Artysta nie potrzebował już farby nadającej się do budowania gradientów, ale takiej, której moc ma źródło w intensywności koloru pigmentu. Postacie ludzkie są praktycznie sprowadzone do istoty gestu czy czynności wymienionej w tytule. Artysta na tym etapie swojej twórczości nie musi już udowadniać widzom swoich umiejętności malarskich. Oglądając malarstwo Modzelewskiego z końca wieku XX, pomimo swojego uproszczonego charakteru nie pozostawia wątpliwości o niezwykłym warsztacie artysty.

Postacie bądź kompozycje składające się z przedmiotów codziennego użytku są przedstawiane na jednokolorowym tle. Dlatego obrazy są o czynności nie zaś o sytuacji, w której miała ona miejsce. W książce „Jarosław Modzelewski obrazy 1977-2006" jest on cytowany: „Formułując różne rzeczy, próbując je opisać zawsze dąży się do opanowania jakiegoś zjawiska, a żeby je jakoś wchłonąć, upraszcza się je. Malarstwo ma coś takiego, co potrafi pogodzić te rzeczy, bo właśnie tę pewną niejasność, tę dwuznaczność, tę całą ambiwalencję można utrzymać w obrazie. A jednocześnie to może stać się przekazem, który ma w sobie czytelność".

Zamiłowanie do czystych barw prawdopodobnie Modzelewski wyniósł z czasów studiów, gdzie naukę odbywał w pracowni Stefana Gierowskiego. Obydwaj artyści zdają się myśleć o obrazie plamami barwnymi i znają siłę koloru. Te cechy były również charakterystycznymi dla członków grupy artystycznej Gruppa. Wszystkich malarzy cechował podobny styl, podejście do koloru oraz dobór malarskich tematów. Do Gruppy oprócz Jarosława Modzelewskiego należeli: Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk i Ryszard Woźniak. Wszyscy byli absolwentami warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Grupa powstała przy okazji wystawy „Las, góra, chmura", która odbyła się w warszawskiej pracowni „Dziekanka" w ramach pierwszej rocznicy wprowadzenia stanu wojennego. Artyści inspirowali się bieżącymi wydarzeniami politycznymi i tym jak one wpływają na życie codzienne obywateli Polski. Wydali również 9 numerów magazynu „Oj dobrze już" o podobnej tematyce co ich prace malarskie. W 1992 roku Gruppa miała wystawę w Zachęcie „Gruppa 1982-1992 Malarstwo", którą to zakończyła swoją działalność. Po tym wydarzeniu członkowie grupy zajęli się swoją indywidualną twórczością.

Na syntetyczne formy obrazów i odrzucenie detali na rzecz koncentracji na geście portretowanego, czy istoty obrazu, miała wpływ fascynacja artysty twórczością Andrzeja Wróblewskiego. Artyści nie mieli okazji się poznać, ponieważ dzielili wspólny czas na ziemi jedynie przez dwa pierwsze lata od urodzin Modzelewskiego. Jednak wiele łączyło obu artystów. „Malarstwo Jarosława Modzelewskiego jest też rzadkim dziś malarstwem poddanym rygorowi intelektu, temu, co czyni je spójnym, całościowym, co dąży do syntezy jak najobszerniejszych regionów artystycznej i umysłowej aktywności człowieka, i temu, co szlachetnie upraszcza, porządkuje rzeczywistość, nie gubiąc przy tym jej cech oryginalnych. Zdaje się, że o taki intelektualizm w malarstwie upominał się Andrzej Wróblewski. (Mirosław Ratajczak, Nadzieja, ODRA 9/1994). Modzelewski miał przyjemność wystawiania swoich prac na wspólnej wystawie wraz z dorobkiem artystycznym Andrzeja Wróblewskiego w galerii Zderzak w 1996 roku. Pomimo, że artyści nie mieli okazji się poznać to ich prace dialogują między sobą, wspólnie opowiadając sobie nawzajem o przemianach w Polsce.

Malarstwo Modzelewskiego jest istnym pamiętnikiem z życia, w którym doświadczono stanu wojennego, upadku komunizmu

…BO OBRAZ JEST TYLKO PEWNĄ KONWENCJĄ, UMOWĄ. W OBRĘBIE TEGO PROSTOKĄTA COŚ SIĘ DZIEJE. REJESTRUJE BANAŁ, DROBIAZGI, BANIALUKI. TO ROZUMIEJĄ WSZYSCY. DLATEGO JEST TAKIE NOŚNE. KAŻDY WIE Z AUTOPSJI, ŻE ZA UPROSZCZENIEM KRYJE SIĘ NIEWYRAŻALNY ŚWIAT. JEGO ŚWIAT. – J. Modzelewski

(Gilińska -Piątkowska A., *Jęzor nieznanego świata*, Kurier Polski 1994, nr 100 [29 IV].)

76

JAROSŁAW MODZELEWSKI
(ur. 1955)

Zjednoczone koszule, 1990

olej, płótno, 110 x 200 cm
opisany na odwrocie: Jarosław Modzelewski „ZJEDNOCZONE KOSZULE" olej 110 x 200 1990

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

REPRODUKOWANY
Jarosław Modzelewski obrazy 1977-2006, red. Jan Michalski, wyd. Zderzak, Kraków 2006, s.175.

PRAGNĘ MALOWAĆ TAK, JAKBYM FOTOGRAFOWAŁ SNY. – Zdzisław Beksiński

77

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI
(1929 – 2015)

DX, 1990

olej, płyta pilśniowa, 97 x 73 cm
sygn. na odwrocie: DX BEKSIŃSKI

Estymacja: 120 000 – 140 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
DESA Unicum, aukcja 1.10.2009, poz. 40

WYSTAWIANY
Beksinski peinture et dessin 1987 – 1991, Paris 1991, s. 115.

Zdzisław Beksiński to jedna z najgłośniejszych a zarazem najtragiczniejszych postaci polskiej sztuki współczesnej. Absolwent sanockiego Gimnazjum i Liceum w 1947 roku rozpoczął studia na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. W 1951 o żenił się z Zosią Stankiewicz. Po ukończeniu studiów w 1952 mieszkał kolejno w Krakowie, Rzeszowie by w 1955 powrócić wraz z żoną do rodzinnego Sanoka. Swoją twórczość rozpoczął jako fotografik, prezentując w 1958 znakomite prace na kilku wystawach w Warszawie, Gliwicach i Poznaniu. Jednak to nie fotografia przyniosła sławę lecz twórczość rysunkowa i malarska, a tak że częściowo i rzeźbiarska. W 1964 w Starej Pomarańczarni w Warszawie Janusz Bogucki zorganizował wystawę artysty, która otworzyła drogę do artystycznego sukcesu. Beksiński pokazał wówczas obrazy wczesnego nurtu, nazywanego przez artystę „okresem fantastycznym" trwającym w jego biografii twórczej do końca lat 80. Latem 1977 po decyzji władz Sanoka o rozbiórce rodzinnego domu, twórca wraz rodziną osiadł na stałe w Warszawie. W 1984 związał się na kilkanaście lat z paryskim marchandem- Piotrem Dmochowskim. W maju 1998 umiera żona Zofia, a w Wigilię 1999 jedyny syn Tomasz popełnia samobójstwo. Seria dramatycznych wydarzeń nie ominęła również samego Zdzisława, który ginie 21 lutego 2005 w swoim mieszkaniu z rąk młodocianych przestępców. Malarstwo olejne zaczęło dominować w twórczości Beksińskiego dopiero w latach 70. Wcześniej nie odgrywało ono znaczącej roli jednak wystawy zorganizowane przez Galerię Współczesną w Warszawie w 1970 i 71 roku oraz wystawa w Karstadt-Haus Galerie w Kolonii w Niemczech (1973) utwierdzają artystę w słuszności nowoobjętej ścieżki. Stopniowo zmienia się też tematyka – już od 1972 r. wyraźnie mniej na płótnach czaszek, upiorów, rozkładających się ciał, za to pojawiają się wielkie, nastrojowe pejzaże, pełne tajemniczych budowli i ruin porośniętych trawą. Malarstwo okresu fantastycznego, do którego zaliczyć można m.in. oferowaną pracę narodziło się dzięki niezwykłej otwartości na to co pod świadome w człowieku. Brak strachu przed własnym „ja" oraz niezwykła siła wyobraźni jakie cechowały Beksińskiego pozwoliły mu tworzyć światy określane przez krytyków jako persyflaże będące zabawą z XIX wiecznym malarstwem romantycznego patosu i XX- wiecznym surrealizmem. Popularność jaką cieszyło się malarstwo fantastyczne okresu lat 70. spowodowała, że prace Beksińskiego bardzo chętnie pokazywały nie tylko polskie ale również zagraniczne galerie, m.in. we Włoszech, Niemczech, Francji, Belgii. Artysta jako jedyny Europejczyk miał stałą ekspozycję w muzeum sztuki w japońskiej Osace.

Igor Mitoraj przy rzeźbie

MITORAJ UDOWADNIA, ŻE PIĘKNO PRZETRWA KAŻDĄ RANĘ, OKALECZNIE, WSZELKIE MOŻLIWE ZNISZCZENIA, TAK JAK PRZETRWA PIĘKNO PŁATKÓW UCIĘTEGO KWIATU.

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

IGOR MITORAJ

Mitoraj był to jeden z najwybitniejszych współczesnych rzeźbiarzy o międzynarodowej renomie. Swoje prace eksponował na licznych wystawach we Francji, Włoszech, Hiszpanii, Niemczech, Szwajcarii i Stanach Zjednoczonych. Wykonał szereg monumentalnych rzeźb we Włoszech i Francji, m.in. kariatydy gmachu Prefektury Policji w Paryżu, fontannę w Mediolanie i pomnik na Piazza Mignanelli w Rzymie.

Igor Mitoraj urodził się w Niemczech, niedaleko Drezna. Jego matka Zofia Makina musiała tam wyjechać do przymusowej pracy, gdzie poznała ojca Igora Mitoraja, francuskiego legionistę. Po zakończeniu wojny oraz związku wróciła z nowo narodzonym synem do Polski. Później Igor Mitoraj interpretował swoją twórczość między innymi przez pryzmat braku kontaktu z biologicznym ojcem: „Najważniejsze jest poszukiwanie siebie, a nawet swojego odbicia. Artysta jest przecież narcyzem od urodzenia. Moim zwierciadłem było poszukiwanie ojca. Mętnego odbicia własnej duszy. To, że zostałem rzeźbiarzem, zawdzięczam jednak przede wszystkim samemu sobie. Znaleźć siebie, to najtrudniejsza droga, a przynajmniej znaleźć te drzwi, które się przed tobą otworzą". Artysta dostał nazwisko po poślubionym przez swoją matkę Czesławie Mitoraju. Igor Mitoraj od najmłodszych lat marzył o karierze artystycznej, początkowo swoją przyszłość wyobrażał sobie w przemyśle filmowym. Później artysta powiedział „Film mnie pociąga i fascynuje od bardzo dawna. […] W moich torsach, popiersiach czy wazach pojawiają się głębokie, prostokątne wybicia, okna. To także filmowy trop, obnażający ukrytą chęć kadrowania, przybliżenia jednego z aspektów rzeźby do formy stop-klatki". Dwukrotnie zdawał do łódzkiej Szkoły Filmowej, niestety jednak jego kandydatura za każdym razem zostawała odrzucona. Następnie Igor Mitoraj zmienił kierunek poszukiwań artystycznych i rozpoczął naukę na Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Tam spotkał osobę, która miała olbrzymi wpływ na niego jako młodego artystę- Tadeusza Kantora. Mitoraj marzył o wyjeździe poza granice polski, gdzie mógłby kontynuować swoją edukację w jeszcze bardziej prestiżowych szkołach, bliżej centrum świata artystycznego. W 1968 roku rozpoczął naukę w École des Beaux--Arts w Paryżu. Początki były trudne, ponieważ aby utrzymać się w nowym dla siebie kraju musiał podejmować się przeróżnych prac, od asystenta fotografa po tragarza. Jednak jego determinacja i trud opłaciły się i nie długo po tym zaczął brać udział w wystawach artystycznych. Pierwsze zarobione pieniądze na swojej sztuce postanowił przeznaczyć na wyjazd do Meksyku, gdzie chciał poznać sztukę Azteków. Mimo wszystko wrócił do Europu gdzie spędził większość swojego życia, głównie we Francji i Włoszech, a inspiracji poszukiwał w Grecji.

Życie Igora Mitoraja połączyło go z wieloma różnymi krajami oraz kulturami. Intrygujący zatem jest fakt, że pomimo tylu wpływów i przeróżnych estetyk, z którymi mógł się spotkać, kierunek, który obrał jako rzeźbiarz, jest niezwykle klasyczny. Odwołuje się on do sztuki antyku, podejmując bliską temu okresowi tematykę i poszukując idealnych ludzkich proporcji. Nie tylko w wizualnej formie przekazu nie mamy wątpliwości źródła inspiracji artysty. Również tytuły prac, takie jak: „Ikar", „Centauro", „Eros", „Mars", „Gorgona", „Paesaggio Ithaka", nie wzbudzają wątpliwości co do fascynacji artysty okresem antyku w rzeźbie, sztuce i literaturze. Sztuka Igora Mitoraja mimo silnych inspiracji jest dialogiem pomiędzy współczesnością i tradycją. Artysta wcielał ideał klasycznego piękna, ewokując zarazem – poprzez swą niekompletność – odczucie destrukcyjnego działania czasu. Jego Erosi i Ikary jawią się jako nadwątlona gracja, naruszona elegancja, podupadła wielkość, fragment zamiast całości. Uosabiają wartości estetyczne same w sobie znajdujące uznanie w sztuce doby postmodernizmu, którego wyróżnikiem jest ciągły dialog między współczesnością i tradycją. Sam Mitoraj nie lubił, gdy jego rzeźbom towarzyszyły przymiotniki okaleczone, ułomne, niepełnowartościowe. Mawiał: „Nie lubię rzeźby, na którą patrząc wszystko się od razu widzi. Trzeba odkryć ją samemu i długo dochodzić do sedna. Myślę, że sztuka powinna intrygować widza. Być tajemnicą. Może nawet zachować swój sekret na zawsze". Dla Mitoraja fragmentaryczność nigdy nie była tożsama z ułomnością. Miała być natomiast symbolem harmonii, która zniknęła wraz z końcem starożytnych cywilizacji. Wobec powyższego piękno przyjęło w odczuciu artysty wymiar ludzki, ziemski w odróżnieniu od rzeźby klasycznej, która była dla niego odbiciem ideału, boskości i absolutu. Igor Mitoraj tworzył pracę w brązie, marmurze czy trawertynie. Z namaszczeniem podchodził do swoich rzeźbiarskich materiałów. Mówił, że czuje „oddech" kamienia, że uwodzi go i wabi. Gubił się w nim i pozwalał wejść sobie z nim w dialog. Jego podejście do sztuki było niemal sakralne. Nie gloryfikował roli artysty, był „niewolnikiem" sztuki a jego rolą, było jedynie pozwolić jej zaistnieć. „Moje rzeźby nie rodzą się w pracowni. Powstają raczej z przeżyć, ze stanów ducha, z uczuć, z napływu wspomnień, z rytmu onirycznego, z nastrojów, które pojawiają się we mnie przypadkiem. […] Rzeźbiarz jest człowiekiem jak wszyscy. A sztuka to życie, prawdziwe życie". (Igor Mitoraj [w] Costantini C., Blask kamienia, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 39)

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

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

78

IGOR MITORAJ
(1944 – 2014)

Całujący anioł, 2004

trawertyn, 190 x 75 x 36 cm
sygn.: MITORAJ 2004

Estymacja: 1 500 000 – 2 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

Kobieta w pracach Igora Mitoraja występuje niezwykle rzadko. Kojarzymy artystę z przedstawieniami męskimi o charakterystycznym rysie klasycznym, antycznym. Dlatego prezentowana praca jest szczególnie interesującą. Widzimy anioła- mężczyznę, który przytula się policzkiem do kobiety. Scena jest niezwykle intymna, kobieta w naturalnym geście pochyla głowę ku mężczyźnie, a on sprawia wrażenie, że otacza kobietę swoją czułością. Rzeźba jest wykonana z trawertynu- materiału, który wielokrotnie był wykorzystywany przed artystę. Biel kamienia jeszcze bardziej podkreśla aluzję do antyku. Pocałunek anioła możemy kojarzyć z dzieł innych rzeźbiarzy jak na przykład Antonia Canowy, który popełnił dzieło „Psyche budzona przez pocałunek kupidyna”. Jednak tam poza w której są wygięci portretowani, jest bardzo patetyczna wręcz teatralna. Tu mamy do czynienia z niezwykle subtelnym zamkniętym przedstawieniem, pocałunek jedynie jest sugerowany tytułem dzieła, zostaje on ukryty przed widzem. Gest kochanków jest bardzo ludzki, aż zapominamy o tym, że mężczyzna ma skrzydła i jest postacią poza ziemską. Może ma nam to podpowiedzieć, inne interpretacje dzieła niż te kojarzone z greckich historii? Praca przypomina inne przedstawienie Mitoraja złożone z dwóch część o tytule „zwiastowanie”. Tam anioł wraz z kobietą są wyrzeźbieni w bardzo podobnym geście, jedyną różnicą wydaje się dystans między postaciami. Tam para nie obejmuje się w ciszy, stoją oni raczej w dialogu między sobą.
Artysta fascynował się antyczną rzeźbą. Spędził wiele godzin studiując idealne proporcje i doskonałość greckich rzeźb. Jednak nie brał bezmyślnie motywów mitologicznych, aby powtarzać je niezmienionymi, nudnie idealnymi. Uwspółcześniał je i reinterpretował. Tak też tu, anioł, który symbolizuje czystość i niewinność, z daleka wydaje się nam doskonałym. Jednak, gdy zbliżymy się, ujrzymy na powierzchni kamienia „ludzkie” spękania, rysy. Może nie jest to mitologiczne bądź biblijne przedstawienie, a jest to metaforą relacji, opieki, zaufania? Anioł nie jest boskim stworzeniem a symbolem tego, co potrafimy z siebie dać innej osobie, gdy jest nam bliska.
Cechą wspólną wszystkich prac Mitoraja są usta, którym nadawał on kształt swoich własnych. Tak jak w kompozycjach jednopostaciowych jest to jedynie specyficznym „podpisem” artysty, tak w pracy, gdzie głównym tematem jest pocałunek możemy doszukiwać się jakieś prywatnej historii, w szczególności, że całowana jest kobieta- niezwykle rzadko przedstawiana postać przez artystę. W rzeźbie zaklęty jest szczególny spokój, ale i tajemnica, którą możemy interpretować przez pryzmat własnych doświadczeń anielskich pocałunków.

PODOBNE POTRZEBY DOSTRZEGAM U WIELU WIDZÓW ZMĘCZONYCH TZW. NOWOCZESNĄ SZTUKĄ. JUŻ W PIERWSZYM KONTAKCIE Z DZIEŁEM POWINNY WYZWALAĆ SIĘ EMOCJE. STARAM SIĘ UŻYWAĆ PROSTEGO JĘZYKA ZNACZEŃ I SYMBOLI ORAZ SKOJARZEŃ, TAK BY DOTARŁY DO KAŻDEGO WIDZA, BEZ POTRZEBY WYJAŚNIANIA NA PIŚMIE, O CO TEŻ AUTOROWI CHODZIŁO. W DZISIEJSZEJ SZTUCE STRASZNIE MNIE IRYTUJE TA WSZECHOBECNOŚĆ SŁOWA.

Igor Mitoraj w wywiadzie z Piotrem Sarzyńskim dla Polityki

ODCZUWAM SILNĄ POTRZEBĘ ODNALEZIENIA TRWAŁYCH PUNKTÓW ODNIESIENIA, NIEZMIENNYCH WARTOŚCI, KORZENI CYWILIZACJI, W KTÓREJ WZRASTAŁEM. SZTUKA KLASYCZNA POZWALA LEPIEJ ŻYĆ W TYM GŁUPKOWATYM ŚWIECIE.

Igor Mitoraj w wywiadzie z Piotrem Sarzyńskim dla Polityki

79

IGOR MITORAJ
(1944 – 2014)

Asklepios

brąz patynowany, 38 x 28 cm
sygn. MITORAJ oznaczony na odwrociu: C 716 / 1000 | HC

Estymacja: 30 000 – 38 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Mercier & Cie, aukcja 26.10.19, poz. 79

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

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

80

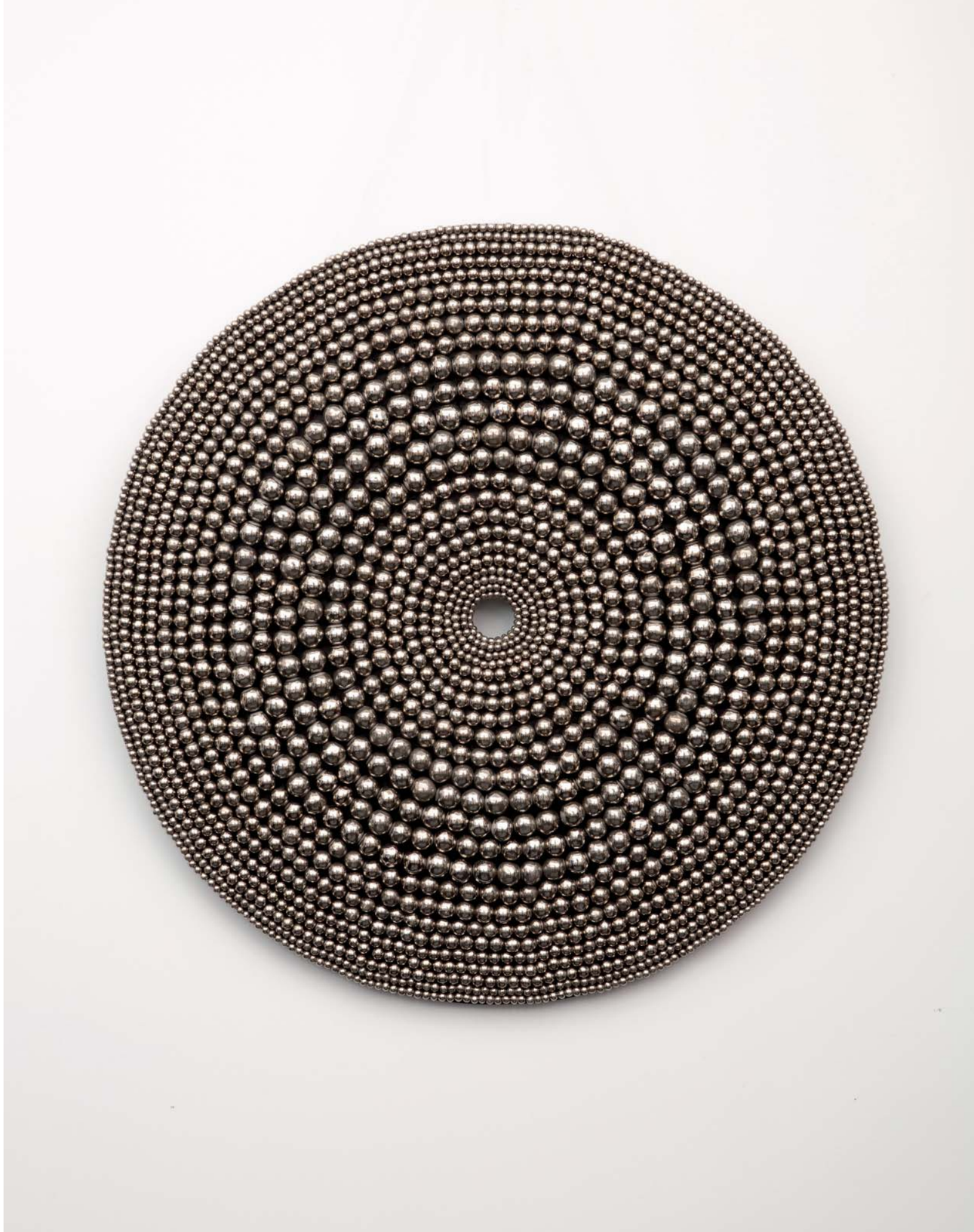
XAWERY WOLSKI
(ur. 1960)

Circulo de platino, 2018

terakota, platyna, śr. 100 cm
sygn. no odwrocie: X.Wolski 2018

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł

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



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

81

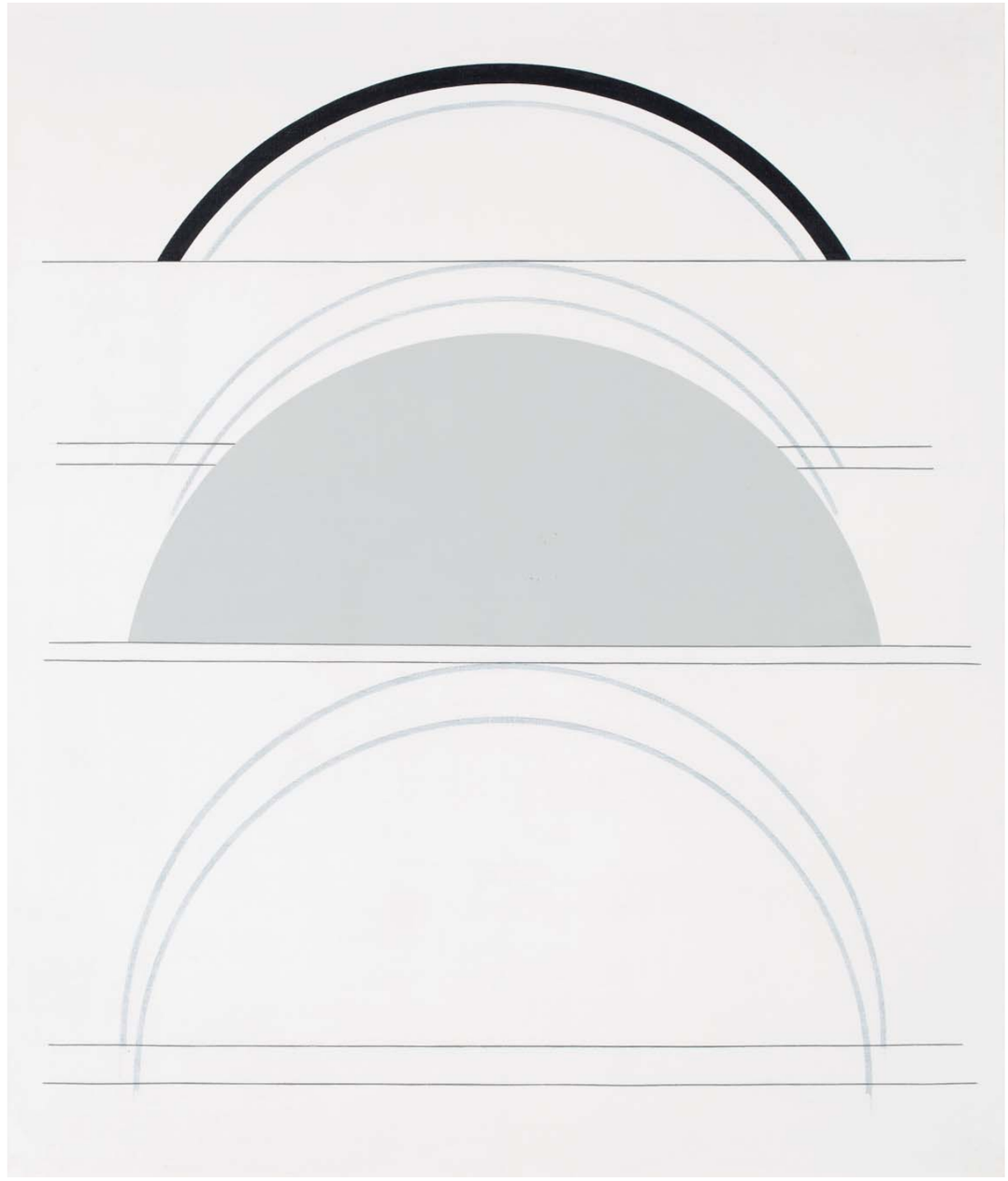
JERZY KAŁUCKI
(ur. 1931)

Kompozycja, 1997

olej, płótno, 140 x 120 cm
sygn. na blejtramie: Jerzy Kałucki 1997

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

Malarz, scenograf, ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych. Debiutował w roku 1958 scenografią dla Opery Śląskiej we Wrocławiu. Wkrótce zaczął wystawiać również prace malarskie. W roku 1963 Kałucki miał swoją pierwszą wystawę indywidualną w krakowskiej Galerii Krzysztofory. W 1976 r. został oficjalnie członkiem Grupy Krakowskiej. Prowadził pracownię malarstwa poznańskiej ASP w latach 1981 – 2003. Artystę interesuje studiowanie relacji między elementami przestrzeni, ruchu, barwy i światła. Stosuje przede wszystkim formy abstrakcyjne – geometryczne. Chętnie ogranicza je na płaszczyźnie obrazu linią łukowatą bądź z niej samej czyni obiekt zainteresowań. Geometria w obrazach Kałuckiego jest mocno konceptualna, widz podświadomie wyobraża sobie brakujące elementy łuków czy pasów, czuje siły działające wewnątrz kompozycji. Układy te są precyzyjnie przemyślane. Konsekwentnie realizuje swoje poszukiwania w różnych mediach, grafice a nawet instalacji. Kwintesencją przedstawień malarskich Kałuckiego są trzy motywy: łuk, który jest fragmentem koła i rozszerza przestrzeń pracy, linia prosta oraz barwna płaszczyzna. Wszystkie działania malarskie Kałuckiego cechuje precyzja i dokładność. Artysta jest bardzo oszczędny w środkach, dzięki czemu uzyskuje niesamowitą przejrzystość wymowy. Sztuka Kałuckiego jest niewątpliwie kontynuacją abstrakcji geometrycznej początków XX wieku.



SFORMUŁOWAŁ PAN STWIERDZENIE „PRZESTRZEŃ GEOMETRII”.

SFORMUŁOWAŁEM JE NA UŻYTEK MOICH OBRAZÓW JAKO WNIOSEK Z MOJEGO DOŚWIADCZENIA MALARSKIEGO. JEST TO OKREŚLENIE TEGO RODZAJU PRZESTRZENI, KTÓRA JEST GENEROWANA, WYTWARZANA, PRZEZ REGUŁY GEOMETRII, CZYLI PRZEZ KONSTRUKT ABSTRAKCYJNY, WYTWÓR NASZEGO UMYSŁU. TYLKO LUDZIE POJMUJĄ GEOMETRIĘ, ZWIERZĘTA – NIE. DLA ZWIERZĘCIA NAJPRAWDOPODOBNIEJ ISTNIEJE PRZESTRZEŃ JEDNA I NIE PODZIELNA. CZŁOWIEK NAUCZYŁ SIĘ JA MIERZYĆ, DZIELIĆ, OGRANICZAĆ. JEST TO PRZESTRZEŃ, NA KTÓREJ PRZEPROWADZAMY TE WSZYSTKIE OPERACJE. NIE JEST TO PRZESTRZEŃ DOŚWIADCZALNA, ALE MENTALNA.

(Fragment rozmowy opublikowanej w: „Art&Buissnes” 2008, nr 5, s. 34-39..)

82

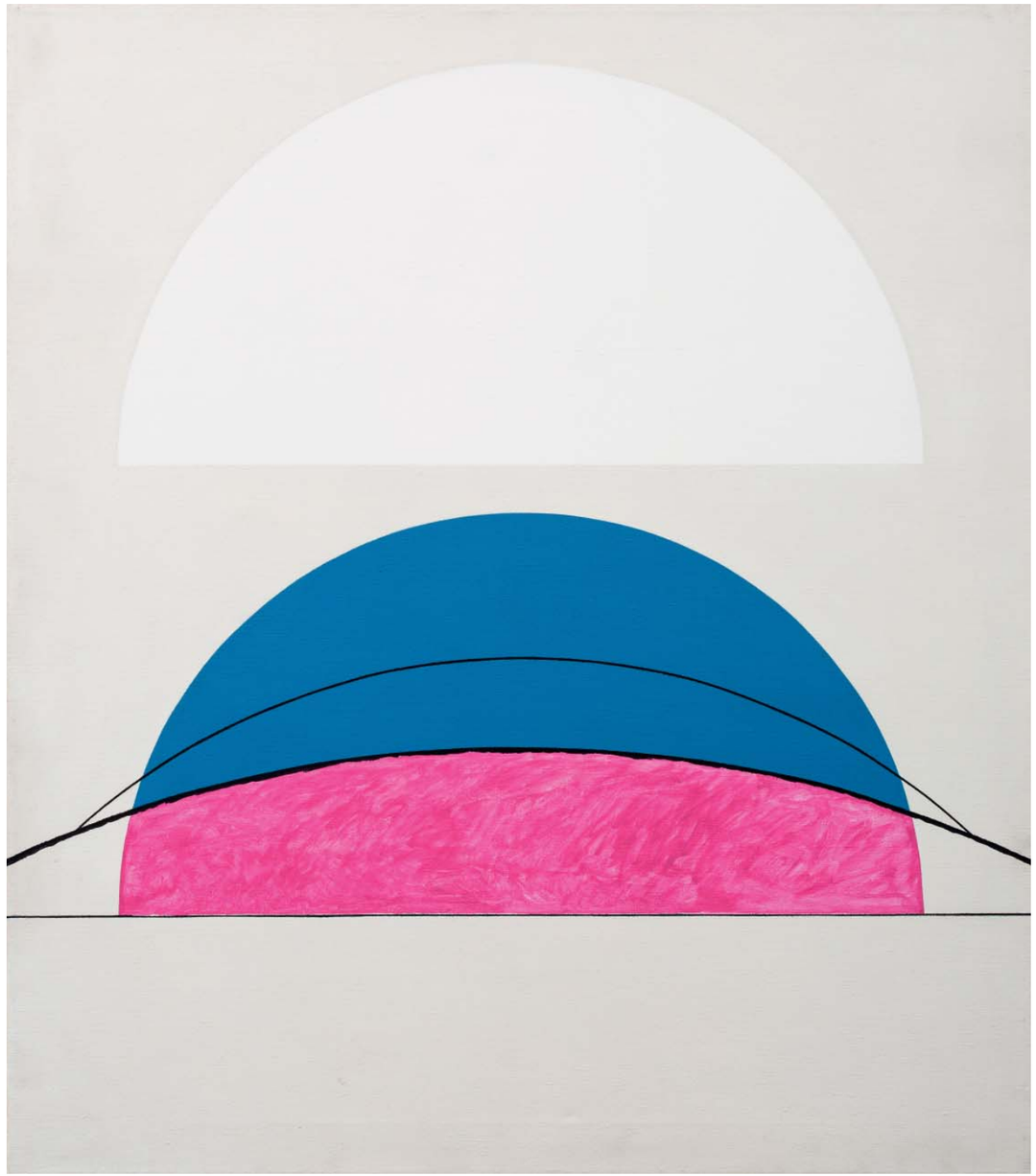
JERZY KAŁUCKI
(ur. 1931)

Bez tytułu, 1994

akryl, płótno, 115 x 100 cm
sygn. na blejtramie: Jerzy Kałucki 1994

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Monako, kolekcja prywatna



DZIWNA RZECZ: TERAZ, KIEDY ODRZUCIŁO MNIE, ODSUNĘŁO, KIEDY POCZUŁEM SIĘ ODEPCHNIĘTY OD MOTYWÓW SPOŁECZNO-POLITYCZNYCH, CIĄGNIE MNIE W STRONĘ TEMATÓW I WYRAZÓW EGZYSTENCJALNYCH POGŁĘBIONYCH. MALUJĘ NAGIE KOBIETY (Z NATURY) I ŁAPIE SIĘ NA TYM, ŻE W KLIMACIE TYCH OBRAZÓW ZNÓW MOŻNA SPOTKAĆ TO O CZYM MYŚLAŁEM, MALUJĄC „ORANTKI", RZEŹBIĄC „UTRWALONE" – O TZW. „LOSIE KOBIETY" – SAMOTNYM, PUSTYM, NIESPEŁNIONYM. (...)
– Zbylut Grzywacz

(Grzywacz Z., *Memłary i inne teksty przy życiu i sztuce*,
oprac. Tadeusz Nyczek, wyd. TAiWPN Universitas, Kraków 2009, s. 154)

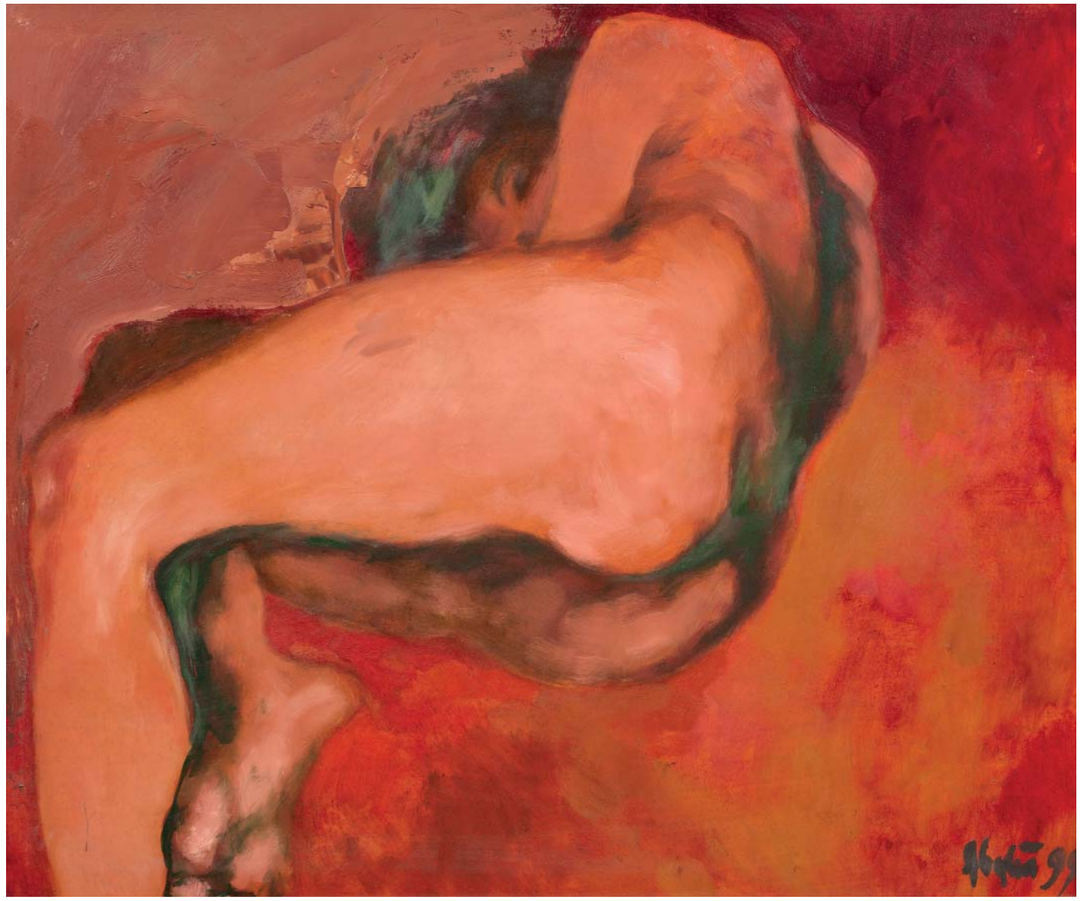
83

ZBYLUT GRZYWACZ
(1939 – 2004)

z cyku Skulona, 1999

olej, płyta, 50 x 60 cm
sygn.p.d.: Zbylut 99 na odwrocie sygn. i dat. oraz dedykacja:
Dla Bereniki i Bartka Kraków, 26 sierpnia Zbylut 2000

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •



84

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ
(1924 – 2016)

Obraz LVIII, 1990

olej, płótno, 150 x 120 cm
sygn. p.d.: Jackiewicz

Estymacja: 16 000 – 20 000 zł •

WYSTAWIANY
Sopot, *Władysław Jackiewicz*, Malarstwo, Państwowa Galeria Sztuki, 2004.

REPRODUKOWANY
Władysław Jackiewicz, Nagroda im. Kazimierza Ostrowskiego za 2006 rok, Gdańsk, 2007, s. 16.
Władysław Jackiewicz, Malarstwo, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2004, s. 18.

Wybitny malarz, ceniony pedagog oraz rektor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Urodził się 17 lutego w 1924 roku w Podbrodziu na Wileńszczyźnie. Swoją edukację odebrał na Wydziale Malarstwa w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. To właśnie tam poznał prof. Artura Nachta -Samborskiego, w którego pracowni w 1952 roku uzyskał dyplom oraz Piotra Potworowskiego. Dwójka profesorów wzbudziła w Jackiewiczu zainteresowanie koloryzmem. W 1959 roku Władysław Jackiewicz został wykładowcą PWSSP, a w 1975 otrzymał tytuł profesorski, pomiędzy 1969 i 1981 pełnił funkcję rektora. Lata 50. to okres poszukiwań Jackiewicza. Ich efektem są pierwsze prace ukazujące odrębne krajobrazy o żywej kolorystyce, później formy kubizujące, aż wreszcie te sięgające wręcz abstrakcji. W latach 60. artysta przeżywa krótki epizod taszystowski, aby pod koniec dekady stworzyć własną idee abstrakcyjnego aktu, malując pozbawione anatomicznych szczegółów, syntetyczne, świetliste akty- torsy o kształtach sprowadzonych do odrealnionych form, które jednak, pomimo silnej deformacji, zachowują witalne piękno. Często są to przenikające się wplatające się w siebie erotyczne sylwety. Uwidacznia się w nich trwająca do dziś fascynacja artysty ciałem ludzkim o harmonijnych formach, ale też dążenie do doskonałej organizacji przestrzeni obrazu, które postaci te wypełniają. Pomimo sięgania wciąż do tego samego motywu, dzięki kładzionej wciąż płasko plamie barwnej, wykorzystywaniu efektu barwnego grantu, na którym często widoczne są ślady rysunku i cienko nakładanej warstwy delikatnego laserunku. Z płócien Jackiewicza wyłania się zaskakujące, różnorodne kolorystycznie i formalnie kompozycje. Za sprawą uproszczenia formy jak i koloru, jest to malarstwo pełne kontemplacyjnego wyciszenia, powstałe jakby „między słowami".

85

MIKOŁAJ KOCHANOWSKI (1916 – 1987)

Ucieczka - złote, czerwone, 1973

olej, płótno, 174 x 123 cm
sygn. i opisany na odwrocie: „UCIECZKA-ZŁOTE, CZERWONE" 1973 r. MIKOŁAJ KOCHANOWSKI KRAKÓW UL. DZIERZYŃSKIEGO 21 WYM. 174 x 123

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

REPRODUKOWANY
Mikołaj Kochanowski (1916–1987). Album twórczości [katalog wystawy], wyd. Galeria Pryzmat, Kraków 201, poz. 2, s. 35.

Mikołaj Kochanowski był artystą poszukującym i wszechstronnym. Rozpoczął swoją artystyczna drogę od klasycznego malarstwa a skończył na abstrakcji geometrycznej. Tworzył obrazy olejne, kolaże oraz reliefy – do których wykorzystywał gotowe przedmioty (ready made). Obraz prezentowany na aukcji łączy w sobie cechy charakterystyczne dla sztuki dwuwymiarowej ale również niesie w sobie iluzję trzeciego wymiaru. Pomimo, że jest to praca malowana płasko farbami olejnymi na płótnie, wydaje się posiadać głębię do wewnątrz obrazu równocześnie wychodząc przed płótno w kierunku widza. Faktury malowane w tak precyzyjny sposób zdają się należeć do oddzielnych przedmiotów i płaszczyzn. Z jednej strony kolorowa forma przywodzi nam na myśl czysto abstrakcyjne malarstwo, z drugiej strony w geometrycznych kształtach staramy się doszukać jakiejś nie zidentyfikowanej drewnianej konstrukcji. Dajemy się ponieść iluzji kolażu oraz reliefu jednocześnie. Praca powstała w późnym okresie twórczości artysty, był już dojrzałym malarzem z olbrzymim dorobkiem artystycznym. Doświadczenia, które Kochanowski nabył w trakcie praktyki pozwoliły mu stworzyć obraz olejny, który tworzy iluzję trójwymiarowej przestrzenności. Oglądając obraz „Ucieczka – złote, czerwone" możemy dostrzec drogę artystyczną Kochanowskiego, dzięki której jego twórczość nabrała niezwykle intrygującego, estetycznego i oryginalnego charakteru

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

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

86

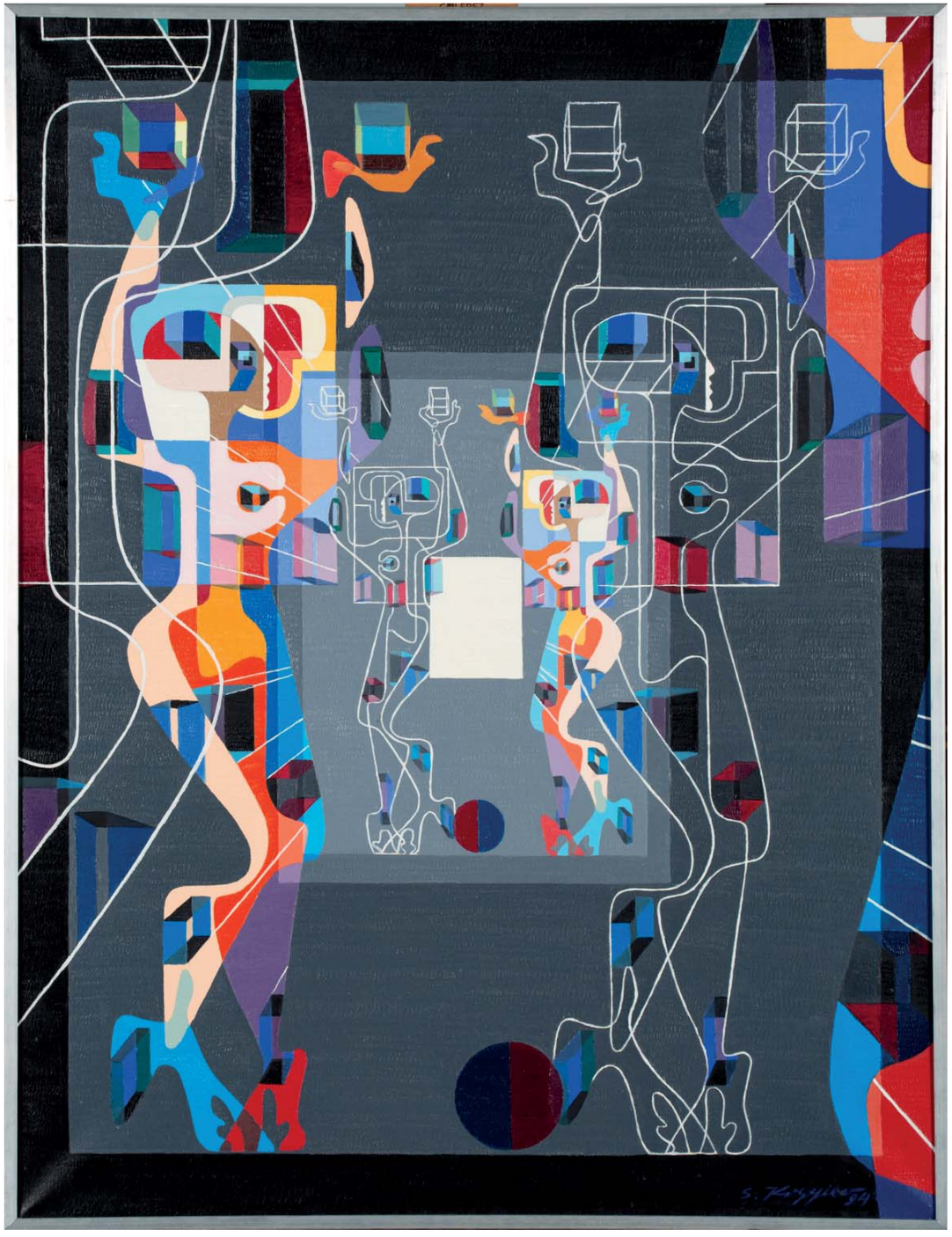
STEFAN KRYGIER
(1923 – 1997)

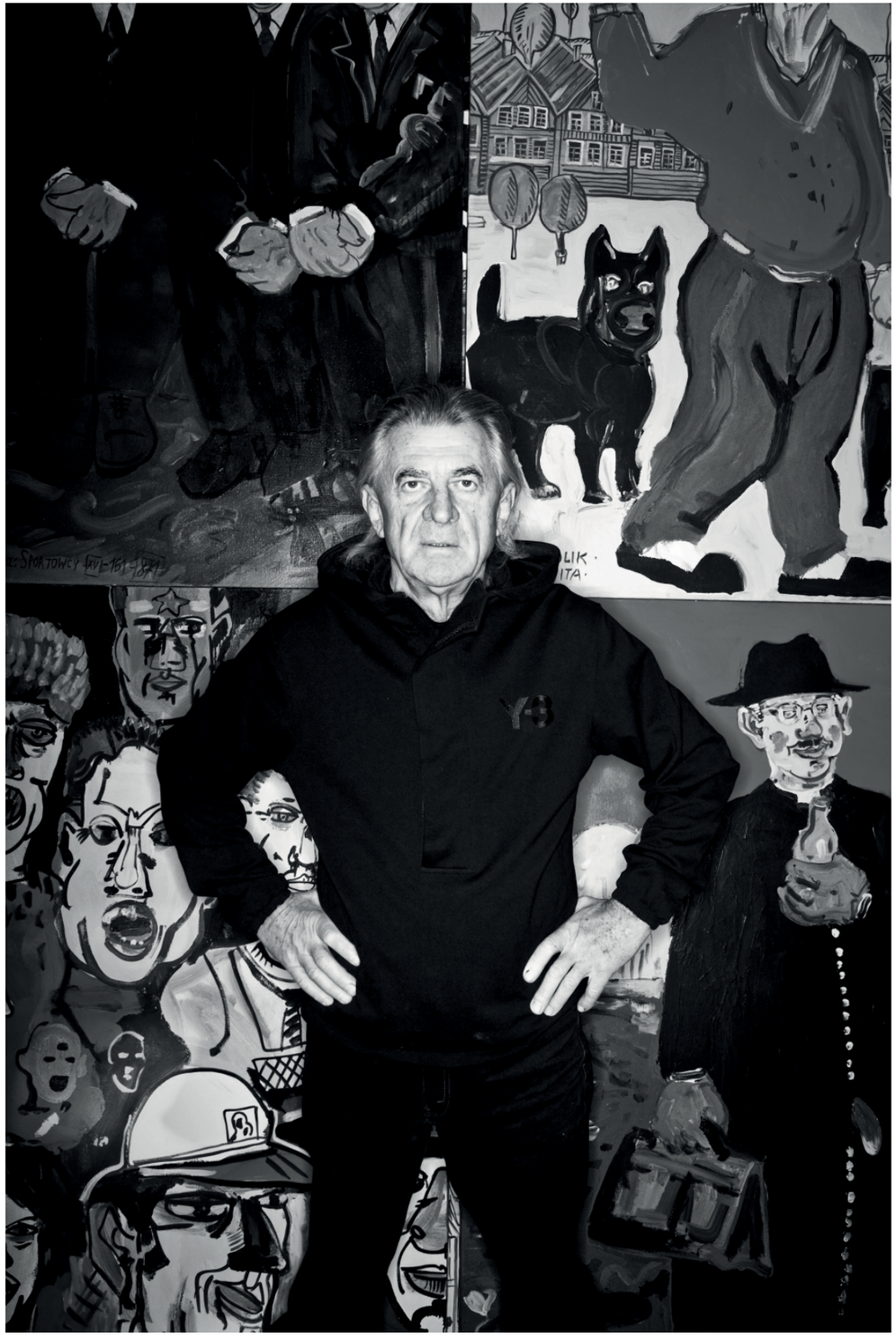
Tancerki, 1994

olej, płótno, 120 x 92 cm
sygn. p.d.: S. Krygier 94, opisany na odwrocie: „TANCERKI"-SYMULT.-120 x 92-1994.
oraz nalepka z opisem pracy

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •

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





Edward Dwurnik, fot. Albert Zawada, Agencja Gazeta

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

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

EDWARD DWURNIK

Wybitny polski malarz i grafik, będący jednym z najbardziej rozpoznawalnych osobowości polskiej sztuki współczesnej. W latach 1963-1970 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, na wydziale malarstwa, grafiki oraz rzeźby. W 1965 roku rozpoczął niezależny od toku studiów cykl rysunków i akwarel, a od 1966 obrazów olejnych „Podróże autostopem". Rozbudowane obrazy Edwarda Dwurnika składają się na cykl, który łącznie obejmuje ponad 3,5 tysiąca obrazów i 10 tysięcy rysunków. Cykl „Podróże autostopem" łączy w sobie cechy dokumentu i malarstwa symbolicznego. Artysta stara się oddać „atmosferę miasta", w które wplata swój ironiczny dowcip ukazując swój niepokorny i prowokacyjny charakter. W latach 70-tych stworzył własny styl, który jest rozpoznawalny na całym świecie. W jego malarstwie istotną rolę odgrywa twórczość Nikifora, którego prace Dwurnik zobaczył latem 1965 roku na wystawie w Kielcach i jak sam wspomina: [Nikifor] był moim najważniejszym mistrzem, właściwie jedynym. (...) Do dzisiaj ilekroć wychodzę w plener lub maluję akwarelką, mam przed oczami tamtą wystawę. Od 1970 roku powstało kilkanaście cykli malarskich, między innymi „Sportowcy" (1972-1978) ukazujący bohaterów zwykłej PRL-owskiej codzienności w komiksowo – karykaturalny sposób. Wśród kolejnych cykli obrazów powstają dwie serie poświęcone tragicznym losom ludzi uwikłanych w historię: w „Drodze na Wschód" (1989-1991) Dwurnik upamiętnia ofiary stalinizmu, a w „Od Grudnia do Czerwca" (1990-1994) ofiary stanu wojennego w Polsce. W twórczości Dwurnika można także znaleźć obrazy niezaangażowane, np. cykl „Błękitne" (lata 90-te) to pozbawione horyzontu, bliskie abstrakcji pejzaże morskie, a „Dwudziesty piąty" barwne abstrakcje w technice action painting. Inne serie to min. „Portret" (od lat 70-tych), „Robotnicy" (lata 80-te), „Niech żyje wojna!" (1991-1993), „Niebieskie miasta" (od 1993), „Diagonalne" (od 1996), „Wyliczanka" (od 1996). Edward Dwurnik wymieniany jest jako „jedyny polski artysta, któremu udało się odnieść międzynarodowy sukces przed transformacją (m.in. udział w „documenta 7" w Kassel w 1982 roku). Jest też jedynym artystą, który niezależnie od uznania w kręgach profesjonalnych, stał się popularny we wszystkich środowiskach konsumentów sztuki. Niepokorny i prowokacyjny, zmienny i nieprzewidywalny, pełen diabelskiego poczucia humoru, do dziś budzi skrajne reakcje i poruszenie, także wśród twórców najmłodszego pokolenia. Jest laureatem licznych nagród, m.in. nagrody krytyki artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida (1981), nagrody Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarności" (1983), nagrody Coutts Contemporary Art Foundation (1992). Poza malarstwem Dwurnik uprawia grafikę i rysunek (zarówno autonomiczne serie jak i ilustracje). Lubi projektować monumentalne kompozycje malarskie w przestrzeni publicznej. Stworzył rysunki i gwasze do filmów animowanych „Warzywniak, 360 stopni" (2007) oraz „Oaza" (2009) w reżyserii Andrzeja Barańskiego. Powstało kilka filmów dokumentalnych o twórczości artysty, m. in: „Owoce Ziemi" (1977), „Portret z natury" (1984) i „Polska Nike" (1987) w reżyserii Andrzeja Szczygla oraz „Podróże Edwarda Dwurnika" (1995) Grażyny Banaszkiewicz.

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

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

87

EDWARD DWURNIK
(1943 – 2018)

Pani Zofia, 1990

olej, płótno, 146 x 114 cm
sygn. p.d.: 1990 / E. DWURNIK na odwrocie flamastrem numer 1556 oraz E.DWURNIK 1990 NR.XV.245. 1556 PANI ZOFIA

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Białystok, kolekcja prywatna
zakup od artysty

REPRODUKOWANY
Sportowcy. Edward Dwurnik, red. Pola Dwurnik, Warszawa, 2011, s. 453
Edward Dwurnik, wyd. Galeria Opera, Warszawa, 2016-2017, s. 17.

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

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

88

EDWARD DWURNIK
(1943 – 2018)

Polak - Katolik - Antysemita, 2006

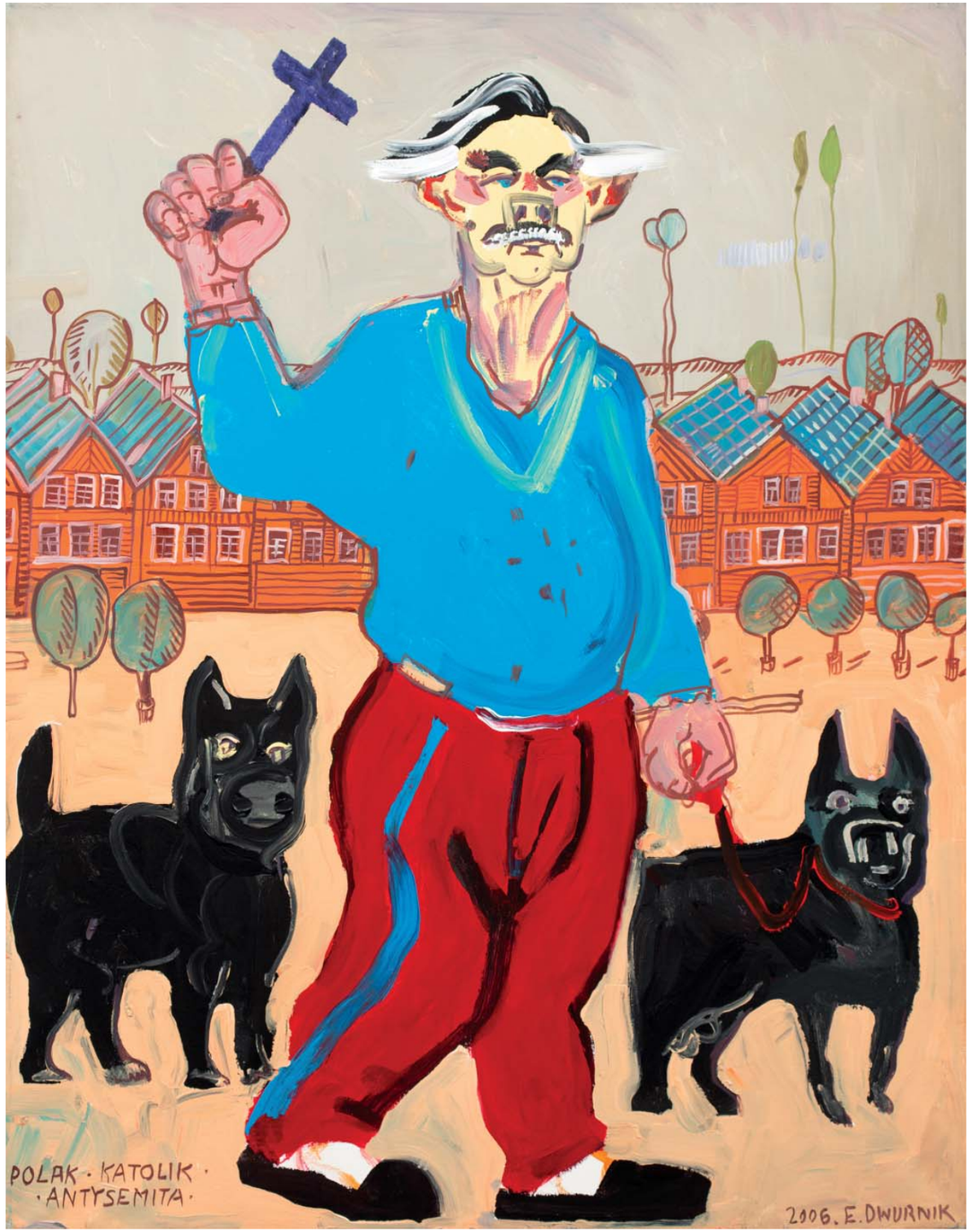
olej, płótno, 146 x 114 cm
sygn. p.d.: 2006 E.DWURNIK na odwrocie: 2006 E.DWURNIK „Polak- Katolik-Antysemita”
NR:XV-336-3485 c.d. na blejtramie =Polak- Katolik- Antysemita= XV-cd-336-3485

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Białystok, kolekcja prywatna
zakup od artysty

WYSTAWIANY
Warszawa, *Edward Dwurnik*, Galeria Opera, 2016-2017.

REPRODUKOWANY
Edward Dwurnik, wyd. Galeria Opera, Warszawa, 2016-2017, s. 17



PO OSIĄGNIĘCIU PEWNEJ RUTYNY RYSUJE SIĘ I MALUJE SZYBKO I ŁATWO. DOCHODZI SIĘ DO PEWNYCH SPOSOBÓW I SZTUCZEK. KAŻDY MALARZ MA TAKĄ DROGĘ.

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

W pracowni Edwarda Dwurnika, Forum

PRZEZ LATA PRACOWAŁEM W TAKIEJ POŻYTECZNEJ NIEŚWIADOMOŚCI, KTÓRA POWOLI ZACZĘŁA SIĘ ROZJAŚNIAĆ. AŻ ZOBACZYŁEM, ŻE MOJE OBRAZY POTRAFIĄ WYCIĄGAĆ KWINTESENCJĘ, I TO NAWET Z MAŁEGO ZDJĘCIA JAKIEJŚ ULICY CZY JAKIEGOŚ PEJZAŻU MIEJSKIEGO, ALBO TEZ PEJZAŻU ABSTRAKCYJNEGO. I TA KWINTESENCJA POJAWIAŁA SIĘ NAWET NA MAŁYM OBRAZKU.

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

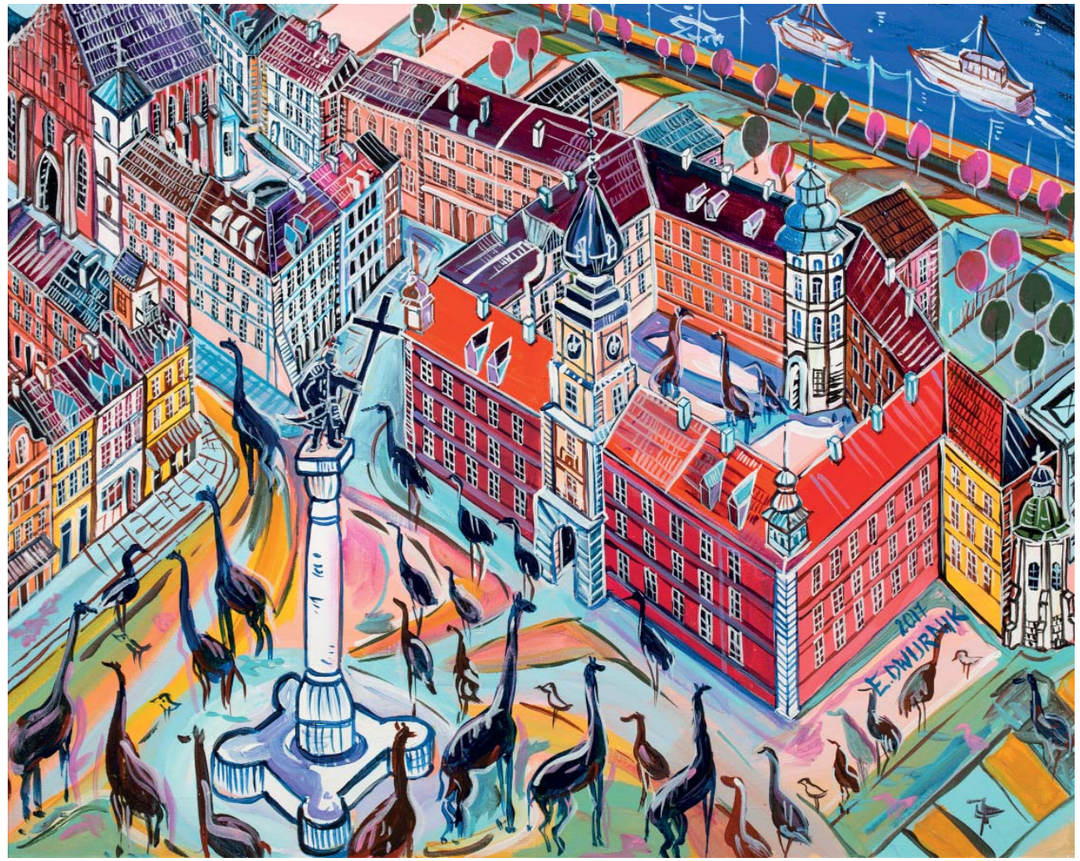
89

EDWARD DWURNIK
(1943 – 2018)

Plac zamkowy, 2017

olej, płótno, 65 x 81 cm
sygn. p.d.: 2017 E. DWURNIK opisany z tyłu: 2017 E. DWURNIK „PLAC ZAMKOWY" NR: XI-878-7275 do obrazu dołączony certyfikat autentyczności podpisany przez Edwarda Dwurnika

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •



INTERESUJĘ SIĘ SWOJĄ DROGĄ PRZEZ ŻYCIE (DLATEGO ZAPISUJĘ), INTERESUJE MNIE ŻYCIE (DLATEGO MALUJĘ). PRAGNĘ IŚĆ KU ŚWIATŁU, DLA ŚWIATŁA NIE DLA DROGI, NIE DLA ODRYWANIAI 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

(Pawlak W., *Dzień i noc wartości pozytywnych*. 27.03.1984, Oj dobrze już, [1984] nr 1.)

90

WŁODZIMIERZ PAWLAK
(ur. 1957)

Gry wojenne, 2014

olej, płótno, 110 x 130 cm
sygn. na odwrocie: WŁODZIMIERZ PAWLAK GRY WOJENNE 110 X 130 2014

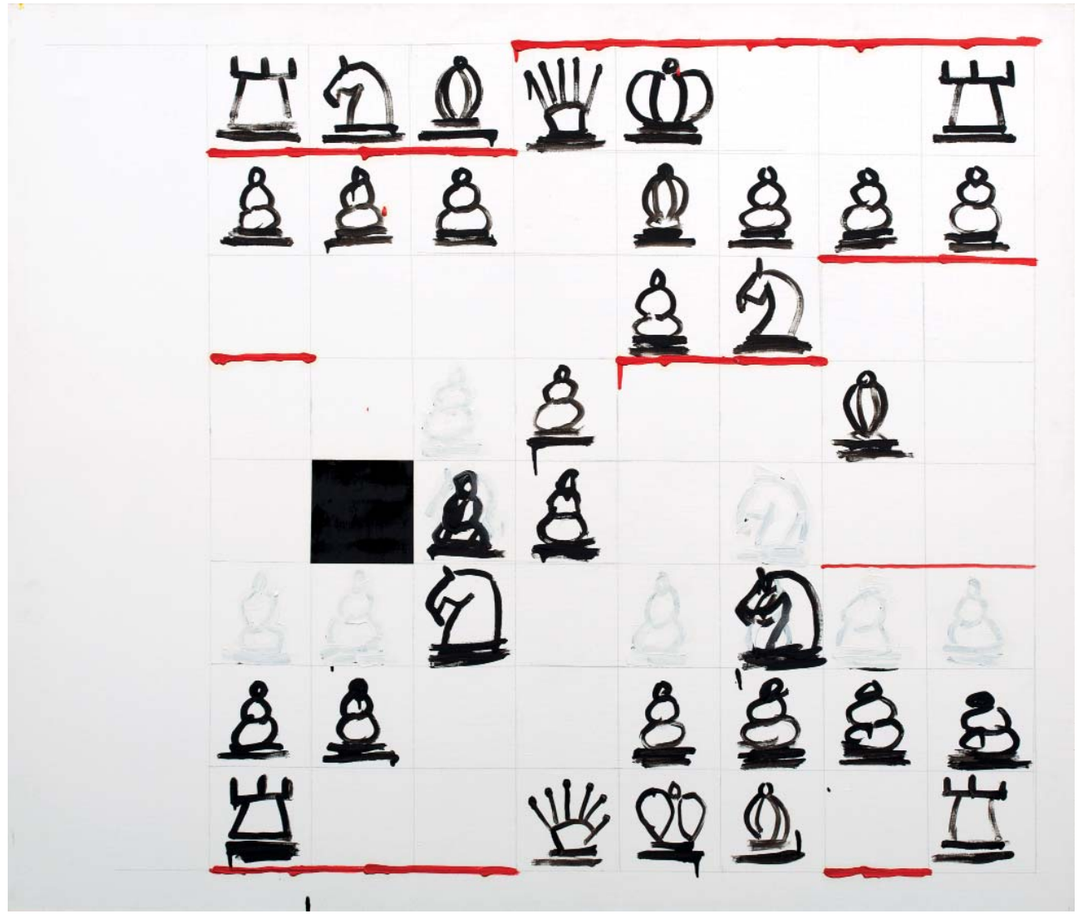
Estymacja: 25 000 – 30 000 zł

Obraz „Gry wojenne" pochodzi z cyklu dziewięciu obrazów przedstawiających rozgrywki popularnych gier towarzyskich takich jak „szachy" czy „statki". Wszystkie prace mają te same wymiary i bardzo oszczędną formę wyrazu. Są malowane spontanicznie, ale zgodnie z zasadami gier. Paleta barw jest bardzo zawężona, stosowana jedynie, aby rozróżnić od siebie przeciwników, a czasem nawet ten zabieg został ominięty przez artystę. Kolorem dominującym jest charakterystyczna dla prac Pawlaka biel gruntu. Cały cykl był wystawiony w galerii Muzalweska w Poznaniu na przełomie 2018 i 2019 roku.

Do tej pory żadna z tych prac nie weszła w obieg sprzedażowy. Dlatego mamy zaszczyt przedstawić taką pozycję na aukcji. Praca przedstawia ostatnie chwile rozgrywki szachowej. Równie dobrze mogłaby się nazywać „Przed szach matem", ponieważ zarówno jeden, jak i drugi gracz doprowadzili rozgrywkę niemal do zwycięskiego końca. Jednak, ponieważ wszystkie figury mają ten sam kolor, nie sposób odróżnić od siebie przeciwników. Może jest to gra jednej osoby, a może napięcie przed finałowym ruchem jest tak intensywne, że na ten moment kolor graczy przestaje mieć znaczenie? Nie chodzi o to, kto wygrał, ale o sam moment, kiedy prowadzona rozgrywka dobiega do finału. Jeśli jest to jednak gra prowadzona przez dwie osoby, to kolejność graczy jest decydująca. Z jednej strony obie osoby mają równe szanse na wygraną, a z drugiej jedna osoba już jest skazana na porażkę.

Tytuł „Gry wojenne" insynuuje, że forma obrazów jest jedynie pretekstem do przedstawienia relacji wychodzących poza planszę towarzyskich rozgrywek. Słowa „wojna" oraz „gra" stoją niemal w opozycji do siebie. W przeszłych pracach Włodzimierza Pawlaka wątki polityczne były niezwykle żywe, dlatego doszukujemy się drugiego dna w niewinnych planszowych rozgrywkach. Brak rozróżnienia na graczy może być metaforą tragizmu sytuacji, gdzie wygrana jest równa przegranej i nie istnieje jedno pomyślne rozwiązanie.

Praca jest zdecydowanie bardziej konceptualna niż czysto malarska. Minimalistyczna forma obrazu jest niezaprzeczalnym atutem pracy, ale jest ona jedynie wypadkową realizacji założonego konceptu. Nie sposób nie podjąć próby interpretacji „rozgrywek wojennych". Wszystko łącznie z tytułem zaprasza nas do podróży po zagadkach ukrytych w obrazie. Układ figur szachowych przeciwników jest niemal lustrzanym odbiciem. Będąc w opozycji do siebie, są oni mimo wszystko niezwykle do siebie podobni.



PAWLAK, TAK W PISMACH, W AKCJACH I DZIAŁANIACH ULOTNYCH JEST FORMALISTĄ. FORMĄ WYRAŻA, FORMĄ METAFORYZUJE I FORMĄ OPOWIADA. JEST TO RDZEŃ JEGO SZTUKI. TA TEŻ CECHA ODRÓŻNIA GO NAJISTOTNIEJ OD WIĘKSZOŚCI PRZEDSTAWICIELI NURTU NOWEGO MALARSTWA OSTATNIEJ DEKADY

(Sitkowska M., *Estetyka zapaści*, [w:] Włodzimierz Pawlak. Tablice dydaktyczne.)

91

WŁODZIMIERZ PAWLAK
(ur. 1957)

Notatka o sztuce, 2016

olej, płótno, 130 x 110 cm
sygn. na odwrocie: WŁODZIMIERZ PAWLAK NOTATKA O SZTUCE 130 X 110 2016

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

WRAŻLIWY NA KOLOR – JAK PRZYSTAŁO NA UCZNIA IMPRESJONISTÓW – DOMINIK DALEKI JEST OD BIERNEJ KONTEMPLACJI, ZAPATRZENIA I, JAK PRZYSTAŁO NA MALARZA NOWOCZESNEGO, TRAKTUJE MALARSTWO JAKO AKCJĘ. JASKRAWY I GWAŁTOWNY KOLOR JEGO OBRAZÓW ZAWSZE JEST OKREŚLONY, ZAWSZE DEFINIUJE MATERIĘ NA SWOJĄ NIEDWUZNACZNĄ, CHOĆ NIE PRZEDMIOTOWĄ WYMOWĘ.
– Zbigniew Herbert

(„Tygodnik Powszechny" 10 VIII 1960, nr 28, s.6)

92

TADEUSZ DOMINIK
(1928 – 2014)

Pejzaż, 1994

olej, płótno, 81 x 91 cm
sygn. l.d.: Dominik opisany na odwrocie:
DOMINIK 1994 OL. PŁ 81 x 91 PEJZAŻ

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

MOJE MALARSTWO JEST W CAŁOŚCI EFEKTEM OTWARCIA NA NATURĘ, JEST INSPIROWANE NATURĄ. NIE ILUSTRUJĘ NATURY, ALE SWOIMI OBRAZAMI OTWIERAM DROGĘ WIDZOWI DO ICH WŁASNEGO PRZEŻYWANIA. (...) NATURA MIAŁA WIĘKSZY WPŁYW NA MOJE MALARSTWO NIŻ WSZYSCY MISTRZOWIE, KTÓRYCH PODZIWIAŁEM W NAJWIĘKSZYCH MUZEACH ŚWIATA. – Tadeusz Dominik

(Kluszczyński. R. J., *Od Michałowskiego do Fangora. Nowoczesne malarstwo polskie*, Wydawnictwo WBC, Kraków 2016, s. 429)

93

TADEUSZ DOMINIK
(1928 – 2014)

Pejzaż, 2000

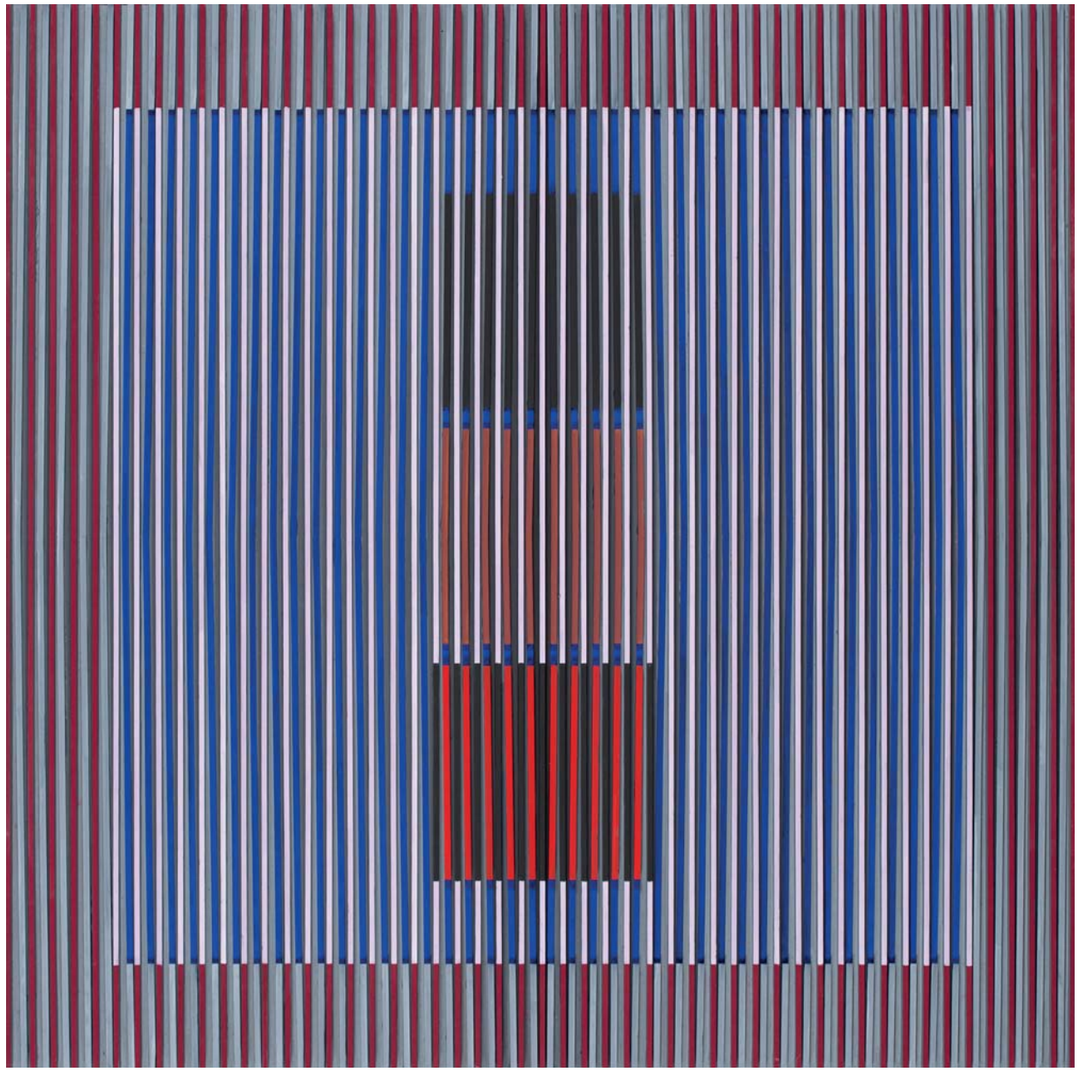
olej, płótno, 81 x 100 cm
sygn. p.d.: Dominik opisany na odwrocie: DOMINIK 2000 OL.PŁ. 81X100 PEJZAŻ

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWIENENCJA
Polswiss Art, aukcja 10.06.2014, poz. 75

GEOMETRYCZNE OGRANICZENIE BARW NA ZRÓWNOWAŻONEJ PŁASZCZYŹNIE KWADRATU, ROZDZIELENIE ICH LINIĄ POWODUJE WEWNĘTRZNĄ WIBRACJĘ I NAPIĘCIA, WYWOŁUJE EMOCJE, KTÓRE SĄ BARDZIEJ SWOBODNE.

(Andrzej Nowacki, *Szepty barw*, tekst autorski artysty)



94

ANDRZEJ NOWACKI
(ur. 1953)

01.07.17, 2017

akryl, relief, płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
opisany na odwrocie: 01.07.17. A.NOWACKI 2017

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

95

ANDRZEJ NOWACKI
(ur. 1953)

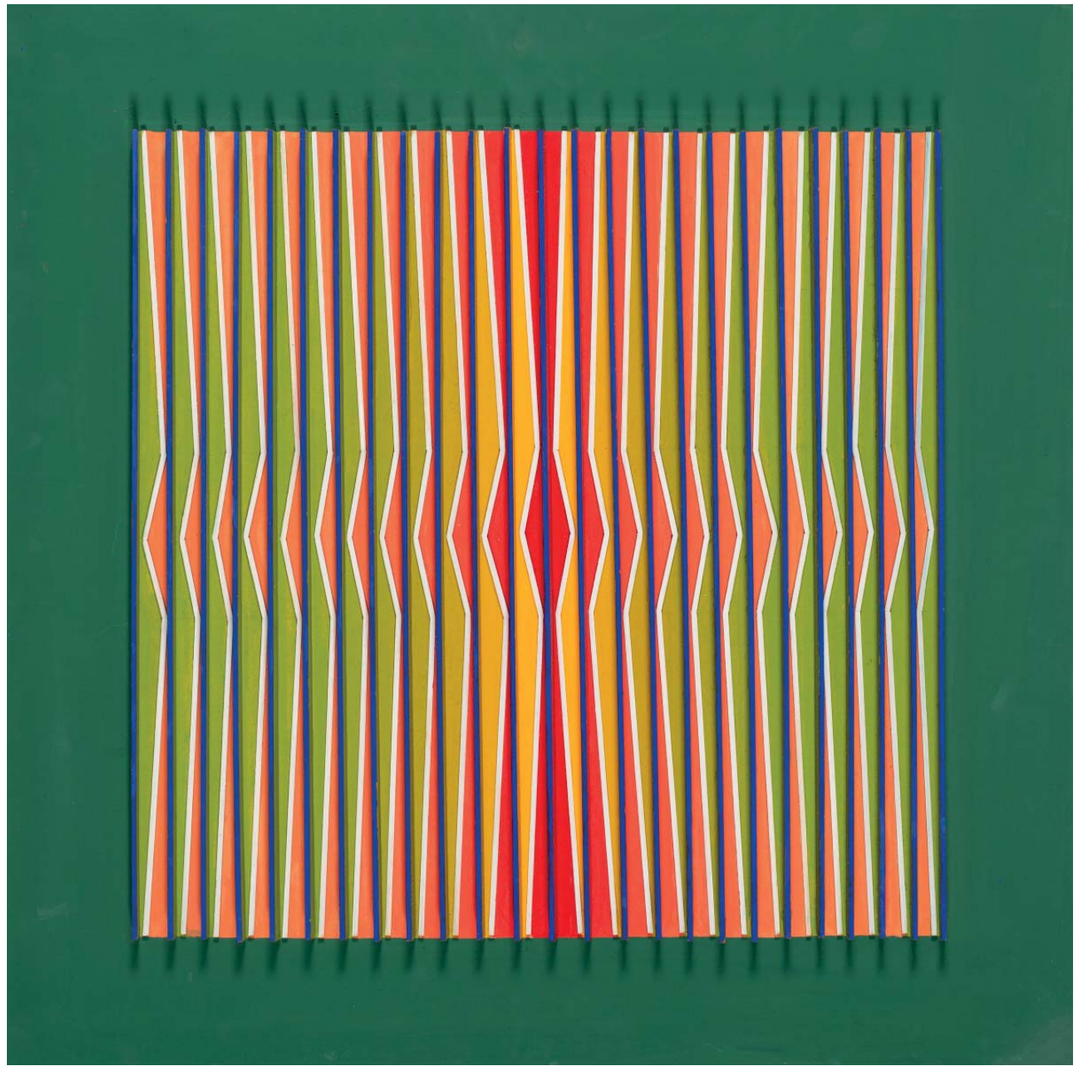
02.07.14, 2014

akryl, relief, płyta pilśniowa
64 x 64 cm opisany na odwrocie: 02.07.14. A.NWACKI 2014

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

Lata wczesnej młodości spędził w Krakowie, w 1977 roku wyjechał z Polski. Studiował skandynawistykę na uniwersytecie w Goeteborgu, germanistykę i historię sztuki na uniwersytecie w Innsbrucku. W latach 80-tych zaprzyjaźnił się z dwoma wielkimi polskimi artystami związanymi z nurtem abstrakcji geometrycznej - Kajetanem Sosnowskiego i Henrykiem Stażewskim. Ta znajomość stała się inspiracją do pierwszych indywidualnych poszukiwań twórczych, które zaowocowały powstaniem na początku lat osiemdziesiątych rysunków i pasteli. Pierwsze reliefy, do których należy również prezentowana praca, powstają w 1988 roku.

W centrum zainteresowań artystycznych Nowackiego pozostają pasy, linia. Artysta przekracza tradycyjne medium malarstwa tworząc op-artowskie reliefy trójwymiarowe, inspirowanych konstruktywizmem i koloryzmem oraz efektem ich wzajemnych zależności. Pierwsza wystawa indywidualna artysty miała miejsce w Galerii „Pommersfelde" w Berlinie Zachodnim w 1987 roku. W 1992 roku w Galerii „Pryzmat" w Krakowie zorganizowano pierwszą wystawę artysty w Polsce. Od tamtej pory jego prace prezentowane są regularnie w wielu znanych światowych galeriach i muzeach. Wydarzeniem polskiego rynku sztuki stała się wspólna wystawa Wojciecha Fangora i Andrzeja Nowackiego „Widzieć jasno w zachwyceniu FANGOR/ NOWACKI" w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie (18 maja-26 czerwca 2011). Duet to nieprzypadkowy – Nowacki, jak i Fangor, zaliczany jest do spadkobierców XX-wiecznej awangardy tworzącej w nurcie abstrakcji geometrycznej. Podobnie jak u Fangora sztuka Nowackiego jest silnie zindywidualizowana i kładzie nacisk na interakcję dzieła z odbiorcą. Obu twórców łączą poszukiwania w zakresie energii koloru, granic przestrzeni obrazu i zależności między iluzją a płaszczyzną.



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

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

1. Definicje

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

– jednak nie wyższego niż równowartość 12 500 euro.

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

2. Postanowienia ogólne

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

3. Udział w Aukcji – zasady ogólne.

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

4. Osobisty udział w Aukcji

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

5. Licytacja w imieniu Licytującego

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

6. Licytacja telefoniczna

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

7. Przebieg aukcji

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

8. Płatności

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

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

9. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

10. Przejście własności Obiektu na Nabywcę.

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

11. Odbiór obiektów

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

12. Postępowanie w przypadku opóźnienia lub braku płatności

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

13. Reklamacje

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

14. Pozwolenie na export

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

15. Dane osobowe Licytujących

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

16. Rozstrzyganie sporów.

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

17. Obowiązujące przepisy prawa

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