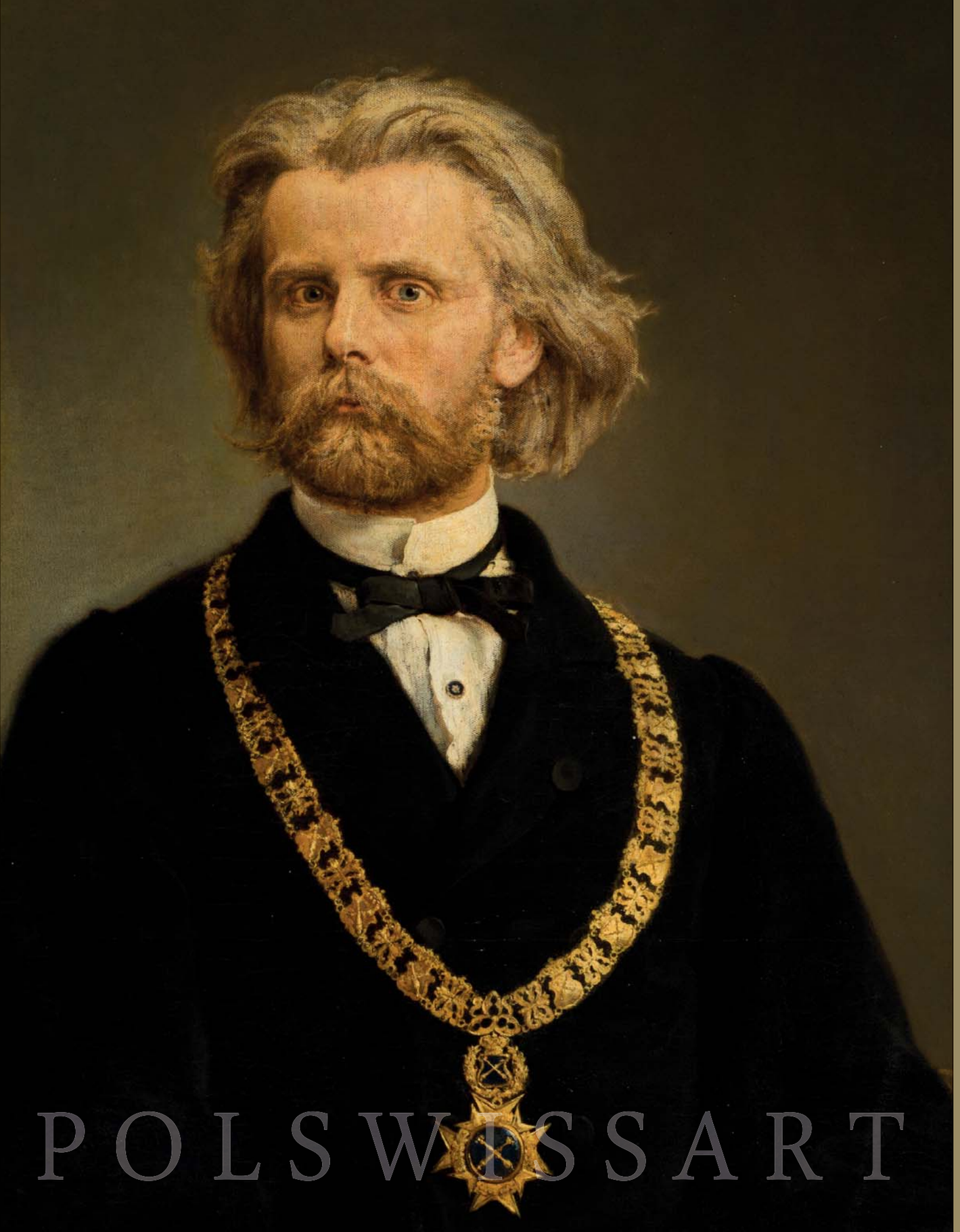


AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

2 czerwca 2020 r., godz. 19.00
Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa

Wystawa przedaukcyjna:
15 maja – 2 czerwca 2020 r.
Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 18.00
sob.: 11.00 – 15.00

galeria@polswissart.pl
+48 22 628 13 67

DOM AUKCYJNY
POLSWISS ART

Iwona Büchner-Grzesiak
Prezes Domu Aukcyjnego

Jacek Piotrowski
Dyrektor Zarządzający

Marzena Karpińska
Dyrektor Sprzedaży

Marta Rydzyńska
Marketing i Public Relations

Maria Jaxa-Chamiec
Asystentka Zarządu

Agnieszka Murawska
Specjalistka Działu Sprzedaży

Agnieszka Rowińska
Asystentka Działu Sprzedaży

Michał Pająk
Specjalista ds. Logistyki

Agnieszka Dykty
Księgowość

Copyright© Dom Aukcyjny Polswiss Art

INDEKS

A
Abakanowicz M., 67
Adler J., 42
Ajdukiewicz T., 5
Anuszkiewicz R., 74
Artymowska Z., 72

B
Bakałowicz Wł., 2
Berlewi H., 37
Biegas B., 35, 36
Brzeski J. M., 40, 41
Brzozowski T., 46

C
Ciecierski T., 84

D
Dobkowski J., 64, 65
Dominik T., 63
Dwurnik E., 85

E
Epstein H., 26
Erb E., 9

F
Fangor W., 75, 76
Fijałkowski S., 77

G
Geppert E., 24
Gierowski S., 82
Gotlib H., 25
Gottlieb M., 7

H
Hofman W., 16

J
Jackiewicz W., 90
Janikowski M., 58

K
Kantor T., 52, 53, 54
Katz E. ., 38
Kisling M., 30, 31, 32
Kramsztyk R., 28
Krygier S., 68
Krzyżanowski K., 15

L
Lebenstein J., 47
Lewandowska D., 57

Ł
Łempicka T., 34
Łunkiewicz-Rogoyska M. E., 48

M
Makowski T., 21, 22, 23
Malczewski J., 12, 13, 14
Markowski E., 83
Matejko J., 4
Mitoraj I., 78
Muter M., 29

N
Nikifor, 62
Nowacki A., 91
Nowosielski J., 60, 61

P
Pawlak W., 86, 87
Pągowska T.eresa, 66
Potworowski P., 49
Rapacki J., 11

R
Rychter-Janowska B., 10
Rzepiński C., 43

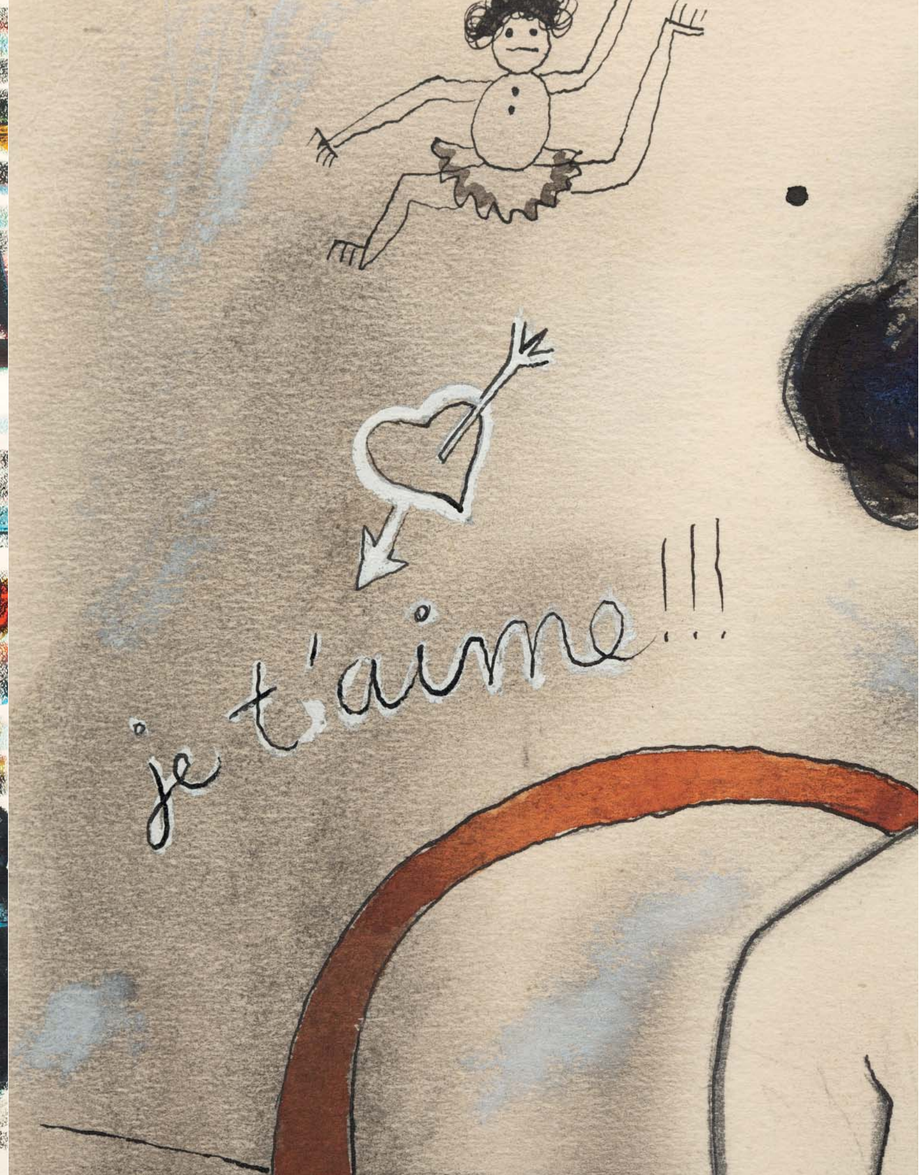
S
Sętowski T., 88
Sosnowski K., 59
Starowieyski F., 89
Stażewski H., 55, 56
Strzemiński W., 45
Styka J., 3
Styka T., 19
Szwacz B., 44

T
Tarasewicz L., 79, 80
Tarasin J., 81

V
Vasarely V., 73
Von Hagn L., 1

W
Weiss W., 20
Winiarski R., 69, 70
Witkiewicz S. I., 17, 18
Włodarski M., 39
„Wodzinowski W. , 8"
Wrzeszczyńska H., 71
Wyspiański S., 6

Z
Zaborowski M., 93
Zak E., 27
Zawadzka E., 92
Ziemski R., 50, 51


je t'aime!!!

POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

Aukcja:
2 czerwca 2020 r., godz. 19.00
Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa

Wystawa przedaukcyjna:
15 maja – 2 czerwca 2020 r.
Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 18.00
sob.: 11.00 – 15.00

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

Katalog online:
www.polswissart.pl

Ludwing van Hagn urodził się 23 Listopada 1819 w Monachium w dobrze prosperującej rodzinie. Jego ojciec był biznesmanem, a jego starsza siostra w przyszłości została znaną aktorką. Rodzina pragnęła dla niego jak najlepszego startu w dorosłość, więc posłali go do lokalnej szkoły kadetów. Zwrot w życiu młodego człowieka nastąpił, gdy miał 21 lat i wybrał się z siostrą do Berlina. Po powrocie postanowił, kształcić się w kierunku sztuki. Opuścił szkołę wybraną przez rodzinę na rzecz nauki na Akademii Sztuk Pięknych u malarza historii Clemensa von Zimmermanna i pejzażysty Alberta Zimmermanna. Naukę kontynuował w Antwerpii, gdzie jego nauczycielami byli: Gustave Wappers i Eugène-François de Block. Ludwig van Hagn przywiązywał dużą rolę do swojego wykształcenia. Chciał znać dogłębnie tajniki sztuki i niczego nie robić bez wcześniejszego zbadania. Dlatego też wrócił do Berlina, gdzie podjął studia architektoniczne. Wizyty w Sanssouci zaczęły nadawać jego obrazom rokokowy charakter. Trzy lata później w 1853 roku przebywał w Paryżu, poznając tamtejszy świat artystów i ich podejście do sztuki. Kiedy już zwiedził te wszystkie miasta Europejskie, które dawały mu możliwość rozwinięcia swoich umiejętności artystycznych, postanowił wrócić do Monachium. Miał wtedy 36 lat i olbrzymie doświadczenie malarskie. Szybko stworzył krąg podobnie myślących do niego artystów i został niezależnym malarzem. Jednak Ludwig van Hagn nie potrafił zatrzymać swojego serca do podróżowania i ambicji, która pchała go do podejmowania kolejnych studiów. W latach 1863-1865 znów wyruszył ku odkrywaniu sekretów malarstwa. Tym razem obrał za swój kierunek Florencje. Po tym doświadczeniu odszedł od stylu rokoko, który do te pory towarzyszył jego pracom.

Biblioteka gromadzi bogactwa wieków i pokoleń, mogą z nich czerpać bez miary nieprzeliczone tłumy, a nigdy nam nie poskąpi ani mądrości, ani światła.
– Jan Wiktor

1
LUDWIG VON HAGN
(1819 – 1898)

Biblioteka, 1882

olej, płótno, 84 x 107 cm
sygn. l.d.: L. v. Hagn, 1882
na odwrocie odręcznie pisana etykieta
z opisem pracy

Estymacja: 30 000 – 50 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Dorotheum, aukcja 17.09.2013, poz. 42

W 1854 roku ukończył warszawską Szkołę Sztuk Pięknych. Siedem lat później osiadł na stałe w Paryżu, gdzie zdobył popularność i uznanie jako malarz scen historycznych i rodzajowych. Wystawiał je na Salonach paryskich zdobywając liczne nagrody. Miał również wystawy w wielu miastach w kraju (Zachęta, Salon Krywulta, TPSP) oraz za granicą (Bruksela, Berlin, Wiedeń, Nowy Jork, Londyn). W swoim dorobku ma wiele subtelnych przedstawień pięknych kobiet oraz bogatych kompozycyjnie scen we wnętrzach. Doskonałe opanowanie warsztatu malarskiego sprawiało, że z upodobaniem odtwarzał każdy detal otoczenia, w którym znajdowali się jego modele, różnicował powierzchnie drogocennych przedmiotów i tkanin, umiejętnie rozkładał światła i cienie.

2
WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ
(1831 – 1904)

Lekcja muzyki

olej, deska, 55 x 42 cm
sygn. p.d.: Bakałowicz paris
na odwrocie odręcznie pisana etykieta
z opisem pracy

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł

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

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

3
JAN STYKA
(1858 – 1925)

Pallas Atena

olej, płótno, 80 x 64 cm
sygn. p.d.: Jan Styka, na odwrocie nalepka: JAN STYKA 49. Odysee.IV., oraz nalepka z tytułem: Pallas-Athene

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł

REPRODUKOWANY
Styka M. Styka A., *The Art and Family Memories. Styka*, 2005, s. 54.

Jan Styka rozpoczął pracę nad cyklem malarskich ilustracji do „Odysei" w 1911, był to jego wieloletni projekt, który kontynuował aż do śmierci. W 1923 sześćdziesiąt prac z tej serii znalazło się na wystawie w Salonie paryskim w Grand Palais. Obrazy zrobiły wielkie wrażenie na publiczności, uważano, że razem z tekstem Homera powinny stanowić jeden nierozerwalny utwór. Krytyk Pierre Herispe napisał: Obrazy Jana Styki są najpiękniejszym komentarzem, jaki kiedykolwiek do dzieła Homera napisano. Odtąd, ktokolwiek chciałby czytać ze zrozumieniem i poddać się urokowi „Odysei", musi ją czytać oczyma zapatrzonymi w dzieło Styki (Cyt. za: Styka M. Styka A., The Art and Family Memories. Styka, 2005, s. 46).

Jan Styka pozostawił po sobie 85 ukończonych mistrzowskich obrazów, ilustrujących historię tej słynnej epopei. Artysta zdążył jeszcze być świadkiem wydania pięciu z sześciu luksusowych tomów „Odysei" okraszonych jego pracami. Ostatnia część została wydana już po jego śmierci.

Prezentowany obraz pochodzi właśnie z cyklu obrazów Jana Styki poświęconych epopei Homera. Przedstawia Atenę – boginię sztuki, sprawiedliwej wojny oraz opiekunkę Odyseusza. Jej wątek przewija się w epopei kilkakrotnie. Pomaga ona królowi Itaki podczas dziesięcioletniej podróży do domu ale też po jego powrocie.

Atrybutami Ateny jest włócznia oraz tarcza. Tak też przedstawił ją Jan Styka na prezentowanym obrazie. Spod jej hełmu wysypują się rude loki bogini. Ciężar i zimno zbroi kontrastuje z delikatną materią jej koszuli. Artysta przedstawia boginię silną jednak wciąż pełną kobiecego uroku. Jej wyraz twarzy jest malowany niezwykle czujnie z pełnym zrozumieniem jej postaci w historii powrotu Odyseusza do domu. Akcent jej błękitnych oczu przykuwa nasz wzrok. Ona zaś zupełnie nie zwraca na nas uwagi, czujnie wypatrując przeciwności losu, którym może zaradzić. Oprócz Ateny na obrazie znajduje się lecący ptak. Jego obecność sprawia, że nie traktujemy obrazu jako portret ale jako kadr szerszej sytuacji. W kontekście tego, że obraz był częścią większego cyklu, poświęconego Odysei ten zabieg jest szczególnie ważny.

z cyklu obrazów Jana Styki poświęconych epopei

Obrazy Jana Styki są najpiękniejszym komentarzem, jaki kiedykolwiek do dzieła Homera napisano. Odtąd, ktokolwiek chciałby czytać ze zrozumieniem i poddać się urokowi „Odysei", musi ją czytać oczyma zapatrzonymi w dzieło Styki.
– Pierre Harispe

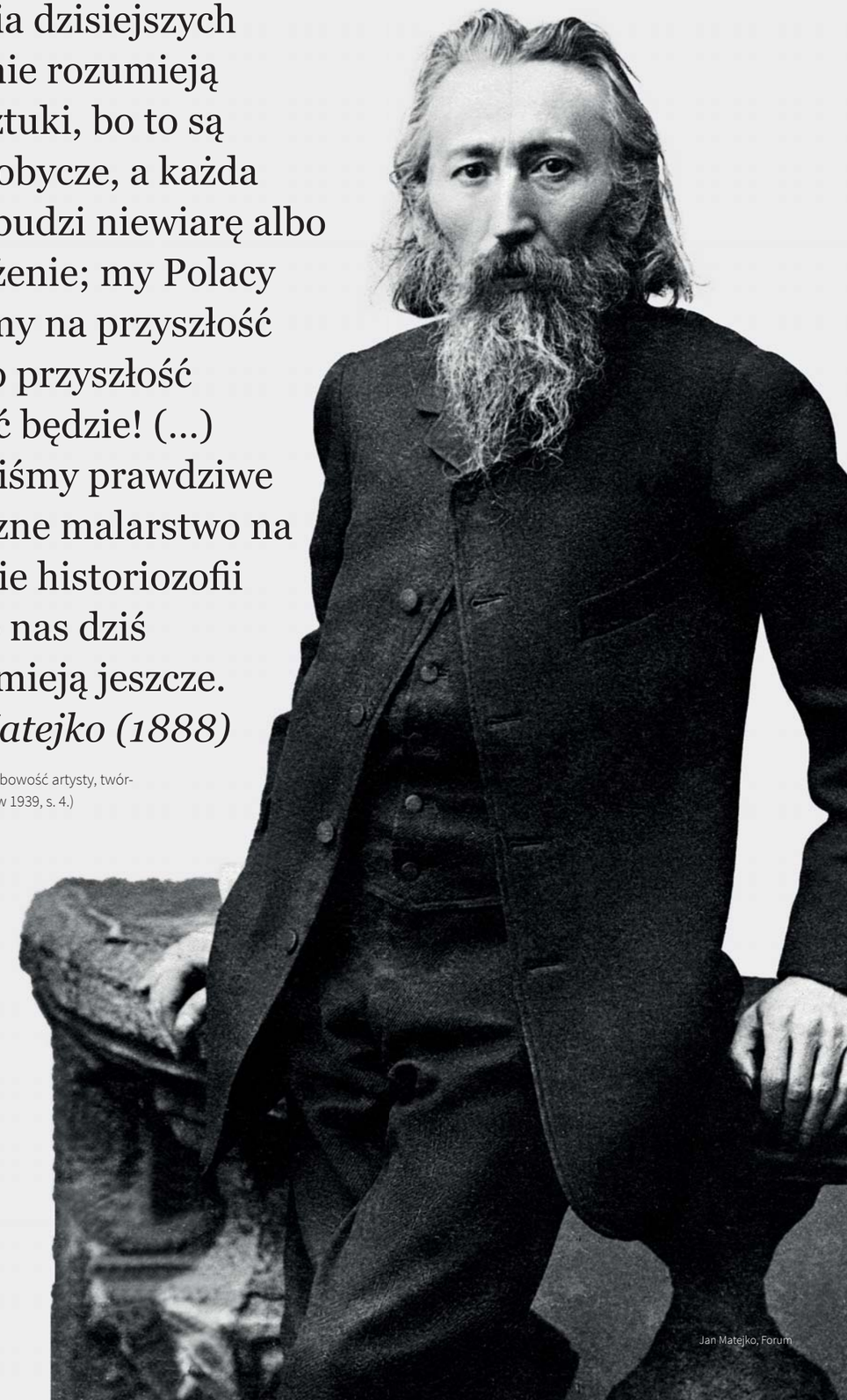
Styka M. Styka A., The Art and Family Memories. Styka, 2005, s. 46

JAN MATEJKO

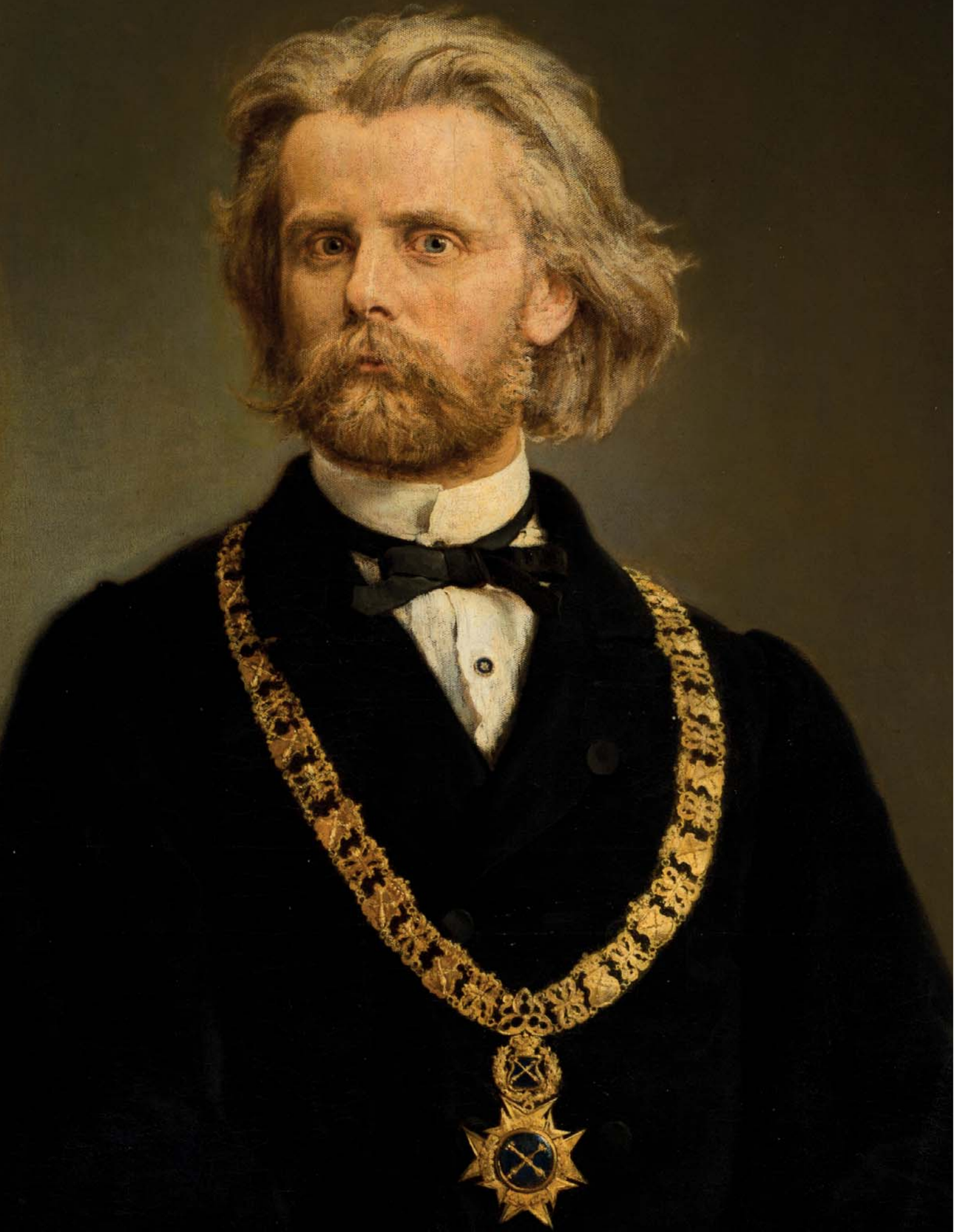
„Grandissima opera del pictore sarà l'istoria" napisał w słynnym traktacie „De pittura" w 1435 roku Leon Battista Alberti (1404-1474) – włoski malarz, architekt, poeta i fi lozof, członek Akademii Florenckiej, jeden z największych myślicieli doby włoskiego Renesansu. Alberti sytuował malarstwo historyczne na piedestale, używając terminu 'storia'. Jego poglądy na temat malarstwa były dobrze znane w europejskim środowisku artystycznym i wywarły spory wypływ na uformowanie się doktryny malarstwa historycznego, które opanowało Europę po roku 1830 i stało się wiodącym nurtem sztuki starego kontynentu aż po kres XIX wieku. Rzeczpospolita trwająca od końca XVIII wieku pod trzema zaborami nie pozostała obojętna na taki rozwój wypadków. Kraków doby matejkowskiej stanowi tu szczególnie interesujący przykład. Stolica Galicji w latach pięćdziesiątych XIX wieku wyraźnie odczuła zahamowanie rozwoju cywilizacyjnego i prowincjonalizację, która była efektem odebrania jej praw Wolnego Miasta w 1846 roku. Kraków nie tylko biedniał ale i wyludniał się. Kryzys spotęgowany przez postępującą germanizacją ze strony zaborcy spowodował narastanie poczucia odrębności i wyjątkowości Krakowa i ponowne zwrócenie się ku przeszłości. Zagrożenie wynikające z austriackich planów utworzenia Festung Krakau i wielki pożar miasta w 1850 roku sprzyjały dodatkowo tym tendencjom. Efektem prowincjonalizacji Krakowa była również prowincjonalizacja jego środowiska artystycznego. „Młody Matejko miał być malarzem a dorastał w mieście, w którym obrazów widzieć nie mógł (…) Widział więc swoją sztukę tak, jak ją sobie wyobrażał, jak ją w sobie nosił; nie znał jej z jej dzieł wielkich" pisał Stanisław Tarnowski w 1897 roku (Wokół Matejki. Materiały z konferencji „Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie" zorganizowanej w stulecie śmierci artysty, Kraków 1994, s. 12). To wszystko potęgowało rolę zabytków krakowskich i przyczyniło się do rozwoju lokalnego starożytnictwa. Młodziutki Jan Matejko, student Szkoły Sztuk Pięknych, szybko znalazł się w orbicie czołowych postaci szeroko pojętego świata kultury, które za cel swojej działalności obrały sobie odbudowywanie tożsamości Krakowa. Wśród najaktywniej działających na tym polu należy wymienić wychowawców Matejki – Władysława Łuszczkiewicza i Józefa Muczkowskiego, którzy odegrali ogromną rolę w kształtowaniu się świadomości historiozofi cznej młodego artysty. Środowisko to zaszczepiło w Matejce pasję do odkrywania przeszłości Krakowa i do czerpania z niej pełnymi garściami. Nawet wyjazd na studia (1858-1860) do stolicy europejskiej sztuki jaką było w owych czasach Monachium nie zdołało stłumić już raz zasianej wielkiej tęsknoty za tym, co polskie. Już po powrocie do Krakowa, jak pisze Mieczysław Treter, „kiedy raz określił sobie cele i zadania swojej sztuki jako malarstwa historycznego, ale na podłożu historiozofi cznym, bo w tym właśnie upatrywał wyższość tego kierunku, nie odstąpił od tych zasad aż do śmierci". Charakterystyczną cechą twórczości Jana Matejki już od najwcześniejszych lat studenckich był ów zwrot ku tradycji i wielkości polskiej sztuki i w tym przejawiał się matejkowski sposób pojmowania historyzmu. W najwcześniejszym dzieciństwie talent jego rozpoznany został przez starszego brata Franciszka, który zapewnił mu domowe ćwiczenia z rysunku, które „uczyły go wczuwania się w inną epokę, w postacie historyczne odległych czasów oraz przyzwyczajały go od lat najwcześniejszych do brania żywego osobistego udziału w historycznych zdarzeniach" (Treter M., Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl, Lwów 1939, s. 96). Objawiało się to w dorosłym życiu malarza we wszystkich podejmowanych przez niego gatunkach – od scen typowo historycznych po sztukę portretową. Uczuciowość jego malarstwa, na którą zwracają uwagę badacze, podparta była rozlicznymi studiami historycznymi i artystycznymi. Matejko bardzo dużo czytał, „przede wszystkim dzieła historyczne, dawne kroniki, z którymi nie rozstawał się nawet w podróży, studiując je w drodze" (Treter M., Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl, Lwów 1939, s. 94). Wedle założeń malarstwo historyczne mógł uprawiać jedynie wykształcony artysta, dobrze znający źródła literackie. Ten gatunek sztuki nobilitował, pozwalał podkreślić uczoność artysty, który stawał się w ten sposób człowiekiem wykształconym. Osobiste predyspozycje, wrodzona inteligencja, uczuciowość i instynkt malarski w połączeniu z duchem Krakowa i krakowskim środowiskiem uczyniły z Matejki malarza historycznego o głęboko patriotycznym poczuciu. Powolne wybudzanie się z kryzysu jaki zawładnął rodzinnym miastem w połowie XIX wieku i nowa rola jaką przyszło odegrać stolicy zaboru austriackiego po klęsce Powstania Styczniowego i związanymi z tym represjami jakie dotknęły zabór rosyjski miały wielki wpływ na rozkwit artystycznej działalności Krakowa, który już w latach 60. XIX wieku stał się „duchową stolicą narodu polskiego". Jednym z fundamentów tej duchowej stolicy stało się bez wątpienia matejkowskie malarstwo historyczne. Tak jak pojawienie się w XV wiecznym Krakowie Wita Stwosza nadało temu miastu znaczenie centrum rzeźbiarskiego dla całej Polski tak pojawienie się na zubożałej scenie artystycznej Krakowa osobistości pokroju Jana Matejki rozbudziło ducha narodu i wskrzesiło sztukę. Całe życie i twórczość tego malarza mieszczą się w wyjątkowej dla Krakowa fazie, w której prowincjonalne i zagrożone miasto przeistaczało się w budzący się do życia ośrodek. Malarstwo jego było organiczną częścią tego procesu a sam Matejko postrzegany był w rodzinnym mieście jako współtwórca wielkich przemian. Symboliczną kulminacją tej historycznej i tożsamościowej odbudowy Krakowa jako miasta polskiego było ofi arowanie Matejce przez Radę Miasta Krakowa berła – znaku panowania w dziedzinie sztuki (1878). „Nie macie dziś pojęcia, jak sztuka polska wyglądała przed rokiem 1850 – było po prostu nic" zapewniał Marcin Olszyński, cytowany przez Stanisława Witkiewicza a surowy ten osąd potęgowała niepochlebna opinia Wojciecha Gersona, który w liście do Franciszka Tepy cytowanym przez M. Tretera (Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl, Lwów 1939, s. 102) nazywa sztukę polską „rzemiosłem zabytkowym, tolerowanym dlatego chyba tylko, że oświecone narody Zachodu przywykło się nałogowo małpować". Malarstwo historyczne Jana Matejki zmieniło ten stan rzeczy przywracając polskiej sztuce jej znaczenie. Dziś uznawany jest on za artystę kluczowego dla procesu kształtowania się nowoczesnej tożsamości Polaków i ich obrazu własnego w XIX wieku.

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

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



Jan Matejko, Forum



W ślad za sławą, która w latach 70-tych XIX wieku była już absolutnie udziałem „tytana pędzla" jak określali mistrza jego uczniowie na Akademii przychodziły do niego zlecenia na portrety najbardziej szanowanych i zasłużonych Krakowian. Źródła podają, że Matejko przyjmował te zlecenia chętnie, ale też pewnie dlatego, że pochodziły od prawdziwej elity ówczesnego Krakowa i także dlatego, że z racji swej pozycji dokonywał oczywistego wśród nich wyboru. Były to niezwykle malownicze, strojne przedstawienia osobistości głównie ze świata arystokracji i sfer uniwersyteckich. Do typowych i najbardziej okazałych należą wizerunki Stanisława Tarnowskiego, Piotra Moszyńskiego, Alfreda Potockiego, Mikołaja Zyblikiewicza, rektorów i profesorów: Józefa Szujskiego i Józefa Dietla. Nie sposób pominąć oczywiście portretów żony oraz dzieci artysty. Wszystkie one, choć przedstawiają różne charaktery i osobowości mają wspólny rys. Oprócz umiłowania kunsztu i warsztatu oczywistego u mistrza, szacunku dla detalu i niebywałej wręcz sprawności oddania koloru i materii wszystkie cechuje wielki szacunek dla modela. Stąd odnosimy wrażenie, że postaci występują w wręcz królewskich pozach, co uwzniośla modeli i sprawia, że w pewien sposób stają się ponadczasowi. Szczególną grupę stanowią te, gdzie autor pochyla się nad prawdą psychologiczną o modelu i jego życiu wewnętrznym. Rezygnował w nich z historycznego sztafażu na rzecz rysów twarzy, wyrazu oczów i starannie dopracowanego rysunku dłoni. Dla podkreślenia samego wizerunku zmniejszał znacznie ilość dekoracji, całą uwagę widza kierując siłą rzeczy na osobę przedstawianą. Przykładem może tu być Portret Łukasza Dobrzańskiego z 1873r (MNK), gdzie starszy pan, weteran kampanii napoleońskiej został ukazany z ogromnym szacunkiem, bez sentymentalizmu, ale z wielką estymą dla portretowanego. Ten sam zabieg został zastosowany w prezentowanym portrecie profesora Karola Gilewskiego. Przykładem takiego wizerunku może być również Portret Piotra Moszyńskiego z 1874 (MNK), zasłużonego dla kraju spiskowca, zesłańca syberyjskiego i filantropa czy namalowany w w 1879 r Portret Alfreda Potockiego marszałka krajowego galicyjskiego, radcy cesarza austriackiego. Analogię stanowi również Portret Mikołaja Zyblikiewicza z 1887 (MNK), prezydenta Krakowa. Ciekawostkę może stanowić fakt, że ponoć malowanie tego ostatniego stanowiło dla Matejki pewną trudność, ze względu na pospolitość rysów twarzy urzędnika. Sytuację miał uratować fakt, że „charakter w czynach marszałka był bardzo wybitny i stanowczy". To dowodzi, że Matejko wybierał swych modeli i niechętnie zabierał się do pracy nad portretami osób, których nie cenił. Matejko w tych pracach absolutnie posługiwał się obowiązującą wówczas powszechnie konwencją realizmu wizerunku. Nie starał się przypodobać modelowi, ale nie zapominał też o oddaniu charakterystycznych dla postaci cech osobowości, bardzo subtelnie, po mistrzowsku, dzięki czemu weryzm tych przedstawień nie przytłacza. Portretowane osoby mogły czuć się naprawdę uhonorowane i docenione tak nobilitującą i jednocześnie prawdziwą podobizną.

Wreszcie na końcu trudno nie odnieść się przy okazji portretu Karola Gilewskiego do samego Autoportretu mistrza z 1892 (MNW), w którym dokonał identycznego zabiegu – wykorzystał swoją własną fotografię, skupił się na realizmie, wykadrował postać, pomijając część nóg, zastosował bardzo elegancką, minimalistyczną, czystą gamę kolorystyczną i umieścił atrybut swej profesji – paletę malarską. Ponoć nie do końca sam był z tego portretu zadowolony, ale ówcześni, którzy mieli okazje widzieć go jeszcze w jego pracowni mówili o niesamowitym wrażeniu jakie już wtedy, za życia portretowanego wywierał, co czyni do dziś.

Portrety Jana Matejki to szczególny, oddzielny rozdział w jego twórczości, nierozerwalnie jednak wpisujący się w rodzaj działalności artystycznej jaką prowadził ten wieszcz malarstwa polskiego. Historia narodowa przedstawiana na monumentalnych obrazach, ale również wielki kunszt portretowania sobie współczesnych stworzyły wielki kult, jakiego artysta doświadczył już za życia i jaki do dziś jest kultywowany nie mając odpowiednika w polskiej historii sztuki.

> Cały Matejko mieści się na kilkunastu, przypuśćmy kilkudziesięciu postaciach, głowach, wyrazach twarzy, które są tak rzeczywistymi arcydziełami, jak doskonałymi są rozmaite szczegóły obrazu (...) Twarze te (...) są to zupełne arcydzieła wyrazu, które pozostaną takimi na zawsze i które same tylko są już w stanie ocalić imię Matejki (...)
>
> Witkiewicz S., Największy obraz Matejki

We wszystkich obrazach figury ludzkie i przedmioty martwe zyskują stereometryczną wypukłość. Ich sylwety bywają wykreślone wyraźnym, falującym rysunkiem, który – wciąż czujny – ingeruje we wszystkie elementy formy, kształtując fałdy strojów i draperii, przede wszystkim zaś niezmiernie wyraziste rysy twarzy.

Dobrowolski T., *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.

4
JAN MATEJKO
(1838 – 1893)

Portret prof. dra Karola Gilewskiego, 1872
(Portret Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego Gilewskiego)

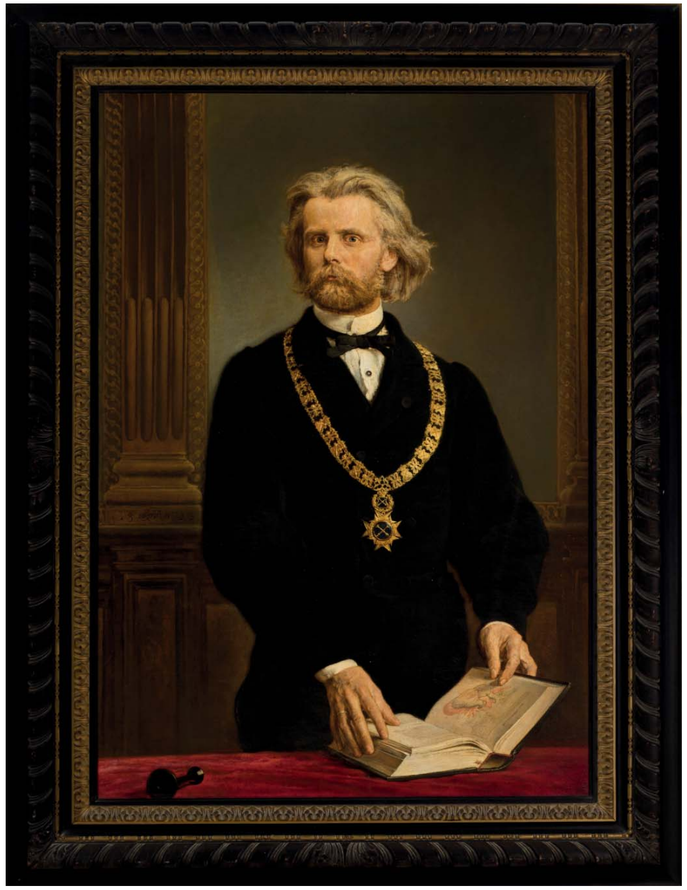
olej, płótno, 130 x 92 cm
sygn. monogramem l.śr.: rp. 18 JM 72
na odwrocie nalepka Stowarzyszenia Artystycznego w Wiedniu

Estymacja: 3 000 000 – 5 000 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, Muzeum Narodowe, depozyt Domu Jana Matejki (2016 – 2020)
Poznań, kolekcja prywatna
Wiedeń, Dorotheum, aukcja 22.10.2015, poz. 1160
Wiedeń, Stowarzyszenie Artystów w Wiedniu, Wystawa Sztuki Polskiej, (1915 – jako wł. Emilii Gilewskiej)
Własność żony artysty Emilii Gilewskiej

WYSTAWIANY
Wiedeń, Wystawa Sztuki Polskiej, Stowarzyszenie Artystów w Wiedniu, kwiecień – maj 1915.
Kraków, Muzeum Narodowe Dom Jana Matejki, wystawa stała 2016 – 2020.

REPRODUKOWANY
Tygodnik Ilustrowany, 1872 II, s. 326 (drzeworyt Juliana Schubelera i Floriana Cynka).
Gorzkowski M., *O artystycznych czynnościach Jana Matejki od lat jego najmłodszych tj. od roku 1850 do końca r. 1881*, Kraków 1881, s. 60.
Gorzkowski M., *Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty. Z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, Kraków 1898, s. 68.
Tarnowski S., *Matejko*, Kraków, 1897, s. 146, il.s. 147.
Wystawa Sztuki Polskiej [kat.wystawy], Wiedeń, Stowarzyszenie Artystów w Wiedniu, 1915, s. 61 poz. 192.
Treter M., *Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl*, Lwów, 1939, ss. 299, 607.
Serafińska S., *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, Kraków 1955, ss. 346, 363, 631.
Gintel J., *Jan Matejko. Bibliografia w wypisach*, wyd. 2, Kraków 1966, ss. 251, 282.
Wiercińska J., Liczbińska M., *Polska bibliografia sztuki 1801-1944*, PAN, Instytut Sztuki Wrocław, 1976, t. I, cz. 2, poz. 7555.
red. Sroczyńska K., *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, Instytut Sztuki PAN, 1993, s. 121, poz. 140.



Karol Gilewski był lekarzem i działaczem społecznym, który żył w latach 1831-1871. Swoje medyczne wykształcenie zdobył w Wiedniu pod kierunkiem wybitnego chirurga wiedeńskiego profesora Franza Schucha. Uzyskał stopień magistra położnictwa, doktora chirurgii i stopień operatora. Osiągnięcia w dziedzinie laryngologii i ginekologii zapewniły mu sławę i rozpoznawalność nazwiska w środowisku lekarskim. Jako pierwszy w Polsce a trzeci w Europie przeprowadził zabieg laryngotomii, czyli przecięcia krtani w celu usunięcia polipów. Taka operacja jest wykonywana w przypadku raka krtani bądź gardła dolnego. Karol Gilewski był również jednym z pierwszych lekarzy, którzy z powodzeniem usunęli jajnik z cystą.

W wieku 30-stu lat wrócił z Wiednia do Krakowa, gdzie kierował medycyną sądową, cztery lata później objął krakowską klinikę chorób wewnętrznych. Rok przed swoją śmiercią został dziekanem wydziału lekarskiego oraz dyrektorem zakładów klinicznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Niestety ten zdolny polski lekarz zmarł przedwcześnie na dur plamisty, którym zaraził się od jednego ze swoich pacjentów w wieku 39 lat. Pozostawił po sobie owdowiałą żonę Emilię Gilewską, którą poślubił niespełna 6 lat wcześniej i ich dwie paroletnie córki. Towarzystwo Lekarzy Galicyjskich utworzyło fundusz im. prof. Karola Gilewskiego, z którego wspierano wdowy i sieroty po lekarzach, zapewne w hołdzie jego dorobkowi zawodowemu ale pewnie przede wszystkim dla uwiecznienia nieostentacyjnej dobroczynności, z której znany był ten krakowski lekarz.

Rok po śmierci Karola Gilewskiego jego żona zamówiła u Jana Matejki obraz przedstawiający portret jej męża. Malarz znał osobiście lekarza, ponieważ nieraz sam się u niego leczył. Spełnił prośbę wdowy i powstało niezwykłe w swym wyrazie dzieło przedstawiające postać polskiego lekarza, malowane ręką jednego z najwybitniejszych artystów w polskiej historii.

Jan Matejko przedstawił Karola Gilewskiego w ujęciu 3/4. Jest to dosyć rzadko spotykana forma portretu, która jednak pozwala na ukazanie postaci niemal w całości z jednoczesnym zachowaniem pewnej bliskości na poziomie kadrowania. Możemy dzięki temu oglądać niemal na wyciągnięcie ręki postać portretowanego, podziwiając każdy szczegół oddany z pieczołowitością przez artystę. Lekarz ubrany jest w czarny frak, na szyi ma łańcuch dziekański Uniwersytetu Jagiellońskiego. Tło stanowi wnętrze biblioteki. Otwarta księga medyczna oraz stetoskop rozłożone na pokrytym bordowym suknie stole, są atrybutami zawodu portretowanego, ale również jego nierozerwalności z wykonywanym zawodem, zaangażowania i hołdu złożonego pracy portretowanego. Tak charakterystyczne dla Matejki oddanie rodzaju materii, koloru, każdego niuansu fizjonomii stanowi o niesamowitej przyjemności przebywania z tą pracą oraz świadomości, że mamy do czynienia z prawdziwym arcydziełem.

Nie bez znaczenia jest fakt, że 100 lat historii obrazu, do roku 2015 nie jest zupełnie znanych. Ostatnia wzmianka o tym portrecie pochodzi z roku 1915, kiedy to był pokazywany na wystawie w Wiedniu. Dalsze jego losy nie były znane. Historycy sztuki znali go tylko z fotografii wykonanej z oryginału w zakładzie Józefa Sebalda. Na podstawie tej fotografii zostały wykonane kopie: pędzla Floriana Cynka, znajdująca się w Collegium Medicum UJ, oraz Zdzisława Pabisiaka, znajdująca się w auli Collegium Novum UJ. Tym bardziej cieszy fakt, że obraz wrócił do Polski i może być przez nas podziwiany w oryginale. Jego pojawienie się na polskim rynku aukcyjnym nie ma swojego precedensu.

MATEJKĘ BÓG POLSCE PRZYSŁAŁ… MATEJKO BYŁ TAK WIELKI, ŻE POLSKA TO DOPIERO KIEDYŚ ZROZUMIE.

– Jacek Malczewski, 1929

Jan Matejko w pracowni, NAC

TADEUSZ AJDUKIEWICZ

Tadeusz Ajdukiewicz był uczniem Krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych pracowni Władysława Łuszczkiewicza, dzięki wsparciu stypendialnemu hr. Szembeka kontynuował edukacje w Akademii Wiedeńskiej a następnie monachijskiej u Otto Seitza i Alexandra Wagnera. Olbrzymi wpływ na sztukę Ajdukiewicza miał okres nauki w pracowni Józefa Brandta. Po mistrzu przejął tematykę parad, polowań oraz potyczek. Wachlarz tematów Ajdukiewicza był niezwykle szeroki. Co więcej zdaje się, że czego by nie malował to wykazywał się równie świetną techniką, zręcznym odtworzeniem materii i stylem, który przypodobał do gustu szerokiej grupie publiczność. Wśród miłośników jego sztuki znajdywały się osoby z najwyższych klas jak i tych niższych. Jako wychowanek Brandta, chętnie malował konie, które przyczyniły się do powstania wielu portretów konnych Franciszka Józefa I, arcyksięcia Rudolfa, cesarza Wilhelma II, Edwarda VII, książąt Meiningen i różnych monarchów bałkańskich i ministrów. Był artystą związanym z mecenatem arystokracji i dworów panujących. To w tych kręgach zrobił prawdziwą karierę, a jego obrazy cieszyły się powszechnym uznaniem. Malował polowania (Wyjazd na polowanie, 1876), rewie wojskowe (Rewia wojsk rumuńskich, 1896) i sceny rodzajowe, chętnie myśliwskie (Konie na pastwisku, 1874; Koński targ, 1900). Doświadczenie wielu podróży m.in. do Egiptu, Nubii, Syrii i Anatolii miało wpływ na jego malarstwo w którym pojawiły się sceny z życia codziennego ludzi zamieszkałych tamte okolice (Spotkanie na pustyni, 1890). W twórczość Ajdukiewicza nie zabrakło również kobiecych przedstawień. W tej dziedzinie portretów malarz również odnajdywał się znakomicie. Artysta malował portrety aktorek Antoniny Hoffman i Józefy Reszkówny pełne intymności i kobiecego wdzięku. Jednym z jego najsłynniejszych kobiecych portretów jest pełnopostaciowy obraz Heleny Modrzejewskiej w roli Marii Stuart (1800). Obraz zrobił olbrzymie wrażenie na publiczności tamtych czasów, Henryk Sienkiewicz wypowiedział się o portrecie: Stanąwszy przed tą białą, wysmukłą postacią, patrzącą z gobelinowego tła czarnymi oczyma jakoby w nieskończoność, od pierwszego rzutu oka poznajemy, że mamy przed sobą jakąś niezwykłą kobietę, i nie tylko piękność, nie tylko damę wyższego świata, ale duch wysoki (…). Jest to Modrzejewska, gdy jest samą sobą, gdy jest najbardziej Modrzejewską, to się znaczy, zarazem genialną artystką i uroczą na wszelki wyraz kobietą." (cyt. za: Krzysztofowicz-Kozakowska S. Stolot F., Historia Malarstwa Polskiego, wyd. Kluszczyński, Kraków 2000, s.240). W jego malarskim repertuarze nie zabrakło scen historyczno-rodzajowych inspirowanych twórczością Maksa Gierymskiego (Obóz powstańców w lesie, 1875).

Tadeusz Ajdukiewicz większość swojego życia spędził w Wiedniu gdzie przyjechał w 1882 roku. Przejął tam pracownie po samym Hansie Makarcie - malarzu nadwornym cesarza. Ajdukiewicz cieszył się względami dworu i arystokracji. Swoje obrazy wystawał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i w warszawskiej Zachęcie. Jego prace uczestniczyły również w wystawach w Wiedniu, Dreźnie, Monachium i Pradze.

Tadeusz Ajdukiewicz 1882, wikipedia

Malarstwo Tadeusza Ajdukiewicza jest nierozerwalnie związane z mecenatem arystokracji i dworów panujących. Liczne portrety arystokracji ówcześnie panujących oraz śmietanki towarzyskiej ówczesnej Europy były kwintesencją dorobku twórczego artysty. Znacznie jednak rzadziej pojawiają się na polskim rynku aukcyjnym okazałe przedstawienia w dużej skali, noszące miano bądź to muzealnych bądź też co może bardziej intersujące dla kolekcjonerów, typowo gabinetowych. Prezentowany obraz to mistrzowska scena uwieczniająca postać generała księcia Leopolda von Croy w mundurze kampanii na koniu podczas manewrów, postać znakomicie upozowana, efektowna, zdradzająca doskonałe opanowanie warsztatu malarskiego przez artystę. Postać w tle, również na koniu jego adiutant w charakterystycznym oficerskim nakryciu głowy. Na trzecim planie oddział rozpędzonej husarii.

Piękne, wieloplanowe przedstawienie o tematyce wojskowej jest bodaj najciekawszą pracą tego artysty w ostatnich latach prezentowaną polskiemu kolekcjonerowi. Doceni on zarówno świetny stan zachowania, jak również precyzję wykonania, kunszt przedstawień sylwet koni i krajobrazu.

Doceni zapewne również fakt, że oto prezentowana praca jest niewątpliwie jednym z najlepszych przykładów europejskiego akademizmu na najwyższym poziomie.

5
TADEUSZ AJDUKIEWICZ
(1852 – 1916)

Generał książę Leopold von Croy w stroju konnym na manewrach, 1888

olej, płótno, 80 x 126,5 cm
sygn.l.d.: Tadeusz Ajdukiewicz Vienna 1888

Estymacja: 250 000 – 350 000 zł

PROWENIENCJA
Suwałki, Depozyt Muzeum Okręgowego (2012-2019)
Poznań, kolekcja prywatna
Dorotheum, aukcja 10.11.2011, poz. 124

Kariera jego życiowa była świetna. Po nauce w Szkole krakowskiej, a później u Brandta w Monachium, wykwintny panicz zwiedzał Paryż, potem – Ukrainę, Egipt, Syrię, Anatolię, wreszcie 1882 r. osiadł w Wiedniu, gdzie zajął wspaniałą pracownię po Makarecie.

Niewiadomski E., Malarstwo Polskie w XIX i XX w, wyd. M. Arct, Warszawa 1926.

Z mężem moim poszło nadzwyczaj łatwo [...]. Widział moją wielką miłość do siostry, do jej jedynego synka, moją boleść po jej stracie, lęk o tę wielką sierotę, i zdecydowaliśmy zaraz, aby jak najprędzej zabrać małego Stasia, zająć się jego wychowaniem, nauką i kochać go jak własne dziecko. [...] Zawojował tak wuja, że ten zamiast iść ręka w rękę ze mną, razem z tym młodzieniaszkiem spiskowali na mnie i Staś robił bez zastrzeżeń co chciał [...] mój mąż kochał go nad życie, czego tylko Staś zapragnął, jakąkolwiek najdziwniejszą fantazję objawił, już mąż spieszył, aby dogodzić i woli jego zadośćuczynić.
– Joanna Klara Rogowska Stankiewiczowa

fragment z katalogu wystawy Jak meteor… Stanisław Wyspiański 1869-1907. Artyście w setną rocznicę śmierci – Muzeum Narodowe w Warszawie, 10 sierpnia – 14 października 2007.

Kazimierz Stankiewicz (1818-1895) był emigrantem, uczestnikiem powstania krakowskiego (1846). Od 1873 roku zarządca Kasy Oszczędności miasta Krakowa. 17 stycznia 1880 zawarł związek małżeński z Joanną Klarą Rogowską, siostrą Marii Rogowskiej Wyspiańskiej. Parę miesięcy po ślubie przyjął na wychowanie siostrzeńca swej żony – małego Stasia Wyspiańskiego. Wuj wywarł znaczny wpływ na dojrzewanie intelektualne wychowanka, który w zasobnej bibliotece domu Stankiewiczów znalazł szeroki wybór klasyków literatury starogreckiej i europejskiej, dzieła polskich romantyków oraz prace historyczne. „Znałem kogoś, co mnie umiał znakomicie inicjować w czytanej literaturze i wybierając dla mnie i wskazując mi same arcydzieła, nauczył mnie, co czytać i zapoznał mnie z prześlicznymi rzeczami, o jakich wielu śmiertelnych nie ma pojęcia" pisał Wyspiański w jednym z listów do swojego przyjaciela Henryka Opieńskiego (Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego, oprac. Maria Rydlowa, Kraków, 1994). Wuj wpajał Wyspiańskiemu miłość do literatury i sztuki, ułatwił dostęp do zbiorów krakowskiego Muzeum Narodowego, którego dyrektorem był przyjaciel domu Stankiewiczów – Władysław Łuszczkiewicz. Ponadto polecił opiece Jana Matejki i wspierał finansowo. Wuj Kazimierz Stankiewicz, sam mający przeszłość rewolucyjną, przekazał Wyspiańskiemu swą fascynację zbrojnym czynem niepodległościowym i miał wielki wpływ na kształtowanie się politycznych i narodowych poglądów artysty. Wujostwo Stankiewiczowie odegrali niezwykle ważną rolę w życiu Stanisława Wyspiańskiego czego liczne dowody można odnaleźć w listach pisanych przez artystę do przyjaciół.

6
STANISŁAW WYSPIAŃSKI
(1869 – 1907)

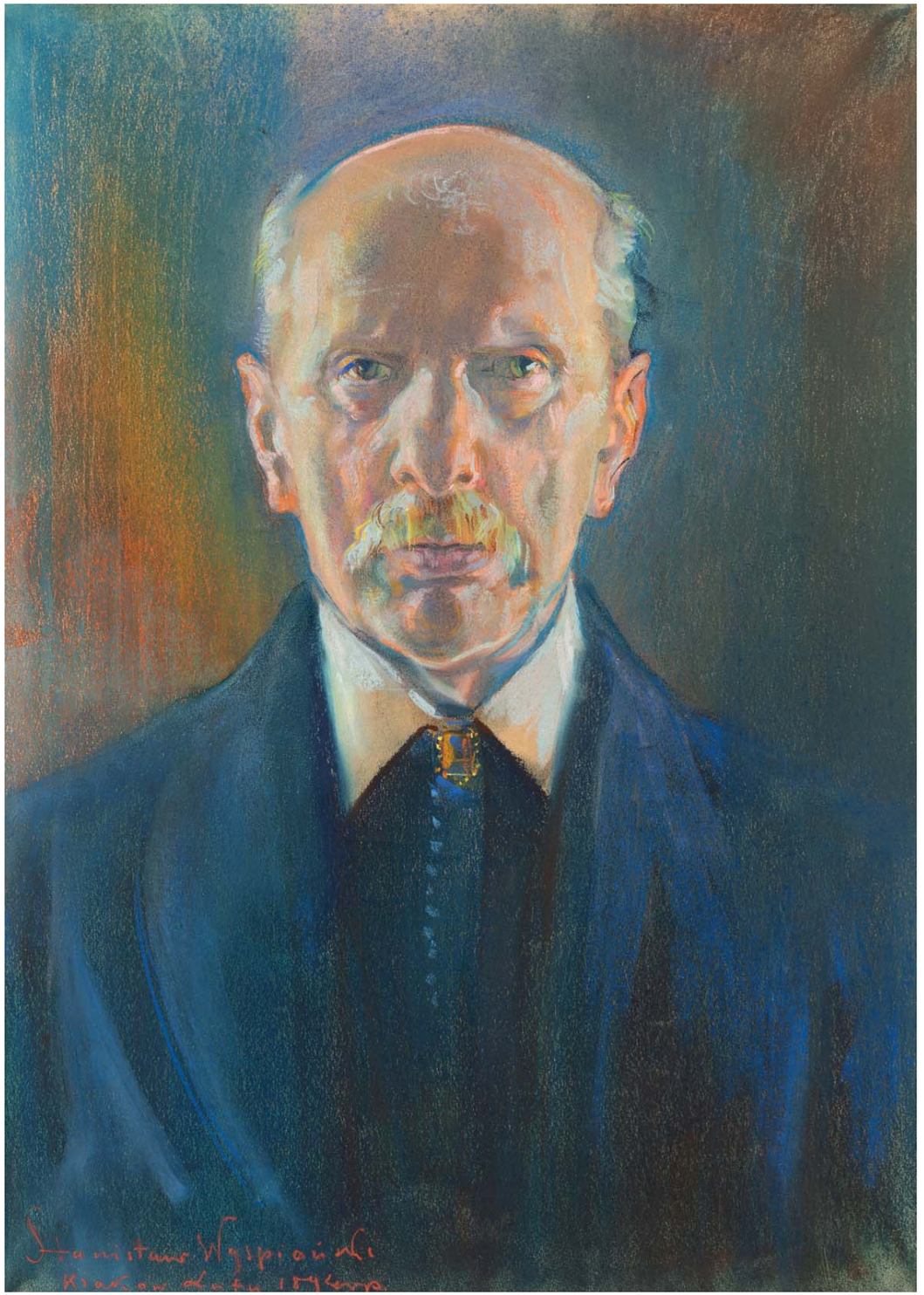
Portret Kazimierza Stankiewicza, 1894

pastel, papier 58 x 42 cm
sygn. l.d.: Stanisław Wyspiański/ Kraków Luty 1894

Estymacja: 500 000 – 600 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 28.05.2018, poz. 20
Polska, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 20.03.1994, poz. 12.
Przemyśl, własność Jadwigi Ekiertowej

OPISANY
Przybyszewski S., Żuk-Skarszewski T., Świerz S., *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, Biblioteka Polska, Kraków, Warszawa, Bydgoszcz, 1925, s. 109, nr 104.



7
MARCIN GOTTLIEB
(1867–1936)

Pejzaż, 1905

olej, płyta 38,5 x 50 cm
sygn. p.d.: M. Gottlieb 905

Estymacja: 12 000 – 18 000 zł

Marcin Gottlieb był bratem Maurycego, Leopolda i Filipa Gottliebów. W latach 1881-1883 uczęszczał do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Tak jak jego bracia jego marzeniem było zostanie artystą. W rodzinie gdzie tak wiele osób zajmowało się sztuką, trudno było nie przesiąknąć nią i nie obrać sobie kariery artystycznej za cel. Bracia zapewne wielokrotnie dyskutowali na tematy artystyczne i byli dla siebie najsurowszymi krytykami, a zarazem nauczycielami. Obrazy Marcina Gottlieba są mało znane i stanowią ciekawostkę dla kolekcjonerów pejzażu.

Zimowy pejzaż Marcin Gottlieba utrzymany jest w duchy krajobrazu w malarstwie polskim z przełomu XIX i XX wieku. Z emfazą nastroju roku, odzwierciedleniem niuansów przyrody i drobnymi akcentami dopowiadającymi i ożywiającymi kompozycję jak ptaki – w tym przypadku wrony, kojarzone z zimą.

Zima – na niebie szara
rozpostarta szata...
Cicho – spokojnie śnieżek
w powietrzu ulata
I wszystko białym swoim
całunem odziewa;
Stroją się zeschłe trawy,
obumarłe drzewa...
– Józef Ignacy Kraszewski

Wodzinowski przedstawił krakowską gazeciarkę w iście reporterskim stylu, to moment z ówczesnego życia codziennego. Scena z murka pod Barbakanem jest bardzo dynamiczna, dziewczyna macha gazetą, niemal słychać jak zachęca do jej kupna. Wodzinowski – mistrz barwnych strojów ludowych i scen rodzajowych zatrzymał tę scenę na płótnie obrazu, wyjątkowo kunsztownie oddając detale stroju krakowskiego. Nowości Illustrowane to społeczno-kulturalny tygodnik wydawany w Krakowie w latach 1904–1925 przez S. W i Z. Lipińskich. Na jego łamach ukazywały się artykuły o literaturze i sztuce, a także wiadomości z kraju i ze świata oraz powieści w odcinkach. W każdym numerze zamieszczano kilkadziesiąt rycin. Nakład sięgał 3,5 tysiąca egzemplarzy.

NOWOŚCI ILLUSTROWANE

Rok IV. Kraków, 12 stycznia 1907. Nr. 2.

Zamach na naczelnika Petersburga.

Historya toczy się dziś niezmiernie szybkim krokiem naprzód, a olbrzmi postęp na wszystkich polach wiedzy ludzkiej, szczególnie zaś w dziedzinie komunikacyi, umożliwia dostarczanie wiadomości o najdonioślejszych wypadkach historycznych w przeciągu paru godzin z jednego końca świata na drugi. Świat pragnie wszystko widzieć własnemi oczyma (...), przypatrzeć się osobom, których imię stało się głośnem. I tej właśnie, dziś tak powszechnej, takż żywej potrzebie najszczerszych kół publiczności czynią „Nowości Illustrowane" w zupełności zadość.

Nowości Illustrowane, grudzień 1907.

8
WINCENTY WODZINOWSKI
(1866 – 1940)

Kobieta sprzedająca gazety, 1907

olej, płótno
92 x 64 cm
sygn. p.d.: W. WODZINOWSKI.1907.

Estymacja: 15 000 – 25 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

9
ERNO ERB
(1890 – 1943)

Park Stryjski we Lwowie, ok. 1920

olej, tektura, 62 x 38,5 cm
sygn. l.d.: E Erb

Estymacja: 17 000 – 20 000 zł

PROWENIENCJA
Gdańsk, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 08.06.1997, poz. 47

10
BRONISŁAWA
RYCHTER – JANOWSKA
(1868 – 1953)

Dwór o zachodzie słońca, 1920

olej, tektura, 25 x 34,5 cm
sygn. p.d.: B.RYCHTER-JANOWSKA.1920

Estymacja: 6 000 – 9 000 zł •

11
JÓZEF RAPACKI
(1871 – 1929)

Pejzaż, 1919

olej, płótno
55 x 77 cm
sygn. p.d.: JÓZEF RAPACKI 1919.

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

JACEK MALCZEWSKI

Jacek Malczewski w ogrodzie, NAC

> Jego sztuka cieszyła się niezwykłym powodzeniem wśród miłośników malarstwa, a zachwyty krytyki były powszechne, widziano w nim malarza poetę, który jak nikt inny wyśpiewuje czarowny wdzięk i piękność ciała kobiecego, artystę natchnionego, który podtrzymuje za granicą honor malarstwa polskiego.
> *– Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki*
>
> (Kluszczyński R. J., *Od Michałowskiego do Fangora*, Kraków 2016, s. 152.)

Absolwent krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w klasie Jana Matejki i paryskiej École des Beaux-Arts. Urodził się w 1854 roku w Radomiu. Dzieciństwo spędził w rodzinnym wspólnie ze starszą siostrą Bronisławą urodzoną w 1853 r., młodszym bratem Teodorem urodzonym w 1857 r. i młodszą siostrą Heleną urodzoną w 1861 r. W 1865 roku zmarł brat artysty, co zwróciło jego uwagę w stronę mistycyzmu i duchowości. Wydarzenia Powstania Styczniowego były znamienne dla jego przyszłej twórczości. Wychowany w patriotycznej atmosferze domu rodzinnego oraz kształcony między innymi przez wybitnego literata Alfonsa Dygasińskiego wybitnego pedagoga, uczestnika powstania styczniowego i pisarza pozytywistycznego, Malczewski obierze później wątek patriotyczny za wiodący dla całej swojej twórczości co znajdzie wyraz w obrazach syberyjskich, wielu przedstawieniach Ellenai, ale także licznych symbolach na jego obrazach: kajdanach, jakuckiej czapce, wojskowym szynelu, o którym w przyszłości powie, że był mu wiernym towarzyszem przez całe życie. Już w czasach nauki w gimnazjum Jacek Malczewski poznał Józefa Brandta, który często bywał w Radomiu u swojego wuja Stanisława Lessla. W 1872 r. pokazano Matejce prace młodego Malczewskiego. Jan Matejko skierował list do jego ojca w którym pisał: Rysunki kreślone ręką syna Pańskiego Jacka, zdają się wskazywać i obiecywać niepośledni talent malarski, którego rozwinięcia nie należy może zbyt długo przetrzymywać. Za sprawą tej sugestii w 1873 r. Jacek Malczewski przerwał naukę w gimnazjum i został przyjęty na pierwszy rok studiów w Szkole Sztuk Pięknych. W 1874 r. podczas pobytu w Radomiu namalował swój pierwszy olejny obraz Portret siostry Heleny przy fortepianie. We wczesnym okresie twórczości malował w duchu szkoły Jana Matejki. Były to utrzymane warsztacie akademizmu XIX wiecznego, portrety, sceny rodzajowe i tematy związane z martyrologią Polaków po powstaniu styczniowym (Śmierć Ellenai, Niedziela w kopalni, Na etapie, Wigilia na Syberii).

Od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku tworzył obrazy o treściach symbolicznych z przenikającymi się wątkami patriotycznymi, biblijnymi, baśniowymi, literackimi i alegoryczno-fantastycznymi. Ponadto malował wiele portretów, głównie w pejzażu, oraz wyjątkowo ważnych dla odczytania postaci tego artysty autoportretów. W 1880 podróżował do Włoch. W latach 1884-1885 jako artysta wziął udział w naukowej ekspedycji Karola Lanckorońskiego do Małej Azji. Był także w Grecji i we Włoszech. W latach 1885-1886 przebywał przez kilka miesięcy w Monachium. Po powrocie zamieszkał na stałe w Krakowie, gdzie był przede wszystkim profesorem w Szkole Sztuk Pięknych przekształconej w 1900 roku w Akademię Sztuk Pięknych. Dwukrotnie też mianowany był jej rektorem. Latem 1886 roku na weselu córki profesorostwa Janczewskich artysta poznał Marię Gralewską z którą rok później wziął ślub w kościele Mariackim. Rok później urodziła się im córka Julia, a w 1892 r. Rafał - przyszły malarz. Około 1892 r. i pobytu w Monachium rozpoczyna się w twórczości malarza faza dojrzałego symbolizmu z zawsze obecną problematyką losu, ojczyzny, człowieka, artysty, sztuki. Doświadczenia monachijskie, młodopolska atmosfera Krakowa, a także klimat domu rodzinnego, połączyły się i dojrzały wielkich symbolicznych obrazach Melancholia i Błędne koło. W 1898 r. śmierć matki a jeszcze wcześniej ojca oraz brata odcisnęła mocne, smutne piętno na dziełach Malczewskiego. Refleksja nad życiem, przemijaniem i śmiercią, zostanie uosobiona na obrazach w postaci anioła śmierci – Thanatosa. Około 1900 r. artysta związał się z Marią Balową, która była przez lata największą spośród muz artysty. Miłość ta zaważyła na charakterze twórczości Jacka Malczewskiego, który przedstawiał Marię we wszelkich obliczach - jako dumną Polonię, zwycięską Nike, kuszącą Eurydykę, spokojną Thanathos i zwodniczą chimerę.

Malczewski oprócz pracy na krakowskiej Akademii działał aktywnie w krakowskim środowisku artystyczny i kulturalnym. Należał do Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", której w 1897 r. był współzałożycielem oraz od 1908 r. do Grupy Zero, z którymi licznie wystawiał. W ostatnich latach życia przebywał głównie w Lusławicach i Charzewicach k. Zakliczyna. Pod koniec życia dotknięty ślepotą, zmarł 8 października 1929 r.

RZADKO ODDAJE MALCZEWSKI UROK MŁODOCIANEJ DZIEWCZĘCEJ TWARZYCZKI, CZĘŚCIEJ MALUJE TWARZE O OSTRYCH, ZDECYDOWANYCH RYSACH I WYRAZIE. PIĘKNOŚĆ TYCH KOBIET TO TO CO SIĘ NAZYWA POPULARNIE BEAUTÈ DE DIABLE.

(Haydel A., Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków, 1933, s. 177.)

12
JACEK MALCZEWSKI
(1854 – 1929)

Dziesiąta Muza, 1918 – 1919

olej, tektura, 90 x 70 cm
sygn. p.d.: J.Malczewski 1918-1919
na odwrocie nalepka z TPSP w Krakowie
z wystawy z 1939 r.

Estymacja: 1 500 000 – 2 500 000 zł

PROWENIENCJA
Radom, Muzeum im. Jacka Malczewskiego
Poznań, kolekcja prywatna
Dom Aukcyjny Polswiss Art (2015)
Płock, Muzeum Mazowieckie
(depozyt 2009-2013)
Płock, Muzeum Diecezjalne
(depozyt 1982 – 1986)
własność Maria Lancowa (katalog TPSP z 1939)

WYSTAWIANY
Radom, Muzeum im. Jacka Malczewskiego, *Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego*, 4.10.2019 – 31.01.2020.
Radom, Muzeum im. Jacka Malczewskiego, *Jacek i Rafał Malczewscy*, 25.03-04.09.2011.
Kraków, *IX Wystawa Jacka Malczewskiego*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1939.

REPRODUKOWANY
Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego [kat. wystawy], Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 2019, s. 207.
Posiadała Z., Jacek i Rafał Malczewscy, Radom, 2014, s.239.

Malarstwo portretowe tego artysty jest równie subiektywne, jak i wszystkie inne jego prace – i w tej kategorii rozpatrywane, staje się najzrozumialsze. Nie dążył on do uchwycenia tylko i zawsze jakiejś obiektywnej prawdy; zwykłym twarzom nadawał nieraz piętno niezwykłości, bo takimi chciał je widzieć. Wyobrażał ludzi nie w klimacie codzienności, jaka ich otaczała, ale w jakiejś wymarzonej przez siebie innej rzeczywistości, która nadawała kształt jego niepowtarzalnej wizji artystycznej.

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

Na szczególne podkreślenie zasługuje znamienny tytuł pracy. W mitologii greckiej dziewięć córek Zeusa ucieleśniało dziewięć opiekunek różnego rodzaju sztuk i nauk: poezji, komedii, tragedii, epiki, muzyki, astronomii, historii, gry na flecie i tańca. W 1918 roku, kiedy Jacek Malczewski malował portret prawdopodobnie nie istniało jeszcze oficjalnie pojęcie, które dzisiaj funkcjonuje szeroko, pojęcie dziesiątej muzy na określenie opiekunki sztuki filmowej. Po raz pierwszy w literaturze określenia tego użył Karol Irzykowski w wydanej w 1924 roku pierwszej w Polsce a być może i na świecie monografii poświęconej sztuce filmowej pod znamiennym tytułem Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina.

Pierwsze filmy nieme pojawiły się jednak już w pierwszym dziesięcioleciu XX w i zapewne Malczewski, a być może Sozańska musieli o nich słyszeć. Czy tytuł jest wyrazem marzeń Marii Sozańskiej? Czy raczej hołdem złożonym przez Malczewskiego nowemu kierunkowi sztuki, w którym artysta upatrywał przyszłość? A może jest ukłonem w stronę samej Marii Sozańskiej i wyrazem fascynacji jej osobą?

Portretowana ma na głowie królewski diadem, piękną biała koszulę oraz śliwkową i niebieską narzutę udrapowane trochę na kształt szat królewskich. Znamienne jednak są motywy ukryte w tle. Pejzaż na drugim planie jest wyraźnie południowy. W dalekim planie widzimy grecki Partenon na wzgórzu, odniesienie do ponadczasowych symboli i genezy sztuki europejskiej. Grecki lub rzymski w wyrazie wydaje się również posąg kobiety na cokole widniejący w tle. Całości dopełnia szpaler cyprysów na linii horyzontu. Na pięknym szafirowym niebie zaś oczom widza ukazuje się prawdziwa feria motywów odnoszących się do mitologii. Z lewej strony koń w galopie unoszący dwie postaci w uścisku. Z prawej głowa smoka w splocie z kopytami jakichś mitycznych istot. Wszystkie te motywy zdają się podkreślać postać muzy i być projekcją jej podświadomości. Na uwagę zasługuje biały kwiat, trzymany przez kobietę, biały tulipan, symbol niewinności, czystości i raju, a także fakt, że na lewej ręce ma obrączkę. Wszystko to układa się w przedziwną opowieść o sztuce, natchnieniu i fascynacją kobietą, opowieść o wielkości i ponadczasowości twórczości Jacka Malczewskiego.

Maria z Woźniakowskich Sozańska

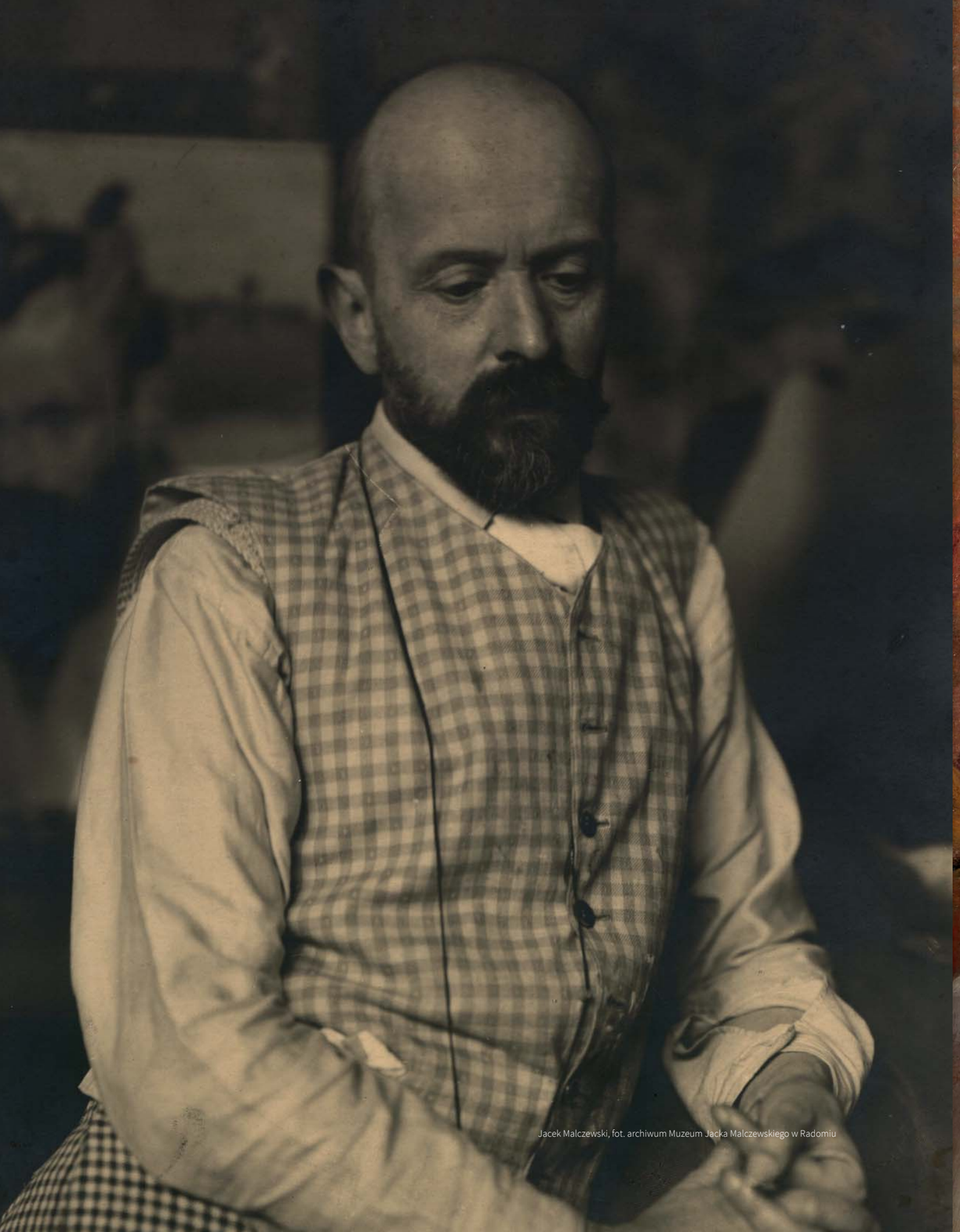
Spośród wielu prac portretowych Jacka Malczewskiego do najbardziej cennych należą te łączące w sobie elementy realne, rzeczywiste, osobiste z symboliką wielkich inspiracji jakie przetaczały się przez całą twórczość artysty. Kobiety były ich ucieleśnieniem i wyobrażeniem, były sposobem na urealnienie tego co niedotykalne i co istnieje tylko w sferze zmysłowej. Liczne przekazy źródłowe mówią o tym, że Malczewski malował prawie zawsze z udziałem modela. To nie oznacza, że malował skrupulatnie wiernie, to oznacza, że wcześniej poświęcał pewien czas na dobór realnej postaci do zobrazowania swojego przekazu. Nie bez znaczenia jest więc kto zostaje przedstawiony na obrazie i w jakiej roli, bo jest to cześć zamysłu, ta nieprzypadkowość jest częścią zamierzenia. W życiu artysty, o czym wszyscy wiedzą było kilka kobiet, które wywarły wpływ na jego życie osobiste. Były to dokładnie te same kobiety, które znalazły się na jego obrazach. Nierozerwalność przeżyć osobistych z twórczością jest znakiem rozpoznawczym Malczewskiego, przez co jego prace są jeszcze bardziej frapujące i głębokie. Do kobiet tych należała niewątpliwie matka, siostry, żona Maria, Kinga Balowa, Michalina Janoszanka i niewątpliwie bliska znajoma artysty, która posłużyła za ucieleśnienie Dziesiątej muzy – Maria z Woźniakowskich Sozańska.

Maria urodziła się w 1865 roku w Rudnie nad Wisłą. Mieszkała jednak z czwórką rodzeństwa i rodzicami w Krakowie, aż do momentu kiedy to poślubiła znanego malarza – Michała Sozańskiego i wraz z nim zamieszkała we Lwowie. Ciekawostką jest fakt, że ten dość znany artysta, akwarelista, uczeń m.in. Leonarda Marconiego, związany głównie ze środowiskiem lwowskim uczestniczył w pracach nad Panoramą Racławicką, był też wielkim patriotą zaangażowanym w sprawę odzyskania przez Polskę niepodległości. Sozańscy wg przekazów i wspomnień potomnych prowadzili życie w domu pełnym sztuki i szeroko pojętej kultury. Dużo podróżowali, byli ludźmi światowymi, choć nie oszczędzały ich wojenne zawieruchy i prywatne dramaty. Michał Sozański był najwyraźniej w orbicie przyjaciół Malczewskiego, o czym świadczą dwa znane jego portrety pędzla artysty, znajdujące się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu i w Lwowskiej Galerii Sztuki. Ten ostatni szczególnie, bardzo okazały, w rycerskiej zbroi jest niewątpliwie dowodem uznania i hołdu złożonego Sozańskiemu. To jednak nie on w większym stopniu utrwalił się w twórczości Malczewskiego. Oprócz wcześniej wymienionych znaczących w życiu artysty kobiet to właśnie żona Michała – Maria Sozańska stała się bohaterką naprawdę znaczących przedstawień, o czym rzadko się pamięta. Niebagatelna uroda Marii niewątpliwie uwiodła Malczewskiego, ale musiał być też zauroczony jej osobowością, ponieważ nie bez powodu najczęściej stwarzał z niej bohaterkę obrazów symbolicznych z motywami mitologicznymi.

Maria była Pytią, Eurydyką, Bachantką. Paulina Szymalak - Bugajska w katalogu do wystawy Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego wskazuje na kilka prac, w których z pewnością sportretowana została Sozańska. Są to m.in. Diana z 1916, Kobieta z faunem (Pokusa) z 1918 (wł. MJM), Portret damy z 1919 (wł. Muzeum Lubelskie), Podwójny portret z 1919 r (wł. Muzeum Okręgowe w Toruniu). Wszystkie te prace odznaczają się wysokim kunsztem malarskim i dużym ładunkiem emocjonalnym, co wskazuje na swego rodzaju zauroczenie jej osobą i szacunek, jakim artysta niewątpliwie darzył kobiety portretowane w swoich najlepszych dziełach.

Jako portrecista Malczewski nie zrzeka się i nie zatraca swej osobowości; manifestuje się ona zawsze. Jak cała twórczość, jak wizerunki własne, tak i portrety innych osób są bardzo subiektywne, bardzo osobiste. Może właśnie przez to trwa ich oddziaływanie i do dziś mają one moc przekonywującą, bo jak słusznie mówił Oskar Wilde – jedynymi portretami, w których prawdziwość się wierzy, są te, w których model odgrywa rolę uboczną, a osobowość malarza główną.

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



Jacek Malczewski, fot. archiwum Muzeum Jacka Malczewskiego w Radomiu

13
JACEK MALCZEWSKI
(1854 – 1929)

Autoportret, 1926

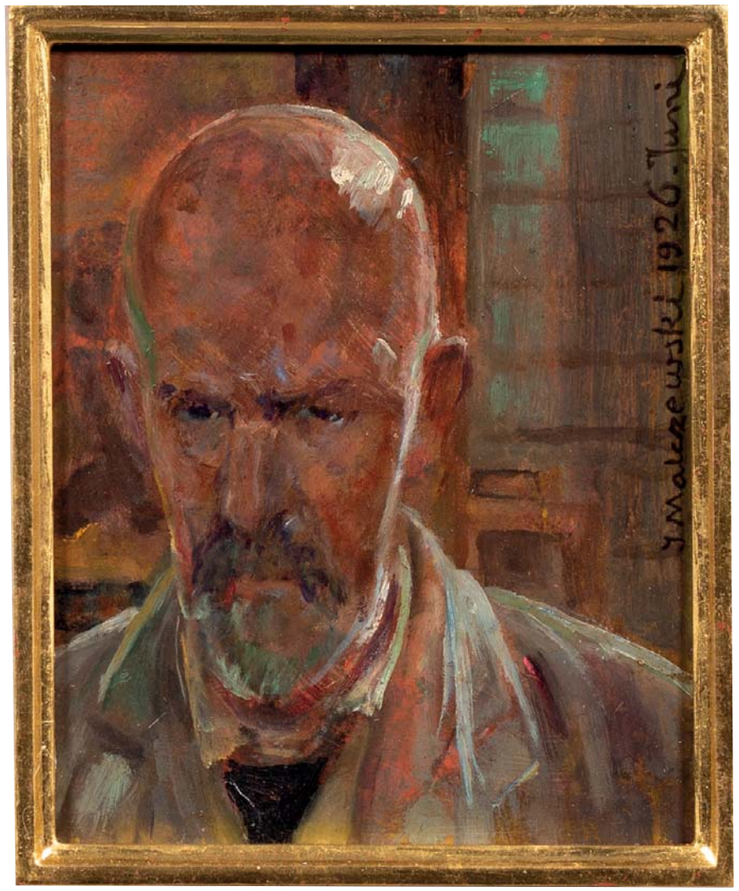
olej, tektura, 21 x 17 cm
w świetle oprawy
sygn. wzdłuż prawej krawędzi:
J Malczewski 1926. Juni

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 22.09.2010,
poz. 226

(...) najczęściej jednak – przedstawiał siebie w popiersiu lub poprzestawał na ukazywaniu tylko głowy, na niej skupiając swe artystyczne zainteresowania i uwagę widza.(...) twarz swą ujmował najczęściej na wprost lub w lekkim tylko zwrocie: może nie chciał się izolować, wyłączać, może chciałby nawiązać jakiś dialog z patrzącym na portret. Można by śmielej mówić, że pragnął wejść w kontakt z widzem, gdyby nie to, że oczy jego jakby nie patrzyły na niego, jakby mijały się z jego wzrokiem czy unikały go. W każdym razie chce okazać siebie.

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



Prezentowany Autoportret powstał najprawdopodobniej w Lusławicach, gdzie artysta przebywał w latach 1923 – 1926. Tłem do prac powstałych w tym okresie jest plener, a najczęściej zastawione meblami wnętrze pokoju. Przywodzi to na myśl wrażenie pewnej intymności i jest dowodem na to, że we wszystkich pracach Malczewskiego z rysem autobiograficznym na pierwszym planie pozostaje opowieść o swoim życiu, opowieść napisana pędzlem. I mamy oto piękną twarz artysty umieszczoną w dość rzadkiej jednak kompozycji pionowej, podkreślającej wertykalizm postaci i głowy. Artysta nie jest wprawdzie efektownie przebrany w zbroję, szynel czy barwną kamizelkę. Nie posiada również wymyślonych atrybutów. Wystarczy marynarka, koszula, krawat, nadające powagi, ale o wymowie pracy nie zdecydują tym razem symbole i chimery. Zdecyduje tym razem sama twarz, twarz która mówi. Celem było przedstawienie siebie w prawdziwy i głęboki sposób, ale w codziennym wyrazie, celem była deklaracja swojej obecnej postawy wobec życia. Lekko spuszczony wzrok, poważna, może trochę nastroszona mina, skupienie. Portret dojrzałego artysty, człowieka i doświadczonego mężczyzny, z całym bagażem wszystkiego co już się wydarzyło i co jeszcze wydarzyć się może. Światło rzucające uroczy blik na głowę oraz ciepła tonacja kolorystyczna sprawiają, że praca niemal natychmiast staje się bliska widzowi. Jest jednym z najpiękniejszych osobistych portretów artysty, z ogromnym ładunkiem emocjonalnym przy zastosowaniu kilku dosłownie niezbędnych zabiegów. Jakże oszczędny i jakże pełny. Prawdziwy kolekcjonerski rarytas.

PIĘKNO FORMY ODCZUWAŁ JAKO PRAWDZIWY ARTYSTA. KULT, JAKI MIAŁ DLA PIĘKNA, PRZENOSIŁ NA KOBIETĘ I STĄD BYŁ DLA NIEJ PEŁEN SZACUNKU.

– Michalina Janoszanka

Janoszanka M., Wielki Tercjarz- moje wspomnienia
o Jacku Malczewskim, Poznań, s.259

Technika pastelu była rzadko używana przez Jacka Malczewskiego, tym bardziej prezentowana praca jest wielką rzadkością. W latach 90-tych XIX wieku artysta namalował dosłownie kilka prac korzystając z tej techniki artystycznej. Były to głównie portrety jego żony, jego dzieci i przyjaciół. Obraz o malowniczym tytule „Portret w jesiennym słońcu" powstał wiele lat po pierwszych eksperymentach artysty z techniką pastelu. Pod sygnaturą malarza figuruje data 1916 roku. Prezentowany obraz jest dowodem na to, że artysta nie zarzucił eksperymentów z tą techniką i nadal z niej korzystał, szkoda patrząc na mistrzostwo wykonania, że tak rzadko.

Bardzo poetycki tytuł prezentowanej pracy doskonale odwzorowuje atmosferę obrazu. Widzimy na nim młodą kobietę, której twarz oświetlona jest jesiennym słońcem, rzucającym charakterystyczne światłocienie. W tle kompozycji drzewo, którego żółte i pomarańczowe liście wróżą schyłek lata i zwiastują zbliżającą się zimę. Budynek znajdujący się na drugim planie i prowadząca do niego ścieżka jest typowym u artysty ukłonem dla sielskiego rodzinnego życia, oznaką i symbolem spokoju, którym przesycony jest cały obraz.

Prawdziwa uczta dla wszystkich wielbicieli malarstwa pastelą, jak również gratka dla kolekcjonerów Jacka Malczewskiego i całej Młodej Polski. Trudno o piękniejsze, delikatniejsze i bardziej mistrzowskie przedstawienie tego typu.

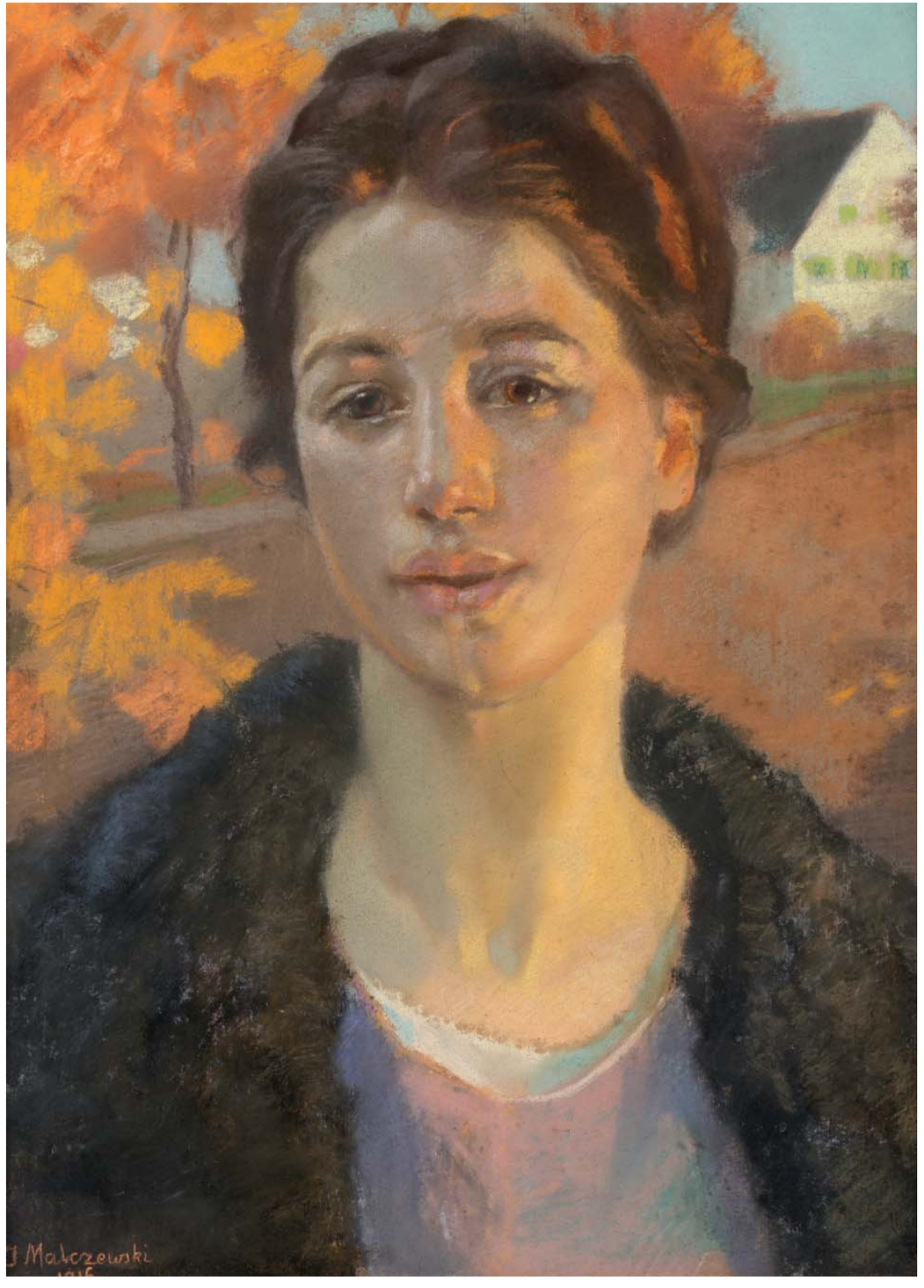
14
JACEK MALCZEWSKI
(1854 – 1929)

Portret w jesiennym słońcu, 1916

pastel, karton, 46 x 33,5 cm w świetle oprawy
sygn. l.d.: J.Malczewski 1916

Estymacja: 200 000 – 300 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 08.10.2013, poz. 6
Agra Art, aukcja 6.12.2009, poz. 65



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

15
KONRAD KRZYŻANOWSKI
(1872 – 1922)

Pejzaż

olej, deska, 30,8 x 23,5 cm
sygn. p.g.: K.Krzyżanowski

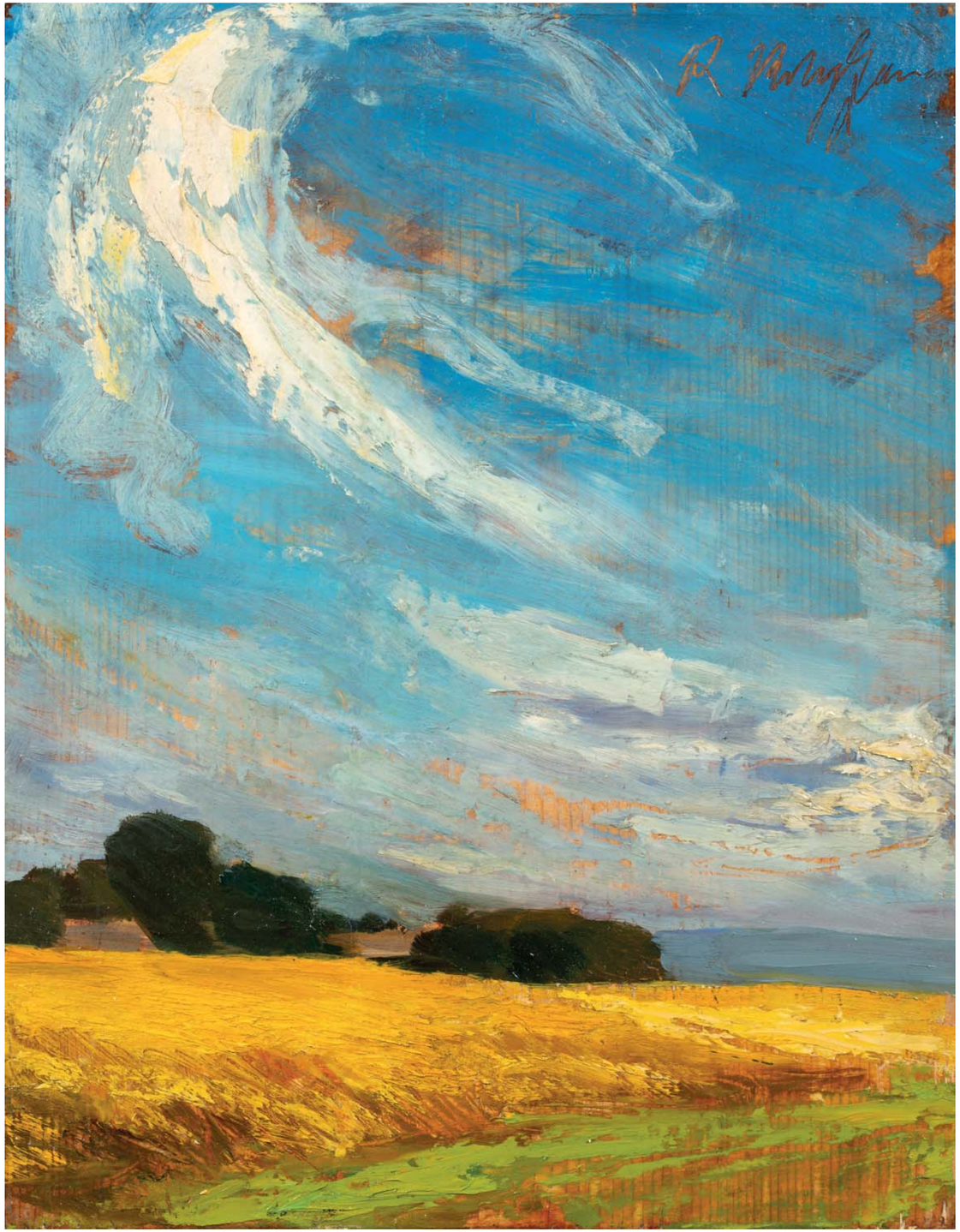
Estymacja: 80 000 - 100 000 zł

Prace Konrada Krzyżanowskiego są szczególnie rzadkie na rynku antykwarycznym. Kiedy jednak się pojawią, niezmiennie robią na publiczności ogromne wrażenie. Tworzył zaledwie dwadzieścia kilka lat jednak to, co po nim pozostało, jest niezwykle cennym dorobkiem.

Początek życia artysty nie był dla niego łatwy. Urodził się w zubożałej rodzinie szlacheckiej i to ubóstwo towarzyszyło mu przez lata. Przez brak pieniędzy nie ukończył Akademii w Petersburgu. Jednak wewnętrzny imperatyw artystyczny nie pozwolił mu na porzucenie sztuki. Nie znając języka, bez pieniędzy wyruszył do Monachium, gdzie poznał Holosy – profesora i malarza, którego zaintrygował talent ubogiego chłopca. Krzyżanowski wdzięczny losowi, że spotkał go z tak wspaniałym nauczycielem, pracował ciężko i z niesłychanym zapałem. „Holosy otwierał mu oczy na tajemnice światła, na logikę rozkładu jego na powierzchni brył, na subtelność efektów światłocieniowych, na budowę, połyski, życie i wyraz oka w twarzy ludzkiej" (Niewiadomski E., Malarstwo Polskie w XIX i XX w wyd. M. Arct, Warszawa 1926 s.226). Po tej niezwykłej znajomości Krzyżanowski wyruszył do Warszawy, aby przekazać kolejnym młodym artystom tajemnice malarstwa, które poznał podczas pobytu w Monachium. Początkowo zajął przestrzeń pustego sklepu, gdzie stworzył pracownię, ale i miejsce do spania i dzielenia się posiłkami z najbiedniejszymi studentami. Jego umiejętności nauczycielskie, jak i dorobek artystyczny nie pozostały niezauważone. Po dwóch latach od przybycia do Warszawy został profesorem w Szkole Sztuk Pięknych. Historia jego kariery jest niezwykle romantyczna. Od ubogiego chłopca po profesora malarstwa. To, co los mu zesłał w postaci nauk Holosa, chciał oddać innym i podzielić się dobrem, którego doświadczył. Jego życiową pasją było malarstwo i nauczanie. Nie dbał o rozgłos ani o sławę. Dla Krzyżanowskiego istotą jego życia było malarstwo, a nie sposobem na spędzenie czasu na ziemi. Jego pierwsza wystawa indywidualna w kraju odbyła się dopiero w 1918 roku, a pełne bogactwo jego dorobku zostało zaprezentowane na wystawie pośmiertnej w Zachęcie w listopadzie 1922 roku.

Ceniony przez intelektualną elitę Warszawy i wąski krąg znawców w kraju i za granicą, uwielbiany, otoczony kultem przez uczniów, szerzej nie był jednak znany. Nigdy nie dbał o rozgłos, ani o reklamę. Nie należał do żądnych ugrupowań artystycznych. Był całkowicie pochłonięty pracą twórczą, która była główną i jedyną – oprócz nauczania – treścią jego życia.

Konrad Krzyżanowski [katalog], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1980, s. 5



WLASTIMIL HOFMAN

Wlastymil Hofman podczas pracy w swojej pracowni, NAC

Przeważał więc w twórczości artysty symbolizm i temat religijny, przy czym obydwa te rodzaje malarskie były interpretowane w duchu ludowym, za pomocą wiejskich, to idealizowanych, to prawie naturalistycznych postaci i wiejskich akcesoriów. (...) Symbolika Malczewskiego dostarczała mu skrzydlatych aniołów i koźlonogich fauników, gotyckie malarstwo cechowe pierwszoplanowych zielnikowych roślin, szkoła Stanisławskiego różnych motywów pejzażowych. Obrazy te były realizowane przy użyciu szerokiej często smugi barwnej i giętkiej, lecz nie akcentowanej specjalnie linii, z biegłością zastanawiającą u młodego artysty. Kolorystycznie odważne, uwzględniały w karnacjach figur lalokalne tony, zielenie, fiolety, czerwienie itp. Pomimo skrzyżowania się w sztuce Hofmana wielu różnorakich wpływów twórczość jego nie sprawia wrażenia ani biernej, ani eklektycznej, zapewne dlatego, że posiada własny charakter formalny, jednoczący różne elementy obrazu w harmonijne całości. Istotną cechą tych obrazów była jeszcze ich elegijność, romantyczna, melancholijna poetyczność i sielskość.

cyt. za: Dobrowolski T., Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat, Wrocław 1989, s. 271

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. We Francuskiej stolicy kontynuował swoją naukę w École des beaux-arts. Od 1902 roku zaczął aktywnie wystawiać swoje prace. Dwa lata później dołączył do Towarzystwa Artystów Czeskich „Mánes" i Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka". Obraz, który przyniósł mu sławę to „Spowiedź". Praca została wystawiona w Zachęcie i spotkała się z entuzjazmem publiczności. Do lat 20. artysta mieszkał pomiędzy Paryżem i Pragą. Następnie powrócił na krótko do Krakowa by 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.

Ten związany zarówno z polskim , jak i czeskim środowiskiem artystycznym członek Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” i czeskiego ugrupowania „Manes” był malarzem konsekwentnym w stosowaniu obranych tematów, wśród których dominowały przedstawienia lirycznych Madonn, ubranych w chłopskie serdaki i chusty, młode chłopki, włóczędzy i biedacy wiejscy, wreszcie ulubione modele artysty – dzieci, jasnowłose dziewczynki i pacholęta modlący się przy przydrożnych kapliczkach, kolędujący, towarzyszący Chrystusowi Frasobliwemu, ukazywani na tle krajobrazu zaludnianych przez fantastyczne postacie faunów i aniołów.

Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000.

16
WLASTIMIL HOFMAN
(1881 – 1970)

Madonna Sierotek, 1922

olej, płótno, 178 x 126 cm
sygn. l.d.: Wlastimil Hofman 1922

Estymacja: 160 000 – 250 000 zł

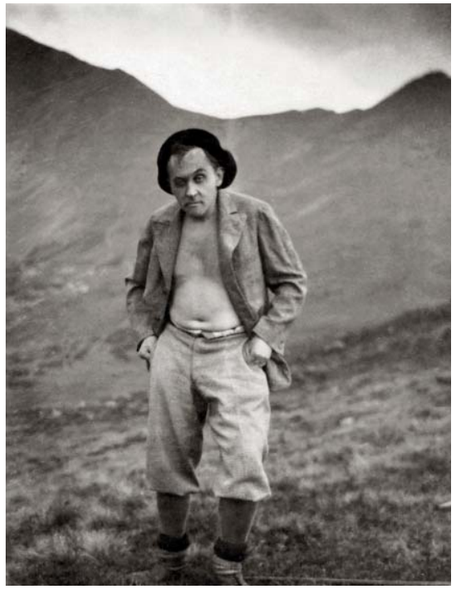
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 19.11.2014, poz. 150

Motywy religijne odgrywały w twórczości Wlastimila Hofmana znaczącą rolę. Bardzo doceniał sztukę sakralną i chciał aby wróciła do łask publiczności, aby znalazła się w kanonie sztuk pięknych na nowo, we współczesnym malarstwie. Za swoją misję przyjął podejmowanie znanych tematów ikonograficznych takich jak przedstawienia Madonny z Dzieciątkiem Jezus czy wizerunki św. Jana Chrzciciela. Ubierał postaci z Pisma Świętego w ludowe kostiumy, nadając im cechy ludzkie i odwrotnie zwykłych ludzi przedstawiał w ujęciach sugerujących ich boskość. Przedstawienia Piet oraz grup modlących się na wiejskich, podwórkach były bliższe ludziom niż wydarzenia sprzed kilkuset lat, stanowiące kanwę jego malarskich opowieści.

Madonna jest symbolem matki nie tylko Boskiej ale również opiekunki. Można zwracać się do niej z prośbami i liczyć na ich wysłuchanie. Była człowiekiem, nigdy nie umarła w dosłownym słowa tego znaczeniu, a jej ciało, pośmiertnie, zostało we śnie wniebowzięte przez anioły. Przede wszystkim jednak Madonna jest bliska ludziom, ponieważ liczymy na jej wstawiennictwo. Jest swego rodzaju sacrum, ponieważ jest matką doskonałą: wybaczającą, współczującą, kochającą mimo naszych wad i grzechów. Stąd zapewne ten właśnie motyw u Hofmana, jako symbolu pocieszenia dla wszystkich, którzy nie doznali bezinteresownej matczynej miłości.

Madonna sierotek Hofmana jest opiekunką dla dzieci zgromadzonych wokół niej. Zielona chusta, którą ma na głowie wydaje się tak wielka, że pomieściłaby w matczynym uścisku wszystkie samotne dzieci. Scena odbywa się gdzieś na podwórku za kościelną bramą, tam, gdzie pewnie rzadko ktoś zagląda. Ta scena pełna dobra i spokoju nie jest na pokaz, jest dla tych dzieci, które na co dzień tęsknią za towarzystwem matki. Kobieca postać sprawia wrażenie unoszenia się na chmurze z błuszczu, a dzieci u jej stóp przywołują na myśl anioły, które w obrazach znanych z historii sztuki odprowadzały Matkę Boską do nieba w dniu jej wniebowzięcia.

Niezaprzeczalnym atutem jest rozmiar pracy. Skala obrazu stawia nas w roli aktywnego obserwatora namalowanej sytuacji. Niemalże uczestniczymy w scenie, przez co staje się ona jeszcze bardziej realna. Na podkreślenie zasługuje również fakt, że obraz należy do najbardziej cenionego i najlepszego artystycznie okresu twórczości Wlastimila Hofmana i pośród wielu konotacji w historii malarstwa polskiego, m.in. oczywiście z twórczością mistrza Jacka Malczewskiego, jest jednym z najpiękniejszych przedstawień tego typu.



Stanisław Ignacy Witkiewicz Witkacy podczas górskiej wycieczki, 09.1928
Zakopane Tatry Wysokie, archiwum Elżbiety Jasińskiej, Fotonova

17
STANISŁAW IGNACY
WITKIEWICZ (WITKACY)
(1885 – 1939)

Autoportret, 1938

pastel, papier, tektura, 62,5 x 48 cm
sygn. p.d.: NP N_ (T. B) (Co + herb.) S. I. Witkiewicz 15/XII 1938 na odwrocie owalna pieczęć zakładu ramiarskiego: ARTYSTYCZNA WYTWÓRNIA RAM F. BRUDZIŃSKI WARSZAWA, BRACKA 18

Estymacja: 250 000 – 300 000 zł

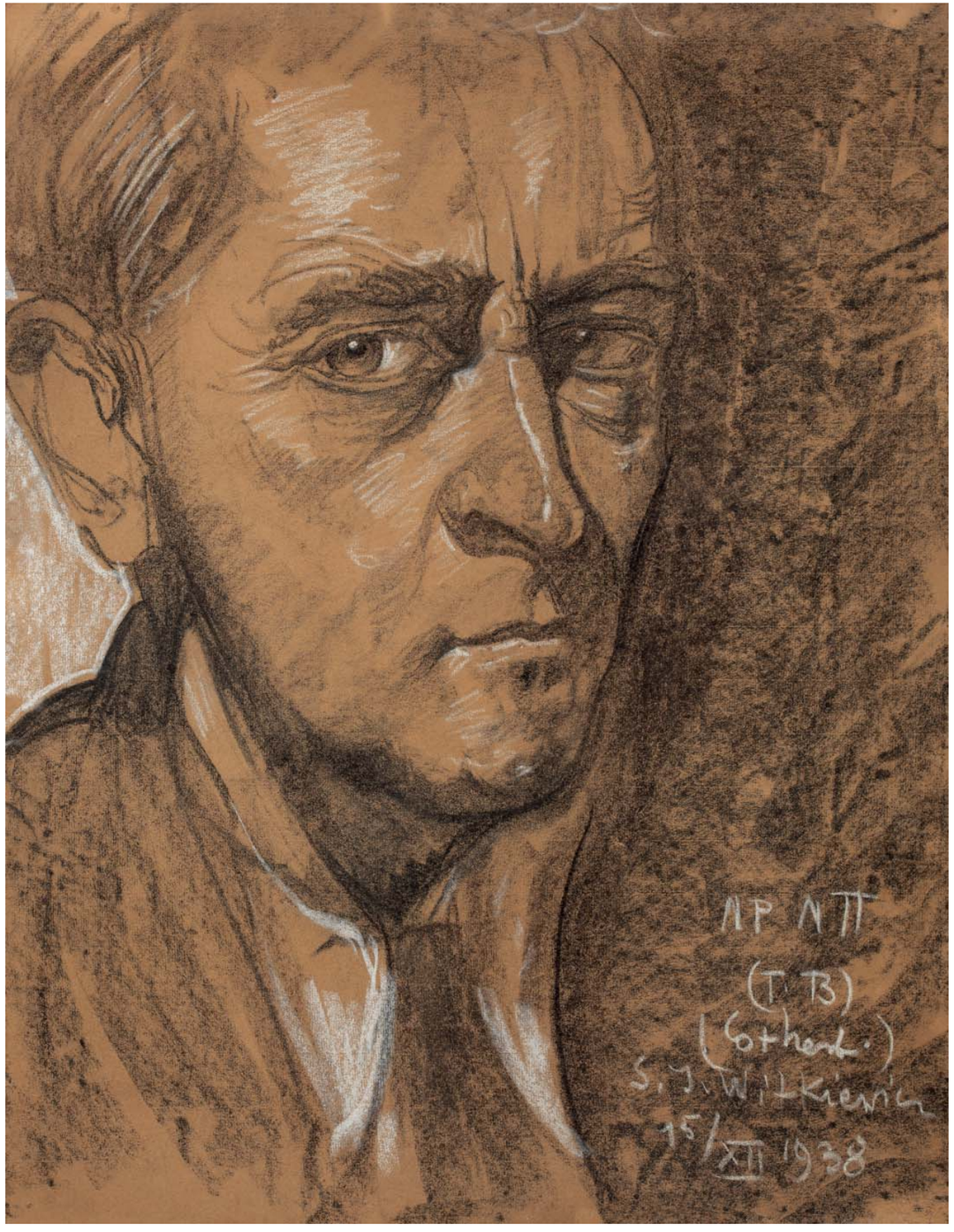
Sztuka jest ucieczką, najszlachetniejszym narkotykiem, mogącym przenieść nas w inne światy bez złych skutków dla zdrowia, inteligencji.
– *Witkacy*

Należy on do cyklu wizerunków własnych, jakie Witkacy sporządził w latach 1938 – 1939. (…) W dniu wykonania autoportretu pisał do swoich przyjaciół, Heleny i Teodora Białynickich-Birula: „Wszystkie moje przepowiednie się sprawdzają. Na wiosnę róbcie zapasy mąki". Większość tych autoportretów przedstawia mężczyznę o posiwiałych skroniach, napiętych rysach twarzy i wielkich oczach intensywnie wpatrzonych w widza, jakby istotnie miał mu do przekazania niedobre wieści. W przypadku tego konkretnie wizerunku wrażenie to potęguje ciemna kotara widoczna po prawej stronie, miękko otaczająca kontur twarzy artysty i całkowicie zasłaniająca jego lewe ramię, co sugeruje chęć ukrycia się, bądź niechęć do oglądania rzeczywistości, łącznie z sobą samym. Nastrój ten osiągnął kulminację 18 września 1939 – dzień po przekroczeniu wschodniej granicy Polski przez Armię Czerwoną. Witkacy uciekał wówczas przed nadchodzącymi z zachodu Niemcami, zalazł się więc w potrzasku, z którego jedyną ucieczką było samobójstwo (…).

Poza tym autoportret ma firmowe oznaczenie typu B, co zakładało wizerunek obiektywny, z wydobyciem cech charakterystycznych (…).

Reasumując – jest to dzieło ze wszech miar niezwykłe i jego pojawienie się na rynku sztuki jest ważnym wydarzeniem.

(dr Anna Żakiewicz w ekspertyzie do obrazu, Warszawa, 2019).



W srebrzyste pola
chciałbym z tobą iść
I marzyć cicho
o nieznanym bycie,
W którym byś była moją
samotnością,
I w noc tę prześnić
całe moje życie.
– Stanisław Witkiewicz

(Witkiewicz S. I., Szewcy, wyd. Państwowy
Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987 s. 12)

Sztuce portretowej poświęcił się artysta całkowicie po 1925 roku. Czując się niezrozumianym, jako malarz zerwał z malarstwem sztalugowym i założył Firmę Portretową „S.I.Witkiewicz". Dla swoich klientów opracował szczegółowy Regulamin. „Regulamin Firmy z 1928 roku wymieniał kilka typów portretów, przy czym dwa pierwsze: A i B, stanowiły główne źródło utrzymania Witkacego. W pierwszym przypadku były to portrety konwencjonalne, upiększające, wręcz idealizujące - „wylizane" i gładkie, w drugim zaś bardziej charakterystyczne, dopuszczające w bogatszej wersji B+d – niewielką karykaturalność. Te odmiany portretów interesowały potencjalnych klientów Firmy wywodzących się z kół rządowych Drugiej Rzeczpospolitej, warszawskiej finansjery i inteligencji. Natomiast typy B+d oraz C, D, E (…) zarezerwowane były dla osób z bardzo szerokiego kręgu towarzyskiego Witkacego oraz jego przyjaciół (S. Korzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot, Historia malarstwa polskiego, Kraków 2000, str. 348). Portrety malowane pastelami i kredkami na papierze podlegały surowej typologii. Nierzadko powstawały pod wpływem silnie odurzających leków, alkoholu i narkotyków a sam artysta dokumentował swój stan, firmując prace specjalnym autorskim kodem.

Oferowany portret należy do Typu B. Adnotacja – NP i Nπ – oznacza, że w czasie pracy nie palił i nie pił. Oczy Janiny Leszczyńskiej są charakterystycznie dla prac Witkacego powiększone, włosy starannie ufryzowane, nos zaś ma indywidualny rys dla portretowanej. Akcent kolorystyczny koszuli podkreśla błękit oczu modelki.

Państwo Leszczyńscy należeli do grona bliskich znajomych artysty, który-w ramach swojej „Firmy portretowej" - malował ich oboje wielokrotnie. Portretów samej Janiny, nazywanej przez Witkacego w jego listach do żony Inką, powstało blisko dwadzieścia. Niewykluczone, że sam artysta, z natury kochliwy i niestały w uczuciach, zadurzył się w pannie Turowskiej. Jej ślub z przyjacielem Witkacego – Janem Leszczyńskim stał się powodem kryzysu w towarzyskich relacjach. Kryzys z czasem minął, nie minęło jednak uczucie Witkacego do Inki.

Znając słabość Witkiewicza do Janiny Leszczyńskiej, możemy dopatrywać się w prezentowanej pracy większej intymności i delikatności w rysunku ukochanej modelki.

18
STANISŁAW IGNACY
WITKIEWICZ (WITKACY)
(1885 – 1939)

Portret Janiny
Turowskiej-Leszczyńskiej, 1932

pastel, papier, 62 x 47 cm w świetle oprawy
sygn. u dołu 1932 X Witky (T.B1) : N_ NP.

Estymacja: 90 000 – 130 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

19
TADEUSZ STYKA
(1889 – 1954)

Portret blondynki

olej, deska, 61 x 48 cm
sygn. l.d.: TADE. STYKA

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

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

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

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

20
WOJCIECH WEISS
(1875 – 1950)

Dziewczyna na plaży

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

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

Forma Weissa, jeśli chodzi o postać ludzką, o portret i kompozycję figuralną, da się jedynie wytłumaczyć zetknięciem się ze sztuką muzeów ujrzaną przez pryzmat nowoczesnej dekoracyjności, jak ją pojmował impresjonizm. To objawia się szczególnie wyraziście w licznych studjach aktów kobiecych. W odpoczynku białych ciał rzuconych na biel prześcieradeł pod baldachimem kotar, lub wygrzewających się leniwie na słońcu, w wygięciach ich ud i bioder, w okrągłościach piersi, w napiętym łuku pleców, powraca melodyjny rytm, który dźwięczy tem czyściej, że artysta zachowuje tu jasną i prostą wymowę natury i póz nie nagina w geometryczną konstrukcję. (...) To czujne i posłuszne skupienie uwagi na powierzchni ciała i na dekoracyjności płótna prowadzi z konieczności do przytłumienia wszelkiego wyrazu życia duchowego, wszelki wyraz, a choćby tylko żywsze spojrzenie ich oczu, zburzyłby ów delikatny rytm, jakim dźwięczy na każdym wycinku prostokąt płótna. Jak kwiat zerwany lub owoc dojrzały rzucony między obłoki materji, są akty Weissa przecież zawsze martwą naturą.
– *Władysław Terlecki*

Sztuki Piękne, 1934, nr 4, ss. 127-128.

21
TADEUSZ MAKOWSKI
(1882 – 1932)

Malarz i model, 1931

akwarela, pastel, ołówek, papier, 27 x 35 cm
sygn. na odwrocie: Tade MAKOWSKI 1931

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

Prezentowana praca pochodzi z 1931 roku. Tadeusz Makowski mieszkał wtedy już od wielu lat w Paryżu, gdzie Francuscy znajomi do ułatwienia nazywali go Tade. Tak też artysta podpisał się na odwrocie tego rysunku. Zakomponował swoją sygnaturę na odwrocie niczym oddzielną pracę, bawiąc się typografią i kompozycją liter. Na rysunku zatytułowanym „Malarz i model z cyklu Autoportret" widzimy scenę mającą miejsce pewnie w pracowni artysty. Dwóch mężczyzn siedzi naprzeciw siebie, jeden w roli modela a drugi artysty. Obydwaj noszą sumiaste wąsy i nakrycie głowy. Są jak własne lustrzane odbicia, które dzieli jedynie sztaluga. Tajemniczy tytuł pracy, który jednocześnie mówi o malarzu i modelu, ale i o autoportrecie może być dla nas wskazówką, że na obrazie sportretowana jest tylko jedna osoba i jest nią sam Tadeusz Makowski. Ta swobodna akwarela na papierze jest przykładem na to, jak arcyciekawym zjawiskiem w malarstwie może być portret własny artysty. Formuła, w której twórcy sięgali po przewrotne zabiegi, ukryte znaczenia, symbolikę a nierzadko apoteozę własnej osoby zawsze jednak wpisaną w nurt sobie obranej ścieżki stylowej. W tym przypadku Makowski również uczynił podobnie, ale nie uwznioślał się, nie dążył nawet do oddania własnego podobieństwa, potraktował samego siebie jak też traktował cały świat wokół, z wielkim uproszczeniem, lekkością, właściwą sobie nutą zabawy i ironii – wszak na tym autoportrecie, dosłownie artysta sam sobie pozuje.

Tadeusz Makowski, NAC

SERDECZNE ŻYCZENIA NOWEGO ROKU AVEC UN CONCERT PANNIE WANDECZCE I JEJ RODZICOM OD MALARCZYKA I SKRZYPICIELA.

Dedykacja artysty na rysunku „Mały koncert”

Sobota 29 Marca
1919 Szanowni
i Drodzy Państwo:
Może mi się
uda wpaść jutro
w niedziele koło 5tej
uścisnąć ręce
Kochanych Państwa
po długiem
niewidzeniu
i pogawędzić
trochę o tem i owem
– a w każdym
razie spędzić
parę chwil miłych
w sympatycznem
Domu. Tymczasem
zaś przesyłam tylko
serdeczne ukłony
zanim to będę
mógł uczynić jutro
osobiście.
– *Tadeusz Makowski*

Tekst korespondencji na odwrocie pracy „Metro”.

22
TADEUSZ MAKOWSKI
(1882 – 1932)

Metro, 1919

tusz, papier, 23 x 19 cm
na odwrocie odręczny list: *Sobota 29 Marca 1919 Szanowni i Drodzy Państwo! Może mi się uda wpaść jutro w niedziele koło 5tej uścisnąć ręce Kochanych Państwa po długiem niewidzeniu i pogawędzić trochę o tem i owem - a w każdym razie spędzić parę chwil miłych w sympatycznem Domu. Tymczasem zaś przesyłam tylko serdeczne ukłony zanim to będę mógł uczynić jutro osobiście. Makowski*

Estymacja: 7 000 – 9 000 zł

Trudno zdecydować czy szybki rysunek wprawną ręką artysty czy treść korespondencji urzeka nas bardziej w prezentowanej pracy. Skreślone w paru zgrabnych kreskach charakterystyczne dla Paryża wejście do metra z wychodzącą z niego postacią mężczyzny w kapeluszy trzymającego pod pachą instrument ilustrują dosłownie jak artysta idzie w niedziele około piątej uścisnąć ręce przyjaciół i spędzić z nimi parę sympatycznych chwil.

Artysta wyjechał do Paryża na przełomie 1908 i 1909 roku, pozostał tam do końca życia. Był członkiem Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu. Brał udział w Salonach paryskich: Niezależnych, Tuileries, Jesiennym i De L'Oeuvre Unique. Paryż stał się dla artysty drugim domem. Był tam otoczony przez przyjaciół, spełniał się jako artysta. Z tej „artystycznej notatki", bije ciepło tych najmilszych, jakże cennych w życiu chwil dzielonych z ulubionymi osobami. Pomimo, że wspomniana niedziela już dawno się wydarzyła to jej obietnica nadal trwa zaklęta w prezentowanym liściku zilustrowanym rysunkiem artysty.

23
TADEUSZ MAKOWSKI
(1882 – 1932)

Mały koncert, 1919

tusz, papier, 27 x 20,5 cm
na dole autorska dedykacja: *Serdeczne życzenia Nowego Roku avec un petit concert Pannie Wandeczce i Jej Rodzicom od malarczyka i skrzypiciela*

Estymacja: 7 000 – 9 000 zł

Prezentowaną prace można interpretować jako noworoczną kartkę od Makowskiego do przyjaciół. Życzenia pomyślności w nadchodzącym czasie artysta okrasił subtelną ilustracją. Wprawną ręką przedstawił dwóch muzyków: skrzypka i pianistę. W tej pierwszej postaci możemy dopatrywać się samego Makowskiego, ze względu na to, że w dedykacji określił się jako „skrzypiciel". Tej scenie wtóruje anioł niosący wstęgę z datą 1919.

Panną Wandą z dedykacji mogła być jego wieloletnia przyjaciółka Wanda Popławska. Znali się jeszcze z lat studenckich na Akademii Sztuk Pięknych. Kobieta odwiedzała go wielokrotnie w Paryżu czego pamiątką jest jej portret namalowany przez artystę w „Portret damy w różowej sukni", który znajduje się obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Argumentem za tym, że to właśnie Wanda Popławska jest odbiorcą prezentowanych noworocznych życzeń jest też to, że Tadeusz Makowski znał dobrze jej rodziców. Spędził wspólnie z nimi wakacje we Włoszech (1907,1908). To mogło tłumaczyć jego serdeczność wyrażoną w dedykacji, również w kierunku rodziców Wandy. Ich przyjaźń trwała praktycznie całe życie malarza. To właśnie Wanda Popławska była osobą, która zainteresowała się Tadeuszem Makowskim kiedy chorował na zapalenie płuc w nieogrzewanym pokoju. Zajęła się w tamtym czasie jego leczeniem.

Artysta nadaje mu (motywowi jeźdźca) teraz cechy monumentalne. Postać jeźdźca na koniu rozsadza ramy obrazów, jest potężna, silna, uchwycona w skrócie perspektywicznym i szybkim ruchu. Geppert określa bryły wyraźnym konturem, a koloryt jego obrazów jest brunatny i zgaszony. Stosowana przez artystę klasycyzująca forma podkreśla nadrealną siłę postaci, przenosi je w świat idei, w obszar, w którym apoteoza i symbol maja wartość naczelną.
– Mariusz Hermansdorfer, 1996

24
EUGENIUSZ GEPPERT
(1890 – 1979)

Autoportret, lata 20. XX w.

olej, płótno, 90 x 121 cm
sygn. p.d.: Eugeniusz Geppert
oraz na odwrocie: Eugeniusz Geppert
Autoportret

Estymacja: 80 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 17.12.2006, poz. 29

Na postawę artystyczną Gepperta w znaczący sposób oddziaływała sztuka Jacka Malczewskiego, w którego pracowni się kształcił. Przez całą jednak twórczość Gepperta przewijała się sylwetka konia i konnego jeźdźca. Koń był przedmiotem jego nieustannych studiów, co przywodzi na myśl fascynację być może bardziej romantyzmem Piotra Michałowskiego. Prezentowana praca należy niewątpliwie do najbardziej poszukiwanych prac tego artysty z wczesnych lat 20-tych, sprzed jego podróży do Paryża, po której to jego malarstwo uległo już pewnym wpływom. Podobieństwo rysów i ubioru jeźdźca wraz z konotacjami podobnych nielicznych prac tego formatu pozwala sądzić, ze przedstawiana praca jest autoportretem, co z resztą ma swoje uzasadnienie w fascynacji artysty jeździectwem. Na uwagę zasługuje niepowtarzalne w polskiej sztuce przedstawienie za pomocą zrytmizowanego klasycyzowania, które nadaje przedstawieniu niezwykle dystyngowanego charakteru. Na uwagę zasługuje też nasycenie barw i specyficzna tonacja barwna, właściwa tylko temu artyście, a także impastowo, dosyć grubo kładziona malatura.

25
HENRYK GOTLIB
(1890 – 1966)

Dama w kapeluszu

olej, płótno 76 x 64 cm
sygn. p.d.: GOTLIB

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Gdańsk, kolekcja prywatna

Gotlib jest bezwzględnie szczery, jakby malował tylko dla siebie. W istocie maluje tylko dla siebie. Nie zdarzyło mi się spotkać zbyt wielu ludzi tak całkowicie i bez reszty ogarniętych swoją sztuką, artystów tak integralnych
– *Tymon Terlecki*

Perspektywy kultury, red. Waśko A., wyd. Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum" w Krakowie, nr 1, 2009, s.126

(...) NIGDY NIE PRAGNĄŁ DLA SIEBIE SŁAWY. PRZYJACIELE PRÓBUJĄCY PODJĄĆ DYSKUSJĘ O JEGO SZTUCE NAPOTYKALI ZAWSTYDZENIE , ZMIANĘ TEMATU I SPROWADZENIE ROZMOWY NA PRZYKŁAD NA WSPOMNIENIA O DAWNYCH PRZYJACIOŁACH Z MONTPARNASSE'U Z MODIGLIANIM I SOUTINE'M NA CZELE.

Winiarski A. Henri Epstein – Mistrzowie École de Paris, Wydawnictwo MUZA-SA, Warszawa, 2015, s.13.

26
HENRYK EPSTEIN
(1891 – 1944)

Wioska, 1925

olej, płótno, 60 x 73 cm
sygn. l.d.: H.Epstein

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
USA, kolekcja Toma Podla
kolekcja Marka Mielniczuka - 1988
Paryż, Hotel Drouot, aukcja, lata 80-te

REPRODUKOWANY
Król A., Tanikowski A., *Kolory Tożsamości. Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla*, wyd. MNK Kraków, 2001, s. 200.

EUGENIUSZ ZAK

[...] Artysta ten, o wykwintnym czasem wyrafinowaniu, przypomina Botticellego. Posiada tę samą co wielki florentczyk falistą linię, czasami zbyt już rozpieszczoną. Linia to, gubiąc się na płaszczyźnie, daje wrażenie pięknej ciągłości
– *Waldemar George*

George W., Polacy na Salonie Jesiennym Paryża, Wiadomości Literackie 1924, nr 4, s. 3

W twórczości Eugeniusza Zaka można wyodrębnić kilka etapów. Są to kolejno: symbolizm, neoklasycyzm, Art Deco i najpóźniejszy - ekspresjonizm „Ecole de Paris". Ten ostatni trwał od ok.1924 roku do śmierci artysty na początku 1926. Przebywając wówczas w Paryżu Zak zwrócił uwagę na nurt swobodnego dekoracyjnego koloryzmu. W jego obrazach plama barwna została rozbita na wibrującą gamę tonów, rozświetloną i jarzącą się „wewnętrznym" światłem. Wiązało się z tym zróżnicowanie powierzchni barwnej, bogate impastowe efekty fakturalne. Arealny, wysublimowany koloryt tworzył nastrój, wzmagał dekoracyjność i harmonijny układ obrazu. Eugeniusz Zak to nazwisko, które wywarło istotny wpływ na obraz polskiej sztuki dwudziestolecia międzywojennego. Został nazwany „najbardziej paryskim z Polaków" i obok Kislinga i Makowskiego stał się ulubieńcem kolekcjonerów i historyków sztuki. Na ukształtowanie się postawy artystycznej Zaka wpłynęła sztuka Szkoły Pont-Aven i paryskich nabistów operujących syntetyczną formą i giętkim konturem. Artysta poddał się też rozbudzonemu na początku stulecia zainteresowaniu sztuką wczesnego renesansu. Fascynacja stylistyką quattrocenta nasiliła się w rozwijanym przez artystę w latach 1910-1923 wątku kochanków, rybaków i pasterzy harmonijnie wtopionych w pejzażowe tło. W drugiej połowie lat 1920. częstym motywem malarstwa Zaka stały się wizerunki arlekinów i pierrotów, reprezentantów „sztucznej" rzeczywistości cyrku, jarmarku i teatru. W scenach idyllicznych wyraźnie pojawia się zainteresowanie sztuką japońską, ale również, lub przede wszystkim malarstwem chińskim i to z najbardziej wyrafinowanego okresu tego malarstwa – późnej epoki Song (XIII wiek)

Eugeniusz Zak tworzył w dobie wielkich przemian w sztuce lecz skutecznie uciekał od jakiejkolwiek awangardy. Pomimo przynależności do Szkoły Paryskiej nawet wewnątrz niej pozostawał artystą odrębnym. Duży nacisk kładł na doskonaleniu kompozycji, na kolorze – świetlistym i wibrującym. Malarstwo Eugeniusza Zaka wymyka się klasyfikacji, ciche i melancholijne nosi w sobie ładunek emocji ukrytych pod konwencją klasycznych tematów.

Za jego życia odbyły się trzy wystawy indywidualne: dwie w Paryżu (1911, 1925) i jedna w Warszawie (1917). Również za życia wystawiał na świecie: m.in. w Nowym Jorku, Chicago, Detroit, a także na Biennale w Wenecji, w 1914 roku. W kraju natomiast artysta uczestniczył w wystawach Towarzystwa Artystów Plastyków „Sztuka", „Rytmu" w Krakowie i w Warszawie oraz w wystawach Ekspresjonistów Polskich w Krakowie i we Lwowie. Twórczość artysty została oczywiście wielokrotnie doceniona po śmierci wieloma wystawami na paryskich Salonach i galeriach, także Warszawie, Londynie, Buffalo i Nowym Jorku.

Eugeniusz Zak w pracowni, 1912. (Eugeniusz Zak, Artur Tanikowski)

Pijący chłopiec, namalowany w 1925 roku, należy do najważniejszego cyklu w twórczości Eugeniusza Zaka. Seria prac namalowanych w ostatnich latach przed śmiercią charakteryzuje się przedstawieniami pojedynczych anonimowych postaci utrzymanych w melancholijnym duchu. W śród nich są cyrkowcy, zadumani włóczędzy, muzycy, uchwycone jakby w tańcu nostalgiczne postaci kobiet. Motyw pijącego chłopca należy do wyjątkowych gdyż pojawia się na ostatnich obrazach artysty, który zmarł na początku 1926 roku. Podejmowana tematyka mogła mieć w przypadku Eugeniusza Zaka, malarza intelektualnie przynależącego bardziej do ówczesnego kosmopolitycznego środowiska francuskiego niż polskiego, związek z panującym wówczas neohumanizmem. Nie bez znaczenia na postawę artysty miała tradycja uwieczniania postaci z marginesu społeczeństwa – żebraków, alkoholików, cyrkowców, w kontekście której tworzyli tacy malarze jak chociażby Watteau czy Toulouse-Lautrec. Prezentowane płótno - jak twierdzi w swej ekspertyzie Barbara Brus Malinowska - „jest jedną z wersji „Pijącego chłopca". Najbardziej znaną i najczęściej reprodukowaną w literaturze dotyczącej twórczości Zaka jest praca (o wymiarach 91 x 61 cm) znajdująca się w kolekcji Albright-Knox Art Gallery w Buffalo, NY USA (repr. W: M. Rola, Eugeniusz Zak 1884-1926, „Pro Arte" summer 1987, s. 12). Jest ona też reprodukowana w monografiach Zaka: M. Gauthiera (Paris 1927, s. 16 nlb. Dat. 1926), S. Zahorskiej (Warszawa 1927, il. 28 nlb.), na okładce katalogu wystawy dzieł Zaka w galerii S. Salza w Kolonii w 1925 r. […]. Z danych historycznych wynika, że istniały też inne wersje tej kompozycji. Jedną z nich można znaleźć w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu (nr inw. Mp 2568, wym. 93 x 60 cm; zakupiona przez Muzeum w Pary żu w 1977 roku). Wymienione wyżej prace posiadają zbliżone wymiary, niemal identyczne kompozycje, różnią się jednak kolorystyką, użyciem drobnych detali, miejscem położenia sygnatury. Omawiany obraz byłby więc trzecią, znaną wersją „Pijącego chłopca" […] Wszystkie wersje „Pijącego chłopca" powstały w 1925 roku – reprezentują więc ostatnią fazę twórczości Zaka: jego zainteresowanie kolorem (mocnym, często dysonansowanym), stosowanie różnorodnych, kontrastujących ze sobą faktur, budowanie malarskiej przestrzeni kulisowo ujętymi płaszczyznami barwnymi".

Eugeniusz Zak pozostaje jednym z najciekawszych twórców, który funkcjonując w dobie kierunków awangardowych dążył do połączenia zamiłowania do klasycznej sztuki dawnej, z poszukiwaniami nowoczesnej formy, co ostatecznie przesądziło o niepowtarzalnym stylu jego obrazów.

27
EUGENIUSZ ZAK
(1884 – 1926)

Pijący chłopiec, 1925

olej, płótno, 65 x 46 cm
sygn. l.d.: Eug. Zak

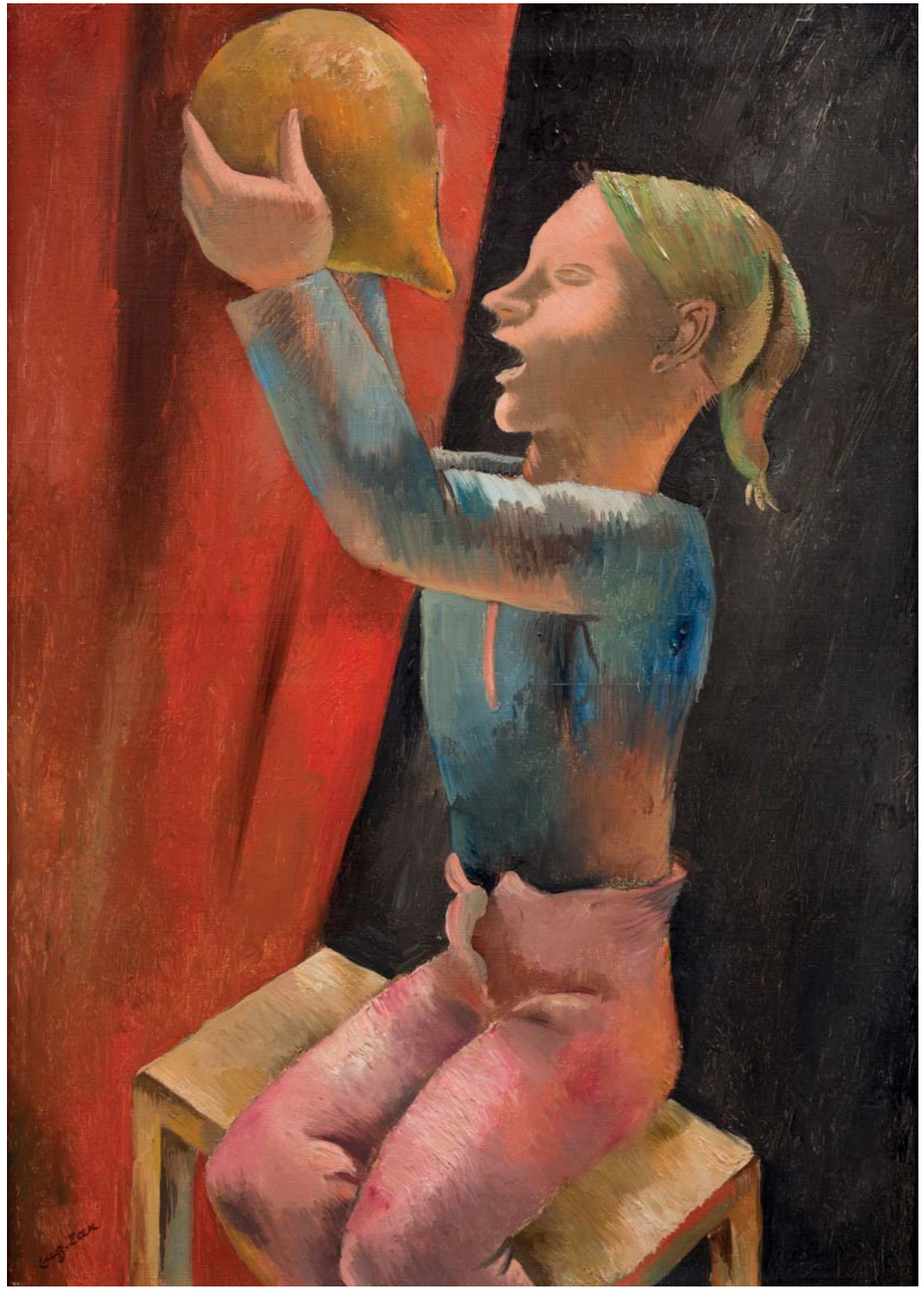
Estymacja: 350 000 – 500 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 3.12.2019, poz. 29
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 20.03.2005, poz. 26

REPRODUKOWANY
Brus-Malinowska B., *Eugeniusz Zak*, 1884-1926 [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 170, kat. 243.

Zak był malarzem wytwornym, kolorystą subtelnym, trzymającym się na uboczu, ni za bardzo na prawo, ni na lewo, malującym pogodnie i wesoło, rytmiczną nutą i własnym rysunkiem. Zawsze to miło pomyśleć, że był jednym z tych nielicznych malarzy polskich, którzy uznanie umieli sobie zjednać za granicą, bo nazwisko jego nieobce sferom artystycznym we Francji, Niemczech i Ameryce, a wiadomo, jak Paryż spala talenty słabsze w płomieniu zapomnienia i jak twardo zdobywa się jego uznanie.
– *Tadeusz Makowski*

Pamiętniki, red. W. Jaworska, Warszawa, 1961, s. 299-300.



ROMAN KRAMSZTYK

Roman Kramsztyk na wystawie swoich prac w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, NAC

> Należy on do tych artystów z dzisiejszego pokolenia, którzy z epokowej sztuki Cézanne'a wynieśli naukę harmonii i zgodności czynników składających się na obraz, którzy dążąc do syntezy tych czynników, równocześnie patrzą na przyrodę, jako na punkt wyjścia, podporządkowania bezwzględnie prawom, które dyktuje czworokąt płótna. W ten sposób daje artysta własną rzeczywistość na płótnie, rzeczywistość będącą produktem jego wyobraźni, jego psychiki, jego na świat poglądu.
>
> Konrad Winkler, „Nowe wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki", Robotnik 1937

Roman Kramsztyk to jeden z najwybitniejszych twórców łączonych z międzynarodowym środowiskiem École de Paris. Malował przede wszystkim portrety, pejzaże, sceny figuralne, martwe natury, akty. Ten wielki polski artysta żydowskiego pochodzenia czerpał z doświadczeń szkoły monachijskiej pozwalając jednocześnie uwodzić się nowym awangardowym nurtom, które rozkwitały w Paryżu w początkach XX wieku. Najbliższy był mu realizm nie pozbawiony ekspresji. Tworzył w duchu nowego klasycyzmu ale pozostawał też pod silnym wpływem malarstwa Cenzanne'a co widoczne jest zarówno w technice jak i w kompozycji jego prac. Echa fascynacji twórczością francuskiego mistrza przebrzmiewają wyraźnie w pejzażach malowanych przez Kramsztyka we Francji – prezentowany „Pejzaż z Collioure" cechują architektonicznie budowana kompozycja, miękkie pociągnięcia pędzla, delikatne kontury i wygaszone kolory. Jednak malarstwo Kramsztyka niezależnie od uprawianego przezeń gatunku to przede wszystkim afirmacja życia, radość, witalność, czuć w nich miłość do świata i ludzi. Kramsztyk wystawiał w Krakowie, Warszawie, Lwowie, Barcelonie, Paryżu i Brukseli. Uczestniczył w Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika w Paryżu w 1937 i Wystawie Światowej w 1939 roku. Zmarł tragicznie w getcie warszawskim w 1942 roku.

28
ROMAN KRAMSZTYK
(1885 – 1942)

Pejzaż z południa Francji

olej, płótno, 73 x 92 cm
sygn. p.d.: Kramsztyk

Estymacja: 450 000 – 550 000 zł

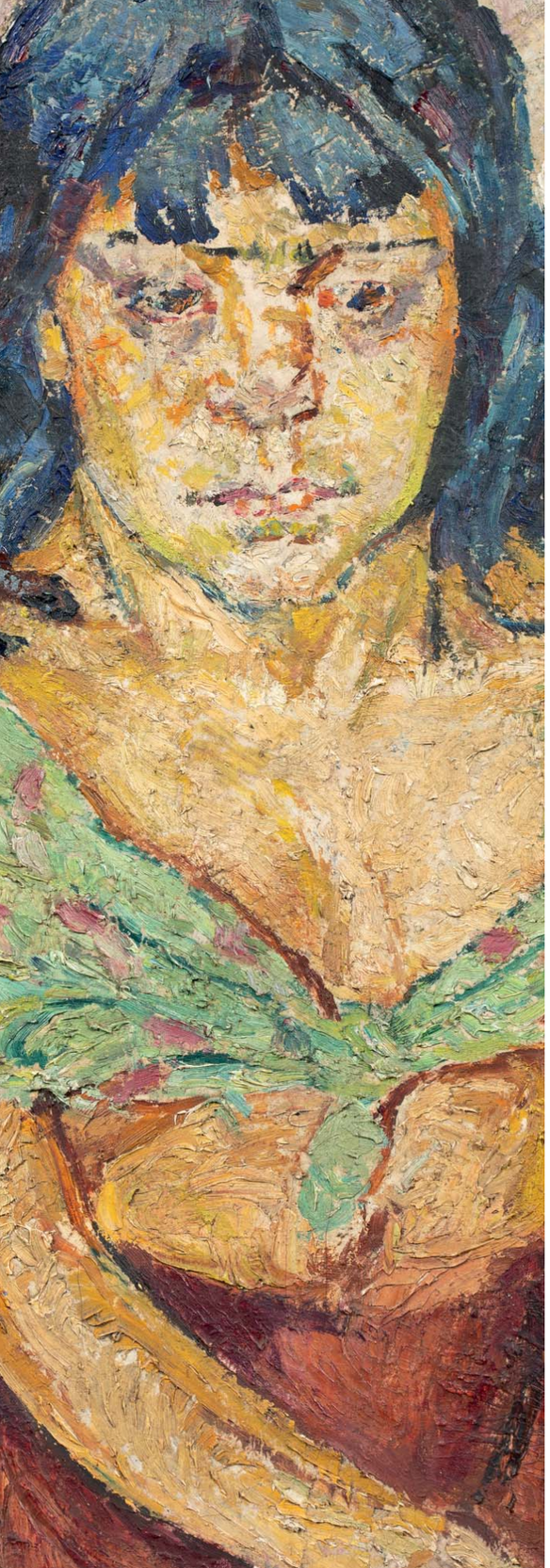
PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

Pejzaż odgrywał bardzo ważną rolę w twórczości Romana Kramsztyka. Artysta był prawdziwie pod wrażeniem śródziemnomorskiego pejzażu, południowego słońca, kamiennych gór, tafli wody, ale był również zauroczony życiem rybackich osad, wyznaczanym przez pory dnia. Prezentowana praca należy do najbardziej spektakularnych prac artysty. Rozległy, przepiękny pejzaż malowany z perspektywy trochę lotu ptaka, widziany lekko z góry, wyłaniający się zza szpaleru, jak kotary śródziemnomorskich drzew, jest klasykiem gatunku, dawno niewidzianym na polskim rynku aukcyjnym. Praca została namalowana w drugiej połowie lat 20-tych XXw, które to prace należą do najbardziej dekoracyjnych obrazów artysty. Powoduje to niesamowita, lekko rozjaśniona w porównaniu z wcześniejszymi kolorystyka, muśnięta jakby południowym słońcem. Kompozycja obrazu jest tradycyjnie u Kramsztyka statyczna, sam pejzaż osady budowany jest z mocnych brył, oddzielonych wyraźnym konturem. Domy i drzewa wypełniają prawie całą kompozycję obrazu, na górze zostaje jedynie wąski ale jakże uroczy skrawek błękitnego nieba. W pejzażach Kramsztyka zazwyczaj nie ma ludzi. Cała uwaga poświęcona jest architekturze i krajobrazowi, skąpanym w słońcu, tak jakby nagle wszystko zastygało by móc nacieszyć się swoim pięknem. Pejzaże Kramsztyka są doceniane tak bardzo przez kolekcjonerów, ponieważ niosą ze sobą ogromny ładunek dekoracyjny połączony z aurą, jak to określa Renata Piątkowska w katalogu wystawy monograficznej „szczęśliwej wyspy". Pejzaż Kramsztyka to inny świat, świat bez dramatyzmu, świat sielankowy. Jest w nim pewna nostalgia za ideałem, ale też co wyczuwalne obawa przed zakłóceniem tej idylli i nawoływanie do powrotu na łono natury.

Na podkreślenie zasługuje niewątpliwie fakt, że największą inspiracją Kramsztyka w malowaniu pejzaży śródziemnomorskich był Paul Cézanne. Budowanie obrazu poprzez użycie określonych barw, w określonym układzie oraz charakterystyczna statyczna forma są znakiem firmowym Cézanne'a, ale też trzeba jasno zaznaczyć, że Kramsztyk modyfikował i wprowadzał swój sposób widzenia, właściwy tylko jemu i dlatego jakże cieszy nas, że uważał się za klasyka, a inspirował Cézannem.

Twórczość Kramsztyka jest wyrazem jego stosunku do świata, ludzi sztuki. Pozostał on artystą środka – nie przekraczał granicy malarstwa przedstawiającego, nie kroczył w awangardzie – taki był jego temperament twórczy. Niewątpliwie malarstwo Kramsztyka bliskie jest międzynarodowej sztuce Ecole de Paris, do której zaliczane są różnorodne, często zupełnie odmienne nurty – od postimpresjonizmu, neoklasycyzmu do tendencji ekspresjonistycznych . Najbliższy był mu realizm, lecz nie w naturalistycznej czy idealistycznej odmianie. Płótna Kramsztyka nie pozbawione są ekspresji, zmysłu obserwacji i poczucia humoru. Choć czerpał obficie z dawnej i współczesnej tradycji artystycznej, udało mu się stworzyć własny, rozpoznawalny styl, nadać swym dziełom osobisty ton.

Renata Piątkowska, Rozkosz w użyciu farby… [w]: Roman Kramsztyk 1885 – 1942, ŻIH, 1997



Tu obok pani Olgi de Boznańskiej mam ochotę umieścić panią Mutermilch, o wizerunkach mniej delikatnie ekspresyjnych, mniej refleksyjnie pieszczotliwych, ale o finezji psychologicznej równie mocnej i bardziej bezpośredniej. Pani de Boznańska odpowiada drżącym głosem, pani Muter wydaje sądy i oskarżenia. Na styl pani Boznańskiej składa się naturalna swoboda, urok, pieszczota. Styl pani Muter jest gwałtowny, niewzruszony w swej przemocy, ostry, napięty aż do krzyku, a la Van Gogh.

– Max Goth
krytyk sztuki, lata 30. XX w.

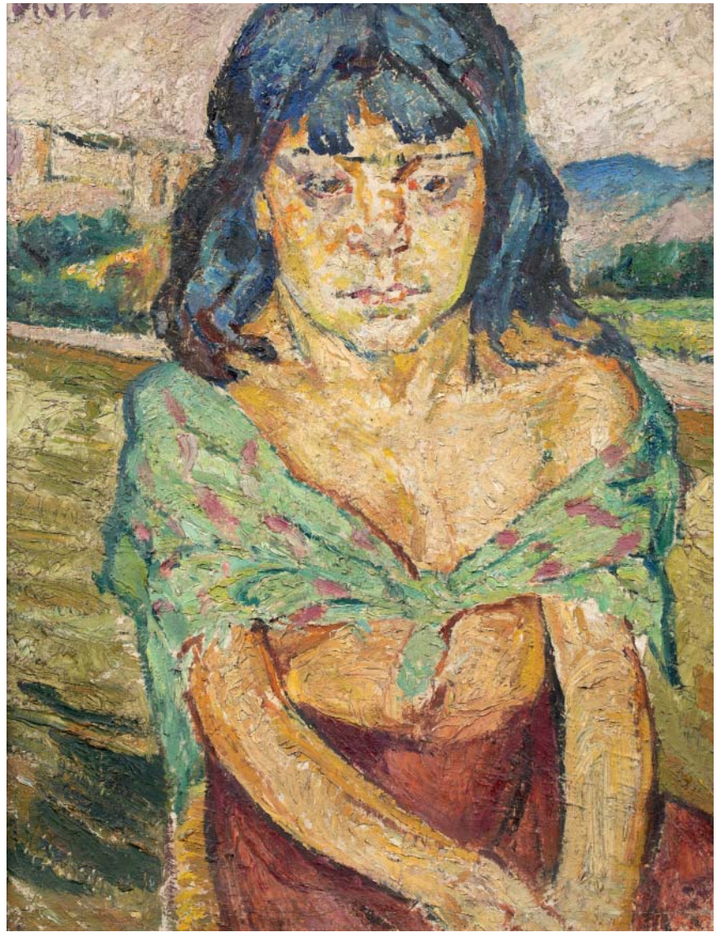
29
MELA MUTER
(1876 – 1967)

Portret dziewczynki /
Portret mężczyzny

olej, płótno, 62 x 48,5 cm
sygn. l.g.: Muter (na „Portrecie dziewczynki")

Estymacja: 190 000 – 220 000 zł

PROWENIENCJA
Gdańsk, kolekcja prywatna



W jej twórczości Meli Muter można wyróżnić parę etapów. Początkowo była związana z symbolizmem, później w efekcie kontaktów ze środowiskiem École de Pont-Aven, które zrzeszało artystów skupionych wokół Paula Gauguina, czego wynikiem było to, że artystka zaczęła syntetyzować swoje obrazy. Po 1910 roku natomiast poświęca większą uwagę portretom i pejzażom. Tę ścieżkę artystyczną, którą przeszła artystka, można dostrzec w dojrzałości jej prac i podjętym rozwiązaniom. Mela Muter wypracowała sobie swój własny indywidualny styl, który do dziś jest doceniany przez krytyków i publiczność.

Mela Muter była wybitną portrecistą. Malowała swoich bliskich, kolegów artystów, architektów, muzyków, literatów, polityków, dyplomatów, działaczy, marszandów, arystokratów, laureatów Nagrody Nobla, a także anonimowe postaci dzieci, kobiet, starców. Ich wspólną cechą była nie ich elegancka aparycja, ale frapująca artystkę osobowość. Pozostawiła po sobie niezwykle bogatą, choć rozproszoną spuściznę, prawdziwą galerię wizerunków przeróżnych jednostek: od wybitnych osobowości po anonimowe portrety osób, które poruszyły artystkę.

Mela Muter sama dbała o swój rozwój artystyczny i prowokowała sytuacje, które mogłyby się przyczynić do poprawienia jej warsztatu. W 1911 roku wynajęła atelier po Jamesie Whistlerze, który uchodził za wybitnego portrecistę. Artystka wierzyła, że przejmując jego mieszkanie, będzie w jakiś sposób bliżej jego umiejętności, ale i reputacji. Miała nadzieje, że poprzedni klienci Whistlera, nie wiedząc o jego przeprowadzce, przyjdą do niej i zostaną. Mieszkanie miało jeszcze jeden olbrzymi atut. Mianowicie sąsiadowało ze studiem Olgi Boznańskiej - wybitnej polskiej portrecistki. Artystki znały się już od 1901 roku i poza aspektem towarzyskim Mela Muter liczyła, że dzięki takiemu sąsiedztwu i jej powiedzie się w dziedzinie portretu. Ta metoda pozyskiwania klientów zaowocowała zainteresowaniem twórczością artystki. Krytycy przede wszystkim docenili portrety anonimowych osób, które poruszały widownie swoją wnikliwością obserwacją. Oczywiście warsztat artystki i umiejętności odwzorowania fizjonomii postaci był nienaganne ale to pogłębiona analiza psychologiczna była tym czego szukali miłośnicy sztuki. Artystka zachwycała Francuzów swoją ekspresyjnością, a w Polsce porównywano ją do Olgi Boznańskiej oraz Jacka Malczewskiego.

MOJŻESZ KISLING

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

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

Charakterystyką jego dzieł jest prawdomówność duchowa. Jego transpozycja malarska pochodzi z oka, które widzi jasno, i z człowieka, który myśli wielko...
– Florent Fels (1922)

„Nowa Sztuka" , nr 2, luty 1922.

30
MOJŻESZ KISLING
(1891 – 1953)

Chłopiec z książką, 1920

olej, płótno, 92 x 77 cm
sygn. p.d.: Kisling

Estymacja: 750 000 – 1 000 000 zł •

PROWENIENCJA
USA, kolekcja prywatna
Toronto, kolekcja prywatna
Nowy Jork, Galeria Weintrub, 1998
Buenos Aires, kolekcja dr. Juana Del Gados
Los Angeles, Galeria Jamesa Vigeveno
kolekcja artysty, 1920–1942

WYSTAWIANY
Tokio, Galeria Sanjo Gion, *Moise Kisling*, 2000.
Los Angeles, Galeria James Vigeveno, *The School of Paris*, 1948.

REPRODUKOWANY
Salomon A., *Kisling 1891-1953*, ed. Kisling J., tom IV, 1995, s. 121.
Moise Kisling [katalog wystawy], Gallery Sanjo Gion, Paryż, 2000, nr. 20.

Od początku dwudziestolecia międzywojennego Kisling daje się poznać głównie jako portrecista. W pracach z gatunku portretu przedstawiał nieco wyidealizowany, liryczny wizerunek modela ujętego w popiersiu lub do kolan z głową ustawioną w półprofilu, czasem na wprost. Najbardziej charakterystycznymi cechami tych portretów są migdałowe wyolbrzymione oczu oraz starannie wyrysowane łuki brwiowe i usta. Artysta dążył do stworzenia własnej formuły portretu wywodzącej się ze sztuki wczesnego renesansu. Portretowane postacie o uduchowionych twarzach upozowane w dość sztywny sposób malowane były na tle pejzażu, czy też płaskiej, niekiedy udrapowanej przestrzeni.

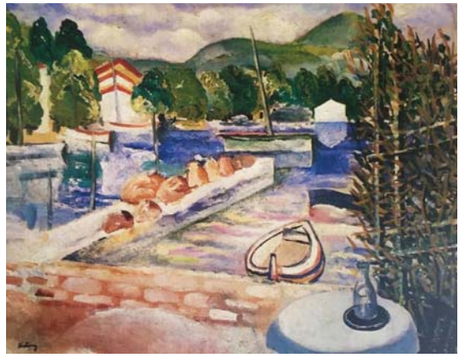
Kilka lat później, w 1925 roku Franz Roh uznał twórczość Kislinga za charakterystyczną dla wyodrębniającego się „postekspresjonizmu", nazywanego również „nową rzeczowością". Postekspresjonizm łączył się u Kislinga z realistyczną, linearną formą oraz historyzmem widocznym w ujmowaniu postaci w regionalnych, codziennych strojach. W przypadku chłopca na obrazie jest to charakterystyczny sweterek i kołnierz białej koszuli z krawacikiem. Obrazy Kislinga są ciągle rzadkością na polskim rynku sztuki. Nieprzeciętność tego portretu jego kolekcjonerska wartość zawierają się w ukrytej w nim osobistej autorefleksji artysty i przedstawionej na nim retrospektywnej historii własnej twórczości.

Niezwykła osobowość artysty pełna radości życia i radości tworzenia przyniosła mu szerokie uznanie. Kisling w dużym stopniu ukształtował legendę bohemy XIV dzielnicy Paryża przez co zyskał miano „Księcia Montparnasse'u".

„Chłopiec z książką" namalowany przez Kislinga w 1920 roku, do tej pory znajdował się w amerykańskich kolekcjach prywatnych. W obliczu targanych wojenną zawieruchą losów europejskich artystów Amerykanie nie pozostawali obojętni i chętnie wyciągali pomocną dłoń ściągając twórców do Stanów Zjednoczonych. Nie inaczej potoczyły się losy Kislinga. Historia amerykańskiego etapu w życiu Kislinga rozpoczęła się wyjazdem artysty do Nowego Jorku w 1941 roku. Nie był on jednak twórcą nieznanym za oceanem. Wcześniej w Paryżu zdobył wielką sławę, był niezwykle wręcz ceniony i o ugruntowanej pozycji, którego dorobek wystawienniczy u progu lat 40. był imponujący. Do Ameryki zawitał już jako sława i artysta wzbudzający ogromne zainteresowanie. Świadczą o tym pierwsze głośne wystawy jakie Kislingowi zorganizowało nowojorskie środowisko artystyczne zaraz po jego przyjeździe. W 1941 roku miał miejsce pokaz jego prac w Whitney Museum of Art w Nowym Jorku, rok później indywidualną wystawę pokazała galeria Jamesa Vigeveno w Los Angeles. Ale prace Kislinga znane były Amerykanom jeszcze zanim artysta przybył do USA w 1941 roku, ponieważ już w 1939 roku jego twórczość pokazywana była w Art Museum w Cincinnati. Stąd liczne jego obrazy znajdują się w kolekcjach światowych. Ostatnie 100 lat losów „Chłopca z książką" doskonale obrazują tę historię. Obraz cały ten czas znajdował się w kolekcjach światowych, pozostawał znany spadkobiercom artysty co zagwarantowało mu dobrą dokumentację oraz udział w dużej wystawie Kislinga w Japonii.

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.)



Mojżesz Kisling - Port w Sanary, 1920 (olej, płótno, 55 x 46 cm)

Mojżesz Kisling - Port, 1919 (olej, płótno, 65 x 54 cm)

„Chłopiec z książką", to doskonały i bardzo wczesny przykład najlepszego malarstwa portretowego Kislinga, dążącego do subtelnego modelunku współgrającego z uproszczeniem. Kolory nie są jeszcze tak jaskrawe, a ich płaszczyzny tak gładkie. Barwy są nieco zmieszane, ten wczesny obraz opowiada inną historię niż tylko kolor i wdzięk modela. „Portret chłopca z książką" doskonale wpisuje się w nurty sztuki Paryża ok 1920 roku, a zwłaszcza w tzw. portret melancholijny. Kilka lat później, w 1925 roku Franz Roh uznał twórczość Kislinga za charakterystyczną dla wyodrębniającego się „postekspresjonizmu", nazywanego również „nową rzeczowością". Postekspresjonizm łączył się u Kislinga z realistyczną, linearną formą oraz historyzmem widocznym w ujmowaniu postaci w regionalnych, codziennych strojach. W przypadku chłopca na obrazie jest to charakterystyczny sweterek i kołnierz białej koszuli z krawacikiem. Nieprzeciętność tego portretu i jego kolekcjonerska wartość zawierają się w ukrytej w nim zagadkowej, osobistej autorefleksji artysty i przedstawionej na nim retrospektywnej historii własnej twórczości. Nie wiemy kim jest chłopiec. Kryje się za tym niedopowiedzenie. Chłopiec trzyma na kolanach książkę z ilustracjami dzieł Kislinga namalowanymi na przestrzeni niespełna roku wstecz. A więc bardzo aktualnymi wówczas. To dwa południowo-francuskie pejzaże: „Port" namalowany w 1919 roku i „Port w Sanary" z 1920 roku. W latach 1917 i 1920 odbył podróże artystyczne na południe Francji, w 1919 w Galerie Druet miała miejsce jego pierwsza wystawa indywidualna, czy to ma związek z powstaniem tego obrazu? Nie wiemy. Wiemy natomiast, że Kisling po wojnie wrócił ze Stanów właśnie do Sanary i to miejsce stało się jego domem do końca życia.

31
MOJŻESZ KISLING
(1891 – 1953)

Mimozy, 1947

olej, płótno, 55,5 x 46 cm
sygn. l.d.: Kisling Sanary 1947

Estymacja: 450 000 – 550 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Sotheby's Londyn, aukcja 23.06.2010, poz. 194
Sotheby's Nowy Jork, aukcja 5.11.2008, poz. 246

Mojżesz Kisling w pracowni

Domeną, w której Kisling nie miał sobie równych był akt kobiecy oraz kwiaty i martwa natura. Jego kwietne kompozycje malowane z niezwykłą wrażliwością kolorystyczną i dbałością o detal, emanują subtelną i czarującą dekoracyjnością. Fakt ten sprawił, że kwiaty cieszyły się bardzo dużym powodzeniem i Kisling chętnie podejmował ten temat nie tylko jeszcze w trakcie pobytu w Paryżu ale także po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych. Lekkość tematu, nieskrępowana apoteoza piękna natury i elegancja kwietnych kompozycji doskonale wpisywała się w potrzeby estetyczne społeczeństwa amerykańskiego. W pracach tych Kisling używał przeważnie jasnych i gorących tonów palety a nieskazitelna forma i czarująca trafność koloru przywodziła na myśl jakąś – niemal klasyczną – stylizację. „Wiem, że nie można wnieść do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmienne, i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczciwością malarską" – mawiał Kisling. I w rzeczy samej jego kwiaty są tą uczciwością na wskroś przeniknięte. W czym się ona przejawia? Kisling mógł wielokrotnie powracać do tego samego motywu ale nigdy do obrazu nie podchodził rutynowo. W malowaniu każdego odnajdywał tę samą przyjemność i ów entuzjazm jest nadal w tych płótnach jakby zaklęty.

„Mimozy" pulsują radosnym, intensywnym kolorem, malowane są ze starannością i rozwagą, wzrusza dbałość o detal, chociażby w fakturowym uwypukleniu puchu kulek kwiatów. Mnogości pąków kwiatów towarzyszą równie liczne zielone liście rośliny. Pomimo że tło mogło być już namalowane płaską plamą, to jednak artysta zdecydował się na wielobarwną mozaikę, malowaną krótkimi pociągnięciami pędzla. Dzięki temu zabiegowi obraz jeszcze bardzie wibruje przed widzem i bawi się z jego okiem. Trudno dostrzec w „Mimozach" zapis spontanicznego, nagłego aktu twórczego. To kompozycja przemyślana i precyzyjna, ale też zaskakująco swobodna i nie pozbawiona humorystycznego akcentu. W kwietnych martwych naturach, które malował Kisling już po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych wyraźne są nadal echa indywidualnych poszukiwań artystycznych jakie artysta prowadził zwłaszcza w trakcie licznych podróży na południe Francji po I wojnie światowej. Wyjazdy te były swoistą lekcją natury. W okresie zwanym przez historyków sztuki powrotem do porządku, problemy realizmu, tworzenia, odtwarzania, światła i formy, stawały z dwojaką siłą przed twórcami pracującymi na południu. Również Kisling poszukiwał sposobu na uzyskanie harmonii w odtwarzaniu otaczającej rzeczywistości. Przewodnikiem w tym zakresie stał się dla niego francuski malarz André Derain (1880–1954), z którym w latach 20. Kisling malował przede wszystkim w Prowansji w Sanary.

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

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

32
MOJŻESZ KISLING
(1891 – 1953)

Marseille, 1950

litografia barwna, papier,
59 x 41 cm w świetle oprawy
sygn. na kamieniu l.d.: Kisling
oraz p.d.: Marseille 1950
opisany l.d.: 30/150 oraz p.d.
sucha pieczęć Atelier Kisling
podpisana przez Jeana Kislinga

Estymacja: 6 000 – 8 000 zł •

33
MOJŻESZ KISLING
(1891 – 1953)

Brunetka

litografia barwna, papier,
56 x 40 cm w świetle oprawy
sygn. na kamieniu p.g.: Kisling
opisany l.d.: 85/150 oraz p.d. sucha
pieczęć Atelier Kisling
podpisana przez Jeana Kislinga

Estymacja: 2 000 – 3 000 zł •

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

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

34
TAMARA ŁEMPICKA
(1898 – 1980)

Autoportret w zielonym Bugatti, 1932/1994

serigrafia barwna, papier, 80,5 x 63 cm
ed.: 183/400 p.d.: pieczęć TAMARA
de LEMPICKA

(Praca posiada certyfikat córki artystki
Baronessy Kizette de Łempickiej)

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

BOLESŁAW BIEGAS

Bolesław Biegas w swojej pracowni, Biblioteka Polska w Paryżu

W Pavillon de Magny Biegas prezentuje obrazy sferyczne. Są interesujące, gdyż pojawiające się w nich kolory i linie stanowią uogólnienie poszukiwań pointylistów francuskich. Każda linia, każdy ton daje początek kuli linii i barw, ale jako że wszystkie te okręgi się przecinają, efekt polega na utworzeniu tła dla fantazyjnej geometrii, jeśli te dwa słowa mogą iść w parze. To coś na kształt logicznej i poukładanej mozaiki, na której wznosi się figura.

(Gustav Kahn, Wystawa Biegasa, L'Heure, 20.03.1919)

Jeden z najwybitniejszych modernistycznych malarzy i rzeźbiarzy polskich przyszedł na świat w 1877 roku w małej wiosce na Mazowszu. Po wczesnej stracie obojga rodziców, naukę rzeźby rozpoczął dzięki pomocy księdza Aleksandra Rzewinickiego, który ujrzał w młodym chłopcu rodzący się talent. Bolesław Biegas pojechał na praktyki do Warszawy gdzie szkolił się w pracowni rzeźby kościelnej Antoniego Panasiuka. To było jego pierwsze spotkanie z rzeźbą, które wywarło wpływ na jego przyszłe życie. Po powrocie do Koziczyna opiekę nad chłopcem przejął lekarz Franciszek Rajkowski, który zapewnił mu edukację i swobodę twórczą. Ówczesne prace Biegasa zrobiły wrażenie na Aleksandrze Świętochowskim, filozofie i literacie, który postanowił zorganizować bardzo młodemu Bolesławowi pierwszą wystawę indywidualną w księgarni Wendego w Warszawie.

Obdarzony wielkim talentem Biegas studiował w Krakowie w Szkole Sztuk Pięknych, w pracowni rzeźby Alfreda Dauna i Konstantego Laszczki. Profesor Odon Bujwid miał ogromy wpływ na rozwój intelektualny młodego artysty. Pod wpływem filozofii Stanisława Przybyszewskiego jego twórczość, zarówno malarska jak i rzeźbiarska, obracała się wokół tematyki oddającej tajemniczość ludzkiej egzystencji. Szybko wyzwolił się spod wpływów stylistyki akademickiej tworząc coraz bardziej nowoczesne i uproszczone w formie prace. W 1901 roku został usunięty z krakowskiej uczelni po tym jak zaprezentował rzeźbę „Księga życia", której towarzyszyła atmosfera skandalu. Jednak nie miało to wpływu na jego karierę artystyczną. Jeszcze w tym samym roku jego prace zostały zaprezentowane na X Wystawie Wiedeńskiej Secesji, a wkrótce potem młody Biegas otrzymał stypendium Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i wyjechał do Paryża. Poznał tam Henryka i Jadwigę Trütscheli którzy zostali jego mecenasami. Pracował bardzo intensywnie, uczestniczył w licznych wystawach, m.in. w Société nationale des Beaux-Arts, Salonie Jesiennym oraz Salonie Niezależnym. Indywidualne pokazy twórczości artysty miały miejsce między innymi w paryskiej Galerie des Artistes Modernes, Galerie Andre Seligmann, Galerie Bernheim-Jeune, Galerie Arts et Artistes Polonais, oraz w Londynie, Petersburgu, czy Kijowie. Jego prace były również pozytywnie komentowane przez znamienitych krytyków: Guillaume'a Apollinaire'a, Emila Verhaerena, Andra Fontainesa czy Louisa Vauxcellesa.

JEŚLI SŁOWO NOWOCZESNY MIAŁO KIEDYKOLWIEK SENS W MALARSTWIE TO NABIERA GO WŁAŚNIE DZIĘKI BIEGASOWI.

– Louis Mouilleseaux (1931)

35
BOLESŁAW BIEGAS
(1877 – 1954)

Portret sferyczny, lata 20. XX w.

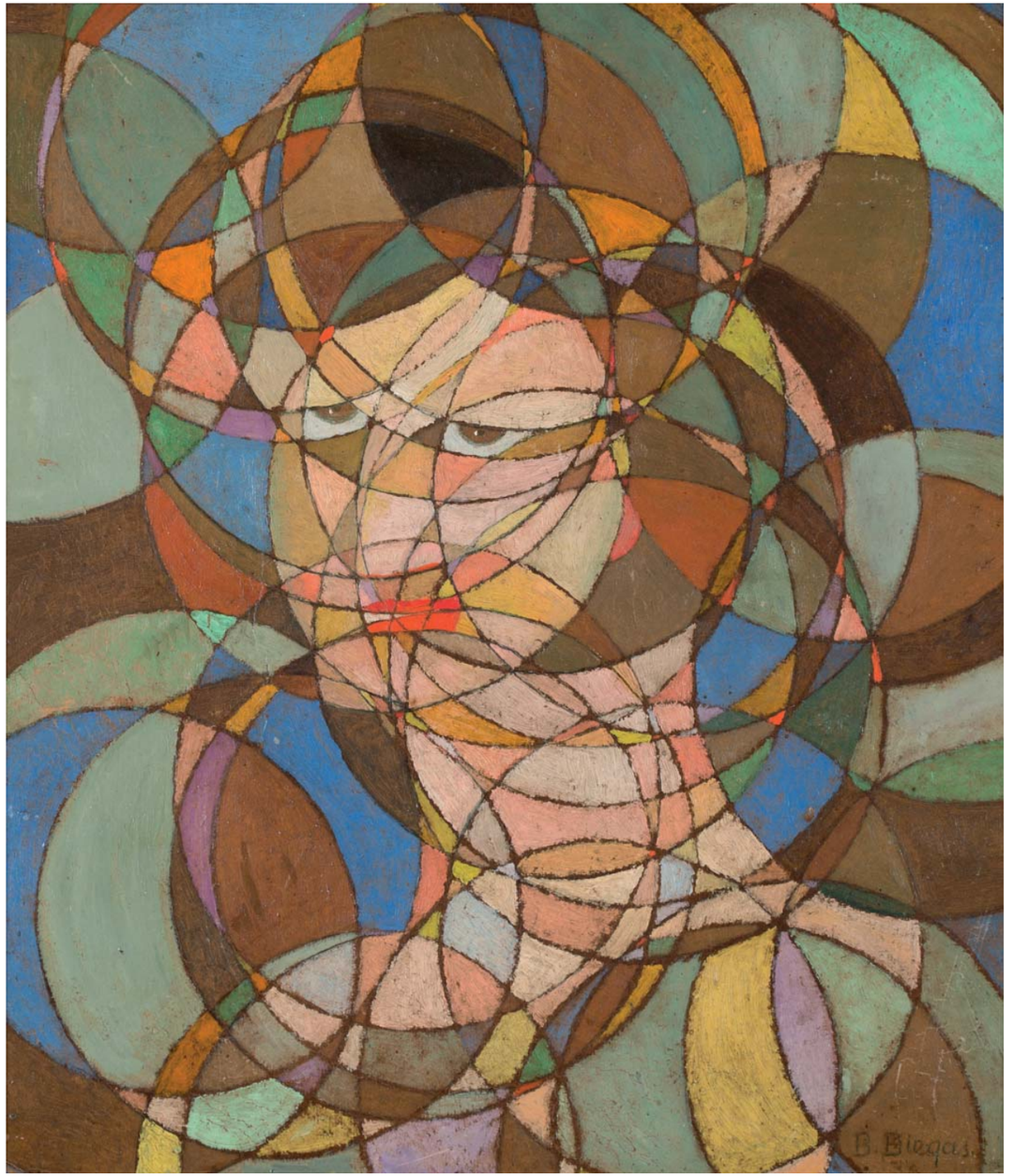
olej, tektura, 41,5 x 36 w świetle oprawy
sygn. p.d.: B. Biegas

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 12.12.2017, poz. 27

Obrazy sferyczne pojawiły się w twórczości Bolesława Biegasa tuż po zakończeniu pierwszej wojny światowej. Tworzył je początkowo równolegle z cyklem słynnych Wampirów. Oparte na figurze koła obrazy sferyczne były próbą harmonijnego połączenia przestylizowanego wizerunku ludzkiego z abstrakcyjną ornamentyką, wpisania ludzkiej postaci w gęstą siatkę biegnących po łukach linii i przecinających się płaszczyzn. Dekoracyjność tego malarstwa polega na linearyzmie i mozaikowej kompozycji. Kolor kładziony jest płasko albo przeciwnie, drobnymi uderzeniami pędzla, nawiązując tym samym do pointylizmu. Mistycyzm tkwi w uśmiechu portretowanych postaci, w ich spojrzeniu i tajemniczych gestach. Pierwsze sferyczne portrety o tytułach Przestrzeń, Uśmiech światła, Zmierzch, Na wolnym powietrzu, W chmurach i Radość pokazane zostały publiczności na Wystawie Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy Polskich na rzecz Inwalidów z Armii Polskiej we Francji (listopad 1918). Natomiast w 1919 roku miała miejsce pierwsza wystawa Biegasa w całości poświęcona sferyzmowi, która odbyła się w Pavillon de Magny w Paryżu. O tym jak wielkie poruszenie wywołała świadczy chociażby tytuł anonimowego artykułu, który ukazał się w „L'Eclair" 20 marca 1919 roku, a który brzmiał: „Sztuka czy mistyfikacja? Kubizm nie żyje! Poznajemy teraz „sferyzm"… który niemalże sprawi, że będziemy żałować jego poprzednika! Michel Georges-Michel, główny kronikarz Montparnasse'u, w „Paris-Midi" z dnia 18 maja 1919 roku tak pisał o sferycznych obrazach Biegasa: „(…) Bolesław Biegas wynalazł także sferyzm, a my byliśmy pierwszymi, którzy oznajmili: jest w nim zdecydowanie więcej z futuryzmu niż z kubizmu, gdyż artysta szuka tu ekspresji dynamicznej. Wyobraźcie sobie dużą liczbę okręgów, w których każda mała ścięta ćwiartka jest zabarwiona, pomalowana inaczej i współtworzy dekoracyjną całość figury. Rodzi się z tego bogactwo barw, a nawet wyraz, jaki osiągają jedynie witraże, mozaiki lub freski."

Cyklem obrazów sferycznych artysta ugruntował sobie opinię malarza awangardowego, który odciął się od panującej wówczas mody na kubizm. Równie gorąco wielbiony co krytykowany Bolesław Biegas był niewątpliwie jedną z najbardziej kluczowych postaci paryskiego świata artystycznego początku XX wieku.



Motywy mitologii, fantastyki i metafizyki przewijały się szczególnie często w twórczości Biegasa. Około 1910 roku rzeźba Bolesława Biegasa ewoluuje w kierunku rzeźby pełnej. Rozpoczął wtedy cykl rzeźb których tematem były przedstawienia personifikacji planet i gwiazd układu słonecznego. Powstały wtedy rzeźby: Jutrzenka (Wenus), Słońce, Uran, Jupiter i Saturn oraz właśnie prezentowany na aukcji Mars, który jest postacią z mitologii Rzymskiej, odpowiednikiem greckiego Aresa. Symbolizował boga wojny a jego korzenie sięgały aż do kultury Etrusków, kiedy to jeszcze nosił imię Maris. Początkowo był czczony jako bóg związany z porami roku a w szczególności wiosny. Był to okres kiedy pogoda pozwalała wznowić bądź rozpocząć działania wojenne. Jego imieniem nazwano miesiąc w starożytnym rzymskim kalendarzu „mensis Martius"- czyli Marzec. Mars był ojcem Romulusa i Remusa. Rzymianie szczególnie czcili Marsa licząc na jego wsparcie w wojnach przez nich prowadzonych. Uważali, że ich miasto ma szczególne względy u boga wojny, skoro zostało założone przez jego synów.

Wszystkie rzeźby Biegasa z cyklu bóstw przedstawiały popiersia postaci, które noszą nakrycia głowy udekorowane przypisanymi im atrybutami. Twarze bohaterów są zgeometryzowane, mają głęboko osadzone oczy, gra światła podkreśla ich przenikliwe spojrzenia i charyzmatyczne oblicza. Stanowią jeden z ciekawszych przykładów odwołania się do mitologii w polskiej sztuce.

Twórczość Biagasa prowokuje, zmusza do refleksji. To twórczość krążąca wokół zagadnienia bytu, losu człowieka, śmierci, nieuchronności wyroków losu, wieczności i przeznaczenia. Twórczość układająca się w swoistą, by posłużyć się tytułem książki artysty, „Wędrówkę ducha myśli". Sztuka apollińska i dionizyjska zarazem – związana ze zdolnością tworzenia fikcji i kreacją artystyczną, ale też przepełniona żywiołem ekspresji, wywołująca silne uczucia i nastroje.

Wierzbicka A., Bolesław Biegas czyli Wędrówka ducha myśli, cyt. za: AA.VV., Bolesław Biegas. Rzeźba, Warszawa 2012, s. 14

36
BOLESŁAW BIEGAS
(1877 – 1954)

Mars, ok. 1911

brąz, wys. 42 cm
sygn. B Biegas, ed.: 1/8 u dołu pieczęć odlewni: Blanchet Fondeur

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Paryż, kolekcja prywatna

ZA JAKĄ SPRAWĄ I CZEMU
DUSZA LUDZKA SPADA
Z NAJWYŻSZYCH WYŻYN
W OTCHŁAŃ CIEMNĄ
BO JUŻ W UPADKU DRGA
WZLOT DUSZY KU WYŻYNOM!

An-ski Sz., Dybuk, wyd. Wolne lektury, Akt 1, str 4.

37
HENRYK BERLEWI
(1894 – 1967)

Dybuk (Chonon i Lea), 1920

litografia, papier, 33,5 x 25,5 cm
w świetle oprawy
sygn. p.d.: H. Berlewi 1920 w kompozycji l.d.
napis w języku hebrajskim

Estymacja: 6 000 – 8 000 zł •

PROWENIENCJA
Paryż, kolekcja prywatna

Berlewi w swojej wczesnej twórczości miał przyjemność stworzyć plakat do Dybuka – dramatu Szymona An-skiego. Pierwsza wersja sztuki powstała około 1914 roku w języku rosyjskim. Prezentowana litografia pochodzi z 1920 roku, kiedy to trupa Wileńska wystawiła ów dramat na deskach Warszawskiego teatru Elizeum.

Dybuk (hebr.; jid. Dybek [dibek]) zgodnie z żydowskimi wierzeniami określa zjawisko zawładnięcia ciałem żyjącej osoby przez złego ducha. Zbłąkane grzeszne dusze miały szukać ciał żyjących ludzi, aby oczyścić się ze złych uczynków. Osoba zawładnięta przez złego ducha oddawała mu część swojej osobowości, pozwalała mówić swoimi ustami, jednocześnie cierpiąc i będąc trawionym przez chorobę.

Prezentowana praca przedstawia Chonona i Leę – głównych bohaterów dramatu An-skiego. Są to kochankowie, którzy zostali sobie przeznaczeni jeszcze przed swoim narodzeniem. Ojcowie ich złożyli sobie nawzajem obietnicę, że jeśli jednemu urodzi się córka a drugiemu syn, to połączą oni ich węzłem małżeńskim. Niestety Nachman-ojciec Chonona utonął przed poznaniem swojego syna. Ojciec Lei – Sender, przedwcześnie owdowiały wychowywał swoją córkę, skupiając się głównie na pomnożeniu swojego dobytku. Z biegiem lat, obietnica dana przyjacielowi bledła w pamięci Sendera, przysłonięta okazją wydania córki za kogoś, kto pomnożyłby jego bogactwo. Jednak przeznaczenie połączyło Chonona i Lee. Od pierwszych chwil połączyła młodych wielka miłość. Sender był ślepy na uczucia córki i głuchy na pamięć danej obietnicy Nachmanowi. Zerwanie przyrzeczenia sprzed lat skończyło się przedwczesną śmiercią Chonona, rażonego nieziemską siłą na wieść o zaręczynach Lei z innym kandydatem. W dniu ślubu dziewczyny duch Chonona wstępuje w nią jako dybuk. Lea zostaje poddana egzorcyzmom, które mają ją uwolnić od złego ducha. Po długiej walce Dybuk zostaje ostatecznie przepędzony przed Rabina. Nazajutrz dziewczyna zostaje odnaleziona martwa. Obietnica złożona przed wielu laty wypełniła się, łącząc kochanków na zawsze poprzez śmierć, a chciwość Sendera zostaje ukarana stratą jedynej jego córki.

38
EMMANUEL KATZ (MANÉ-KATZ)
(1894 – 1962)

Mężczyzna w czerwonym kapeluszu, 1923

tempera, papier naklejony na płótno,
63 x 48 cm
sygn. p.g.: Mane-Katz 23

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 03.10.2010, poz. 38
Warszawa, kolekcja prywatna

Nie miałem nigdy zamiaru malować ładnie. Chciałem malować bezpośrednio, szczerze. Obraz staje się ładnym lub brzydkim dopiero potem. Ale to już sprawa innych.

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

39
MAREK WŁODARSKI
(1903 – 1960)

Pan w meloniku na balkonie, 1925

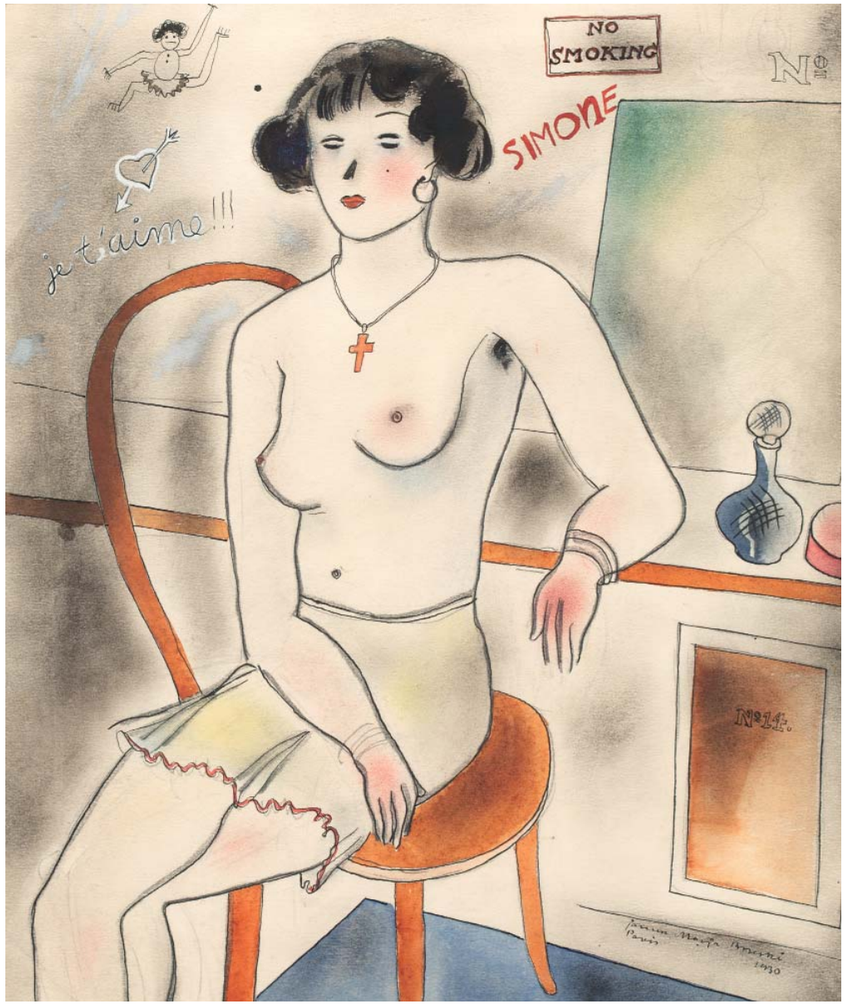
ołówek, kredka, papier, 25,5 x 25 cm

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Muzeum Narodowe, *Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960 wystawa monograficzna*, 1981-1982.

OPISANY
Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960 wystawa monograficzna [kat. wystawy], MNW, 06.1981-1982, poz. kat. IV238.



40
JANUSZ MARIA BRZESKI
(1907 – 1957)

Simona, 1930

akwarela, ołówek, papier 37,5 x 31,5 cm
w świetle oprawy
sygn. l.d.: Janusz Maria Brzeski Paris 1930

Estymacja: 6 000 – 8 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

41
JANUSZ MARIA BRZESKI
(1907 – 1957)

W kawiarni

akwarela, ołówek, papier, 35 x 25,5 cm
w świetle oprawy
sygn. l.d.: jm Brzeski

Estymacja: 6 000 – 8 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

JANKIEL ADLER

Jankel Adler, 1924, wikipedia

Już sam dźwięk jego nazwiska – Jankiel Adler – jest programem, podkreśleniem jego narodowości. Dokładnie w taki sam sposób, jak Chagall od Szolem Alejchema, Jankiel Adler pochodzi od Pereca; ludowa prostota i chasydzki rozmach – oto jego droga. Jestem przekonany, mówi Adler dalej, że nadejdzie wkrótce taki czas, kiedy stanie się oczywiste, że zdobycze polityczne nie są w stanie nas uszczęśliwić i stać się trwałymi wartościami. Liczy się duchowy i umysłowy postęp danego narodu. Ludzie bezmyślni i płascy trwają w błędnym przekonaniu, że to ich czas, i rozpychają się łokciami. Wykrzykują, że żyjemy w wieku techniki. Zapominają, że postęp techniczny jest tylko środkiem, a nie celem. Celem jest siła umysłu i szerokie horyzonty.

Literarisze Bleter, 1929, nr 30, s. 582

Jankiel Adler urodził się w 1895 roku w Tuszynie. Był to artysta Żydowskiego pochodzenia, którego życie połączyło z wieloma miastami Europejskimi. Okres jego młodzieńczych poszukiwań był bardzo bogaty w przeprowadzki: w ciągu dwóch lat mieszkał w Serbii, Niemczech i w Polsce. Swoją edukację artystyczną rozpoczął w Belgradzie, w warsztacie grawerskim. Następnie przeprowadził się do Niemiec gdzie kontynuował naukę u Gustava Wiethchtera w Kunstgewerbeschule w Barmen koło Düsseldorfu. Tam rozpoczął naukę rysunku i malarstwa. W 1918 roku mieszkał już w Warszawie, jednocześnie współpracując z Łódzką grupą Jung Idysz. Była to grupa twórców awangardowej literatury i sztuki żydowskiej w Polsce.

Adler rozpoczął swoją przygodę z malarstwem od kompozycji wpisujących się w nurt ekspresjonizmu. Szczególną inspiracją w tamtym czasie były dla niego wątki biblijno-talmudyczne oparte na żydowskim folklorze. Charakterystyczne dla prac z tego okresu były ostre zderzenia barw oraz deformacje przestrzeni, które przywodzą na myśl twórczość El Greca. Jego prace spotkały się z entuzjazmem, czego wynikiem była wystawa w Hotelu Polonia w Polskim Klubie Artystycznym (1919). Pierwsze sukcesy artystyczne jeszcze bardziej zachęciły młodego artystę do wytężonej pracy i poszukiwań środowisk, które będą dla niego stymulujące. W ciągu następnych dwóch lat przeprowadził się znów do Niemiec gdzie związał się z kolejnymi trzema grupami artystycznymi z czego ostatniej był współzałożycielem. Były to po kolei: „Die Action" w Berlinie, następnie „Das Junge Rheinland" oraz „Srebrny Wóz" w Düsseldorfie. Tak jak i w Polsce jego prace zostały docenione przez Niemiecką publiczność. Efektem tego był udział w Wielkiej Berlińskiej Wystawie Sztuki prezentującej awangardowe nurty i tendencje oraz w Międzynarodowej Wystawie Nowej Sztuki i towarzyszącym ekspozycji Kongresie Postępowych Artystów, która odbyła się w Düsseldorfie.

W latach 20-stych zrezygnował z ekspresjonizmu na rzecz bardziej kubizujących i konstruktywistycznych rozwiązań. Nadal jego prace były inspirowane jego pochodzeniem. Jednak tym razem Adler skupił się na poszukiwaniu swojej narodowej tożsamości i wartości religijnych. Tworzył kompozycje figuratywne, łącząc klasyczne techniki malarskie z niestandardowymi rozwiązaniami takimi jak piasek, strzępy tapet, wosk, gips czy sól. W jego wielkoformatowych pracach, sylwetki ludzkie były zniekształcane tak aby podkreślić konkretne cechy ich fizjonomii.

Lata 30-ste przyniosły ze sobą kolejne kierunki poszukiwań artystycznych Adlera. Zmiany w jego twórczość zostały zainicjonowane przez podróż do Hiszpani i na Majorkę. Zaczął upraszczać swoje kompozycje, syntezować je i uogólniać niemal do abstrakcyjnych form. W pierw gruby kontur służący do wydobycia figuratywnych sylwetek, uwolnił się, przestał opowiadać o tym co obraz przedstawia i sam stał się jego dynamicznym bohaterem. W tym czasie artysta mieszkał we Francji i w Polsce. Były to jednak niespokojne czasy dla Europy. W 1940 roku Adler zdecydował się do wstąpienia do armii polskiej, która formowała się we Francji. Niestety zdrowie artysty wykluczyło go z walki i w 1941 roku w Szkocji. Osiedlił się w Anglii gdzie kontynuował swoją artystyczną praktykę. Po wojennych wydarzeniach artysta wrócił do wielkoformatowych, figuratywnych przedstawień, które zapoczątkował w latach 20-stych. Była to ostatnia faza twórczości Adlera. Prace powstałe w tym okresie były wynikiem jego wieloletniej praktyki artystycznej i doświadczeń życiowych. Prace z lat 40 opowiadają o tragizmie ludzkiej egzystencji, ale i o radościach istnienia. Zycie Adlera wiodło przez wiele krajów i miast europejskich, szukał on nieustannie inspiracji oraz wydarzeń, które stymulowałyby go do dalszych artystycznych poszukiwań i rozwiązań. Po długiej wędrówce przez niespokojną Europę, Adler zmarł 1949 roku w Anglii.

Artysta w ciągu swojego życia inspirował się szczególnie twórczością Pabla Picassa, Paula Klee, Maksa Ernsta. Podróż przez jego twórczość jest niezwykłym doświadczeniem. Od początku tworzył sztukę dojrzałą, a tematy, które podejmował pobudzają do refleksji nawet współczesną publiczność. Prace Adlera były prezentowane na licznych indywidualnych wystawach m.in.: w Łodzi, Warszawie, Wrocławiu, Londynie, Nowym Jorku, Edynburgu i Wuppertalu.

Mimo ciągłego podejmowania życiowych tematów i motywów, co ma też swoje teoretyczne uzasadnienie, Jankiel Adler swoją twórczością wykracza poza ten obszar. Sposób, w jaki przekształca te żydowskie motywy i tematy, oddala go od anegdotycznego, charakterystycznego dla tej epoki, stylu przedstawiania.
I jakkolwiek nigdy nie wyzwolił się całkowicie od figuratywności, wiedział bowiem o niebezpieczeństwie zwykłego zdobnictwa tkwiącego w abstrakcji, to jednak unikał przedstawień treściowo określonych. Dlatego też jego wielkość polega przede wszystkim na tym, że nie przyłączył się do kulturowych tendencji, które w polskiej, niemieckiej i angielskiej sztuce owych czasów nie ustrzegły się zwykłej, dekoracyjnej abstrakcji.

Nehama Guralnik, *Jankiel Adler, Europejski Artysta w Poszukiwaniu Żydowskiego stylu*, Düsseldorf - Kolonia - Tel Aviv - Łódź 1985, s. 277.

Udało mu się raczej wykrystalizować ze specyficznej swoistości polsko-żydowskiego pochodzenia humanizm, zespalający świat.

Nehama Guralnik, *Jankiel Adler, Europejski Artysta w Poszukiwaniu Żydowskiego stylu*, Düsseldorf - Kolonia - Tel Aviv - Łódź 1985, s. 277.

Po wojennych wydarzeniach artysta osiadł w Anglii i powrócił do wielkoformatowych, figuratywnych przedstawień, które zapoczątkował w latach 20-stych.Prace powstałe w tym okresie były wynikiem jego wieloletniej praktyki artystycznej i doświadczeń życiowych. „Dwie postacie" Jankiela Adlera powstały właśnie w 1944 roku. Był to ostatni okres w jego twórczości. Na ostatnie dziesięć lat swojej praktyki artystycznej wrócił do rozwiązań malarskich, które były mu bliskie przeszło dwadzieścia lat wcześniej. Na jego płótna powróciły figuratywne przedstawienia ludzkich sylwetek. Wyraźna linearność i konturowość form, płaszczyznowość tła, kontrastuje w jego obrazach z najmocniejszym w wyrazie chaosem przecinających się lin i barw wypełniających sylwetki postaci, chaosem wyrażającym tragizm istnienia. Malarsko wyrażającym psychiczny niepokój. Adler niemal w całym swoim malarstwie nawiązywał do treści duchowych, nieraz bezpośrednio sięgając po wątki talmudyczne czy czerpane z żydowskiego folkloru.

Tak jak i w latach dwudziestych, tak i w czterdziestych jego wielkoformatowe płótna najlepiej z całego jego dorobku obrazują esencję jego malarstwa tkwiącą w ekspresjonizmie i merytoryce krążącej wokół mistycyzmu duchowości i postaci ludzkiej. To właśnie w takich obrazach Jankiela Adlera jak „Dwie postaci" czytamy przypisywany mu linearyzm, nadrealizm i monumentalizację charakterystyczną dla światowej sztuki Paula Klee, Pabla Picassa i Maksa Ernsta. Obraz był wielokrotnie wystawiany i posiada wyjątkowo udokumentowaną historię, stanowiąc jeden z najciekawszych przykładów malarstwa Adlera.

42
JANKIEL ADLER
(1895 – 1949)

Dwie postacie, 1944

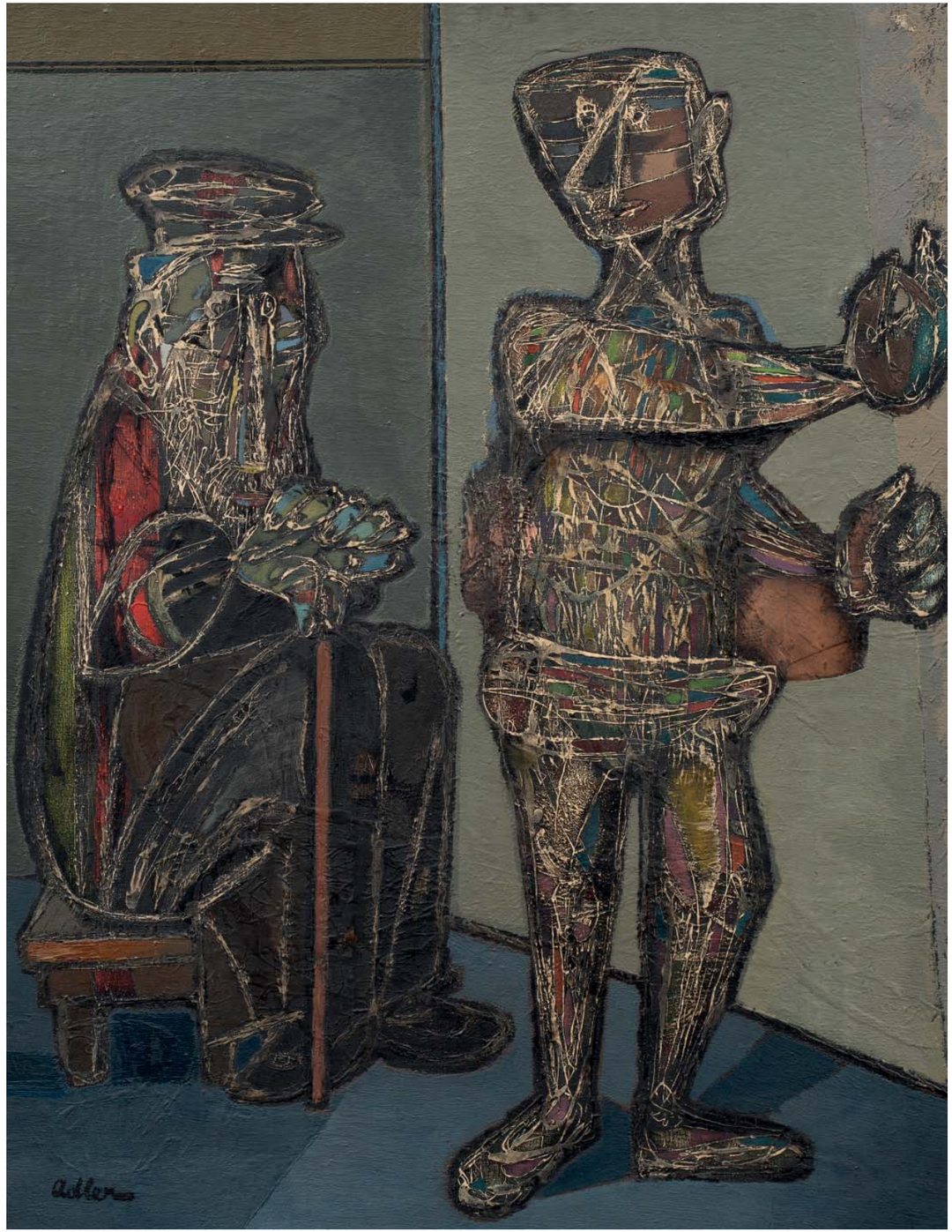
olej, płyta, 111 x 86 cm
sygn. l.d.: Adler
na odwrocie papierowa nalepka z The Jewish Museum w Nowym Jorku z wystawy Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century z 1975-76, papierowa nalepka z The Jewish Museum w Nowym Jorku z tytułem oraz nazwiskiem właścicieli, papierowa nalepka z Waddington Gallery w Londynie, papierowa nalepka z Galerii Charles Lienhard w Zurychu z wystawy Adlera w 1959, papierowa nalepka z wystawy The Ben Uri Story - from Art Society to Museum 1915-2000 w Edynburgu z 2001, papierowa nalepka z Arts Council w Londynie z wystawy Jankel Adler Memorial z 1951

Estymacja: 650 000 – 850 000 zł •

PROWENIENCJA
Gdańsk, kolekcja prywatna
Sotheby's Nowy Jork, aukcja 16.12.2008, poz. 52
Christie's, aukcja 15.11.2006, poz. 172
kolekcja Petera Nahuma
Nowy Jork (Gloversville), kolekcja Jacoba Schulmana
Chicago, kolekcja Arnolda H. Maremona
Londyn, Waddington Galleries

WYSTAWIANY
Edynburg, Phillips, *The Ben Uri Story - from Art Society to Museum 1915-2000*, sierpień - wrzesień 2001.
Londyn, Phillips, *The Ben Uri Story - from Art Society to Museum 1915-2000*, styczeń 2001.
Yorkshire, Galeria Manor House, *The Constructed Space: Paintings, Sculpture and Verse commemorating the Poet W.S. Graham*, kwiecień - czerwiec 1994.
Nowy Jork, Muzeum Żydowskie, *Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century*, październik 1975 - styczeń 1976.
Zurych, Galeria Charles Lienhard, *Jankel Adler*, 1959.
Wuppertal, Muzeum Statisches, *Jankel Adler 1895-1949*, czerwiec 1955.
Londyn, Arts Council, *Jankel Adler Memorial Exhibition*, 1951.

REPRODUKOWANY
Jankel Adler, 1895-1949, Wuppertal, Muzeum Statisches , 1955, il. nr 9.
The Ben Uri Story - from Art Society to Museum 1915-2000 [katalog wystawy], Londyn Phillips 2001, il. nr 3.



Czesław Rzepiński należał do czołowych przedstawicieli nurtu polskiego koloryzmu, jego koncepcja malarstwa wywodziła się ze sztuki francuskich intymistów, P. Bonnarda i H. Matisse'a. Kompozycję budował śmiałym, szerokim duktem pędzla lub krótkimi uderzeniami tworzącymi drobne plamy. Jak wprawny kolorysta delektował się jakościami barw, zestrajał tony zimne i ciepłe, rygorystycznie przestrzegał płaszczyznowości kompozycji, akcentując jej dekoracyjność. Malował wibrujące barwami pejzaże, martwe natury i portrety na dekoracyjnych tłach, w których kształt dookreślał konturem.

Ta martwa natura zawiera w sobie wszystko to co najlepsze w malarstwie Rzepińskiego i przedstawia sobą wszystkie założenia francuskiego koloryzmu. Śmiałe, ale i pewnie prowadzenie pędzla w połączeniu z ciepłymi kolorami farby tworzą kompozycję lekką i pełną światła. Powierzchnia obrazu jest rozedrgana, temat wydaje się jedynie pretekstem dla przedstawienia nam atmosfery słonecznego dnia.

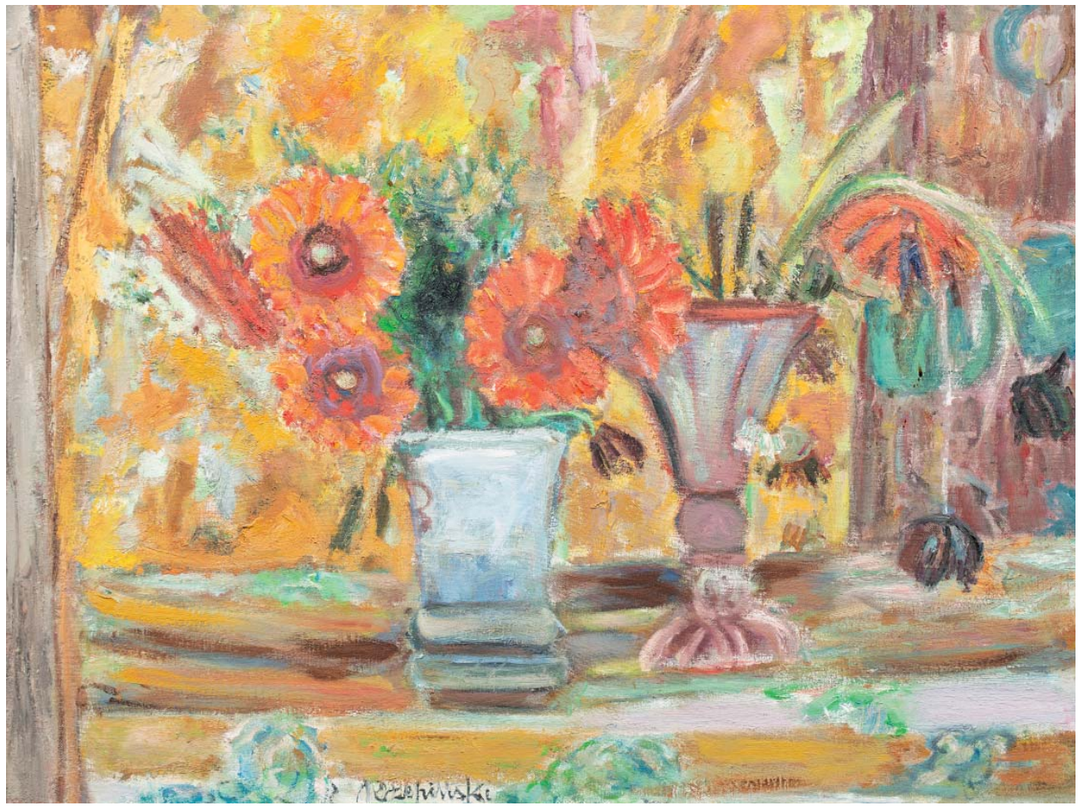
43
CZESŁAW RZEPIŃSKI
(1905 – 1995)

Kwiaty

olej, płótno 54,5 x 73,5 cm
sygn. u dołu Rzepiński

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Gdańsk, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 16.12.1998,
poz. 281



Pragnę dojść do tłumaczenia poprzez język plastyczny figury ludzkiej. Oczywiście, muszę zrobić do tego wiele, wiele rysunków, zanim znajdę jakiś układ linii i form, które będą odpowiadały mojej wizji. [...] dążę celowo do barw podstawowych: czerwonych, żółtych, zielonych, którymi operują nasi artyści ludowi.

– *Bogusław Szwacz*

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

Polski malarz, rysownik a także profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Bogusław Szwacz swoją artystyczną podróż rozpoczął na Kakowskim ASP w pracowni Ignacego Pieńkowskiego, Karola Frycza i Jana Joplińskiego w 1930 roku. Siedem lat później uzyskał dyplom z wyróżnieniem i rozpoczął swoją karierę poza murami Akademii. W tym okresie jego sztuka zaczęła dynamicznie się zmieniać. Artysta zaczął eksperymentować z wieloma nurtami sztuki. Od 1845 roku był członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków. W tym samym okresie związał się z Grupą Młodych Plastyków skupioną wokół Tadeusza Kantora. Szwacz odbył podróż do Paryża gdzie rozpoczął współpracę z grupą francuskich artystów „Le Surrealisme Revolutionnaire". W tym czasie jego twórczość charakteryzowała się deformacją postaci ludzkiej. Następnie w jego twórczości pojawił się wątek socrealistyczny, który prędko ustąpił miejsca sztuce abstrakcyjnej. Uwieńczeniem tego okresu była wystawa w warszawskim Związku Literatów Polskich prezentująca obrazy nie przedstawiające, które powstały w latach 1949-1955. Od tego czasu artysta konsekwentnie rozwijał się w sztuce abstrakcyjnej. W trakcie jego podróży Szwacz szczególnie inspirował się kubizmem oraz informelem. Artysta obrał kierunek sztuki niefiguratywnej ponieważ najlepiej potrafiła przedstawić to o czym autor chciał opowiadać. Szwacz za pomocą obrazów chciał mówić o stanach duchowych świadomości twórcy, kwestii metafizycznych, roli człowieka na świecie. W latach 60. Powstała jego autorska koncepcja „Ars-Horme", czyli Sztuki Poruszenia Wyobraźni. Założenia tej idei przedstawił w formie manifestu podczas pleneru w Osiekac. Obrazy stworzone zgodnie z jego autorską koncepcją nazywane są ars-hormegryfami i ars-hormegramami.

Bogusław Szwacz brał udział w ważnych wystawach sztuki awangardowej, m.in. w : II i III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (1957 i 1959), Galerii Krzywe Koło w Warszawie (1962 i 1963), W I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965), Sympozjach „Złotego Grona" w Zielonej Górze (1973 i 1976). Był laureatem nagród w konkursie malarskim im. J. Spychalskiego (1974, 1975). Poza granicami polski wystawiał m.in. w Czechach, Słowenii, Serbii, Norwegii, Szwajcarii, Niemczech, Hiszpanii, Turkmenistanie, Francji oraz USA

Prezentowana praca „Pieta" pochodzi z okresu tuż po studiach artysty. Wszystko do czego miał Bogusław Szwacz dojść było jeszcze przed nim. Jest to przykład jego wczesnej sztuki figuratywnej, która w przyszłości miała całkowicie ustąpić abstrakcji. Już w tej pracy widać, że artysta dążył do syntezy, a wierne odwzorowanie postaci nie było jego priorytetem. „Pieta" jest motywem wielokrotnie wykorzystywanym w historii sztuki. Przedstawienie matki, trzymającej swojego martwego syna w ramionach jest niezwykle poruszając. Atmosfera towarzysząca temu wydarzeniu była interpretowana przez wielu artystów na przestrzeni wieków. Bogusław Szwacz również wykonał próbę odwzorowania emocji i szczególnej atmosfery „Piety". Znając dalsze losy twórczości artysty praca jest niezwykle wymowna. Tu jeszcze artysta porusza nas używając języka figuratywnego jednak idea „Ars-Horme" jest już w obrazie obecna.

44
BOGUSŁAW SZWACZ
(1912 – 2009)

Pieta, 1946

olej, płótno, 104 x 138 cm
sygn. p.g.: Szwacz 46

Estymacja: 70 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Poznań, *Bogusław Szwacz. Prace z lat 50.*, CK Zamek, 18.01-07.02.2007.
Poznań, *Bogusław Szwacz. Liczy się tylko abstrakcja! Prace z lat 40. i 50.*, Galeria Piekary, 06.05-10.06.2016.

REPRODUKOWANY
Bogusław Szwacz. Prace z lat 50. [katalog wystawy], CK Zamek, Poznań, 2007.
Poznań, *Bogusław Szwacz. Liczy się tylko abstrakcja! Prace z lat 40. i 50.* [katalog wystawy], Galeria Piekary, 2016, poz. kat. 1, reprodukcja s. 141.

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

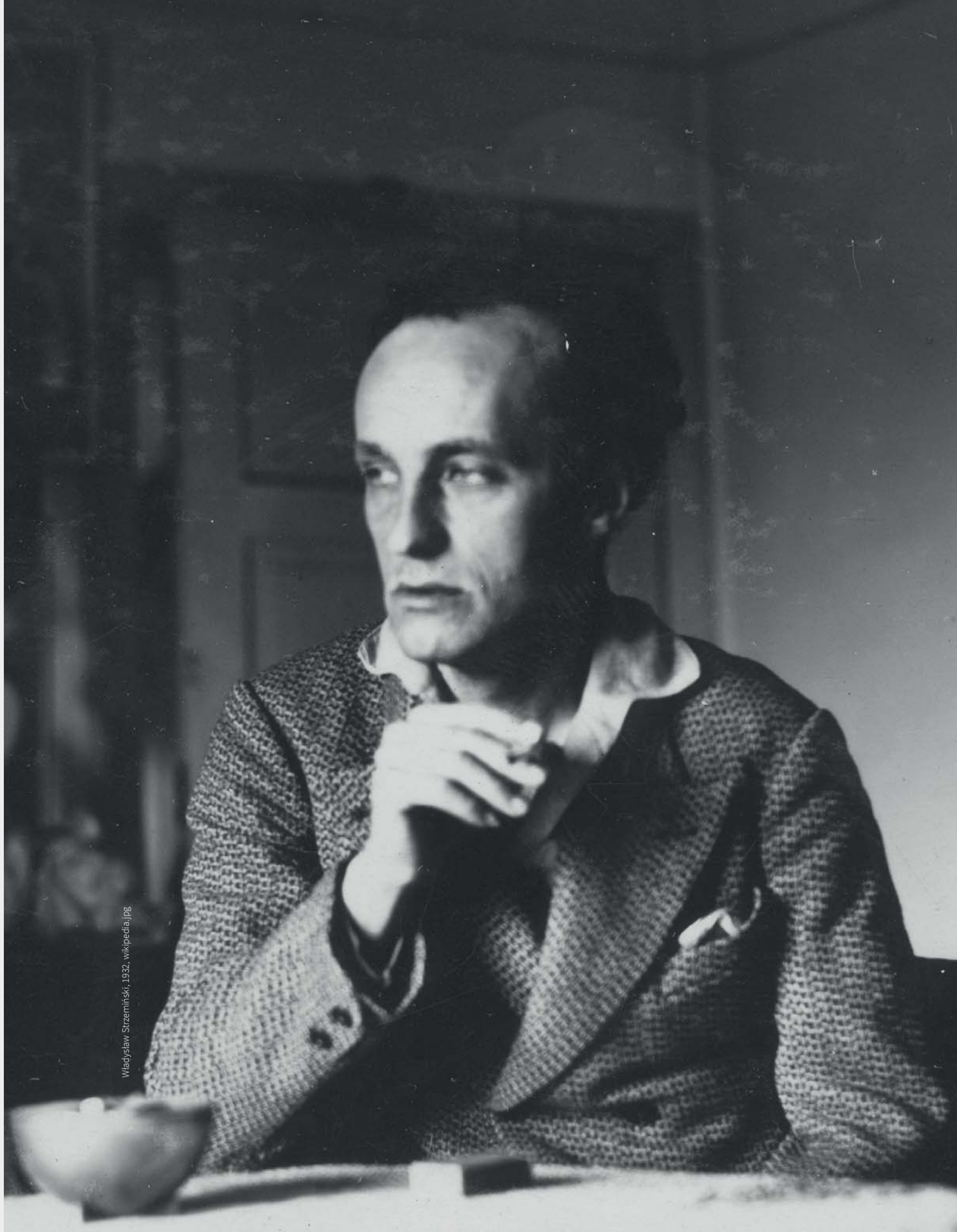
Twórcy i ich twórczość. Odwiedzamy Bogusława Szwacza, „Stolica" 1956, nr 4, s. 11.

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI

Myśl stawia pytania, na które ma odpowiedzieć widzenie. Widzenie daje zasób materiału obserwacyjnego — i ten zasób ulega sprawdzeniu i uogólnieniu w procesie opracowania myślowego. Dzięki ciągłej korekturze myśli w stosunku do widzenia możemy coraz lepiej korzystać z otrzymanych doznań wzrokowych. Nie puszczamy ich mimo siebie, nie dajemy im przeminąć bezowocnie, gdyż poznajemy, co każde z nich oznacza i jakiemu odcinkowi rzeczywistości odpowiada

Wstęp do „Teorii widzenia" Władysława Strzemińskiego

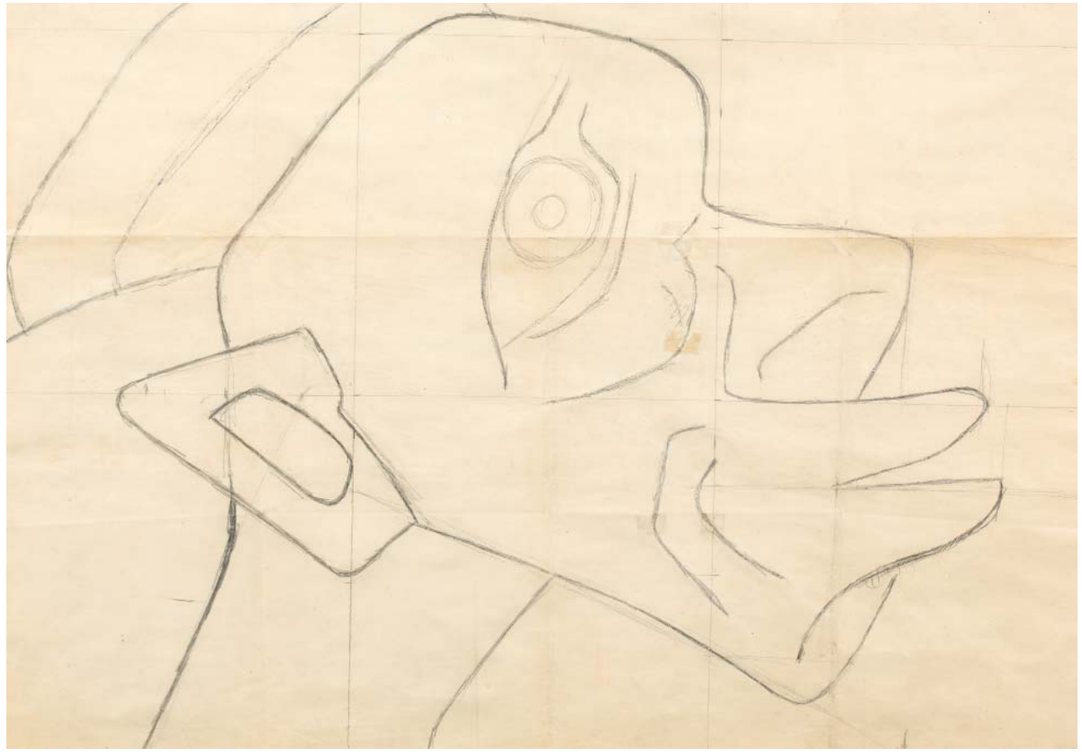
Rysunek ten jest fragmentem projektu Władysława Strzemińskiego przedstawiającego Murzynów dźwigających worki z kawą na tle morza. Całość stanowiła szkic do polichromowanej płaskorzeźby, która miała zostać zrealizowana w kawiarni „Egzotyczna" przy ulicy Piotrkowskiej w Łodzi. Strzemiński po wyrzuceniu z powodów politycznych ze stanowiska profesora z Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznej w Łodzi (Obecnej Akademii Sztuk Pięknych) trudnił się aranżowaniem wystaw w sklepach Miejskiego Handlu Detalicznego. Praca nad dekoracją kawiarni „Egzotyczna" była jego ostatnią tej skali realizacją artystyczną. Nika Strzemińska wspomina tamten czas: „Czasem ojciec wchodził tam, stawał na środku, przypatrując się ścianom, a po powrocie do domu z jeszcze większym zapałem tworzył. Na biurku rosła sterta czarno-białych i kolorowych szkiców przedstawiających Murzynów dźwigających worki z kawą". W realizacji projektu wzięli udział: Stefan Krygier-student Władysława Strzemińskiego oraz rzeźbiarz Edward Nowicki. Prace rozpoczęto w 1951 roku, jednak już w 1952 roku zostały one przerwane, gdyż planowana płaskorzeźba nie odpowiadała duchowi realizmu socjalistycznego. Zdecydował o tym Zarząd Okręgu ZPAP. To, co do tej pory udało się stworzyć, skuto i zdemontowano. Większość dzieła została zniszczona i jedynymi pamiątkami tego projektu są prezentowany rysunek „Głowa Murzyna" oraz przeniesiony fragment szkicu na płótno o tym samym tytule. Obraz malowany temperą jest obecnie własnością Muzeum Sztuki w Łodzi.



Władysław Strzemiński, 1932, wikipedia.jpg

CZASEM OJCIEC WCHODZIŁ TAM, STAWAŁ NA ŚRODKU, PRZYPATRUJĄC SIĘ ŚCIANOM, A PO POWROCIE DO DOMU Z JESZCZE WIĘKSZYM ZAPAŁEM TWORZYŁ. NA BIURKU ROSŁA STERTA CZARNO-BIAŁYCH I KOLOROWYCH SZKICÓW PRZEDSTAWIAJĄCYCH MURZYNÓW DŹWIGAJĄCYCH WORKI Z KAWĄ.

(Strzeminska N., Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim, Warszawa 2001, s. 159).



45
WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
(1893 – 1952)

Głowa Murzyna
(Wyzysk kolonialny), 1949

ołówek, papier, 69,5 x 100 cm

Estymacja: 90 000 – 140 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Poznań, kolekcja Krzysztofa Musiała
Warszawa, Galeria Piotra Nowickiego
kolekcja Niki Strzemińskiej

WYSTAWIANY
Łódź, *Warsztat Władysława Strzemińskiego*, Galeria Sztuki Współczesnej Anny Wesołowskiej, czerwiec 1985.
Wrocław, *MNW, Zapisy Przemian, Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 2007.
Szczecin, Zamek Książąt Pomorskich, *Zapisy Przemian, Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 2007.
Warszawa, Zachęta, *Zapisy Przemian, Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 2007-2008.
Kraków, MNK, *Zapisy Przemian, Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 2008.
Poznań, MNP, *Zapisy Przemian, Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 2008.
Stalowa Wola, Muzeum Regionalne, *Zapisy Przemian, Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 2008.
Gdańsk, MNG, *Zapisy Przemian, Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 2008-2009.
Kielce, MNK, *Zapisy Przemian, Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 2009.

REPRODUKOWANY
Ilkosz B., *Zapisy Przemian, Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, MNW, Wrocław 2008, s. 199.

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

46
TADEUSZ BRZOZOWSKI
(1918 – 1987)

AHASWER, 1964

olej, sklejka, 23,5 x 22 cm
sygn. na odwrocie: „AHASWER" 1964, poniżej: KOCHANEMU JÓZKOWI P. od T. / T.BRZOZOWSKI

Estymacja: 25 000 – 28 000 zł •

WYSTAWIANY
Warszawa, Muzeum Narodowe, *Tadeusz Brzozowski 1918-1987*, 1997.

LITERATURA
Tadeusz Brzozowski 1918-1987 [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, 1997, red. A. Żakiewicz, poz. 149, s. 230.

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

47
JAN LEBENSTEIN
(1930 – 1999)

Figura nr 163, 1962

olej, płyta, 100 x 50 cm
sygn. p.d.: Lebenstein 62 opisany na odwrocie:
Lebenstein figure No 163 1962

Estymacja: 140 000 – 180 000 zł •

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

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

MARIA EWA ŁUNKIEWICZ-ROGOYSKA

Wychowała się w domu gdzie zainteresowanie sztuką było na porządku dziennym. Matka Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej była malarką a stryjem malarz Adam Chmielowski. Przyjacielem tej artystyczne rodziny był sam Stanisław Witkiewicz. Wczesne lata młodości Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej przypadły na okres wojny dlatego studia artystyczne w Ecole Nationale Superieure des Arts Decoratifs rozpoczęła już jako dwudziestoparoletnia mężatka. Okres paryski był dla artystki niezwykle inspirujący. To tam pokochała twórczość Fernanda Legera, postkubistów Auguste'a Herbina i Jean Metzingera oraz purystów Amadee Ozenfanta i Pierre Jeannereta. Po studiach wróciła wraz z mężem do Warszawy gdzie rozpoczęła już na dobre swoją działalność twórczą. Pociągały ją grupy artystyczne propagujące konstruktywizm czyli Blok", "Praesens" i "a.r.". Prace z jej najwcześniejszego okresu twórczość niestety zaginęły prawdopodobnie podczas wojny ale te najwcześniejsze, które są nam znane zdradzają fascynację artystki puryzmem. Był to kierunek w sztuce którego źródłem był kubizm syntetyczny nawiązujący do neoplastycyzmu i konstruktywizmu. Prace były zachowane w pastelowej kolorystyce a przedmioty bądź postacie silnie zgeometryzowane, gubiące swoją tożsamość dla czystych abstrakcyjnych form. O tym okresie w twórczości Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej Konrad Winkler mówił: „W sztuce M. Łunkiewiczowej np. odnajdujemy widoczne ślady tzw. puryzmu, ale 'puryzm' Łunkiewiczowej nie jest bynajmniej identyczny ze sztuką twórców tego kierunku, Ozenfanta i Jeannereta - którzy głoszą, że wrażenia, jakie od sztuki odbieramy, powinny być zbliżone jakością do tych stanów psychicznych, jakie budzi w nas świadomość jakiegoś ogólnego prawa, jakiejś ogólnej zasady jak np. w matematyce. Ów stan 'matematycznego liryzmu' może w nas wywołać zaledwie kilka prac Łunkiewiczowej, prac stworzonych mniej lub bardziej podług matematycznej zasady Jeannereta - lecz przeważającą ilość dzieł tej utalentowanej malarki, stworzono zupełnie samodzielnie - gdzie purystyczna doktryna jest zaledwie punktem wyjścia i pewnego rodzaju dyscypliną, a nie kanonem ani stałą regułą - gdzie zresztą w całej pełni występuje dystynkcja barwy i zmysł kolorystyczny malarki, w przeciwieństwie do dość oschłych i mózgowych koncepcji kolorystycznych purystów."

Na początku lat 30. artystka znów przebywała w Paryżu i tym razem podróż przyniosła jej kolejne źródła inspiracji. Dzięki znajomościom takim jak przyjaźń z Pietem Mondrianem Łunkiewicz-Rogoyska odkryła sztukę abstrakcyjną. Zaczęła wtedy tworzyć prace coraz bardziej nie przedstawiające, równocześnie tworząc cykle krajobrazów ze sztafażem figuralnym bądź sceny o tematyce sportowej. Kolejny okres twórczość artystki przypadł na lata drugiej wojny światowej. Tak jak i w pierwszej większość jej prac zaginęła. Po doświadczeniach niespokojnych politycznie artystka wróciła do Warszawy gdzie ruiny miasta zrobiły na niej ogromne wrażenie. To wtedy zaczęły się pojawiać obrazy o tematyce Warszawskiej w jej twórczości. Do końca swoich poszukiwań artystyczny Łunkiweicz-Rogoyska przeskakiwała pomiędzy sztuką abstrakcyjną a figuratywną. Jej obrazy raz traciły kontury to znów je zyskiwały. Była artystką nieustannie poszukującą i bacznie przyglądającą się zmianom zainteresowań w środowisku artystycznym.

Prace Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej znajdują się w Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie i Poznaniu, w Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum w Lublinie, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

Ewa Łunkiewicz Rogoyska, 1958, Warszawa, fot. Tadeusz Rolke, Agencja Gazeta.

Prezentowany obraz pochodzi z lat 60., jest to późny okres twórczości artystki. Praca zawiera w sobie wiele wątków, które malarka poruszyła w swojej przeszłości. Mamy tu rytmiczne geometryczne kształty, stonowane kolory i ciemny kontur. Obraz nawiązuje do okresu fascynacji artystki puryzmem ale i konstruktywizmem i sztuką abstrakcyjną. To dzięki tytule „Warszawa-Wola" wiemy jak mamy interpretować formy na obrazie. Architektura miejska sama w sobie odrzuca organiczne formy, miasta łatwo zsyntetyzować do geometrycznych kształtów. Tak właśnie artystka postąpiła w tej pracy. Kompozycja jest abstrakcyjna ale jednak krzyż, droga okna budynku są niezaprzeczalnymi bohaterami obrazu. Tematyka jaką obrała Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska ma swoje źródło w okresie kiedy wróciła po wojnie do Warszawy. To wtedy nauczyła się na nowo patrzeć na miasto. Im dłużej obcujemy z obrazem „Warszawa Wola" tym mniej widzimy w nim kompozycję płaszczyzn i figur a coraz bardziej znaną nam dzielnice. Kontemplując obraz, jesteśmy zaskoczeni, ze początkowo trudność sprawiało nam odnalezienie analogii do miasta w formach namalowanych przez artystkę. Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska przedstawiła na obrazie dużo więcej niż Warszawską Wole z lat 60., ona sportretowała ducha miasta, który trwa do dzisiaj.

48
MARIA EWA ŁUNKIEWICZ-ROGOYSKA (1895 – 1967)

Warszawa Wola, 1961

olej, płyta, 100 x 70 cm
sygn. l.d: M. EWA ŁUNKIEWICZ 1961
WARSZAWA WOLA

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Okna Sztuki, aukcja 13.12.2007, poz. 67
Polswiss Art, aukcja 04.03.2007, poz. 47

Subtelna kolorystycznie, o płaszczyznach barw pulsujących na powierzchni, a przy tym o wyważonej, wyrafinowanie budowanej konstrukcji. Liryczna i ciepła (...) tylko oko malarza może dostrzec walory tego malarstwa – tak dyskretnego i tak nie ustawianego na efekt.

Kowalska B., *Fragmenty życia. Pamiętnik artystyczny 1967–1973. Moja kolekcja — dary przyjaciół*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia", Radom 2010, s. 80.

Potworowski kreował własną formę abstrakcjonizmu. Nie potrzeba dociekań formalnych była źródłem jego ewolucji, ale dążenie do stworzenia uniwersalnej syntezy bogactwa wrażeń wzrokowych płynących z natury. Rezygnując z opisowości wyrażał krajobraz samą tylko barwą, formą i rytmem.

Kowalska B., Polska awangarda malarska 1945-1970, Wydawnictwo PWN, Warszawa, 1975, ss. 92-93.

49
PIOTR POTWOROWSKI
(1898 – 1962)

Kompozycja, ok. 1960

olej, karton, 67 x 50 cm

Estymacja: 28 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
podarunek od artysty

Rajmund Ziemski, 1995, fot. Erazm Ciołek, Fotonova

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

– Rajmund Ziemski

[w:] Zwierciadło 1968, nr 16

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

50
RAJMUND ZIEMSKI
(1920 – 1988)

PEJZAŻ 4/65, 1965

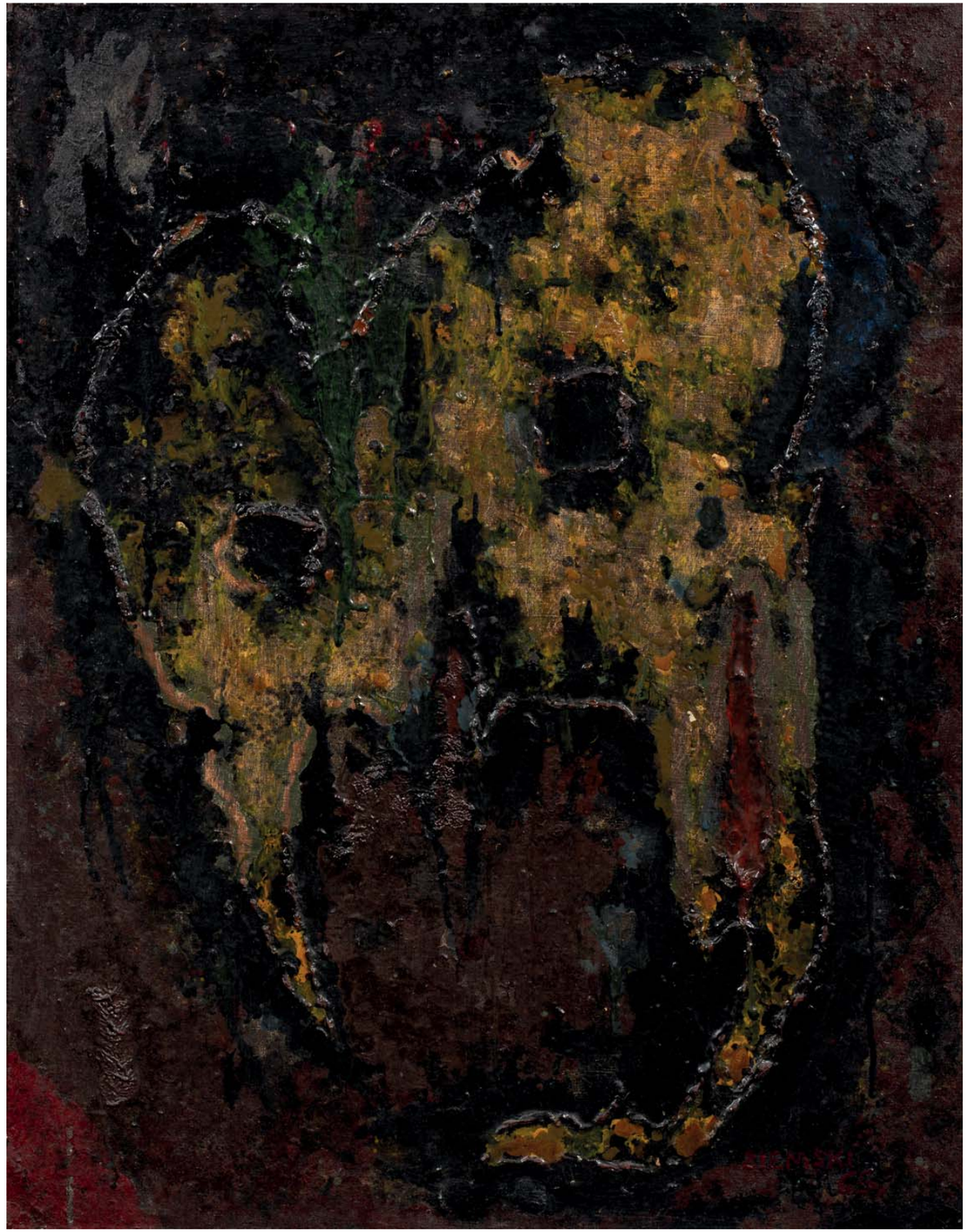
olej, płótno, 90 x 70 cm
sygn. p.d.: ZIEMSKI 65
sygn. i opisany na odwrocie:
RAJMUND ZIEMSKI 4 PEJZAŻ 4/65 90 x 70 1965
na blejtramie nalepka eksportowa potwierdzająca wywóz do Washington Gallery of Art

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

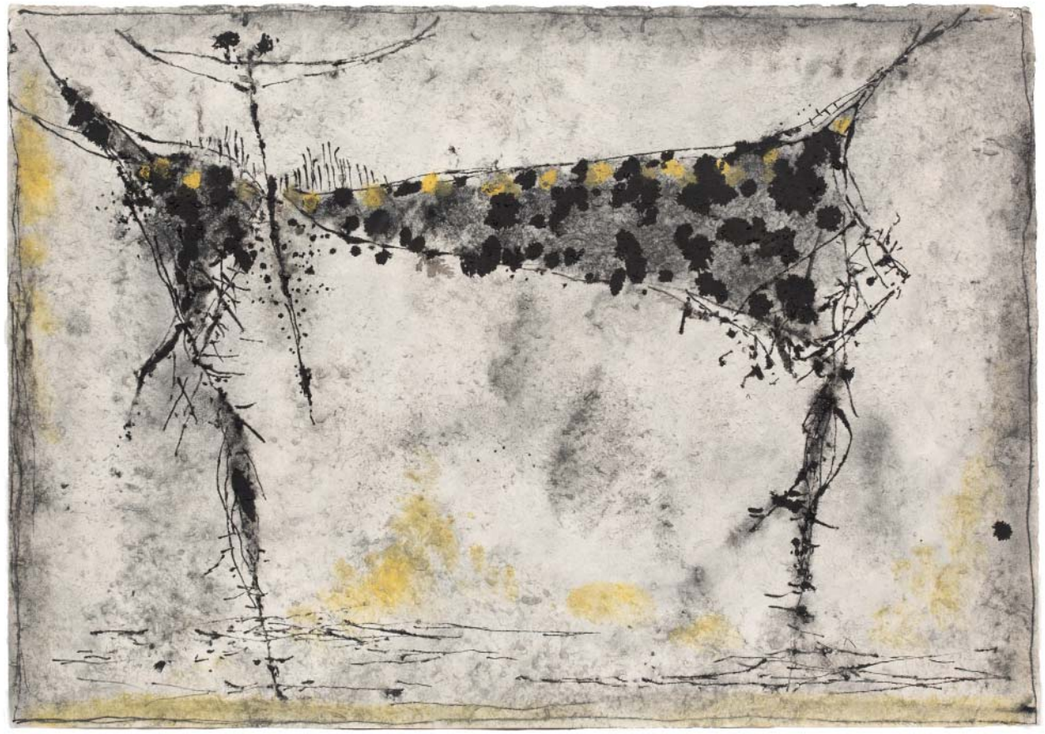
PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
USA, Washington Gallery of Art

Malarz urodził się w 1930 roku w Radomiu. W latach 1949-1955 studiował na warszawskim ASP pod kierunkiem Artura Nachta-Samborskiego. W 1955 roku debiutował podczas Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki – „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, która to odbywała się w warszawskim Arsenale. Po czasie „odwilży” związany był z grupą artystów skupionych w kręgach prowadzącego Galerię „Krzywe Koło” – Mariana Bogusza. Największy wpływ na styl Ziemskiego miał okres nauki oraz współpraca ze wspomnianym już wcześniej Nacht-Samborskim przedstawicielem szkoły kapizmu. Owa współpraca wytworzyła w nim wysoką wrażliwość kolorystyczną. Kolejnym istotnym elementem w twórczości artysty był okres w którym kształtował się on jako malarz – informel. Właśnie w tym stylu tworzył od końca lat pięćdziesiątych, uczyniło to z niego jednego z głównym przedstawicieli tego kierunku w kraju. W dziełach Ziemskiego największą rolę ogrywa barwa, którą to posługiwał się z niebywałą swobodą. W pierwszym okresie chętnie korzystał z intensywnych, barwnych kolorów by z czasem zrezygnować na rzecz surowości i prostoty. Swobodnie łączył gładko malowane partie z chropowatymi, grupo kładzionymi bulwami oraz cienkimi strużkami farby. Dawało to efekt przypominający gęstą pajęczą sieć wkomponowaną w przestrzeń obrazu. Dzięki tym zabiegom obrazy Ziemskiego przypominają ucieleśnienie snów i marzeń, osobistych emocji lub lęków. Te wewnętrzne krajobrazy najczęściej przybierają kształt pionowych prostokątów, w których to wertykalny „kręgosłup” lub forma „szkieletowa” podkreśla strzelistość ogółu. Rajmund Ziemski został doceniony za swoją twórczość artystyczną w 1979 roku kiedy to otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa.



Są to pejzaże kościste, z których słońce wyssało dobroduszną, życiodajną glebę, karmiącą zwykle zieleń i owoce. Pejzaże pozbawione ostentacyjnego piękna krajobrazu [...]. Mały skrawek własnej żarliwości i niepokoju – wydłużony prostokąt, w którym pomarszczona, wyschła, poszarpana materia kondensuje się w dramatyczną formę, o ciężarze gatunkowym mierzonym pasją i uporem [...].
– Jerzy Olkiewicz



51
RAJMUND ZIEMSKI
(1920 – 1988)

Pejzaż, lata 60. XX w.

tusz, gwasz, papier, 35 x 50 cm

Estymacja: 4 000 – 7 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja rodziny Rakusa-Suszczewski
podarunek od artysty

Tadeusz Kantor podczas heppening u Historykow Sztuki Krakow, 1965, Forum

Otóż ten moment zanurzenia się choćby na krótko w informelu, w swobodnym i bezkształtnym istnieniu materii malarskiej, był w owym czasie zabiegiem odświeżającym, kąpielą, która wyzwalała formę z akademickich zwapnień wyobraźni. Informel stał się więc pewnego rodzaju kuracją na schorzenia nabyte w poprzednim okresie. Był oczywiście również malarską modą (...)

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

Malarstwo informel było „wielką przygodą" w twórczości Tadeusza Kantora – tak właśnie określał artysta ten etap drogi artystycznej (...) Malowanie stawało się rodzajem gry hazardowej stwarzającej możliwość zrealizowania dzieła w oparciu o spontaniczny, wręcz spazmatyczny gest (nowa technika rozlewania farby na płótno zastawiała tu wiele pułapek) (...) Decyzja zrobienia pierwszego (i jedynego) kroku w stronę sztuki abstrakcyjnej, którą w istocie, choć w zupełnie nowym wydaniu, było malarstwo informel - musiała być dla Kantora decyzją trudną (...) Odpowiadał mu w informelu negatywny stosunek do wszelkiej kalkulacji i skrępowania intelektualnego. Pochwycił też entuzjazm a nawet przejaskrawił rolę przypadku w procesie tworzenia obrazu (...) „Przypadek należy do zjawisk ignorowanych, pogardzanych, zepchniętych w najniższe rejony działalności ludzkiej. W sztuce odnajduje racje istnienia i swoją rangę" (...) Oryginalnym wkładem Kantora w historię sztuki informel jest (...) uświadomienie, niezwykłej, typowo kantorowskiej metamorfozy: „Materiały i przedmioty u progu przejścia w stan materii". Malarstwo informel stało się dla artysty „manifestacją życia", akcentowaną z całym naciskiem „kontynuacją nie sztuki, ale życia"
– Wiesław Borowski

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

Tadeusz Kantor był jednym z najbaczniejszych obserwatorów nowych trendów pojawiających się w sztuce europejskiej i amerykańskiej. Jego zamiłowanie do eksperymentu i niechęć do podążania utartymi ścieżkami powodowały, że każdy wyjazd poza granice kraju inspirował Kantora do nowych działań, które z zapałem podejmował. Pierwszy wyjazd do Paryża w 1947 i kolejny w 1955 roku stały się przełomowymi w karierze artysty. Zetknął się wówczas z twórczością Wolsa, Foutriera, Mathieu i Pollocka i po powrocie do kraju rozpoczyna własną przygodę z malarstwem gestu. Własną sztukę obejmującą lata 1956-63 sam nazywał okresem Informel (bezforemność) preferując to francuskie zapożyczenie ponad termin taszyzm (la tache – plama).

Ten nowy sposób artystycznej ekspresji miał stanowić wyraz wewnętrznych przeżyć i stanów emocjonalnych. Artysta miał nie myśleć nad swoim dziełem w trakcie jego tworzenia, miał poddać się swojej podświadomości i malować intuicyjnie. W ten sposób mógł się uwolnić od kodów kulturowych i stworzyć portret autentycznej egzystencji. Kantor opisując swoje malarstwo informelu posługiwał się określeniami takimi jak „ wydzielina mojego Wnętrza", „filtr na którym osadza się indywidualność twórcy" czy „niemal biologiczna materia mojego organizmu". W konsekwencji informelowe obrazy, które pozostawił po sobie Kantor, są najwnikliwszymi i najintymniejszymi jego autoportretami. Sam artysta nakłania nas do takiej refleksji: „Jeśli prawdą jest, że artysta spala się w swej twórczości, to jego dzieło jest popiołem" (Kantor T., Notatnik… 1955… 1958… 1962,[w:] Kantor T., Metamorfozy. Tekst o latach 1938-1974, wyb. I oprac. Pleśniarowicz K., Cricoteka, Kraków 2000, s. 185). Malarstwo Informelu niosło za sobą pewną przypadkowość finalnego dzieła. Artysta poddający się swojej podświadomości skupiał się na geście i ruchu dając materii malarskiej wpływ na wygląd końcowego efektu. W ten sposób farba wyzwala się spod kontroli malarza. „Materia – żywioł i gwałtowność, ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, ciekłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia." (Kantor T., Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja, życie Literackie, 1955 nr 50, dod. Plastyka nr 16, s. 6)

Pierwsza polska wystawa informelowego malarstwa Kantora odbyła się w Warszawie w 1956 roku w salonie „Po prostu". Wkrótce potem przyszedł czas na wystawy międzynarodowe – Monachium, Paryż, Dusseldorf, Kassel, Nowy Jork, Wenecja, Goeteborg. Kantorowskimi informelami zafascynowało się wielu kolekcjonerów sztuki.

ODPOWIADAŁ MU W INFORMELU NEGATYWNY STOSUNEK DO WSZELKIEJ KALKULACJI I SKRĘPOWANIA INTELEKTUALNEGO.

– *Wiesław Borowski*

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

52
TADEUSZ KANTOR
(1915 – 1990)

Object picturel, 1964

olej, płótno, 61 x 46 cm
sygn. p.d.: Kantor 1964
sygn. na odwrocie: Tkantor „object pictural" Chexbres 1964 oraz nalepka z opisem pracy z galerii Alice Pauli z Lausanne

Estymacja: 120 000 – 160 000 zł •

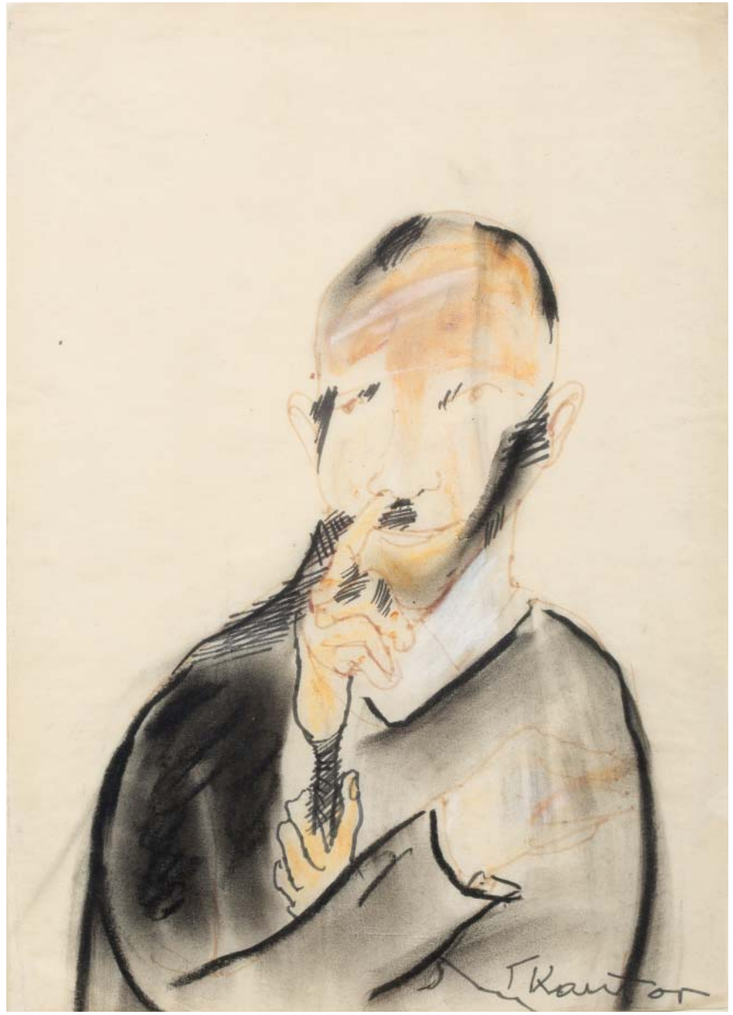
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Piguet, Hôtel des Ventes, aukcja 25.08.2019, poz.794
Galerie Alice Pauli, Lozanna, kat. poz. 400

53
TADEUSZ KANTOR
(1915 – 1990)

Projekt kostiumu

flamaster, gwasz, collage, papier
31,5 x 20,5 cm
sygn. p.d.: T. Kantor na autorskiej pieczęci

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •



54
TADEUSZ KANTOR
(1915 – 1990)

Poważny mężczyzna

flamaster, gwasz , papier
29 x 20,5 cm
sygn. p.d.: T Kantor

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

Henryk Stażewski

Twórczość Stażewskiego od początku związana jest z awangardą – od wczesnych kubistycznych rysunków poprzez fazę konstruktywistyczną i fascynację Strzemińskim po kompozycje z pogranicza abstrakcji i figuracji, które dominowały warsztat artysty na prze łomie lat 40. i 50.

Bożena Kowalska zauważa, że pierwsze reliefy powstały już w 1957 roku. „Sprawiały wrażenie szukania – jak gdyby jeszcze po omacku – spełnienia tęsknoty za uchwyceniem przestrzeni jako wartości bezpośredniej i dotykalnej, a odrzuceniem efektów malarskiej iluzji" (Henryk Stażewski, wyd. Arkady, Warszawa 1985, s. 28). Pierwsze reliefy zostały pokazane na wystawie urządzonej

Stażewskiemu w 1959 roku. Krytyka zareagowała entuzjastycznie, Julian Przyboś, do tamtej pory krytycznie nastawiony wobec poszukiwań artysty, stwierdził: Wystawa w Kordegardzie objawia nam nowego Stażewskiego. Nie oczekiwałem (…) od niego aż tak wielkiej i radosnej niespodzianki." (Nowy Stażewski, w: „Przegląd Kulturalny", nr 23, 1959).

W późnych latach 60. w twórczości Henryka Stażewskiego przeważać zaczęła tendencja do poddawania dzieła sztuki obiektywnym prawom nauki. Podstawowym modułem w pracach z tego okresu stał się kolorowy kwadrat, który artysta multiplikował, różnicując nieznacznie jego barwę, by uzyskać zwielokrotnienie wymiarów i intensyfikację efektów chromatycznych. Kompozycje te miały przybliżyć metafizyczną ideę kwadratu. Sam Stażewski mówił o swoich reliefach, że przypominają tablice używane w optyce i kolorymetrii. Przy ich tworzeniu opierał się w znacznej mierze na własnej intuicji, gdyż jak mówił to „dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych". I o ile badania nad kolorem zostały znacząco zintensyfikowane o tyle kwestia formy w obrazie została całkowicie wyeliminowana. Stażewski skoncentrował się na kwadracie – kształcie w jego mniemaniu najbardziej neutralnym. Rozmieszczenie na kwadratowym polu jednakowych kwadratów w jednakowych odstępach pozwalało artyście przenieść punkt ciężkości odbioru pracy na kolor.

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

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

55
HENRYK STAŻEWSKI
(1894 – 1988)

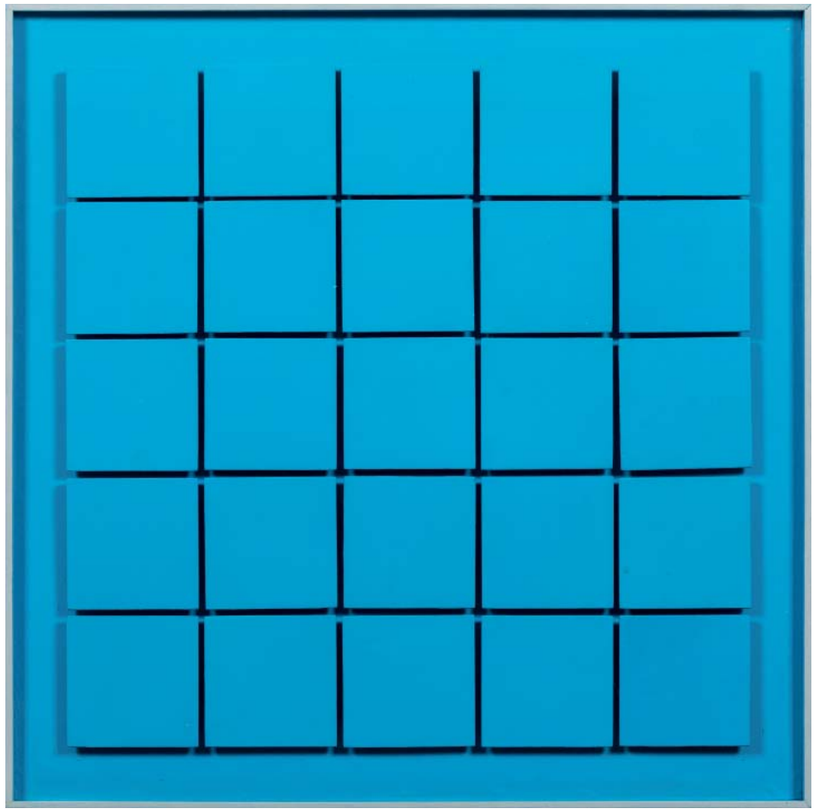
Relief Nr 32, 1969

akryl, płyta pilśniowa, drewno ,61 x 61 cm
sygn. na odwrocie: nr 32 H. Stażewski 1969
na odwrocie papierowa etykieta z Galerii Foksal z opisem pracy

Estymacja: 550 000 – 650 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Szczepaniak A., *Henryk Stażewski*, wyd. Skira, Mediolan 2018, s. 143.



56
HENRYK STAŻEWSKI
(1894 – 1988)

Relief Nr 60, 1976

akryl, płyta pilśniowa, 43,5 x 43,5 cm
sygn. na odwrocie: nr.60/1976/H.Stażewski

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

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. Nie jest też – mimo swej matematycznej dyscypliny – formą wyrażania pra, które miałyby obowiązywać zawsze i które swą miarą ogarniałyby wszechświat. Jest prostym, autonomicznym i jednorodnym w swoich jakościach modelem „wykonanym z własnego" tworzywa, modelem posiadającym moc oryginału. Jest realizacją własnego celu, lecz jakże jasno i jedno znacznie określonego w stosunku do tego, co znamy i co najwyżej cenimy w sztuce nowoczesnej.
– *Wiesław Borowski*

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

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

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

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

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

57
DANUTA LEWANDOWSKA
(1927 – 1977)

Kompozycja nr 1, 1975

olej, płótno, 53,5 x 48 cm
na odwrocie opisany: 1/1975

Estymacja: 14 000 – 18 000 zł •

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

– Danuta Lewandowska

Mieczysław Janikowski urodził się w 13 lutego 1912 roku w Zaleszczykach. Swoje dzieciństwo spędził w Olkuszu gdzie uczęszczał do Gimnazjum Humanistyczne im. Kazimierza Wielkiego. Po maturze rozpoczął studia na Wydziale Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Po roku postanowił zmienić pierwotnie wybraną uczelnię na Akademię Sztuk Pięknych im. Jana Matejki. Swój talent doskonalił w pracowniach Władysława Jarockiego, Kazimierza Sichulskiego i Stefana Filipkiewicza, gdzie od oszczędnych i syntetycznych martwych natur przeszedł do malarstwa usytuowanego w kręgu abstrakcji geometrycznej i konstruktywizmu. Edukację artystyczną ukończył w 1939 roku, tuż przed wybuchem II wojny światowej. Brał czynny udział w kampanii wrześniowej jako podporucznik 20. Pułku Ułanów Podkarpackich, skąd w późniejszym czasie przedostał się na zachód. Następnie walczył w 1. Dywizji Pancernej pod dowództwem generała Stanisława Maczka, angażując się w walce o wyzwalanie Francji, Belgii i Holandii. W czasie bitwy został ciężko ranny. W latach 1945 – 1947 kontynuował studia artystyczne w College of Art w Edynburgu. Po otrzymaniu stypendium w 1947 roku udał się do Paryża, gdzie od 1952 roku zamieszkał na stałe w słynnym „La Ruche". Regularnie odwiedzał Polskę, gdzie uczestniczył w krajowych wystawach i życiu artystycznym. Jego twórczość ewoluowała od realizmu, poprzez koloryzm. Po wojnie jednak uległ sztuce francuskiej. Oczarowała go zwłaszcza twórczość Henriego Matisse'a i Pierre'a Bonnarda. Od tej pory rozpoczął poszukiwania własnego stylu, które zmierzały w stronę abstrakcjonizmu. Janikowski stopniowo upraszczał swoje kompozycje, aż do ascezy kolorystycznej i formalnej. Obrazy Janikowskiego pozostające w tym nurcie, są niezwykle oszczędne, najczęściej ograniczone do dwóch lub trzech kolorów, „składające się" z paru, czasem dwóch tylko elementów. Oddziałują na widza zarówno prostotą, jak też kolorem, oddając wzajemne relacje przestrzeni, ruchu i barwy. W prostocie tej leży siła. Jak powiedział kiedyś jeden z krytyków francuskich: Malarstwa Janikowskiego nie można ani opisać, ani opowiedzieć, trzeba na nie patrzeć, tylko na nie, długo, aż się go samemu nie dostrzeże. Jego twórczość cieszyła się międzynarodowym uznaniem, szczególnie w zakresie abstrakcji geometrycznej. Janikowski interesował się m. in. malarstwem materii, w czym blisko mu było do twórczości Jadwigi Maziarskiej, którą poznał w trakcie studiów w Krakowie. Artysta w czasie swojego życia miał tylko trzy wystawy indywidualne. W latach 1955-1966 Mieczysław Janikowski uczestniczył w Salonach „Réalites Nouvelles". Pierwsze indywidualne wystawy artysty datowane są na 1956 rok. Miały miejsce w Galerie Colette Allendy w Paryżu i w New Vision Center Gallery w Londynie. Jego prace są reprezentowane w czołowych kolekcjach polskich, zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, Warszawie, Gdańsku i Poznaniu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Muzeum Historycznym w Sanoku oraz muzeów w Bydgoszczy, Radomiu, Chełmie oraz muzeów zagranicznych.

Tak wrażliwe w swej surowości, tak wyrafinowane w kolorze, tyle subtelnego uczucia w prostocie formy - to byłyby już wystarczające cechy, by zwrócić uwagę na twórczość Mieczysława Tadeusza Janikowskiego i oddać należne mu miejsce wśród najlepszych w sztuce abstrakcji geometrycznej. Był cichy i prowadził tak dyskretny tryb życia, że tylko nieliczni o jego istnieniu wiedzieli. Żył dla swej sztuki i jej był całkowicie oddany. Nie wystarczyło więc już sił na walkę o uznanie, na atak na publiczność. Bardzo rzadko widywano jego jasną, smukłą sylwetkę na wernisażach. Sam artysta robił zawsze wrażenie jak gdyby zaskoczonego swoją obecnością. Pełen dyskretnego szacunku kłaniał mi się z daleka, jakby w obawie, żeby mi się nie narzucać.

– Michel Seuphor

ze wstępu do katalogu pośmiertnej wystawy w Galerii Gmurzyńska-Bargera, Kolonia 1972

Malarstwa Janikowskiego nie można ani opisać, ani opowiedzieć, trzeba na nie patrzeć, tylko na nie, długo, aż się go samemu nie dostrzeże.
– *P. Cognasse*

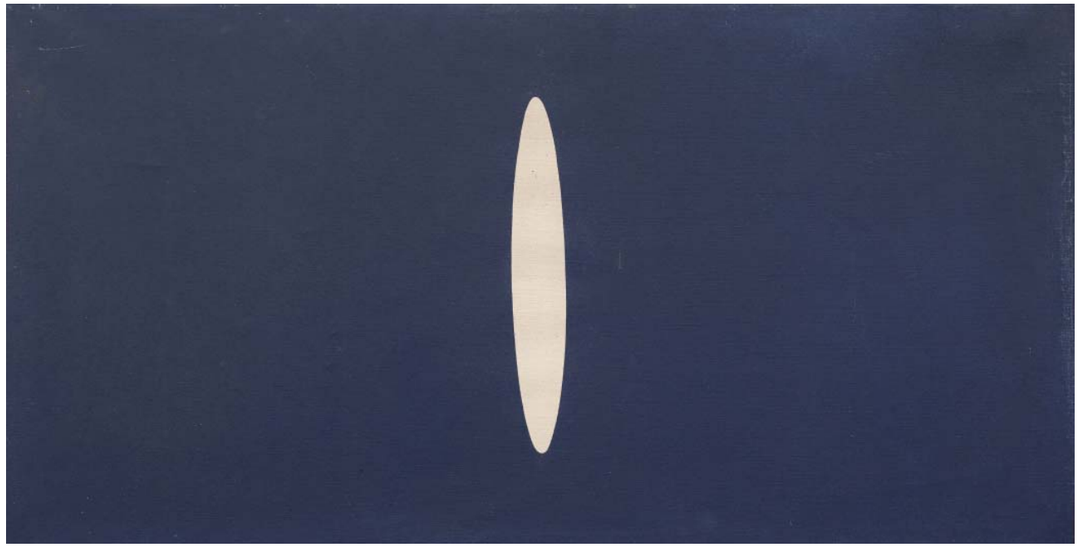
58
MIECZYSŁAW JANIKOWSKI
(1912 – 1968)

Essa, 1962

olej, płótno, 58 x 114 cm
sygn. na odwrocie: „ESSA”
M. Janikowski 1962

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Paryż, kolekcja prywatna



59
KAJETAN SOSNOWSKI
(1913 – 1987)

Z cyklu: Układy równowartościowe, ok. 1980

technika własna, bawełna i len ręcznie barwione, w prawym dolnym rogu interwencja chemiczna, 129,5 x 129,5 cm

Estymacja: 90 000 – 140 000 zł •

WYSTAWIANY
Łódź, Muzeum Miasta Łodzi, *Kajetan Sosnowski – w poszukiwaniu prawdy*, 05-09.2013.

REPRODUKOWANY
Kowalska B., *Kajetan Sosnowski - w poszukiwaniu prawdy* [katalog wystawy], Muzeum Miasta Łodzi, 2013, s. 48.

Obrazy z cyklu „Układów równowarościowych", wykonywane w tej samej technice, na początku monochromatyczne, od lat 80. stały się wielobarwne. Zasady, którymi rządził się ten cykl, oparte były na logice i naukowych podstawach. Pole jednego koloru lub kierunku splotu zajmuje dokładnie taką samą powierzchnię, co pole innego koloru lub kierunku splotu. Poprzez zachowanie takich proporcji Układy równowartościowe wzbudzają w odbiorcy poczucie ładu i spokoju a w przypadku prezentowanej pracy zestawienie kolorystyczne barw jasnej szarości i bieli wzmacnia poczucie harmonii. Ta orkiestracja barw u Sosnowskiego – jak to pięknie ujęła Bożena Kowalska – raz wynika ze ściszonego dialogu barw, kiedy indziej zaś z dźwięcznej gry kontrastów.

Prezentowany obraz pochodzi z około 1980 roku. Jest pracą unikatową ponieważ zawiera w sobie cechy wszystkich eksperymentów twórczych o których wspomniano powyżej. Składa się z wielobarwnych pozszywanych materiałów bawełnianych i lnianych, ale zawiera też fragment obrazu chemicznego. Jeden z dolnych modułów został pomalowany chlorkiem kobaltu, tak jak Sosnowski praktykował w cyklu Metalepsis.

Mam nieustanną ochotę – pisał Kajetan Sosnowski w liście do redaktora naczelnego miesięcznika Odra w 1970 r. - wypalić małą dziurkę w otaczającym mnie świecie, aby odkryć jego awizualną stronę. To na wpół żartobliwie wyjawione dążenie jest najbardziej znamiennym wyróżnikiem jego sztuki. Nikt jak on nie uczynił ze swego malarstwa narzędzia do wykrywania i demonstracji ukrytej prawdy o otaczającym nas świecie. Nikt jak on nie podejmował ryzyka szukania wciąż nowego języka malarskiego dla wyartykułowania tej prawdy. I nikt jak on, mimo tak znacznych różnic formalnych między poszczególnymi fazami twórczości, nie stworzył w ostatecznym rezultacie dzieła równie spójnego myślowo.
– Bożena Kowalska

Kowalska B., *Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii*, tom II, Warszawa 2015, s. 303.

JERZY NOWOSIELSKI

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

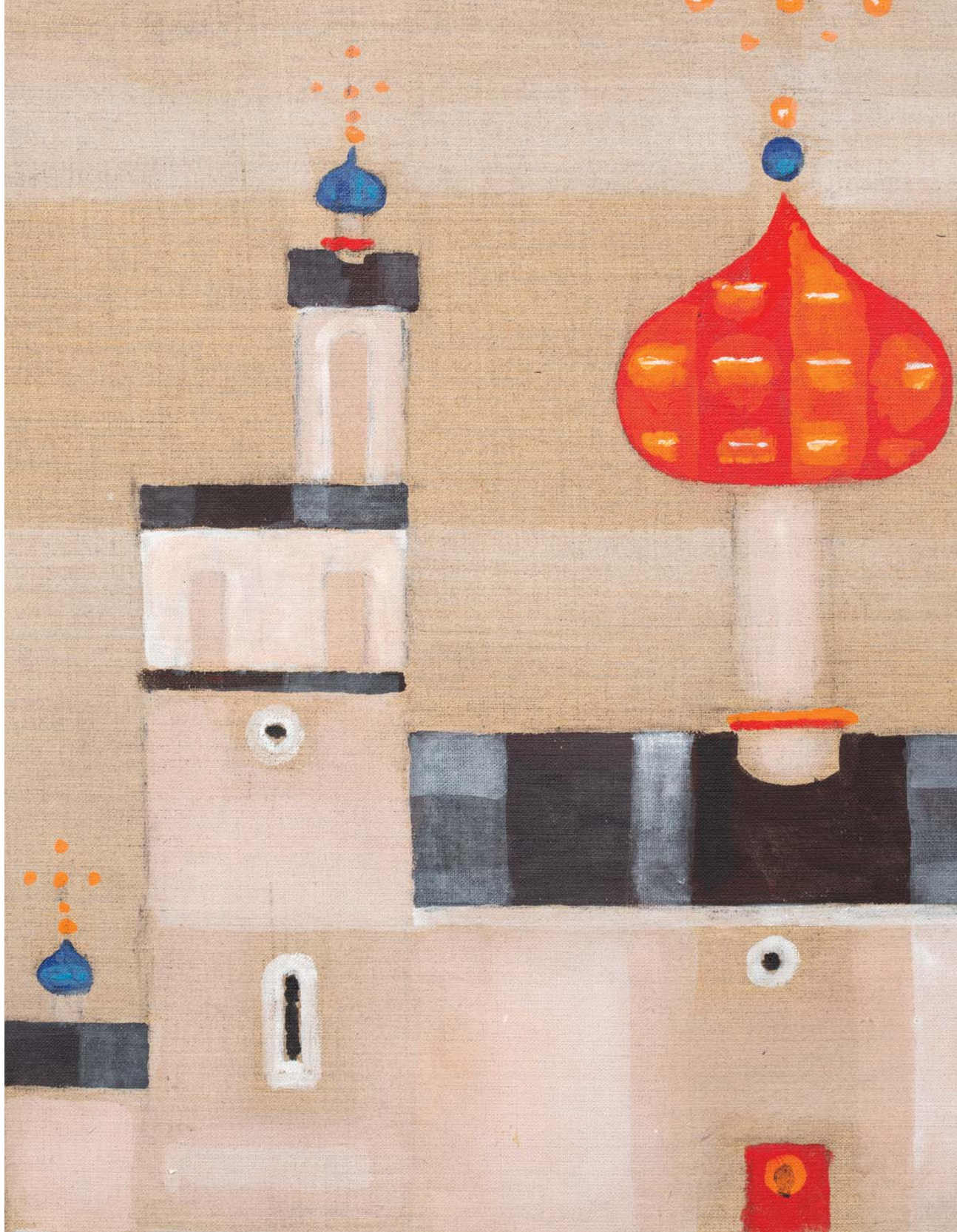
Jerzy Nowosielski [katalog wystawy], wyd. Galeria Starmach i Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, s. 685.

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

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

– Jerzy Nowosielski

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



Jerzy Nowosielski był jednym z najważniejszych polskich współczesnych malarzy ikon i cerkiewnych polichromii. Był również rysownikiem, scenografem, filozofem i teologiem prawosławnym. Ortodoksyjny świat porwał młode serce artysty na tyle, że potem przez wiele lat swojej praktyki artystycznej do niej wracał. W latach 1937 i 1938 młody malarz bywał we Lwowie, gdzie miał okazję poznać sztukę ikon. Doświadczenie to wywarło na nim olbrzymie wrażenie. Cerkwie natomiast zaczął malować artysta w późnych latach 70. Zazwyczaj są to frontalne przedstawienia budynków, których forma jest przez malarza syntetyzowana i geometryzowana. Prezentowany obraz jest w typowej dla tamtego okresu twórczości konwencji, ale na pewno stanowi rzadkość ze względu na wymiar. Biała cerkiew rozpycha się na powierzchni płótna, sięgając prawie jego krawędzi. Wydaje się być ogromna i właściwie ma w sobie pewną bajkowość, co niewątpliwie stanowi o nietuzinkowości pracy. Tło, tak jak w innych przedstawieniach cerkwi Nowosielskiego, jest jedynie szkicem umownej przestrzeni wokół budynku. Obraz jest powściągliwy w kolorystyce, a jednocześnie chce się powiedzieć wystarczający i niesamowicie ciepły.

Sztukę ikonograficzną Jerzego Nowosielskiego i wynikający z niej cały dorobek, także portretowy, abstrakcyjny wszyscy znamy. Ma swój odrębny charakter i jest dzięki temu bardzo rozpoznawalna. Warto pamiętać z czego wynikała i jak się rodziła. Prezentowany obraz jest tego bardzo spektakularnym przykładem. Bajkowość syntetycznego w ujęciu budynku świątyni i unosząca się wokół niego aura tajemniczości są niewątpliwie czymś trochę odmiennym, ale bardzo świeżym w jego dorobku artystycznym.

60
JERZY NOWOSIELSKI
(1923 – 2011)

Cerkiew, 1979

olej, płótno, 90 x 80 cm
sygn. na odwrocie: JERZY NOWOSIELSKI 1979

Estymacja: 180 000 –250 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Kraków, Galeria Starmach

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

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

W „Murzynce na plaży” uderza hieratyczność przedstawienia, wzrok przyciąga gra kontrastujących kolorów i potraktowana bryłowo mocna plama barwna wynurzającej się w kierunku widza postaci. Całość automatycznie przywołuje na myśl święte obrazy prawosławne a wrażenie to dodatkowo spotęgowane jest przez bordiurę otaczającą 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. „Murzynka na plaży” - współczesna święta ujęta w postać anonimowej kobiety w równie anonimowej przestrzeni. Współczesny obraz jako oczyszczona z emocji ikona. Obrazem „Murzynka na plaży” Nowosielski raz jeszcze udowadnia, że aktualność ikony jest wartością nieprzemijającą a aktualność ta zrodzona jest z bogactwa środków i myśli i z ich uniwersalizmu.

61
JERZY NOWOSIELSKI
(1923 – 2011)

Murzynka na plaży, 1996

olej, płótno, 100 x 80 cm
sygn. na odwrocie: Jerzy Nowosielski 1996

Estymacja: 250 000 – 350 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 12.03.2019 poz. 96
Kraków, kolekcja prywatna
Kraków, Galeria Starmach

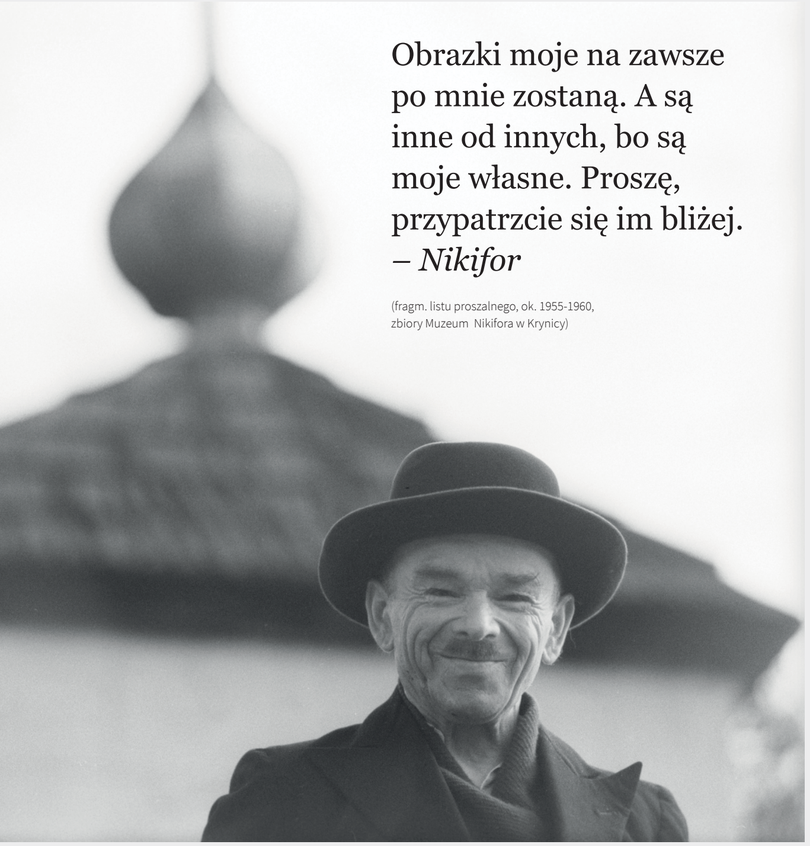
WYSTAWIANY
Warszawa, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, *Co po Cybisie?*, 15.09. – 16.12.2018.

REPRODUKOWANY
Co po Cybisie? [katalog wystawy], wyd. Warszawa, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 15.09. - 16.12.2018, s. 94.

Jeszcze jedno wyróżnia malarstwo Nowosielskiego. Jego sztuka jest w najwyższym stopniu ascetyczna. (...) Człowiek przedstawiony jest najbardziej syntetycznie jak to możliwe, przedmioty ograniczone do niezbędnych, kolory i linie tylko konieczne, kompozycje niebywale proste. Tak wiele osiąga się przez tak mało.
– Maciej Gutowski

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

NIKIFOR KRYNICKI



Obrazki moje na zawsze po mnie zostaną. A są inne od innych, bo są moje własne. Proszę, przypatrzcie się im bliżej.
– *Nikifor*

(fragm. listu proszalnego, ok. 1955-1960, zbiory Muzeum Nikifora w Krynicy)

Nikifor Krynicki, kolekcja Tadeusza Rolke, lata 60, Agencja Gazeta

Malował obrazki, w których opowiadał rzeczy piękne, straszne i wzniosłe, ale inni, gdy już zapanowała moda na Nikiforowe obrazki, patrzyli na nie, szukając naiwności treści, pięknego kolorytu, nostalgicznego piękna krajobrazu. Tymczasem dla Nikifora ważna była i forma artystyczna, i treść ideowa. O niej myślał przede wszystkim, reszta była już tylko realizacją zamierzenia. Realizacją znakomitą, jako że krynicki «jurodiwy» miał niezwykły dar malarski, poczucie koloru i ekspresji, wyćwiczone na co najmniej kilkudziesięciu tysiącach namalowanych przez siebie obrazków.
– *Aleksander Jackowski*

Obrazy na płótnie i papierze (współczesne malarstwo ludowe i jego pogranicza), „Polska Sztuka Ludowa" 1977, t. 31, z. 4, s. 201.

Nikifor Krynicki, lata 60, kolekcja Tadeusza Rolke, Agencja Gazeta

Ale trzeba widzieć, z jaką niezmąconą powagą i spokojem tworzy Nikifor swoją wizję artystyczną, swoje kruche miasteczka, portrety, obrazki święte i wnętrza kościołów [...]. Jest coś pięknego w tym człowieku, który patrzy zza okularów nieprzytomnymi oczami, mruczy coś we własnym języku i maluje, maluje bez przerwy, zimą, i latem, w deszcz i śnieg, w szlachetnym, bezinteresownym trudzie, w niezmożonej artystycznej pasji.
– *Zbigniew Herbert*

Tygodnik Powszechny, nr 43 (1950), s. 8.

62
NIKIFOR KRYNICKI
(1895 – 1968)

Kolekcja 16 prac

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Gdańsk, kolekcja prywatna

Widok placu przed kościołem

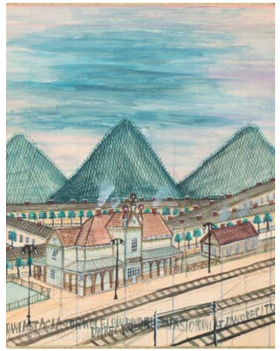
akwarela, tektura, 30,5 21,2 cm

Widok kościoła

akwarela, papier, 29,5 x 20 cm

Dworzec

akwarela, papier, 28 x 26 cm



Willa w Krakowie

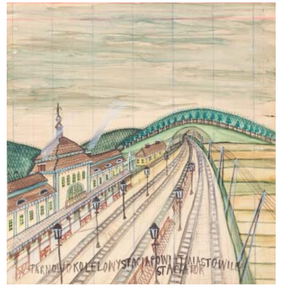
akwarela, papier, 35 x 24,5 cm

Widok wnętrza

akwarela, papier, 23,5 x 17,5 cm

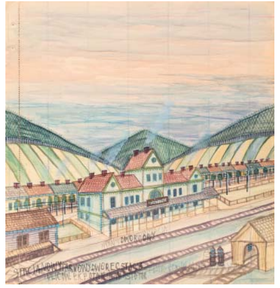
Krynica wsi zdrój

akwarela, papier, 28 x 23 cm



Stacja kolejowa Tarnów

akwarela, papier, 28 x 26,5 cm



Stacja kolejowa Nowy Tarnów

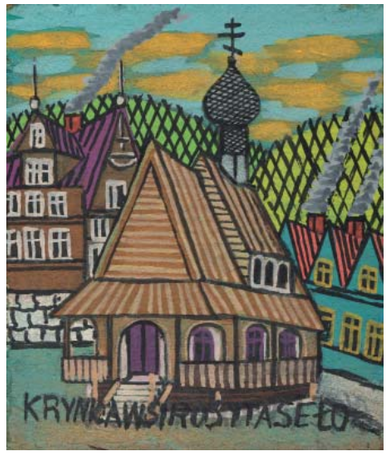
akwarela, papier, 28 x 26,5 cm

Powiat

akwarela, papier, 29 x 19,3 cm

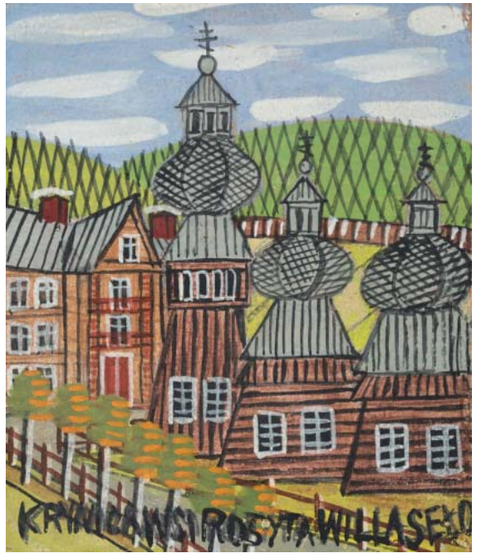
Widok Pałacu

akwarela, papier, 20,8 x 34,3 cm



Kościół w Krynicy

akwarela, tektura, 10 x 8,5 cm

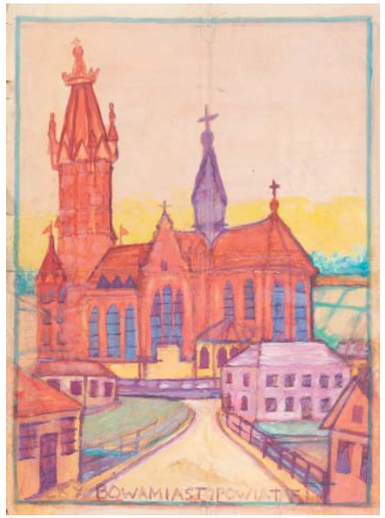


Cerkiew

akwarela, tektura, 14 x 11,7 cm

Widok kościoła

akwarela, papier, 29,2 x 21 cm



Kraków

akwarela, tektura, 30,5 x 23,5 cm

Cerkiew

akwarela, tektura, 13,8 x 9,3 cm

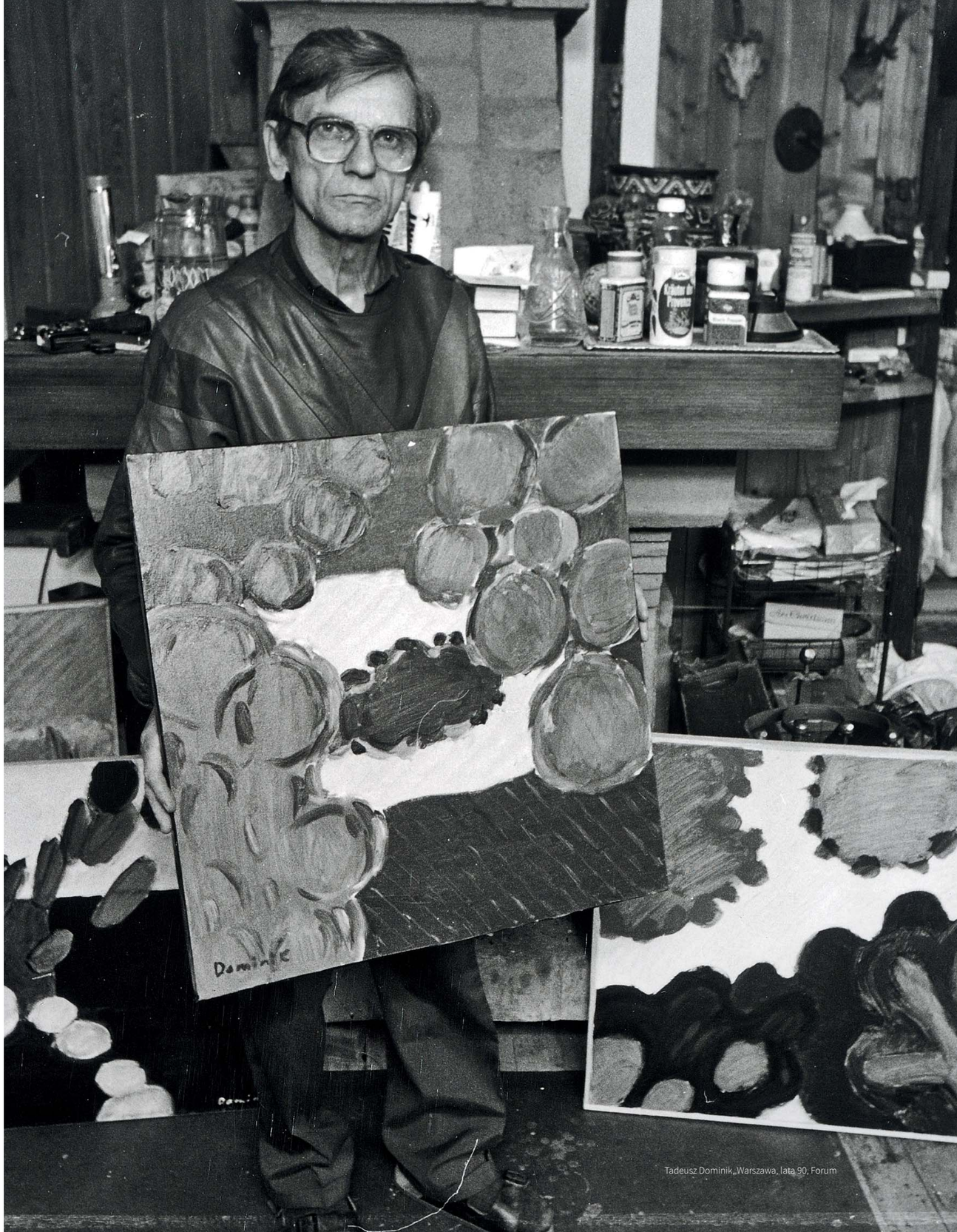
Widok miasteczka

akwarela, tektura, 22,7 x 35 cm

WRAŻLIWY NA KOLOR – JAK PRZYSTAŁO NA UCZNIA IMPRESJONISTÓW. 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



Tadeusz Dominik „Warszawa, lata 90, Forum

63
TADEUSZ DOMINIK
(1928 – 2014)

Krajobraz, lata 70. XX w.

olej, płótno, 90 x 110 cm
sygn. l.d.: Dominik

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra-Art, aukcja 25.03.2018, poz. 127
Polswiss Art, aukcja 4.12.2013, poz. 73

Wydaje się nam, że natura jest taka sama każdego dnia. Ale zawsze trochę inaczej świeci słońce i nie tak samo śpiewają ptaki – a one też stanowią część natury. Na pejzaż składa się wszystko, co nas otacza i wpływa na samopoczucie, które także określa nasze odczuwanie.

Taranienko Z., *Wizja natury, dialogi z Tadeuszem Dominikiem*, Sekcja Wydawnicza ASP w Warszawie i BOSZ Szymanik, Warszawa- Olszanica 2016 s. 19.

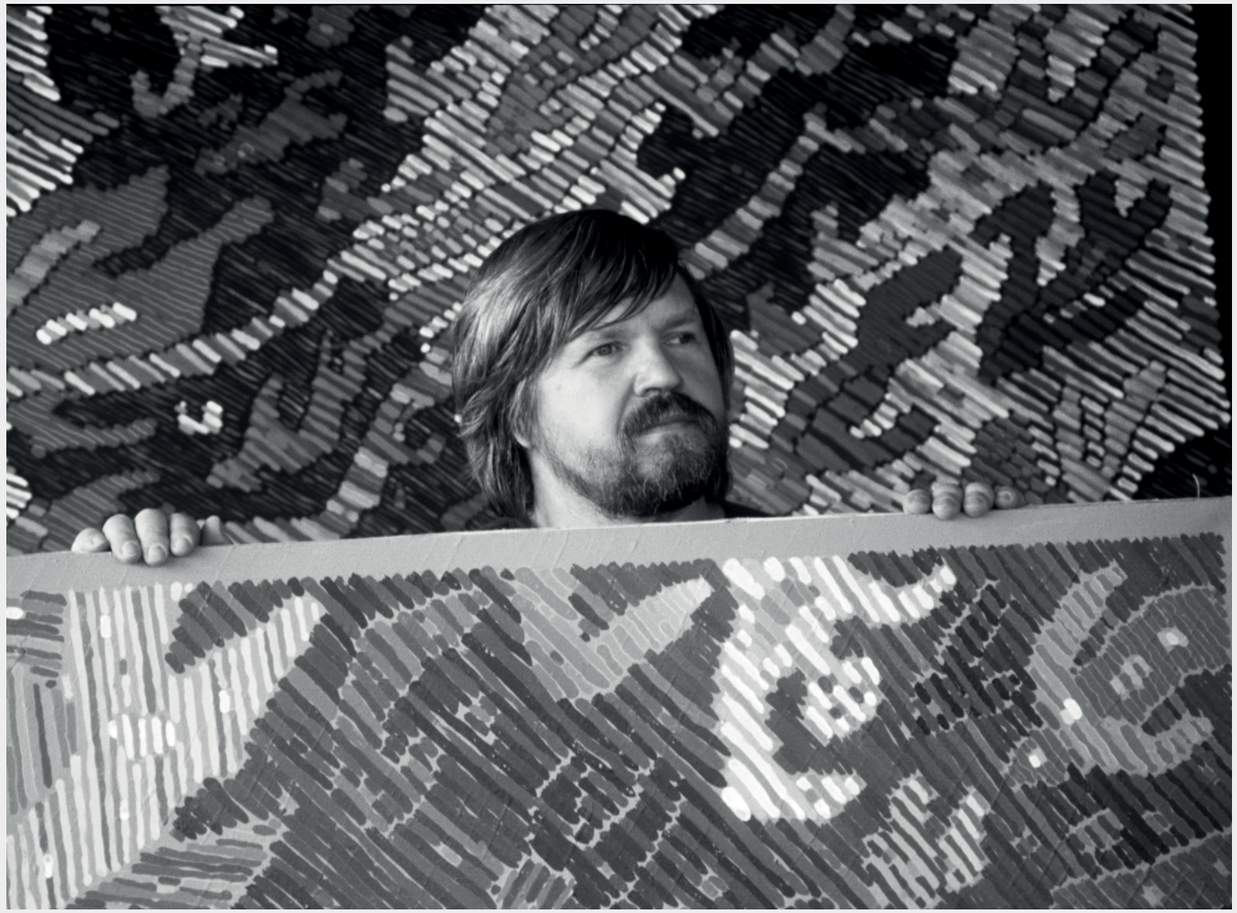
Tadeusz Dominik był artystą działającym w różnych technikach, od malarstwa do ceramiki przez grafikę, tkaninę artystyczną i rysunek. Należy do ścisłego grona klasyków polskiej nowoczesności. Jego prace znajdują się w wielu muzeach i kolekcjach, m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie i Poznaniu,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

Tadeusz Dominik doprowadza swoje obrazy do tak ogromnej syntezy, że ociera się praktycznie o sztukę abstrakcyjną. Granica między tym, co figuratywne a nie przedstawiające, jest przez niego badana i pozostawia on naszej decyzji, w jaki sposób chcemy obraz zobaczyć. Maluje prace, w których można doszukać się kwiatostanów, owoców czy krajobrazów. Pejzaże Tadeusza Dominika nie powstają bezpośrednio w plenerze, lecz w zaciszu pracowni. Tam artysta odtwarza ducha zapamiętanego krajobrazu zamieniają przyrodę w znaki. Ten sposób pracy nad dziełem sprawia, że obrazy Dominika można postrzegać jako badanie ludzkiej pamięci. To, co zapamiętujemy, często nie odzwierciedla rzeczywistości, ale nas samych z tamtego momentu. W pracach nie ma modelunku światłocieniami ani perspektywy. Malarz eliminuje wszystkie zbędne elementy przedstawień, wyciągając czystą esencję. Tendencji do syntezy towarzyszy odwaga w szafowaniu kolorem. Dominik używa czystych intensywnych barw. Jego wirtuozja malarska polega przede wszystkim na genialnym zestawianiu ich ze sobą. Żółty w kontraście z czerwienią staje się światłem, błękit drugim planem dla zieleni.

Obrazy Dominika są szczególnie afirmatywne. Niemal dziecięcy ich wyraz, zestawienie kolorów, proste formy wprowadzają widza w dobry nastrój. Artysta przyznaje w wywiadzie z Pauliną Rymkiewicz i Magdaleną Wicherkiewicz w katalogu „Za oknem jest ogród": „Ja też gdzieś tam powiedziałem, że chciałbym, żeby mój obraz był przyjacielem człowieka, że to nie jest dekoracja mieszkania, ale to jest coś, z czym się chętnie przebywa. Co działa dobrze, bo to jest w domu, gdzie człowiek się dobrze czuje, najlepiej."

Prezentowany obraz jest doskonałym przykładem twórczości Tadeusza Dominika, która balansuje na granicy abstrakcji i figuracji. Znajomość wcześniejszej twórczości artysty podpowiada nam sposób interpretacji pracy. Nauczeni doświadczeniem dopatrujemy się elementów krajobrazy w barwnej kompozycji na jasnym tle. Obraz jest prowadzony w zimnej tonacji jedynie akcenty żółci wprowadzają cieplejsze tony. Jest to praca bardzo atrakcyjnie i ekspresyjnie malowana. Artysta genialnie wykorzystuje dukt pędzla, budującym tym efekt rozedrganego powietrza nad sugestią pejzażu.

JAN DOBKOWSKI



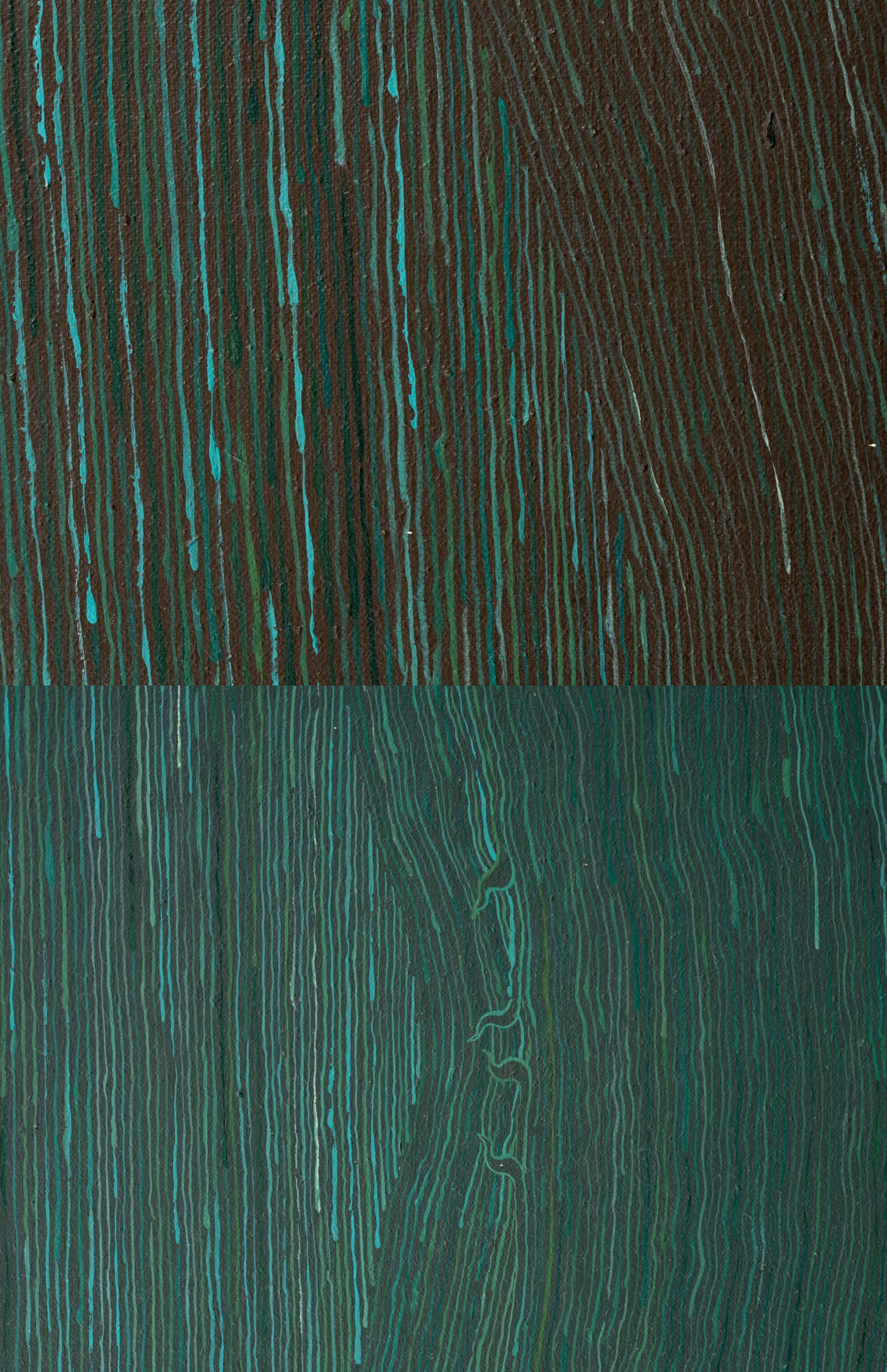
Jan Dobkowski ze swoimi obrazami, 07.1992, Forum

W linearyzmie żyję.
Wokół siebie widzę wielką sieć,
w niej tkwię. To, co rzeczywiste –
poprzez fakt, że złożone jest
z linii – staje się abstrakcyjne.
Linia jest najważniejsza.
Linia to myśl.
– Jan Dobkowski

Pierwsze lata twórczości Dobkowskiego charakteryzowały się obrazami o płaskich i lśniących powierzchniach, których kompozycja była od początku przemyślana. Od początku duże znaczenie Dobkowski przypisywał kresce, charakteryzującej się niezwykłą precyzją i czystym pociągnięciem. Linia, wijąca się i „opowiadająca" obraz, stała się szybko znakiem rozpoznawczym artysty. Biegłość rysunkowa artysty pozwoliła na rozpoznawalność, ale i dla samego artysty była bardzo ważna : „W linearyzmie żyję. Wokół siebie widzę wielką sieć, w niej tkwię. To, co rzeczywiste – poprzez fakt, że złożone jest z linii – staje się abstrakcyjne. Linia jest najważniejsza. Linia to myśl." Problematykę linii rozwinął Dobkowski w licznej serii rysunków tuszem, które charakteryzowały się bardzo odważnym, wyolbrzymionym detalem ciał kobiet i mężczyzn, wplatającym się w otaczających ich krajobraz. Kierunek jaki objął artysta nie spotykał się jednak ze zrozumieniem środowiska akademickiego. W obliczu środowiskowego odrzucenia szczególne więzy przyjaźni połączyły Dobkowskiego z Jerzym (Jurry) Zielińskim, który podobnie jak on sprzeciwiał się malarstwu o charakterze impresjonistycznym nauczanym przez profesorów na Akademii. Razem stworzyli duet, który w 1967 roku przekształcili w grupę NEO-NEO-NEO. Jego nazwa miała w sposób przekorny wskazywać na to, że w sztuce nie ma nic naprawdę nowego. W roku 1968 Dobkowski pokazał swoje prace na wystawie „Secesja-Secesja?" w Galerii Współczesnej w Warszawie, która wywołała wielkie zainteresowanie w mediach i wśród krytyków. Podczas działalności grupy Dobkowski – używając swojego pseudonimu Dobson – stworzył pierwsze zielono-czerwone obrazy, w których operował giętkimi i falistymi liniami oraz swego rodzaju złudzeniami optycznymi, wywołującymi pozorny ruch i wirowanie form. Na trzeciej wystawie grupy NEO-NEO-NEO, która odbyła się w 1969 roku w tarchomińskich zakładach farmaceutycznych Polfa, Dobkowski pokazał wycięte z płyty monumentalne sylwety postaci charakteryzujące się tą samą fantazyjną linią i intensywną barwą – zawieszone w industrialnej przestrzeni zakładów przemysłowych wywołały ogromne wrażenie. (...) prace, wycięte z pilśniowych płyt są kontynuacją doświadczeń malarstwa sztalugowego. Jako dwustronne, zawieszone tak, by można je było oglądać z obydwu stron, nabrały charakteru kompozycji przestrzennych. (Zestawienie...) ostrej agresywności ich koloru z otoczeniem maszyn w hali fabrycznej stwarza napięcia nieoczekiwane, emocjonujące swoją niezwykłością." – pisała o wystawie Bożena Kowalska. Sukcesy w Polsce przekuły się wkrótce w sukces zagraniczny – obrazy Dobkowskiego znalazły się m.in. na prestiżowej prezentacji „Polskie malarstwo współczesne. Źródła i poszukiwania" w Paryżu (1969).

Jego twórczość została uhonorowana złotym medalem na Sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze oraz stypendium, które pozwoliło artyście wyjechać na rok do USA. Styl artysty zmienił się wraz z upływem lat. W jego pracach z połowy lat 70' widoczna jest zmiana ich wymowy – erotyzm ustąpił miejsca romantycznym rysunkom pozbawionym postaci, kompozycje złożone są z misternie przeplatających się linii. Konsekwentne rozważania nad linią zaowocowały nie tylko licznymi abstrakcyjnymi rysunkami ale również akcjami w plenerze, np. Rysunek wiatru (1974), Płonący kwadrat (Osieki 1979) czy Brzeg rzeki (Łomża 1980). Wyraźną zmianę nastroju i wymowy jego prac przyniosły wydarzenia 1980-1981 roku, zwłaszcza wprowadzenie stanu wojennego. Monochromatyczne, ciemne płótna znaczył wtedy nikłymi, wiotkimi liniami rysunku. Najczęstszym motywem były patriotyczne i religijne symbole, dopowiadane tytułami nawiązującymi do realiów czasu.

Kolejna radykalna zmiana nastąpiła w latach 90. Symbolicznym zwiastunem nowego okresu stał się olbrzymi, radosny, eksplodujący bogactwem barw, kształtów i ruchu obraz „A życie sobie płynie..."z 1990-1991. Od tego czasu Dobkowski tworzy kolejne cykle: Dźwięki (1994), Obrazy symultaniczne (1995-96), Karnawał w Rio (od 1997), Nokturny (1998) oraz rozpoczęty w 1992 roku cykl akwarel Uniwersum.



64
JAN DOBKOWSKI
(UR. 1942)

Świat III, 1982

akryl, płótno, 148 x 98 cm
sygn. na odwrocie: Jan Dobkowski
Świat III, 1982 148x98cm Acryl

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

65
JAN DOBKOWSKI
(UR. 1942)

Świat IV, 1982

akryl, płótno, 148 x 98 cm
sygn. na odwrocie: Jan Dobkowski Świat IV 1982 148x98 Acryl

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

W napięciu między elementami bezruchu i dynamiki, w ciemnych plamach wybijających jakiś niepokojący rytm, w jakiejś przykuwająco o świetlonej twarzy dającej jakby sygnał przed akcją, widz zyskuje przesłanki do odczytania oglądanego zjawiska jako fragmentu sprawy rozwijającej się w czasie. Jakieś okoliczności spowodowały napięcie chwili – coś po tej chwili nastąpi. Obraz niesie w sobie czas przeszły i czas nadchodzący sceny unieruchomionej w ikonie obrazu jak w potrzasku, ale nie zamarłej.

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

66
TERESA PĄGOWSKA
(1929 – 2007)

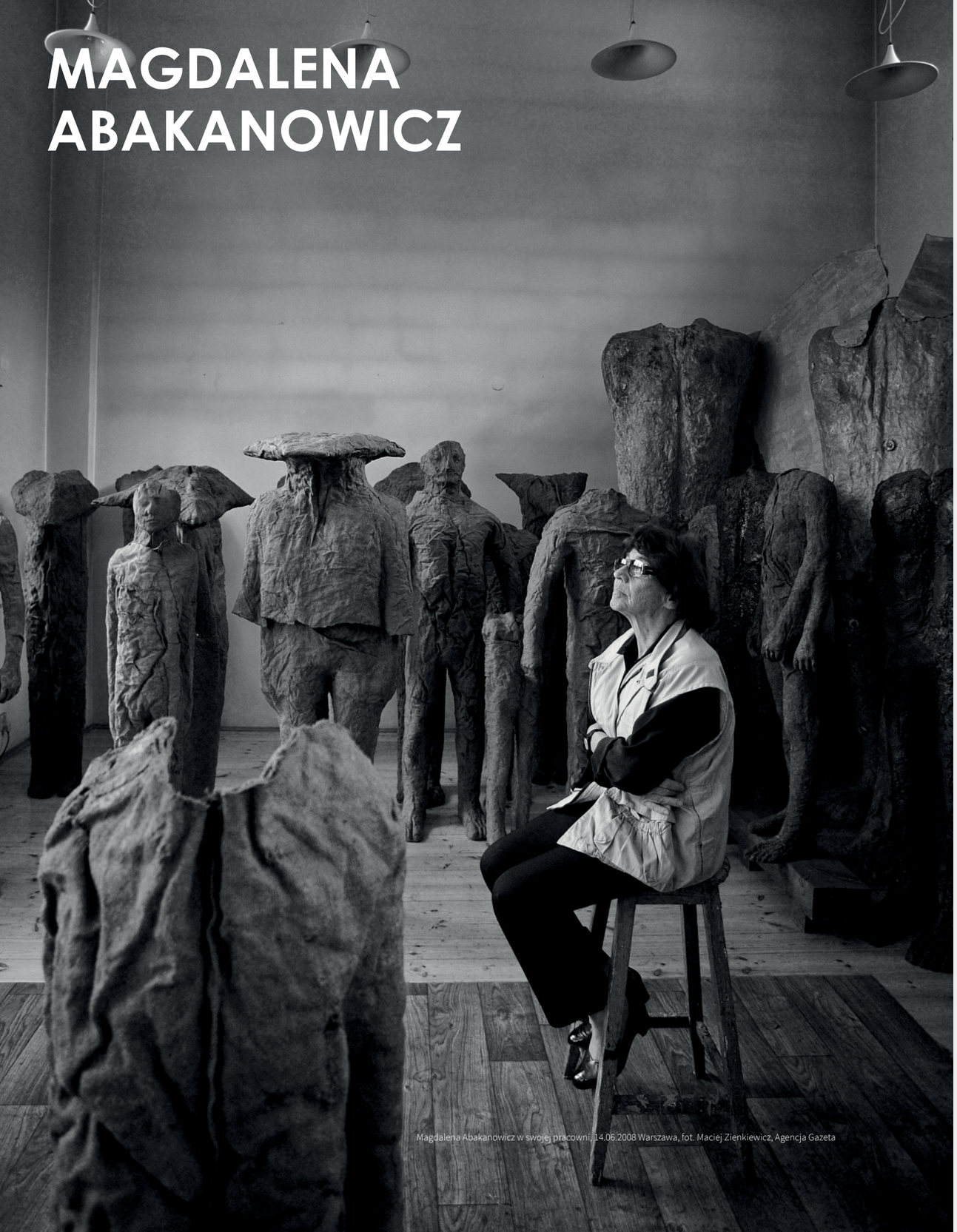
Ptaki, 1986

olej, płótno, 145 x 130 cm
sygn. na odwrocie: TERESA PĄGOWSKA 1986
145 x 130 PTAKI à mon ami Jean-Marie Drot

Estymacja: 120 000 – 180 000 zł •

PROWENIENCJA
Rzeszów, kolekcja prywatna

MAGDALENA ABAKANOWICZ



Magdalena Abakanowicz w swojej pracowni, 14.06.2008 Warszawa, fot. Maciej Zienkiewicz, Agencja Gazeta

Sztuka pozostanie najbardziej zdumiewającą działalnością człowieka, zrodzoną z bezustannych zmagań rozumu z szaleństwem, marzenia z rzeczywistości...
– Magdalena Abakanowicz

W latach 70 Magdalena Abakanowicz przeszła płynnie z tkackich, organicznych form do rzeźby, w której od razu skupiła si ę na postaci ludzkiej. Postaci potraktowanej w bardzo specyficzny sposób. Odartej z tożsamości, ale nie indywidualności. Postaci symbolicznej i pełnej ogólnoludzkich znaczeń. Postacie, stojące, kroczące, siedzące, pojedyncze i w tłumach, pozbawione wnętrz, pozbawione g łów czy kończyn, multiplikowane, stanowiły mocną emfazę tożsamości społeczeństw i emocji jednostek. Jak sama mówiła „W człowieku istnieje niepełna świadomość własnych kalectw, na tyle niepełna że pozwala nam ona coś ciągle zdobywać i poszukiwać nowych spełnień". Prace te, realizowane w utwardzanej jucie ale też później odlewane w brązie oraz spawane ze stali, należą do najbardziej reprezentatywnych motywów Abakanowicz. Rozumiane w kontekście multiplikowanego zbioru jaki tworzą rozsiane po całym świecie, funkcjonują jednocześnie z równą moc ą pojedynczo, zawierając w sobie całą siłę przekazu, całą kwintesencję tłumu.

Dla Abakanowicz materia, z której tworzy zawsze odgrywała podstawową rolę w przekazie. Artystka związana z tak nieoczywistymi dla sztuki materiałami jak surowe juty, linii, w łosie, tkaniny, druty i drewno, poskramiająca gigantyczne tkaniny, głazy czy pnie drzew – nigdy nie wykonywała tej pracy bez powodu. W jej cyklach, rozbudowywanych konsekwentnie na przestrzeni lat, widzimy niemal zawsze ewolucję materii. Odbywa się to zawsze z silnym pretekstem znaczeniowym, nigdy nie bez powodu, nigdy dla ułatwienia czy przy śpieszenia. Materia metalu, od momentu zrealizowania pierwszej monumentalnej kompozycji w brązie Katarsis w 1985 roku, zagościła w kilku cyklach z bardzo mocnym motywem artystki: „brąz, materiał trwalszy niż życie". I tak organiczne formy ulegające w naturze procesom przemijania, odlane w brązie zastygają w ponadczasowości. Postacie ludzkie przyjmują formę posągową, wręcz monumentalną, napierającą pozą kroczenia, nieustannego dążenia do czegoś. Znamiennie puste w środku, pozbawione cech indywidualnych, lecz zawsze unikatowe, wyrwane z tłumu, niczym człowiek wyjęty z kontekstu społeczeństwa. Pojedyncze postacie Abakanowicz tym właśnie różnią się od tłumów, że z dużo większym naciskiem akcentują kondycję jednostki a każdy posąg uniwersalnie przedstawia każdego człowieka.

Posługiwanie się efektem serii, należało do najmocniejszych w wyrazie zabiegów, które Magdalena Abakanowicz stosowała w swoich wielkich cyklach uzyskując silną emfazę wrażeniową. Tłumy postaci, szpalery posągów, multiplikowane mutanty, części ciała, obiekty embriologii, powstawały w dziesiątkach zupełnie kompletnych, unikatowych elementów tworzących jednak w całościowym ujęciu masę, w której zatraca się ich jednostkowość. Ta parafraza indywidualności człowieka, jest jednym z najważniejszych podkreśleń w opowieści o kondycji ludzkiej końca XX wieku.

W całej tej wszechobecnej depersonalizującej multiplikacji, Abakanowicz wybierała jednak czasem z tłumu jednostkę, silnie akcentując jej indywidualność, pokazując jednocześnie towarzyszące jej poczucie inności i wyobcowania. Kontrastując ją z tłumem opowiada już nie historię wszystkich nas jako społeczeństw, ale każdego z nas osobną.

Magdalena Abakanowicz
w swym dziele dotyka
dwóch aspektów życia:
interpretuje przyzwolenie
na uczestnictwo z wyboru
w nieodłącznym chaosie
multiplikacji istot
a jednocześnie ujawnia inny
aspekt życia w intuicyjnej
izolacji, która pozwala na
zaczerpnięcie oddechu
i przynosi medytację, a co
za tym idzie indywidualne
przeżycie niepokoju.
– Ryszard Stanisławski

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

67
MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930 – 2017)

Kroczący, 1998

brąz, wys. 180 cm
sygn. z tyłu monogramem wiązanym AM 98

Estymacja: 400 000 – 600 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

SZTUKA NIE JEST DEKORACJĄ, A WYZNANIEM, KONFRONTACJĄ, OSTRZEŻENIEM.

– Magdalena Abakanowicz

(...) 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)

68
STEFAN KRYGIER
(1923 – 1997)

Wyznaczanie przestrzeni V, 1977

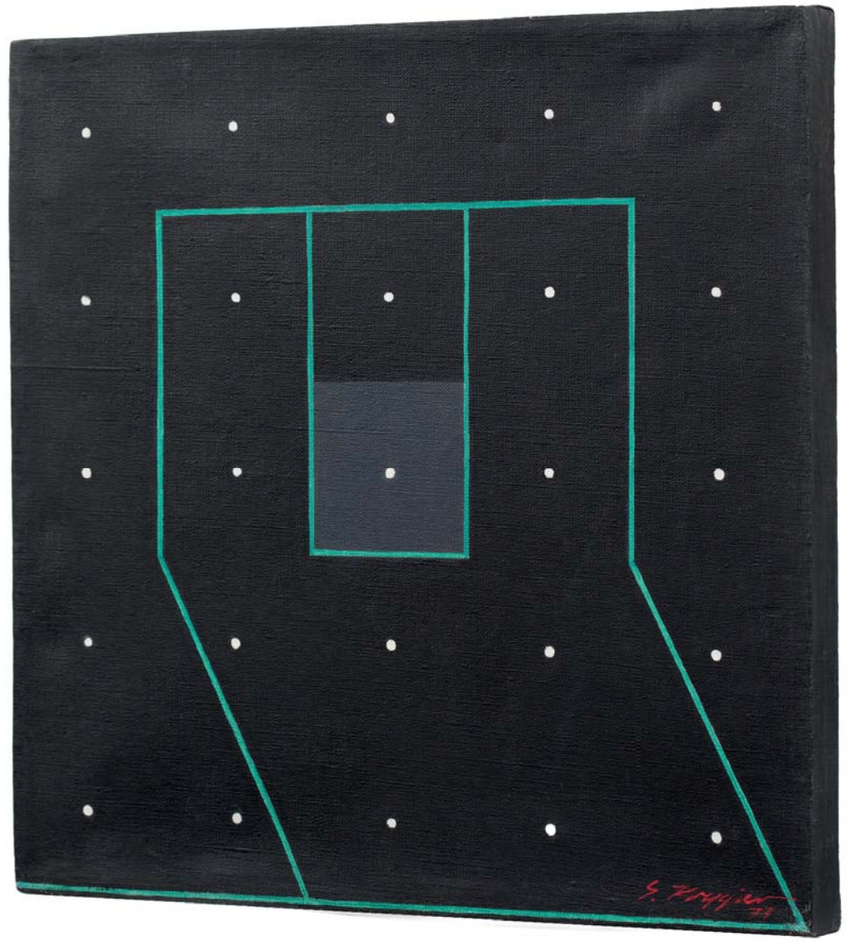
olej, płótno, 44,5 x 44,5 cm
sygn. p.d.: S. Krygier/77
na odwrocie: „Wyznaczanie przestrzeni V" 1977

Estymacja: 18 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
kolekcja rodziny artysty

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

REPRODUKOWANY
Bartelik M., *The Pseudogroups of Stefan Krygier* [katalog wystawy], Green Point Projects, Nowy Jork, 2018, s. 55.



Już od wczesnego etapu artystycznej aktywności prace Ryszarda Winiarskiego budziły wielkie zainteresowanie krytyków sztuki. Jego obrazy w 1966 roku, gdy właśnie skończył 30 lat i otrzymał dyplom ukończenia studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, uzyskały Grand Prix na Sympozjum Artystów - Plastyków i Naukowców w Puławach. W roku 1969 w Musee Galliera w Paryżu Winiarski wspólnie z innymi artystami związanymi z Muzeum Sztuki w Łodzi (m.in. Katarzyną Kobro, Edwardem Krasińskim, Jerzym Nowosielskim) zaprezentował swoje prace na wystawie pt. „Nowoczesne malarstwo polskie. Źródła i poszukiwania". Wystawa ta, przygotowana przez łódzkie muzeum, posiadała charakter problemowy i pokazywała wybrane zjawiska w okresie od formizmu po rok 1968. Wystawa spotkała się z entuzjastycznym odbiorem. Dzięki temu przedsięwzięciu zachodni świat artystyczny, kręgi kolekcjonerskie i krytycy sztuki mogli po raz pierwszy na taką skalę zapoznać się z twórczością trzydziestotrzyletniego wówczas Ryszarda Winiarskiego. Od tamtej pory zainteresowanie jego sztuką w Europie i na świecie rosło, czego dowodem był udział artysty w wiodących wystawach, jak Międzynarodowe Biennale Konstruktywizmu w Norymberdze (1969 i 1971) czy Biennale w Sao Paulo (1969). Do niezwykle ważnych wydarzeń zaliczyć na pewno trzeba indywidualną wystawę, jaką w roku 1974 przygotował Ryszardowi Winiarskiemu w Mediolanie włoski kolekcjoner i marszand sztuki współczesnej Arturo Schwarz, założyciel legendarnej już Galleria Schwarz promującej twórczość m.in. Marcela Duchamp, Man Raya czy Jean Arp. Na indywidualną wystawę Arturo Schwarz osobiście wybrał kilkanaście prac Winiarskiego.

Kompozycje składające się z biało czarnych kwadratów są znakiem rozpoznawczym twórczości artysty. Ich układ nie wynikał z intencji Winiarskiego, ale z systemów, które kreował, aby losowo zapełniać przestrzeń obrazu. Zmienną mógł być rzut monetą, kością, taśmy z maszyny do liczenia albo tablice matematyczne. Sam ten proces jest w sobie dziełem. Efekt końcowy jest jedynie tym, co po nim pozostaje. Początkowo obrazy, które powstawały, Winiarski nazywał „obszarami", ponieważ to moment tworzenia miał dla artysty szczególne znaczenie, a nie same prace. Pragnął pokazać mechanizm działania przypadku, ograniczając swój udział artystyczny w dziele, do przygotowania algorytmów i posłusznego wykonywania ich wyników. Mimo iż powstające w sposób nietypowy i zaprzeczający tradycyjnym metodom malarskim, prace Winiarskiego noszą tak silne cechy indywidualności ich twórcy, że są bezbłędnie rozpoznawalne pod każdą szerokością geograficzną, a sam artysta już w latach 70. stał się – obok Fangora, Stażewskiego, Opałki i Abakanowicz – jednym z najbardziej rozpoznawalnych współczesnych twórców polskich na świecie.

PORZĄDKIEM NAZYWAM TE DOŚWIADCZENIA, KTÓRE SĄ PRZYPISANE CIĄGOM LICZBOWYM, PRZYPADKIEM ZAŚ TE, W KTÓRYCH URUCHOMIONY ZOSTAŁ TAKI CZY INNY MECHANIZM LOSOWY.

– Ryszard Winiarski

cyt. za: Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, Polski Dom Aukcyjny „Sztuka", Kraków 2002, s. 20.

69
RYSZARD WINIARSKI
(1936 – 2006)

Series 2, 1973

(tryptyk) akryl, płyta pilśniowa, 30 x 30 (każdy)
na odwrocie: SERIES 2 SET A/B/C
oraz autorska etykieta z opisem
zastosowanego systemu

Estymacja: 200 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Jedyny to znany mi przykład metodycznego filozoficznego dyskursu nie mówionego, nie pisanego, ale wizualnego. Dyskursu, który z czasem staje się, pragnie się stać wciągającym widza w swój tok dialogiem.
– Mieczysław Porębski

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

Kompozycje składające się z biało czarnych kwadratów są znakiem rozpoznawczym twórczości artysty. Ich układ nie wynikał z intencji Winiarskiego, ale z systemów, które kreował, aby losowo zapełniać przestrzeń obrazu. Zmienną mógł być rzut monetą, kością, taśmy z maszyny do liczenia albo tablice matematyczne. Sam ten proces jest w sobie dziełem. Efekt końcowy jest jedynie tym, co po nim pozostaje. Początkowo obrazy, które powstawały, Winiarski nazywał „obszarami", ponieważ to moment tworzenia miał dla artysty szczególne znaczenie, a nie same prace. Pragnął pokazać mechanizm działania przypadku, ograniczając swój udział artystyczny w dziele, do przygotowania algorytmów i posłusznego wykonywania ich wyników.

Prezentowana praca „Obszar 117" jest nieco inną pracą niż większość tworzonych przez Winiarskiego. Zamiast siatki kwadratów mamy biało czarne wielokąty powstałe w wyniku wielu linii przecinających obszar obrazu pod różnym kątem. System, który doprowadził do takiego, a nie innego wyniku, jest rozpisany na odwrocie obrazu.

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

Na początku to co robiłem miało służyć przede wszystkim pewnej demonstracji, demistyfikacji określonego obszaru sztuki po to, by zamienić go w obszar konkretnego, rzetelnego doświadczenia. Konsekwencją takiej postawy było odrzucenie wszelkiej myśli o ekspresji, wszelkiej myśli o wrażliwym odbiorze tego, co robię.
– Ryszard Winiarski

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

70
RYSZARD WINIARSKI
(1936 – 2006)

Obszar 117, 1972

akryl, płyta pilśniowa, 53 x 53 cm
na odwrocie autorska etykieta z opisem zastosowanego systemu oraz papierowa nalepka wystawowa Warexpo z 1996 roku z opisem pracy

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

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

W latach 60 i 70 artyści w swojej sztuce zaczęli przejawiać mocniej inspiracje odkryciami naukowymi, które dla wszystkich były zarówno przerażające, jak i fascynujące. Za sprawą użycia broni jądrowej, nagle okazało się, że odkrycia, których ludzie dokonują, są nie tylko uwznioślające a stały się niebezpiecznie i przerażające. Jednocześnie szersza opinia społeczna zaczęła postrzegać rzeczywistość nie przez pryzmat rzeczy widzialnych, lub nawet tych widzialnych tylko pod mikroskopem, ale przez pryzmat czegoś potężnego a zupełnie niewidzialnego – świata fizyki, niewidzialnego ale niezwykle potężnego i inspirującego nie tylko naukowców ale też artystów.

Halina Wrzeszczyńska była jedną z artystów, których porwał świat naukowy, tak różniący się od tego widzianego ludzkim okiem. Artystka tłumaczyła: „Okres krystalizowania się założeń, które w konsekwencji doprowadziły do skupienia się na strukturze opartej o ideę ładu, obejmuje głównie lata 1965-1972. U ich podstaw leży głębokie przeświadczenie o istnieniu ukrytej harmonii rządzącej przejawami wszelkiego życia oraz optymistyczny pogląd, że objawy degeneracji są stadium przejściowym lub pozorem. […] Jedyną sensowną drogą dla kierunku mej twórczości będzie sięgnięcie – celowe – po element fantastyki ‘wyspekulowanej’ w oparciu o rezultaty doświadczalne i teoretyczne nauk ścisłych. W przedstawieniu układów formalno-barwnych ustawicznie oscyluję na granicy rzeczywistości i fantastyki”

Artystka swoją twórczą drogę rozpoczęła na w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu na wydziale Architektury Wnętrz. Pomimo wykształcenia bardziej technicznego, odnajdywała się również w malarstwie sztalugowym, grafice, monotypii, rysunku, ilustracji, projektowaniu mebli, wnętrz, odzieży. Jej zainteresowania sięgały również teorii sztuki. Nic więc dziwnego, że tak wszechstronnie uzdolniona artystka odnalazła się we Wrocławskim środowisku artystycznym. Od 1961 roku była członkiem Zarządu Polskich Artystów Okręgu Wrocławskiego (sekcja Malarstwa), a od 1974 związała się z Zarządem ZPAP. Halina Wrzeszczyńska była doceniana przez publiczność i środowisko artystyczne. Dowodem tego jest dwukrotne stypendium artystyczne (1971,1978) oraz liczne wystawy zbiorowe w Polsce i za granicą.

Od 1965 rok artystka prowadziła dzienniki „Metryczki”, które były fundamentem jej programu artystycznego - „substrukturalizmu”. Efektem tej konsekwentnej i wieloletniej pracy była wystawa indywidualna w 1973 roku, podczas której Wrzeszczyńska przedstawiła teoretyczne opracowanie twórczości pt.: „Malarstwo Form Fundamentalnych i Pasażu Barwnego”. Charakterystyczne obrazy artystki przykuły uwagę Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu. Zwrócili się z prośbą do Haliny Wrzeszczyńskiej do użyczenia obrazu olejnego „Elektrony” jako scenografii do filmu „Wielki Układ” z 1976 roku.

Prace Haliny Wrzeszczyńskiej znajdują się w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą, m.in.: w USA, Francji, Niemczech, Austrii, Szwecji, Holandii i Hiszpanii.

71
HALINA WRZESZCZYŃSKA
(1929 – 2018)

Z cyklu: Ewolucja II, 1973

olej, płótno, 150 x 75 cm
sygn. z prawej strony: HW-ska opisany na odwrocie: Halina Wrzeszczyńska z cyklu „Ewolucja” II / 73, 150 x 73

Estymacja: 8 000 – 9 000 zł •

Rozpatrując złożoną kompozycję rytmiczną, można z wielu tkanek rytmicznych, jakie prezentuje, wybrać tę, która jest utworzona wyłącznie z dynamiki akustycznej, utworzonej przez płaszczyzny walorowe lub barwne. Jest to rytm przebiegający wyłącznie w czasie. Jest on jednak w rzeczywistości uwikłany w tkankę przestrzenną utworzoną przez lokalizację poszczególnych plam na płaszczyźnie płótna i da się wydzielić tylko chwilowo. Podobnie można izolować analityczne rytmy przestrzenne, choć występują one w tle rytmów czasowych. Jednakże taka analiza umożliwia nadanie symbolicznych znaczeń poszczególnym warstwom rytmicznym niezależnie od treści powstających przez ich wzajemne powiązanie
– *Stanisław Fijałkowski*

O rytmie, wstęp do katalogu wystawy Zofii Artymowskiej, Galeria DAP 19.02-14.03.1976, s. 5

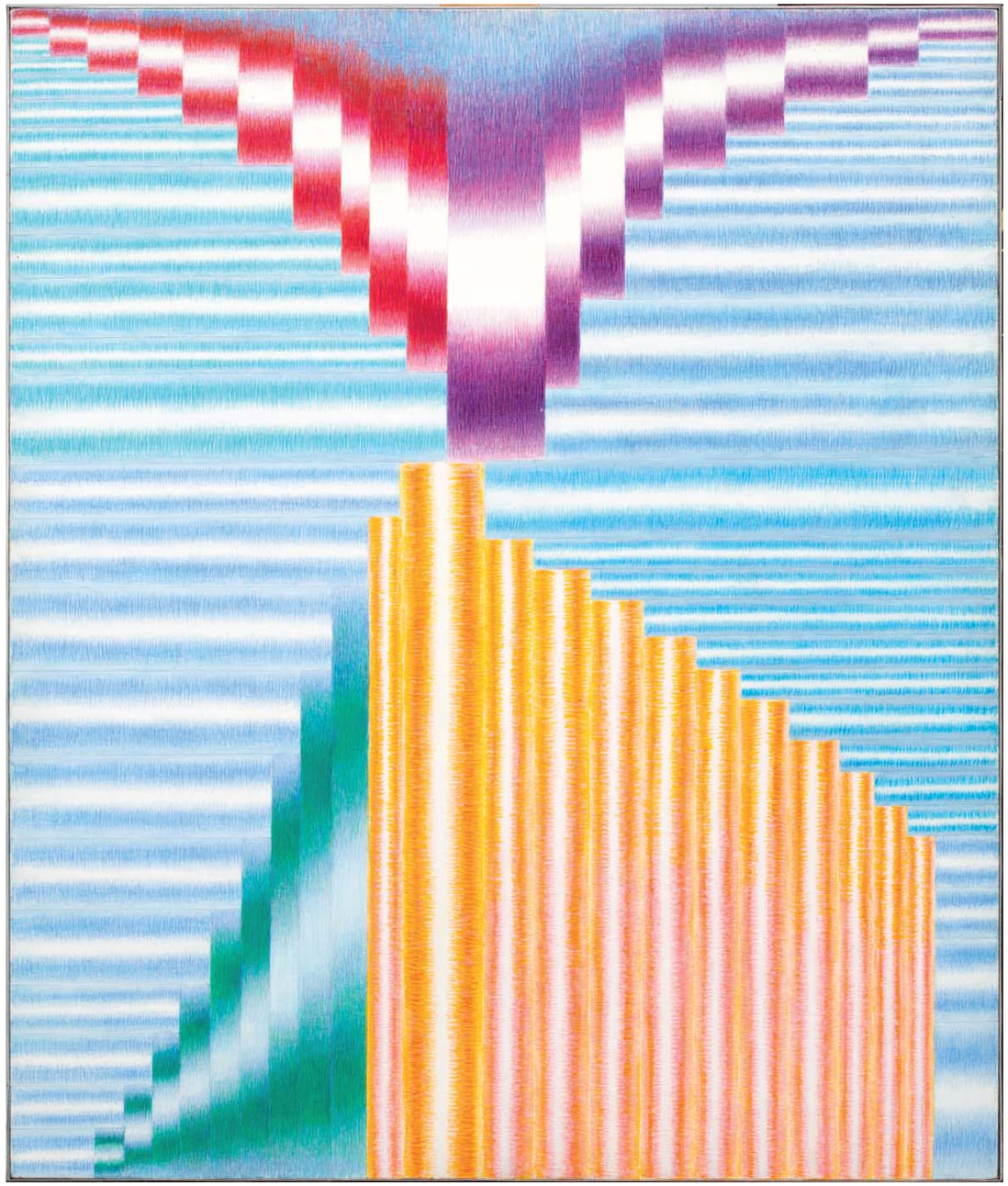
72
ZOFIA ARTYMOWSKA
(1923 – 2000)

Poliformy LXXXXVII
„Przypomnienie Orientu", 1982

akryl, płótno, 130 x 110 cm
sygn. na odwrocie: Zofia ARTYMOWSKA Poliformy LXXXXVII, „Przypomnienie Orientu", 1982, akryl nalepka na listwie blejtramu Muzeum Narodowego w Gdańsku z wystawy „Legendarna Młoda Polska" z 2017 roku

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

WYSTAWIANY
Chełm, Galeria 72 Muzeum Ziemi Chełmskie, *Zofia i Roman Artymowscy. Malarstwo grafika collage*, 24.08 – 31.10.2018.
Wrocław, Akademia Sztuk Pięknych, *Zofia Artymowska. Nieskończona geometria*, 10.11.2017 – 15.03.2018.
Gdańsk, Muzeum Narodowe. Oddział Zielona Brama, *Zofia Artymowska. Przestrzeń i konstrukcja*, 14.07 – 10.09.2017.



SZTUKA JUTRA ALBO BĘDZIE SKARBEM ZBIOROWOŚCI ALBO W OGÓLE SZTUKĄ NIE BĘDZIE.

– Victor Vasarely, 1953

73
VICTOR VASARELY
(1906 – 1997)

Yablapur, 1960-1990

serigrafia, plexiglas, 46,5 x 40,5 x 6 cm
sygn. p.d.: Vasarely

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

Moje prace mają charakter eksperymentalny i skupiają się na badaniu zestawień intensywnych kolorów komplementarnych, a także na optycznych zmianach, jakie zachodzą w efekcie, oraz na badaniu osiągniętego dynamicznego efektu, kiedy ten jest poddawany działaniom promieni światła i oddziaływaniu światła na kolor

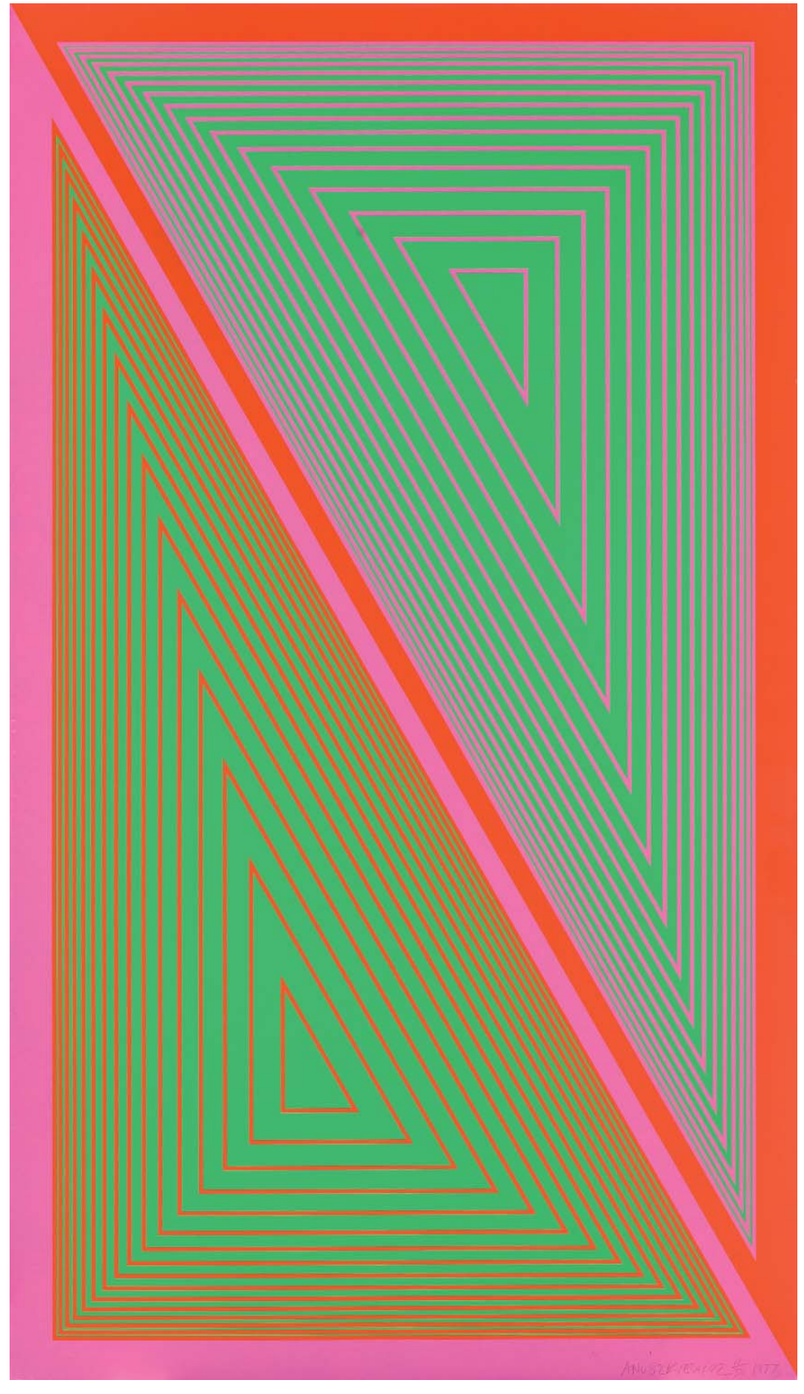
Anuszkiewicz, Americans 1963. Statements by the artists and others, red. Dorothy C. Miller, 1963, tłum. Agata Matusielańska

74
RICHARD ANUSZKIEWICZ
(UR. 1930)

Triangulated Green, 1977

ed. 11/50
akryl, szablon/płyta, 212 x 122 cm
sygn. p.d.: ANUSZKIEWICZ 11/50 1977
na odwrociu pieczęć z monogramem
autorskim oraz pieczęć:
©RICHARD ANUSZKIEWICZ – 1977

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •



WOJCIECH FANGOR

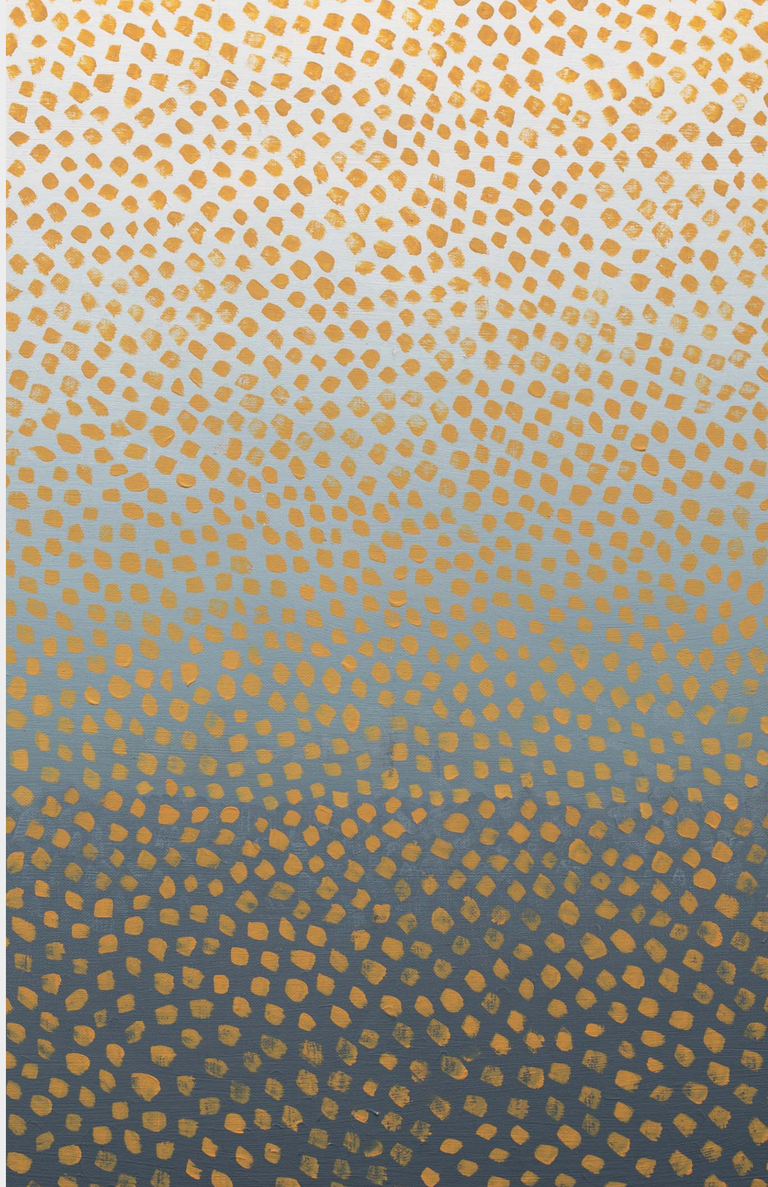
Wojciech Fangor w swoim domu i pracowni, 1988, Nowy Jork, Summit, USA, fot. Czesław Czapliński, Fotonova

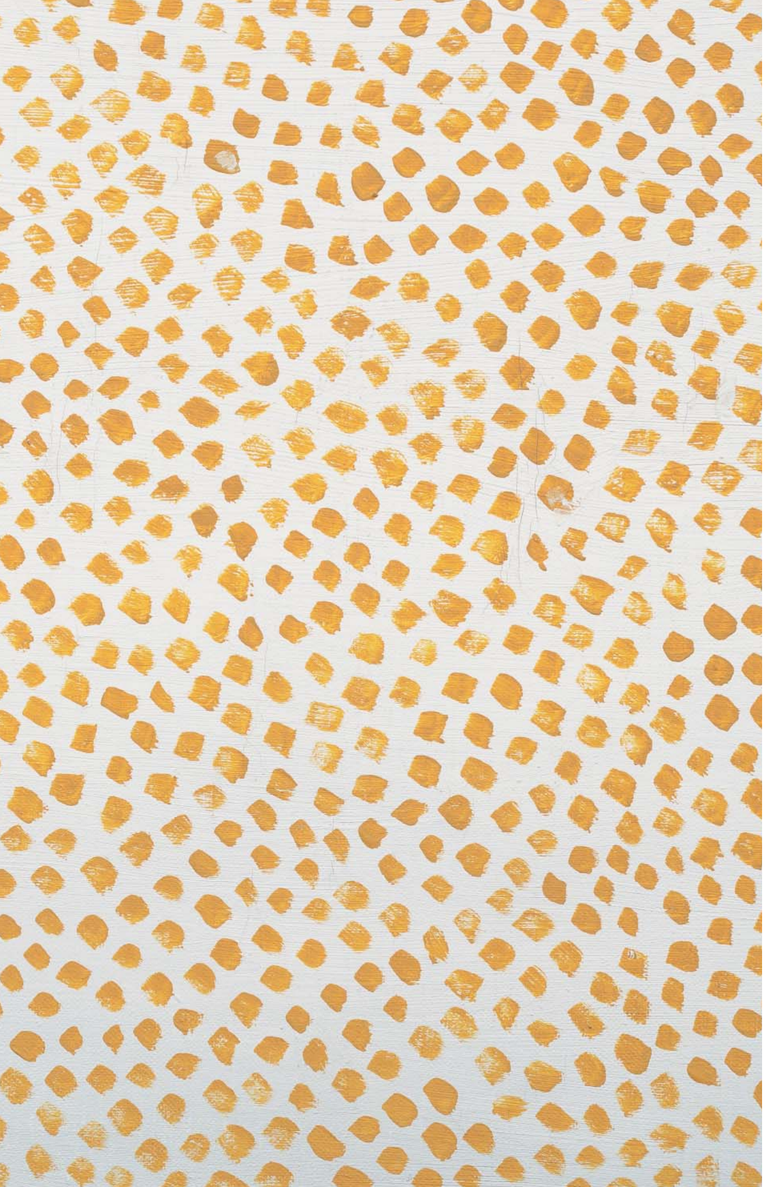
Jest on wielkim romantykiem op-artu, działającym nie według reguł, lecz według połączenia intuicji i eksperymentu, odwołującym się nie do rozumu, lecz do naszej tęsknoty za tym, co tajemnicze. Kiedy już to czysto wzrokowe wrażenie nowości się zatrze, okaże się, że ta sztuczka optyczna faktycznie jest czymś więcej niż tylko sztuczką i jawi się jako brama do nowego doświadczenia koloru i przestrzeni.
– *John Canaday*

Fangor's Romantic Op, New York Times, 15 luty, 1970, s. 103.

Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom w 1946), w latach 1953-61 był docentem na macierzystej uczelni. Początkowo fascynował go kubizm. W okresie socrealizmu namalował obraz Matka Koreanka, jedno ze sztandarowych dzieł tego kierunku, tworzył również plakaty. W drugiej połowie lat 50. zwrócił się ku sztuce abstrakcyjnej. Jego twórczość zdominowała problematyka przestrzeni, pokrewna estetyce op-artu. Kilkadziesiąt lat spędził w USA, miał tam wiele wystaw, a jego dzieła trafiły do ważnych kolekcji, zarówno prywatnych jak i publicznych m.in. Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. W 2012 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie miała miejsce wystawa podsumowująca dotychczasową twórczość Wojciecha Fangora. Bezsprzecznie należy do grona największych klasyków współczesności, którzy swoją twórczością nadali kształt całej polskiej sztuce okresu powojennego. Jest w czołówce najbardziej rozpoznawalnych polskich artystów, którego obrazy podbijają nie tylko rodzimy ale i światowy rynek sztuki. Początkowo Fangora fascynował kubizm. W okresie socrealizmu namalował obraz Matka Koreanka, jedno ze sztandarowych dzieł tego kierunku, a także stworzył wiele plakatów. W drugiej połowie lat 50. zwrócił się ku sztuce abstrakcyjnej. Jego twórczość zdominowana została przez problematykę przestrzeni, pokrewną estetyce op-artu. „Studium przestrzeni", pierwszy na świecie projekt typu environment, zrealizowany w 1958 roku razem ze Stanisławem Zamecznikiem w Salonie „Nowej Kultury" był niewątpliwie przełomowym momentem w karierze artysty. Przy wejściu na wystawę Wojciech Fangor zamieścił krótkie wyjaśnienie: „Celem tej wystawy jest przekazanie zależności przestrzennych pomiędzy obrazami. Nie interesuje mnie, co zachodzi w indywidualnym obrazie, lecz co zachodzi pomiędzy obrazami. Obrazy stają się anonimowymi elementami zespołu, który rozpoczyna nowe życie i spełnia się w przestrzeni rzeczywistej. Odbiorca przez wybór drogi i czasu staje się automatycznie współtwórcą dzieła". Na pierwszą połowę lat 70. przypada okres kontynuacji badań nad problematyką iluzji przestrzeni. Powstają wielkoformatowe płótna, w dużej części oparte na motywie fali. W 1970 roku Wojciech Fangor otworzył swoją indywidualną wystawę w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Było to wydarzenie przełomowe w życiu twórczym artysty. Mający już wówczas duże doświadczenie artystyczne Fangor zdawał sobie sprawę z kluczowej roli jaką odgrywała zależność między dziełem sztuki a otaczającą je przestrzenią. Relacja ta była ogromnie ważna w przypadku kół i fal toteż architektura wnętrza Muzeum Guggenheima spinała całą ekspozycję nadając jej odpowiedniego poszukiwanego przez Fangora wydźwięku.

Zmarły w październiku 2015 roku Wojciech Fangor był jednym z najbardziej znamienitych malarzy, który cieszył się wielkim uznaniem w kraju i za granicą. Jego sztuka budzi stale rosnące zainteresowanie galerii i kolekcjonerów na całym świecie. Bezsprzecznie Wojciecha Fangora zaliczyć można do grona największych klasyków współczesności, którzy swoją twórczością nadali kształt polskiej sztuce okresu powojennego.





Wojciech Fangor zafascynowany był wibracją kolorów i ożywianiem płaszczyzny płótna. Już we wczesnej fazie twórczości widać jak mocno poszukiwał rozwiązań kolorystycznych i przestrzennych dążąc do iluzji dla oka i załamania prawa płaskości obrazu. Na przełomie lat 50. i 60. stworzył cykl różnobarwnych obrazów pokrytych teksturową siatką identycznych dotknięć pędzla zza których przebija barwne tło. Ta wzajemna relacja płaskiego barwą i fakturą tła zakrytego „kotarą" z wibrujących drobnych kropek sprawiała wrażenie prekursorskich iluzji przestrzeni, w którą zaczęły wnikać barwne, rozświetlone koła, jeszcze bardziej potęgując efekt trójwymiarowości i zapowiadając wielki cykl opartowskich kół artysty. Praca jest więc nie tylko w pełni samodzielnym dziełem ale też ważnym zapisem przełomu w twórczości artysty, którego obrazy zarówno muzea jak i kolekcjonerzy prywatni zaliczają do jednych z najważniejszych dla polskiej sztuki współczesnej.

Oferowana praca namalowana została w 1963 roku. Rok wcześniej Fangor przebywał w Waszyngtonie na stypendium w Institute for Contemporary Art. Z pierwszej podróży do Stanów Zjednoczonych przywiózł nowe obserwacje i doświadczenia zdobyte zarówno na poziomie teoretycznym jak i praktycznym. W czasie stypendium bowiem nie zaprzestał malowania, w USA powstała cała seria płócien, w których artysta pogłębiał studia nad relacją obraz-przestrzeń-widz.

Prezentowana praca doskonale pokazuje przejście Fangora z fascynacji rastrem na rzecz gradientu. W obrazie #3 współistnieją one jeszcze ze sobą i siebie nawzajem dopełniają. Siatka szarych kropek jest namalowana na tle gładko przechodzących kolorów szarości, bieli i czarni. Kolor rastru zlewa się z barwą tła, a kiedy indziej kontrastuje i wprowadza powierzchnię obrazu w rozedrganie.

Sztuka, dzieło Wojciecha Fangora, ma tę właściwość, że generuje nowe pojmowanie i interpretację, jest otwarta na zmienność czasu i perspektyw, w których jest doświadczana.

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

75
WOJCIECH FANGOR
(1922 – 2015)

#3, 1963

olej, płótno, 162,5 x 129,5 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR #3 1963

Estymacja: 800 000 – 1 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Łodź, kolekcja prywatna
Nowy Jork, Heather James Gallery
Texas, kolekcja prywatna
Waszyngton, Gres Gallery
własność artysty

WYSTAWIANY
San Antonio, Teksas, The McNay Art Museum, *Tom Slick: International Art Collector*, 06.10 – 09.13.2009.

REPRODUKOWANY
Chiego, William J, Rene P. Barilleaux, Andrea McKeever, *Tom Slick: International Art Collector : an Exhibition.* San Antonio, McNay Art Museum, 2009, ss. 40-41.

(...)TA SZTUCZKA OPTYCZNA FAKTYCZNIE JEST CZYMŚ WIĘCEJ NIŻ TYLKO SZTUCZKĄ I JAWI SIĘ JAKO BRAMA DO NOWEGO DOŚWIADCZENIA KOLORU I PRZESTRZENI.

– *John Canaday*

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

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.

76
WOJCIECH FANGOR
(1922 – 2015)

Koło, 1971

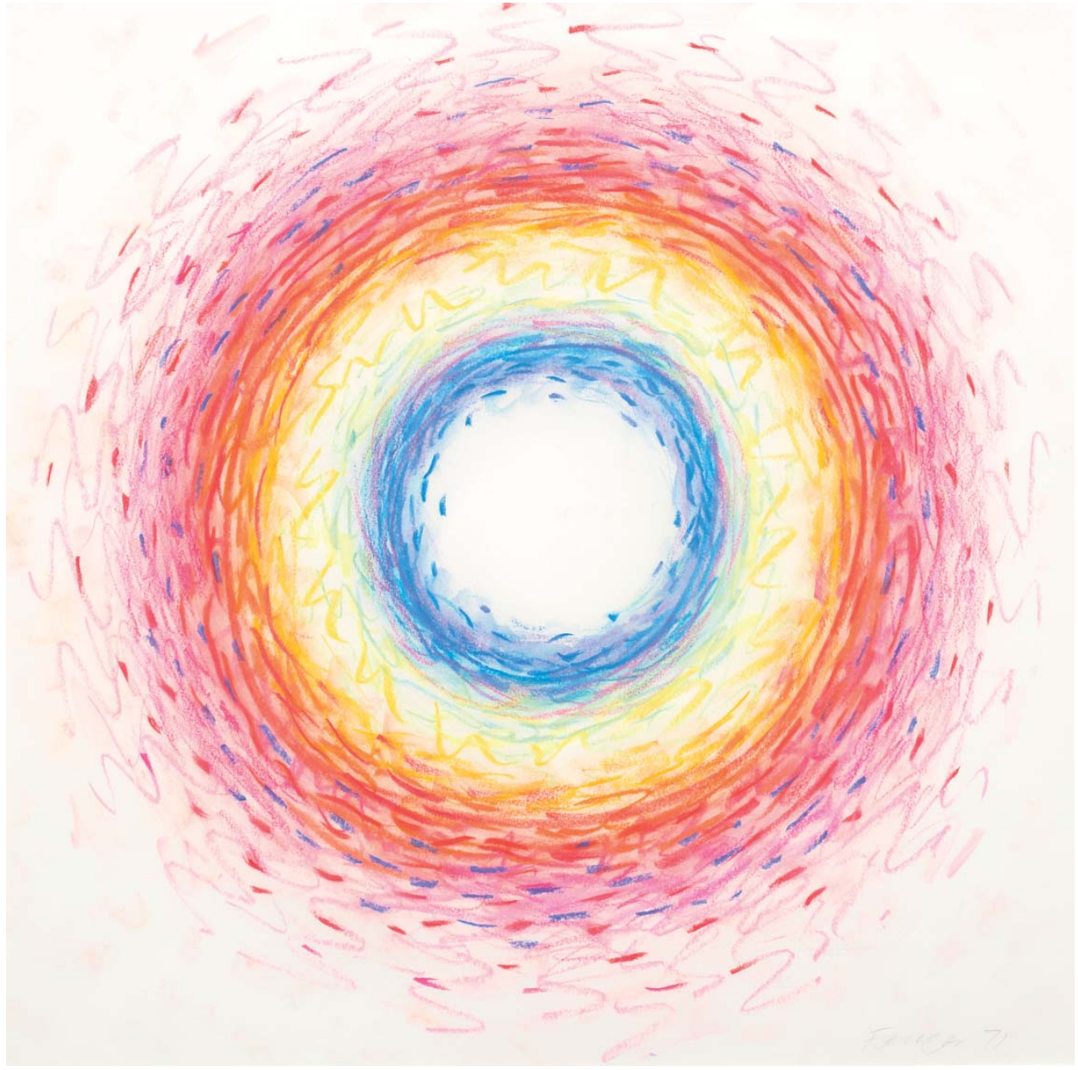
pastel, papier, 53 x 48 cm
sygn. p.d.: Fangor 71

Estymacja: 90 000 – 130 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria aTAK, *Fangor. Prace na papierze w kolorze*, 31.05-31.07.2007.

REPRODUKOWANY
Fangor, Prace na papierze w kolorze, wyd. Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2007, s. 51.



Twórczość Fijałkowskiego jest skrajnie oszczędna, wyciszona w sferze formy i koloru, oparta na chłodnej ograniczonej i ściszonej tonacji barw. W latach 80-tych kompozycje Fijałkowskiego stają się prawie jednolitymi płaszczyznami o delikatnie skomponowanej kolorystyce. W 1997 artysta jako pierwszy w Polsce przetłumaczył na język polski rozprawę Kandinsky'ego „Über das Geistige in der Kunst", co świadczy o przywiązaniu artysty do spraw teoretycznych, podstaw merytorycznych. W wywiadzie z Elżbietą Dzikowską dla Polscy artyści w sztuce świata powiedział: Formy abstrakcyjne znaczą więcej, niż się na pozór wydaje. To dało mi szansę zaangażowania się w sztukę symboliczną.

„Żywa geometria IV" jest prawie monochromatyczną kompozycją, z mocnym malarskim akcentem kilku elementów, zdradzającym gest i gęstość farby. Reszta malowana jest w rozpoznawalny sposób dla Fijałkowskiego, bardzo delikatnie, ten impastowy gest i plama barwna ściągające wzrok są właśnie tym, co nadało życie geometrii tej kompozycji. Te zabiegi są kwintesencją wysublimowanego, filozoficznego sposobu podejścia Fijałkowskiego do teorii malarstwa.

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

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

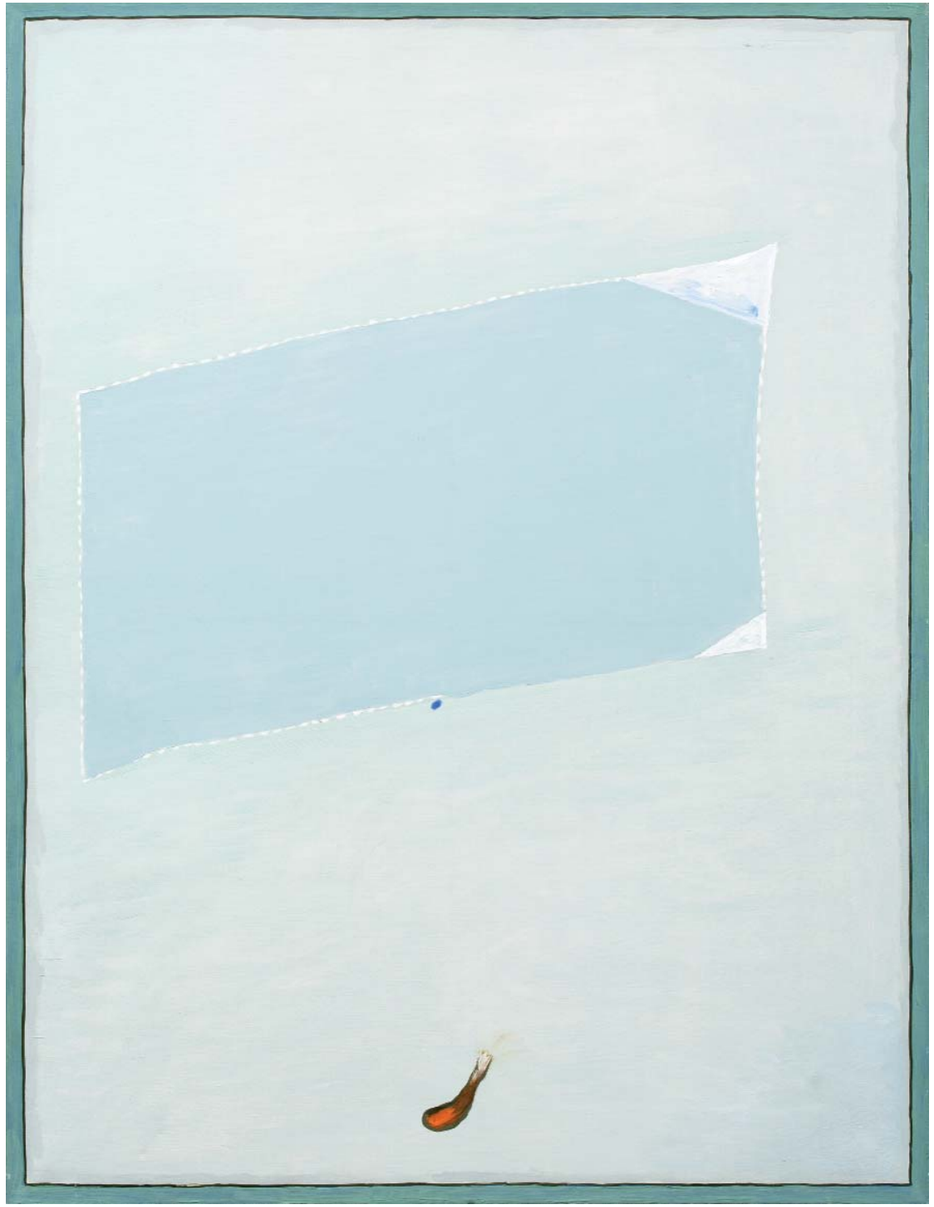
77
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(UR. 1922)

Żywa geometria IV, 1996

olej, płótno, 116 x 89 cm
sygn. na odwrocie: S. Fijałkowski Żywa geometria IV, 1996

Estymacja: 90 000 – 130 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja prywatna



Mitoraj modeluje swoje rzeźby uszkodzone, podzielone, zniszczone, modeluje każdy fragment – rękę, nogę, oko, usta, genitalia, skrzydła, tułów – ale ta fragmentacja odzwierciedla stan człowieka i społeczeństwa: to „ja, podzielone", rozszczepienie osobowości, przemoc człowieka nad drugim człowiekiem i nad samym sobą, głębokie konflikty świadomości z podświadomością, niepokojące autodestrukcyjne tendencje jakim jednostka poddaje się w dzisiejszym świecie. Mitoraj udowadnia, że piękno przetrwa każdą ranę, okaleczenie, wszelkie możliwe zniszczenia, tak jak przetrwa piękno płatków uciętego kwiatu.
– *Costanzo Costantini*

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

78
IGOR MITORAJ
(1944 – 2014)

Asklepios, 1998

brąz patynowany, 38 x 28 cm
oznaczony na odwrociu: B 160/1000 HC

Estymacja: 28 000 – 35 000 zł •

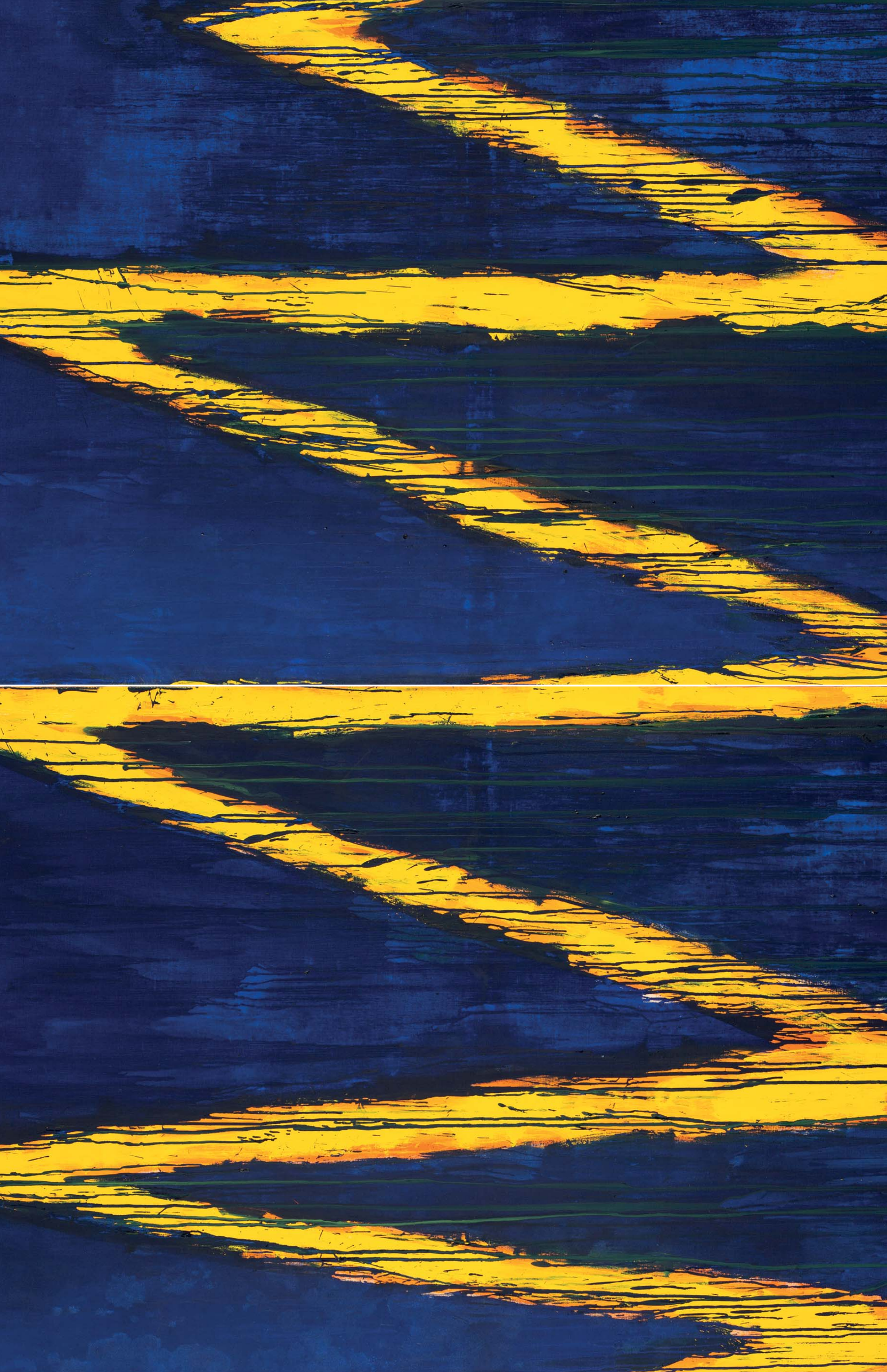
LEON TARASEWICZ

Leon Tarasewicz, 1990 Waliły, fot. Czesław Czapliński, Fotonova

W całej postawie artystycznej Leona Tarasewicza, nie tylko w malarstwie, tkwi szereg prostych i pięknych przekonań, m.in. właśnie to, może werbalnie nie wyrażone, ale narzucające się już w pierwszym zetknięciu z jego sztuką, że piękno tkwi w prostocie.

Łukasz Gorczyca, wypowiedź z 1999 roku, w: Gola J., Leon Tarasewicz, Warszawa, 2007, s.174.

Studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, dyplom otrzymał w pracowni Tadeusza Dominika w roku 1984. Krótkotrwałym epizodem we wczesnej twórczości Tarasewicza było malarstwo figuratywne. Tarasewicz stosuje głównie kolory podstawowe, czasem kontrasty barw dopełniających, niekiedy kontrapunktowanych czernią. Jego wczesne prace znamionowała oszczędność kolorystyczna. Z czasem ich zbyt wyraźny został złagodzony. Malarz ograniczył także biel, która początkowo niekiedy gasiła u niego pozostałe barwy. Pomimo identyfikacji z miejscem, Tarasewicz systematycznie, dążąc do realizacji swojej wizji malarstwa jako sztuki oka, starannie zaciera ślady, które mogłyby wskazywać na genezę twórczości. Stopniowo zasugerowana przez naturę struktura obrazu stała się obszarem urzekającej, zmysłowej gry czystych, intensywnych kolorów, nakładanych na płaszczyznę równoległymi pasami lub drobnymi plamkami. Od wielu lat, posługując się typowymi dla siebie środkami, Tarasewicz rozwija działania z pogranicza konceptualizmu oraz instalacji. Malując bezpośrednio na ścianach sal wystawowych, zamalowując je od góry do dołu, wraz ze znajdującymi się w tych salach elementami (piec, przewody elektryczne). Formuła ta wpisuje się właśnie w specyfikę „sztuki miejsca", instalacji. Oryginalne dokonania artystyczne zapewniły mu udział między innymi w Biennale w São Paulo w roku 1987 i w „Aperto ‚88" w ramach weneckiego Biennale. Podobnie maksymalistyczne okazało się przedsięwzięcie w przestrzeni miejskiej – rozległego barcelońskiego Plaza Real (2002). Kulminacją dotychczasowych poszukiwań Tarasewicza stała się jednak realizacja pokazana latem 2003 roku w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej W Polsce Tarasewicz stale współpracuje z warszawską Galerią Foksal, gdzie w roku 1984 zadebiutował, a także z lubelską Galerią Białą. Wielokrotnie pokazywał prace w Centrum Sztuki Współczesnej (kilka znajduje się w kolekcji). Jednym z ciekawszych tamtejszych przedsięwzięć była ekspozycja Jerzy Nowosielski – Leon Tarasewicz – Mikołaj Smoczyński (1997). Na zewnętrznej ścianie centrum handlowo-rozrywkowego Gemini Park w Bielsku-Białej malarz wykonał monumentalny mural upamiętniający nieistniejącą mozaikę Ignacego Bieńka, kompozycja miała ponad 450 m kwadratowych. We wrześniu 2011 roku na kieleckim Placu Artystów powstała konstrukcja o powierzchni 200 metrów kwadratowych i prawie trzech metrach wysokości, kryjąca wewnątrz labirynt malarstwa i luster, to największa realizacja Tarasewicza w przestrzeni publicznej. Wchodząc do środka, odnosiło się wrażenie „bycia w obrazie", podobną iluzję artysta uzyskał w 2005 roku w Galerii Sztuki Polskiej XX wieku Muzeum Narodowego Krakowa – (na podstawie oprac. Małgorzata Kitowska-Łysiak, 2015). Całokształt dorobku Leona Tarasewicza jest jednym z ciekawszych na tle polskiej sztuki współczesnej i stanowi część licznych kolekcji prywatnych.



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

– *Leon Tarasewicz*

79
LEON TARASEWICZ
(UR. 1957)

Bez tytułu (Zachód słońca w New Mexico), 1989

(dyptyk) olej, płótno, 190 x 260 cm
sygn. na odwrocie: Leon Tarasewicz 1989 / Waliły 2/ Nr 15

Estymacja: 190 000 – 260 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Poznań, Muzeum Narodowe - depozyt 2008-2018
Sztokholm, Galerie Nordenhake,
Sztokholm, Bukowski, aukcja 30.10 – 2.11.2007

WYSTAWIANY
Sopot, Państwowa Galeria Sztuki, *Leon Tarasewicz. Malarstwo*, 2014.

Jeden z najbardziej intrygujących malarzy współczesnych. Pełen inwencji i kolorystycznej wrażliwości. Absolwent warszawskiej ASP (dyplom w 1984 r.), uczeń Tadeusza Dominika. Jego malarstwo rodzi się z obserwacji pejzażu pozbawionego ludzkiej obecności, otaczającej go natury, którą wnikliwie analizuje a następnie przenosi na płótna. Przedstawienia te nie mają jednak w sobie nic z realizmu, lasy, pola, ptasi lot to harmonijnie kompozycje powtarzających się motywów bliższe abstrakcji. Przyczyną jest dążenie do odnalezienia wartości czysto malarskich - kolor, faktura, światło. Tarasewicz nie nadaje swoim pracom tytułów, maluje prosto, bo tak właśnie widzi świat - stosuje głównie kolory podstawowe, czasem kontrasty barw dopełniających. Oferowany obraz wpisuje się do grupy najlepszych dzieł tego niezwykłego artysty, który zwykł mawiać: Moim marzeniem jest, by obrazy przejęły kontrolę nad odbiorcą w taki sposób, by jego otoczenie przestawało istnieć, wtedy obraz, nieograniczony żadnymi ramami, mógłby się bez przeszkód rozrastać, wciągając odbiorcę. Od 1996 roku Tarasewicz prowadzi Gościnną Pracownię Malarstwa na ASP w Warszawie, związany jest z Galerią Foksal, Galerią Białą w Lublinie oraz z berlińską Galerie Nordenhake. Tarasewicz brał udział między innymi w Biennale w São Paulo w roku 1987 i w APERTO ,88 w ramach weneckiego Biennale. Wielokrotnie uczestniczył w zbiorowych prezentacjach sztuki polskiej za granicą, m.in.: z Andrzejem Szewczykiem i Krzysztofem M. Bednarskim (Berlin, 1989), z Karolem Broniatowskim, Edwardem Dwurnikiem, Izabellą Gutowską i Jerzym Kaliną (Luksemburg, 1992). Jego wystawy indywidualne odbyły się w Springer & Winckler Galerie w Berlinie (1998, 2001) i we Frankfurcie nad Menem (1992, 1996), w Galerie Nordenhake w Sztokholmie (1989, 1991, 1993, 2001), w Galleria del Cavallino w Wenecji (1986, 1989, 2001).

Właściwie wszystkie obrazy Leona są pejzażami. Można też powiedzieć więcej: są to pejzaże równinne, które przez miejsce urodzenia i zamieszkania autora nawiązują do okolic wsi Waliły, a szerzej – do obszaru mającego wiele nazw geograficznych, takich jak Podlasie, Białostocczyzna, Białoruś … Naprawdę jednak mogą to być pejzaże wielu miejsc tej szerokości geograficznej. I żadnego konkretnego. Można je dookreślać inaczej: pole, las, łąka. Albo: drzewa, ptaki, skiby, pnie.
– *Anda Rottenberg*

cyt. za: Gola J., Leon Tarasewicz, Warszawa, 2007, s. 31

80
LEON TARASEWICZ
(UR. 1957)

Bez tytułu, 1986

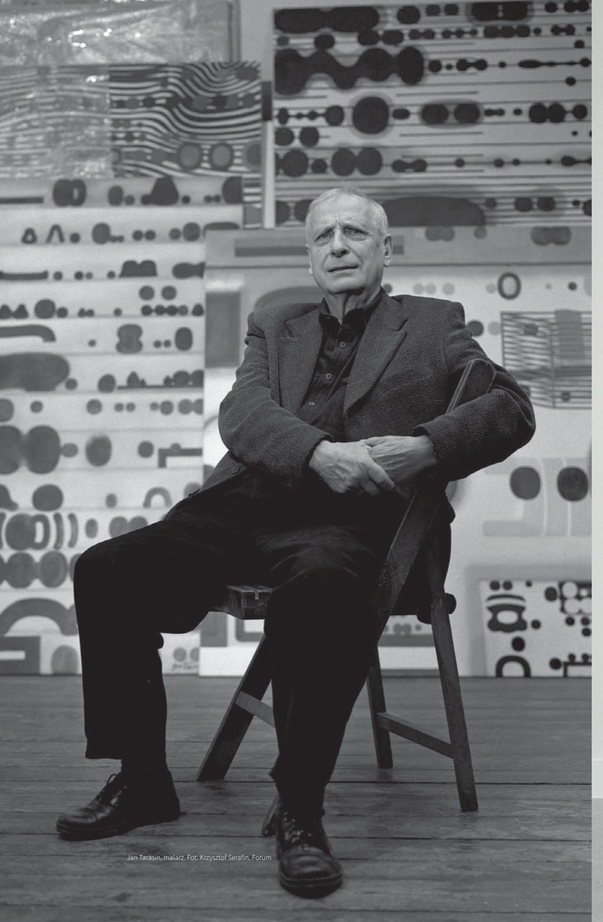
olej, płótno, 60 x 80 cm
sygn. na odwrocie: Leon Tarasewicz 1986

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

WYSTAWIANY
Sopot, Państwowa Galeria Sztuki, *Leon Tarasewicz. Malarstwo*, 2014.

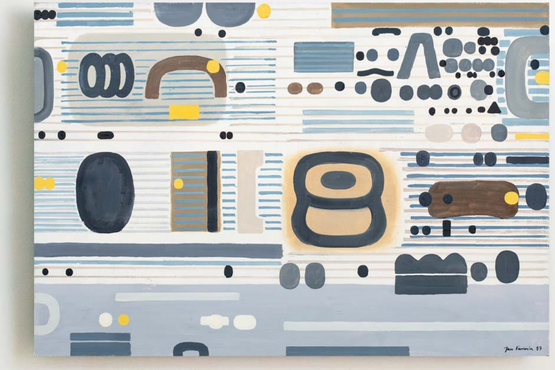
REPRODUKOWANY
Leon Tarasewicz. Malarstwo, Państwowa Galeria Sztuki Sopot, 2014, s. 31.



Jan Tarasin, malarz. Fot. Krzysztof Serafin, Forum

Chcę, żeby to co maluję miało taką konkretność jak w naturze, żeby miało ciężar, kształt, kolor. Nie chcę jednak żeby to, co robię, miało bezpośrednie odniesienia do jakiegoś gotowego tworu natury. Zajmuję się „przedmiotami" na wielu piętrach ich odprzedmiotowienia. Jest to taka gra, która polega na tym, że to, co abstrakcyjne, musi być prawie materialne, a to co materialne, zdążać w kierunku abstrakcji.
– Jan Tarasin

cytat za: Piotr Majewski, Liryka przedmiotowości. „Krytyka poetów" wobec malarstwa Jana Tarasina, Anales Universitatis Mariae Curie Skłodowska, vol. VIII (2), 2010, ss. 45-46



81
JAN TARASIN
(1926 – 2009)

Sytuacja III, 1997

olej, płótno, 68 x 98 cm
sygn. p.d.: Jan Tarasin 97
na odwrocie: JAN TARASIN
SYTUACJA III 1997

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

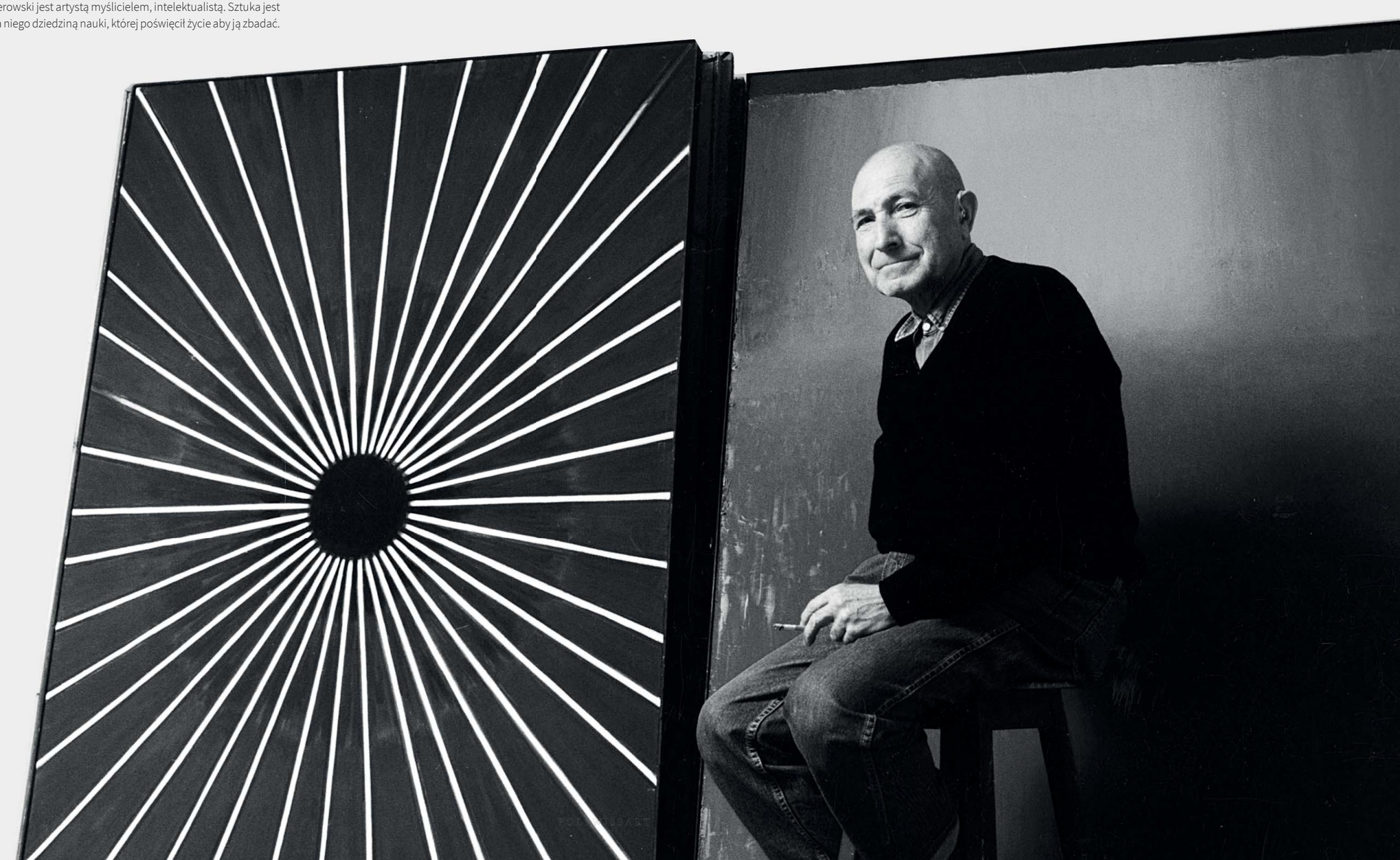
Malarstwo Tarasina to ciągła próba ujarzmienia przedmiotów. Od wielu lat zmagał się z fascynującym go światem znaków. Pierwotnie jego głównym tematem malarskim była martwa natura, którą artysta stopniowo redukował i przekształcał w układ plam, znaków, form i linii. Inspiracją dla niego były przedmioty wzięte bezpośrednio z otaczającej go rzeczywistości, często swoją kompozycją przypominające pismo. Zanim w roku 1965 zaczęły przybierać nową formę „przedmiotów policzonych" lub „przedmiotów aktywnych" były one dla artysty jakby nie do końca uchwytne – na płaszczyźnie płótna toczyła się „walka" między nimi a malarzem, którą Tarasin określał jako „przyłapywanie na gorącym uczynku autentycznego życia". Przedmioty na obrazach Tarasina zdają się być formami występującymi w określonym porządku. W przestrzeni obrazów rozgrywają się skomplikowane i wielowątkowe akcje, dla których tłem może być przestrzeń niezidentyfikowanej lub przypominającej zarys pejzażu. Z biegiem czasu przedmioty oscylują ku zespołom płaskich, graficznych znaków eksponowanych kontrastowo na jasnych lub ciemnych tłach. Interpretacja znaczeń zawartych w znakach Tarasina bywa różnorodna, od sugerowania, iż realne przedmioty zyskują w jego obrazach abstrakcyjny kod, aż po pogląd, że malarstwo artysty odzwierciedla ukryty porządek natury i bliskie jest metafizyce. Artysta w swych dziełach pokazuje iż abstrakcja to odrealniona rzeczywistość, wprowadza widza w swój świat mikro i makrokosmosu, gdzie przedmioty mają tylko sugerowaną substancję, domyślny ciężar, przeczuwaną dynamikę i zdradzają ukierunkowanie napięć, domagając się swojego miejsca w przestrzeni.

STEFAN GIEROWSKI

Jeden z najwybitniejszych przedstawiciel współczesnej polskiej awangardy. W latach 1945-48 studiował malarstwo na krakowskiej ASP pod kierunkiem Władysława Jarockiego, Jerzego Fedkowicza i Zbigniewa Pronaszki. Równolegle studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. W najwcześniejszym okresie swojej twórczości Gierymski malował obrazy figuratywne inspirując się postkubistyczną rytmizacją formy oraz uproszczeniami zaczerpniętymi z kręgu sztuki naiwnej. Jednocześnie artysta konsekwentnie odkrywał sztukę abstrakcyjną. Swe obrazy prezentował na słynnej wystawie „Arsenału" w roku 1955. Na stałe związał się z Galerią „Krzywe Koło", gdzie w 1957 roku wystawił obrazy utrwalające moment dojścia do malarstwa niefiguratywnego. W latach 1962-1996 wykładał na warszawskiej ASP, pełniąc w latach 1975-81 funkcję dziekana Wydziału Malarstwa. Wydaje się, że kluczowe dla rozwoju twórczości młodego artysty były z jednej strony postać Władysława Strzemińskiego z drugiej zaś współpraca z Galerią „Krzywe Koło". To tam w 1957 roku zaprezentował serię obrazów zrywających ostatecznie z figuratywnością, to od tego momentu kolejne płótna nazywa Obrazami, numerując je liczbami rzymskimi. Na twórczość Gierowskiego wpływ wywarł unizm zaś zainteresowanie fakturą i właściwościami poszczególnych malarskich elementów wpisują jego sztukę w nurt malarstwa materii. Obiektem poszukiwań artysty stają się wyłącznie tworzywo i składające się na nie elementy: przestrzeń, światło, barwa oraz linia. Sam twórca tak mówi o swoim wyborze: „Uznałem za najbliższą moim skłonnościom krańcową decyzję poprzedników, że barwa, forma i materia są treścią obrazu i jedynym autonomicznym malarskim środkiem przekazu. Dawało to szansę istotnego pogłębiania moich wyobrażeń o rzeczywistości i opartego o fakty realistycznego widzenia przedmiotu moich zainteresowań, którym stał się problem światła i przestrzeni. Aby zachować dystans w stosunku do własnych intencji przekazu i uniknąć nieporozumień, przyjąłem jako tytuł moich prac słowo «obraz» (obraz czegoś) oraz wprowadziłem kolejną numerację rzymską (nie dla wszystkich czytelną)" (Fijałkowski / Gierowski. Wizje malarstwa, sierpień 2002, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie). Obrazy oznaczone numerami od I do XX nawiązują do nurtu Informelu, który rozwijał się w tamtym czasie na zachodzie. Następne prace były kojarzone z teorią unizmu Władysława Strzemińskiego. Lata 60. przyniosły geometryzację w twórczości Gierowskiego i zawężenie gamy kolorystycznej prac. W kolejnych latach płaskie plamy barwne ustąpiły miejsca gradientom kolorów. Wreszcie w latach 80. artysta nadaje ładunek emocjonalny barwom wykorzystywanym w swoich dziełach. System numeryczny prac Gierowskiego pozwala publiczności doświadczyć artystycznej drogi jaką przemierzył artysta. Malarz buduje z nich oś czasu, która pozwala nam zrozumieć czego konsekwencją są późniejsze prace. Stefan Gierowski jest artystą myślicielem, intelektualistą. Sztuka jest dla niego dziedziną nauki, której poświęcił życie aby ją zbadać.

Jego obrazy, prawie od początku abstrakcyjne, mocno zbudowane, poddane surowym rygorom kompozycyjnym, stają się obszarem niemal fundamentalnych dociekań o samej naturze malarstwa.

cyt. za: Rottenberg A., Sztuka w Polsce 1945-2005, Warszawa 2007, s. 81.



Stefan Gierowski, fot. Agata Ciołek, Fotonova

Twórczość Gierowskiego to studium oddziaływania poprzez kolor, a gradacja walorów i rytmiczne podziały płótna to świadoma formalna polemika tego twórcy z opartem. Malarstwo Gierowskiego jest dynamiczne, przestrzeń jest iluzją, a kolor narzędziem, który opisuje jej granice na płótnie.

Prezentowany obraz podzielony jest na sześć wertykalnych pasów – dwa szersze oraz cztery wąskie rozdzielające od siebie większe płaszczyzny. Artysta używa bardzo intensywny kolorów czerwieni, granatów i zieleni. Barwy są ze sobą zestawione tak aby wibrowały w oku widza, aby nie dawały mu spokoju. Gradient zamieniający subtelnie granat w błękit a czerwieni w róż znajduje się na węższych pasach. To one są głównym elementem eksperymentu jaki prowadzi Gierowski. Przez wykorzystany gradient krawędzie nie są jednakowo wibrujące na całej długości. W niektórych miejscach jesteśmy w stanie znieść ten kontrast i nawet go oswoić. Przez ten zabieg, praca, która pozornie powinna być rytmiczna i statyczna zamienia się w obraz dynamiczny. Jest to bardzo prosta i inteligentna gra ze wzrokiem widza. Z jednej strony jesteśmy świadkami jedynie farby na płótnie, kładzionej rozważnie i spokojnie a z drugiej strony mamy poczucie doświadczania pełnej sytuacji. Artysta w wywiadzie przeprowadzonym przez Elżbietę Dzikowską powiedział: Jeśli malarstwo posiada w sobie jakąś tajemnicę, jeśli posiada głębię, daje możliwość wielowarstwowych odczuć, wyraża więcej niż zarejestrowanie faktu – wtedy staje się dobrym malarstwem, staje się sztuką. Dotyczy to zarówno malarstwa abstrakcyjnego, jak i wszystkich innych kierunków. Malarstwo figuratywne też może być obojętną dekoracją, ale w sztuce abstrakcyjnej widać tę dekorację łatwiej, wyraźniej się czuje, że chodzi tylko o połączenie różnych elementów i rytmów. Taki obraz daje mało możliwości interpretacyjnych; ot – plama na ścianie, układ prostokątów czy trójkątów. Byłbym jednakże ostrożny w osądach i sformułowaniach, choćby dlatego, że wiele obrazów w naszej świadomości jest czymś innym niż w naszym postrzeganiu. Istnieje więc pewna dwuznaczność i ona także sprawia, że malarstwo staje się czymś więcej niż zwykłą rejestracją przedmiotów, zjawisk, sposobów widzenia.

W Gierowskim chyba zawsze zmagał się instynkt prawdziwego konstruktywisty, który w zaprowadzaniu porządku na płaszczyźnie płótna odnajdywał najbardziej podstawowe sensy malarstwa z instynktem kolorysty, który poprzez odruch i gest chce uświęcić malarski proceder, odczuć Bożą łaskę barwnego widzenia.

(Rosiak M., Malarstwo absolutne, wyd. galeria r, Poznań 1999.)

82
STEFAN GIEROWSKI
(UR. 1925)

Ob.DCVIII, 1990

olej, płotno, 200 x 135 cm
sygn. na odwrocie: S.Gierowski OB.DCVIII
WARSZAWA 1990

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •

KOLOR GIEROWSKI TRAKTUJE ZGODNIE Z ZASADA JEGO WIELOFUNKCYJNOŚCI,

PRZYWIĄZUJĄC WAGĘ ZARÓWNO DO JEGO ROLI DEKORACYJNEJ, JAK I FUNKCJI KOLORU ZWIĄZANEJ Z KREOWANIEM FIZYCZNYCH CECH BARWNYCH PŁASZCZYZN, NACECHOWANIEM ICH SPECYFICZNYM, INDYWIDUALNYM PIĘTNEM.

(Rosiak M., Malarstwo absolutne, wyd. galeria r, Poznań 1999.)

(...) kreuje w swoich obrazach
i rysunkach odrażający cyrk ludzki.
Człowiek występuje w nim z reguły
nagi fizycznie i równocześnie
obnażony psychicznie. Wraz ze
strojem wyzbyty godności i wszelkiego
wstydu, ujawnia niskie namiętności
i okrucieństwo, chciwość i żądzę władzy,
obłudę i trywialność, złość, głupotę
i samolubność.
– *Bożena Kowalska*

83
EUGENIUSZ MARKOWSKI
(1930 – 2005)

Postaci

olej, karton, 70 x 50 cm (arkusz)
sygn. l.d.: E. Markowski

Estymacja: 6 000 – 8 000 zł •

Rzeczywistość, która mnie interesuje, znajduje się na granicy możliwości określenia. Stąd obrazy moje balansują na pograniczu świata rzeczywistego (przedstawiającego) i nierealnego (emocjonalnego). Fascynuje mnie możliwość poruszania pojedynczymi figurami, całymi ich grupami, drobnymi wydarzeniami i scenkami. Możliwość przerzucania z miejsca na miejsce, przekreślania i zamazywania, nadająca im inny sens i nastrój przez zmianę kontekstu pozwala mi czasami zatrzymać moment na granicy rzeczywistości i fikcji.
– Tomasz Ciecierski

„Sztuka tego artysty – rzecz niezwykła w Polsce lat osiemdziesiątych – odnosi się bardziej do świata sztuki niż do rzeczywistości. Ciecierski nie poddał się muzie historii współczesnej ani reporterskim pokusom walki z dniem dzisiejszym i zapasów z brzydotą. Artysta wymyka się w rejony sztuki, tworząc świat bardziej uporządkowany, rytmiczniejszy, czystszy, a przy tym otwarty na sygnały z innych światów. (…) Ciecierski powołuje się na włoskich artystów protorenesansu, dopełniających główną scenę mniejszymi, bocznymi. Największą miłością obdarza dzieła florenckiego mistrza Quattrocento, Paola Uccella, i skoro to już wiemy, łatwiej dopatrzeć się w obrazach Ciecierskiego tradycji batalistycznej. Rytmy, napięcia i energie ‚Bitwy pod San Romano' Uccella, umowne formy koni, rycerzy i pejzażu nakładają się na siebie i spychają się wzajemnie w przestrzeni. W obrazach Ciecierskiego szeregi nacierających albo cofających się przekreślonych znaków-sylwetek przynoszą batalistyczne reminiscencje wachlarzowo rozwijanych frontonów i maszerujących armii" (Agnieszka Morawińska, Tomasz Ciecierski w Galerii Foksal, „Twórczość" 1986, nr 9, s. 119-121).

„Piramidy" z 1984 roku, są kwintesencją najbardziej poszukiwanych pierwiastków z twórczości Tomasza Ciecierskiego. Jest w nim brutalny ekspresjonizm, pejzażowa abstrakcja, wielowątkowa narracja wzbogacona dygresjami i energia koloru i gestu, bodajże najbardziej poszukiwana jego cecha wizualna. Widoczna jest w niej decentralizacja kompozycji, która u Cieciekskiego ewoluuje aż do rozbicia obrazu na poliptyki i całkowite rozproszenie ich narracji. Opowieść czytamy od ogółu do dopowiadających epizodów, będąc jednak ciągle pod wpływem ekspresji całości kompozycji. Motyw pejzażu pojawiał się w pracach Ciecierskiego od początku jego twórczości i był kontynuowany w kolejny latach powoli tracąc swój realistyczny wygląd na rzecz abstrakcyjnych kompozycji.

84
TOMASZ CIECIERSKI
(UR. 1945)

Piramidy, 1984

technika mieszana, karton, 80 x 110 cm
sygn. ś.d.: T. Ciecierski „Piramidy" 1984

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

Edward Dwurnik,
28.01.2003, Warszawa,
fot. M. Stelmach, Wprost

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

– Edward Dwurnik

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

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

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

85
EDWARD DWURNIK
(1943 – 2018)

Abstrakcja / Ateny, 2016

akwarela, płótno, 210 x 150 cm
sygn. na odwrocie: 2016 E.DWURNIK „OBRAZ NR 368 NR: XXV - 368 -5678 2014 E.DWURNIK+ JOANNA „ATENY" NR: IX-1785- 4954

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

WŁODZIMIERZ PAWLAK

Włodzimierz Pawlak, 08.09.2008 Warszawa, Wystawa - Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, Galeria Zachęta fot. Adam Kozak, Agencja Gazeta

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

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

Malarz, performer, poeta, teoretyk sztuki i pedagog. W latach 1972-1978 uczył się w średniej szkole technicznej, równocześnie rozwijając swoje umiejętności artystyczne. Od 1980 studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa. W 1985 uzyskał dyplom w pracowni Rajmunda Ziemskiego prezentując cykl obrazów o tytule „Obrazy zamalowane". Pierwotnym zamiarem ostatecznie niezrealizowanym, było zamalowanie płócien w obecności komisji dyplomowej, co miało być aktem solidarności z anonimowymi autorami politycznych napisów na murach. „W grupie obrazów z lat 1986-1987 stosował zabieg przesłaniania kompozycji maskującą ją warstwą farby, co było oryginalnym przeniesieniem i utrwaleniem w sztuce charakterystycznego motywu zamalowanych politycznych haseł na murach („Nie mówię, nie widzę, nie słyszę", „Skąd przychodzimy, kim jesteśmy, dokąd idziemy"," Łamanie szklanych rurek")". Będąc studentem 3 roku studiów wraz z Ryszardem Grzybem, Pawłem Kowalewskim, Jarosławem Modzelewskim, Markiem Sobczykiem i Ryszardem Woźniakiem założył Gruppę, która stała się najważniejszym ruchem artystycznym Polski lat 80. Był uczestnikiem niemal wszystkich jej wystaw i akcji, współredaktorem pisma „Oj dobrze już", w którym zamieszczał wiersze, manifesty, teksty odczytów. Prace z tego okresu były silnie zakorzenione w problematyce społeczno-politycznej, stanowiły pełen ironii i specyficznego humoru komentarz do sytuacji w kraju. Pawlak komentował zastaną sytuację sięgając po niewyszukaną, trafiającą wprost metaforykę, jak w cyklu „ Świnie" (1983), czy symboliczne przetworzenia pięcioramiennej gwiazdy, jak w obrazach „Czerwony autobus rusza w drogę dookoła świata", „Droga z piekła do piekła" (1984). Po tej fazie twórczości odwołującej się bezpośrednio do otaczającej artystę rzeczywistości powrócił on do refleksji teoretycznej, analizy formy, koloru, faktury. Tworzył prace monochromatyczne, eksperymentował z linią odciskaną przez zamoczony w farbie sznurek, malował obrazy składające się z grubych wałków wyciśniętej kolorowej farby. W roku 1989 rozpoczął najsłynniejszy cykl pt. Dzienniki – zaliczają się do niego prace jednorodnych formalnie i niefiguratywne. Równolegle powstawały serie kolaży pod tym samym tytułem. Tworzone były z przedmiotów codzienności – tubek zużytej farby, zestruganych ołówków, biletów, rachunków, pudełek po zapałkach, pocztówek itp. W początku lat 90. malował artysta serię obrazów o bieli, rozszerzając ją następnie o inne kolory. Problematyka bieli stała się istotnym zagadnieniem w twórczości Pawlaka i pojawiała się w kilku cyklach. Nawiązuje ona do formy i teoretycznych zagadnień malarstwa odwołując się tym samym do dzieł Malewicza i Strzemińskiego. Włodzimierz Pawlak w swoim dorobku artystycznym posiada ponad 12 wystaw indywidualnych i przeszło 20 wystaw grupowych. Za stworzony w 1989 roku, cykl „Dziennik" otrzymał nagrodę „Grand Prix" na 22 Festiwalu Malarstwa w Cagnes-sur-Mer. W 2008 roku w warszawskiej Zachęcie odbyła się duża wystawa artysty – Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach.

Julian Fałat, na schodach w ogrodzie swojej willi, źródło: NAC

Kółko i krzyżyk jest grą znaną wszystkim z dzieciństwa. Rozgrywki prowadziliśmy na marginesach zeszytów i przypadkowych wolnych kartkach. Włodzimierz Pawlak wie, że symbole, które namalował na pracy będą budzić konkretne skojarzenia w widzu. Jest to bardzo prosta zabawa znana zapewne na każdej szerokości geograficznej, jednak przedstawiona na płótnie w formie obrazu, pobudza nas do refleksji.

Zaprezentowana gra jest już rozegrana. Nic więcej nie można zrobić. Żaden z graczy nie ma możliwości następnego ruchu. Co więcej rywalizacja nie podzieliła uczestników na wygranego i przegranego. Namalowany został „remis", rozwiązanie nie korzystne dla żadnego z graczy. Ta metafora nierozwiązanego sporu przewija się w następnych latach twórczości Pawlaka. W 2014 roku stworzy on cykl „gry wojenne" gdzie wykorzystał formę szachów w podobnej konwencji jak „Kółko i krzyżyk".

Dominującym kolorem jest tu czerwień, gra zaś jest prowadzona w kolorze czarny. Ta kolorystyka nie przywodzi nam na myśl niewinnej gry dziecięcej a prawdziwy spór, który został ubrany w tak infantylna formę. Praca jest malowana dynamicznie, jak ruchy przeciwników dla których wynik rozgrywki ma większe znaczenie niż tylko rozwianie nudy. Farba spływa niczym nie powstrzymywana po płaszczyźnie płótna. Przypomina graffiti stworzone na murze.

Ubranie gry „Kółko i krzyżyk" w formę obrazu, nadaje niewinnej grze wydźwięk bardziej znaczący. W przeszłych pracach Włodzimierza Pawlaka wątki polityczne były niezwykle żywe, dlatego doszukujemy się drugiego dna w niewinnej grze z dzieciństwa. Brak rozwiązania sporu ma nam uświadomić, że nie istnieje pomyślne rozwiązanie. Jeśli skupimy się na jednym aspekcie problemu to bardzo możliwe, że nasz przeciwnik wykorzysta to i nie pozwoli nam na zrealizowanie planów nawet jeśli sam na tym nie skorzysta.

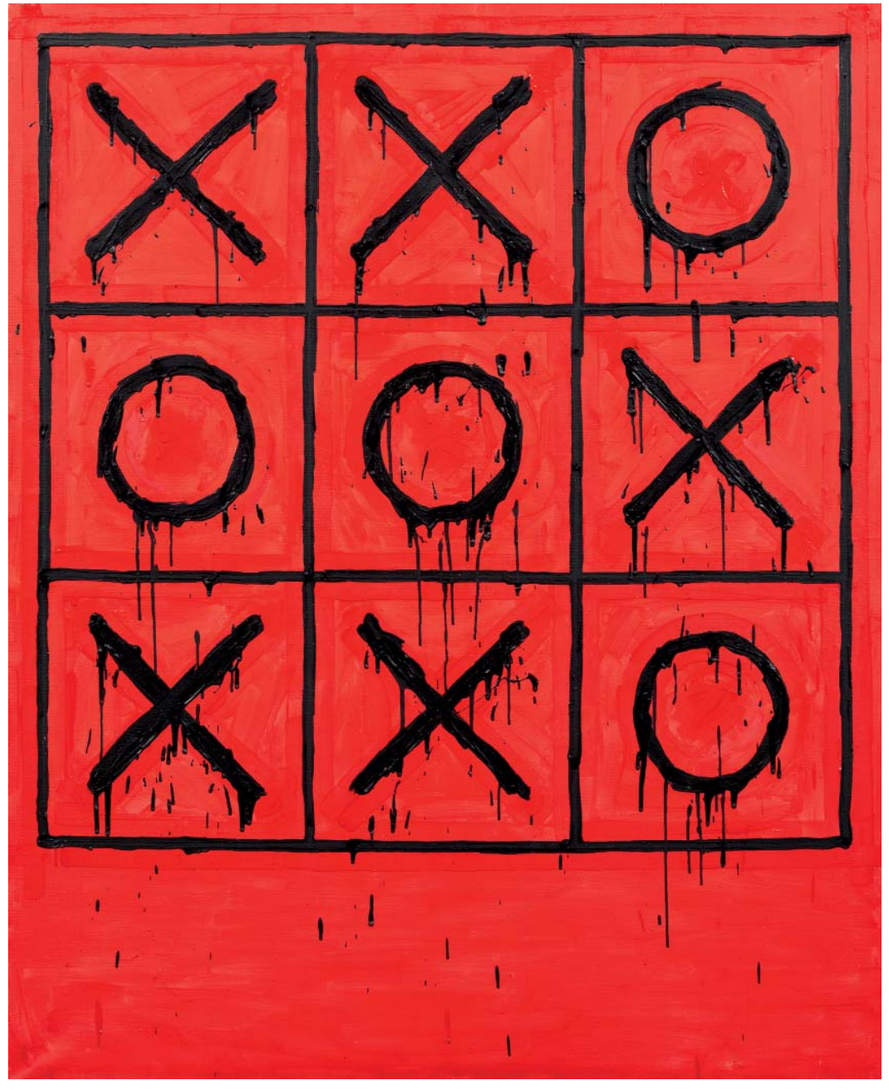
Być malarzem to dla mnie za mało. Zamiast palić drewno w kominku, wolę stworzyć coś, co przetrwa dłużej niż ciepło.
– *Włodzimierz Pawlak*

86
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

Kółko i krzyżyk, 2011

olej, płótno, 135 x 110 cm
sygn. na odwrocie: WŁODZIMIERZ PAWLAK
KÓŁKO I KRZYŻYK 135 X 110 2011

Estymacja: 28 000 – 35 000 zł



Włodzimierz Pawlak często malował obrazy w seriach. Podejmował jakiś temat następnie kontynuował i badał go na kolejnych płótnach. Przykładem mogą być np. „Dzienniki" czy „Tablice dydaktyczne". Prezentowany obraz pochodzi z cyklu „Przestrzeń logiczna obrazu". Pierwsze obrazy o tym temacie powstały w 2000 roku. Prace kontynuował przez kolejne dwa lata, malując 11 obrazów, oznaczonych kolejnymi literami alfabetu od A do K. W latach 2007-2010 Pawlak kontynuował cykl i stworzył kolejne 5 obrazów. Wszystkie prace oprócz dwóch, mają ten sam rozmiar podobrazia (150 x 150 cm). Prace łączy białe tło na którym artysta maluje rytmicznie „cytaty malarskie". Pawlak dzieli swoje płótna na małe prostokąty w których umieszcza znane prace innych artystów. Znajdziemy tam np. dzieła W. Strzemińskiego, H. Stażewskiego, K. Malewicza, A. Rodczenko, M. Łarionowa, N. Gonczarowej, W. Kandyńskiego. Prace, które wybrał Pawlak były mu bliskie, często studiował je i te doświadczenia wykorzystywał w swoich obrazach. Cykl „Przestrzeń logiczna obrazów" jest lekcją historii sztuki jaką przeszedł Włodzimierz Pawlak aby znaleźć swoją tożsamość artystyczną.

Prezentowany obraz Pawlaka, pochodzi z tej właśnie serii, ale z okresu kiedy artysta wrócił po latach kontynuować rozpoczęty cykl obrazów. Przydzielił pracy literę „Ę" i w ten sposób dostała ona miejsce w alfabecie reszty prac z „Przestrzeni logicznej obrazów". Tak jak w większości obrazów, biel jest dominującym kolorem tła, jednak w odróżnieniu do wcześniejszych prac nie jest ona podzielona na mniejsze prostokąty. Tym razem mamy do czynienia z jedną kompozycją wypełniającą przestrzeń płótna. To co wyróżnia również tą prace, to to że obraz należy w całości do Pawlaka i nie jest reprodukcją prac jego mistrzów. Przedstawia przestrzeń, której perspektywa jest zbudowana przez romby nawiązujące do suprematyzmu. Był to nurt w sztuce abstrakcyjnej, który zakładał całkowite oderwanie sztuki od rzeczywistości. Bardzo ciekawe jest to, że Pawlak właśnie za pomocą tego kierunku stworzył iluzję pokoju, zaprzeczając założeniom suprematyzmu.

Powrót do cyklu „Przestrzeni logicznej obrazów" można traktować jako wyciągniętą lekcję z poprzednich prac z 2000 roku. Po pięciu latach artysta kontynuuje cykl wykorzystując formy nauczone poprzez obserwację i naśladownictwo mistrzów. Jednak tym razem tworzy własne kompozycje. Pawlak bardzo sumiennie odrobił lekcję historii sztuki i wielu analogi można dopatrzeć się w jego pracach. Jednak praca „Ę" nie jest odtwórcza jedynie nawiązuje do rozwiązań znanych z suprematyzmu. Prezentowany obraz jest tym co zostało przefiltrowane przez Pawlaka i wykorzystane na jego potrzeby.

Kolekcjonowanie różni się od zwyczajnego zbieractwa istnieniem pewnego systemu – jak naucza Baudrillard. Posiadane przedmioty tworzą system, na podstawie którego podmiot posiadający próbuje złożyć w całość swój własny świat, prywatny mikrokosmos.

Gabriela Świtek, Co miałoby zastąpić obraz? Notatki o Pawlaku, 2003

87
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

Przestreń logiczna obrazu Ę, 2016

olej, płótno, 150 x 150 cm
sygn. na odwrocie: WŁODZIMIERZ PAWLAK
PRZESTRZEŃ LOGICZNA OBRAZU Ę
150 X 150 2016

Estymacja: 35 000 – 50 000 zł

TOMASZ SĘTOWSKI

Tomasz Sętowski, fot. Piotr Ziental, Agencja Gazeta

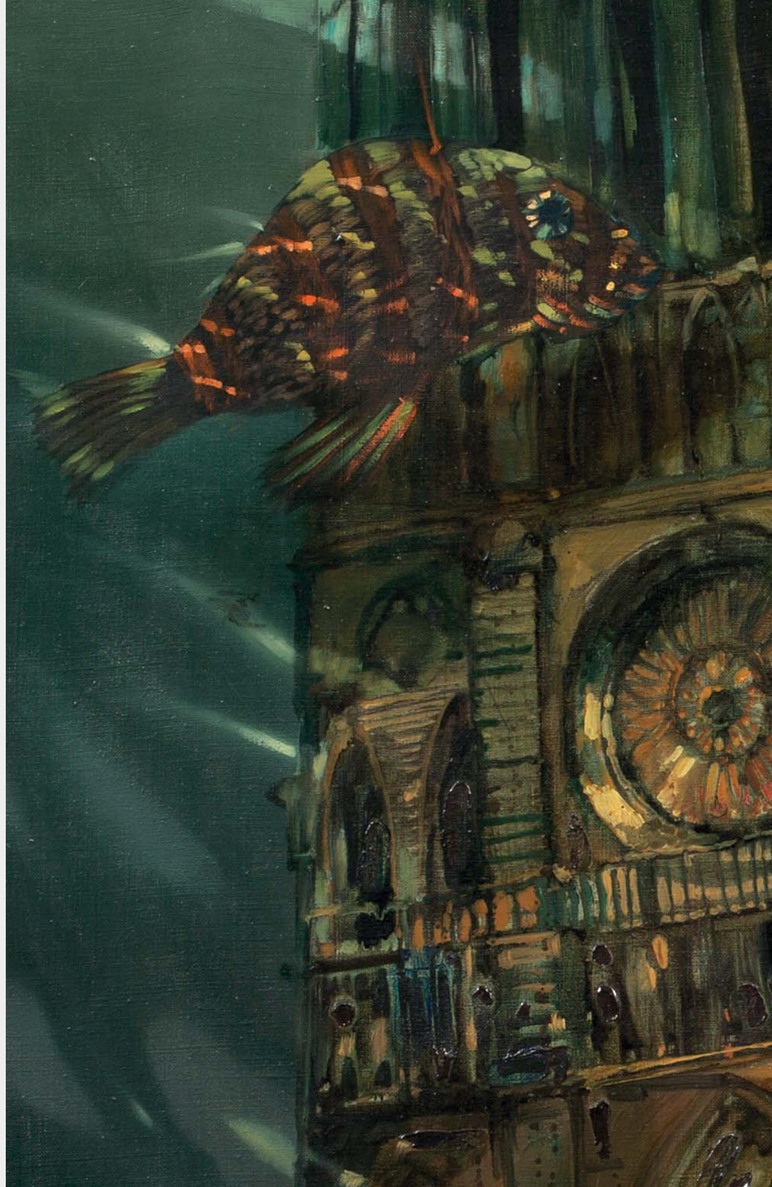
Tomasz Sętowski jest artystą malarzem, który, w szczególny sposób, łączy tradycje malarstwa fantastycznego z bardzo współczesną kreacją, bliską - w swym zasadniczym sensie - cyfrowo realizowanej, wirtualnej rzeczywistości. Realność rzeczy i ludzi, którą wyobraża w obrazach, staje się w licznych jego pracach ciągiem zdarzeń jakby niekończącej się podróży - zbudowanej z wielości światów, zbliżonych do siebie sztuką swojego malarstwa.

Marian Panek, Odyseja obrazów Tomasza Sętowskiego, czyli malarski wehikuł czasu, [w:]
Tomek Sętowski. Malarski teatr zdarzeń, Częstochowa 1996, s. 10

Twórczość Tomasza Sętowskiego wpisuje się w nurt realizmu magicznego, w którym świat wykreowany przez artystę tworzy odrealnione, niezwykłe, senne wrażenie. Artysta posługuje się przede wszystkim techniką malarstwa olejnego na płótnie, na podstawie której czasem popełnia grafiki i okazjonalnie tworzy rzeźby.

Tematyka obrazów Sętowskiego jest konsekwentnie prowadzona wokół fantastyki i miejsc wyobrażonych. Artysta wielokrotnie przedstawia baśniową Atlantydę – miasto znajdujące się pod wodą. Z każdym obrazem zabiera nas do krainy, gdzie wszystko jest możliwe i nie jeden raz nas zaskoczy. Na stronie artysty możemy przeczytać: „Poprzez swoje obrazy wprowadza swoich odbiorców, promotorów i kuratorów sztuki w baśniową opowieść, w której rzeczywistość miesza się z fikcją, przez co w mgnieniu oka artystę ogłoszono jednym z najbardziej oryginalnych i najzdolniejszych malarzy młodego pokolenia, któremu udało się stworzyć własny, niepowtarzalny i rozpoznawalny styl". W 2000 roku Sętowski otworzył w Częstochowie „Muzeum Wyobraźni". Artysta przedstawiając to magiczne miejsce, mówi: „Stworzyłem wieżę z kości słoniowej, aby uciec od codzienności, państwo w państwie, centrum świata, w którym pozostanę aż do końca swoich dni". Możemy w tym miejscu zobaczyć olbrzymią kolekcję jego dzieł malarskich, graficznych i rzeźbiarskich. Na najwyższym piętrze znajduje się jego przestrzeń twórcza, gdzie Sętowski może dać upust swojej wyobraźni, tworząc kolejne baśniowe przestrzenie.

Sętowski brał udział w około 70-ciu wystawach indywidualnych i wielu zbiorowych, w kraju i za granicą. Jest jednym z pierwszych z zachodnich artystów wystawiających się w Emiratach Arabskich. Jego prace znajdują się w licznych znaczących kolekcjach prywatnych i muzealnych m.in. w Muzeum Sztuki Fantastycznej w Szwajcarii, Muzeum Morskie w Gdańsku. Nowojorska galeria CFM prezentuje jego płótna w towarzystwie obrazów Salvadora Dali, Leonor Fini i Michaela Parkesa. Jego prace są reprodukowane na okładkach książek i pism o podobnej tematyce do jego prac malarskich.



Wizyjna rzeczywistość, którą Sętowski przedstawia w swym malarstwie, nie jest deformacją tej codziennej, jej jakimś przeinaczeniem, czy ujrzeniem świata w krzywym zwierciadle. (...) Przeciwnie, obrazy Sętowskiego (...) opowiadają się za pięknem, elegancją, są (...) spojrzeniem na życie i jego cykliczne przemiany, i możliwe światów powroty. Podejmowane przez niego tematy malarskie (...) dają widzowi poczucie (...) swobodnego poruszania się w nowej, ahistorycznej czasoprzestrzeni.

Marian Panek, Odyseja obrazów Tomasza Sętowskiego, czyli malarski wehikuł czasu, [w:] Tomek Sętowski. Malarski teatr zdarzeń, Częstochowa 1996, s. 10

88
TOMASZ SĘTOWSKI
(UR. 1961)

Spektakl, 1992

olej, płótno, 100 x 100 cm
sygn. l.d.: T.SĘTOWSKI 99

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Za każdym razem pojawiają się kłębiące się bestie i postacie ludzkie, ulegając ciągłej przemianie w procesie, który można by opisać jako odwrócony ewolucjonizm, jak gdyby odwieczne prawdy były połączone z innymi, o których na razie można co najwyżej napomykać szeptem. Starowieyski ma zarazem dar jasnowidzenia i przerażania

Jean Luis Ferrer, Śmierć Kronosa, Franciszek Starowieyski 1930-2009. Przyjaźnie Paryskie 1683-1693. Kolekcja A. i N. Aoila, Sopot 2014, s. 88

89
FRANCISZEK STAROWIEYSKI
(1930 – 2009)

Paskudztwo świata po upadku antyku, 2008

pastel, papier, 73 x 110 cm
sygn. monogramem wiązanym: FS1708

Estymacja: 32 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 10.06.2014, poz. 68

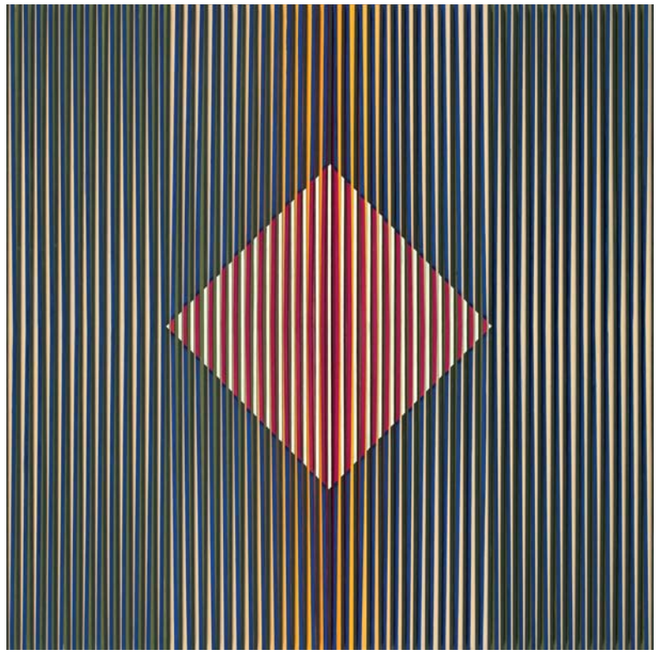
90
WŁADYSŁAW JACKIEWICZ
(1924 – 2016)

Bez tytułu

olej, płótno, 146 x 114 cm
sygn. p.d.: Jackiewicz

Estymacja: 16 000 – 20 000 zł •

Nie posługuję się modelem. Jest on nieprzydatny do mojej opowieści o nagości – o nagości ciała – ciała kobiety. Dziś nagość nie jest zakrywana. Jej widoku dostarczają tzw. środki masowego przekazu w nadmiarze. Pamięć widzianych dzieł malarskich, których mistrzostwo przedstawień nagich postaci osiągnęło najwyższy poziom, pamięć oglądanej natury i moje wyobrażenia prowadzą mnie przez wszystkie etapy poszukiwań właściwego wyrazu mojej wypowiedzi malarskiej. Wyobrażanie rzeczy albo wydarzeń zawsze bywa ciekawsze, piękniejsze od rzeczywistości.
– *Władysław Jackiewicz*



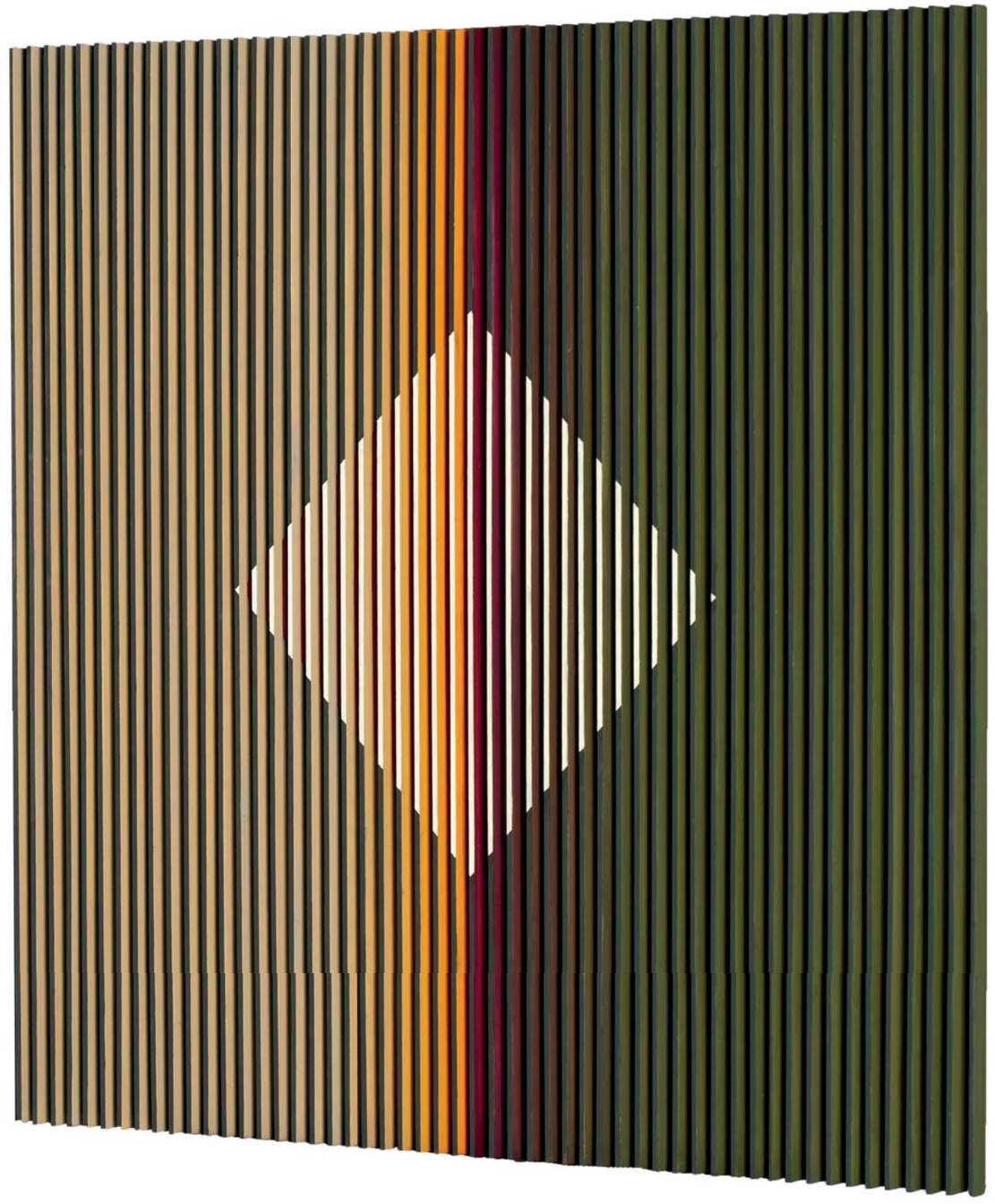
91
ANDRZEJ NOWACKI
(UR. 1953)

08.05.17, 2017

akryl, relief, płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
sygn. na odwrocie: 08.05.17 A.NOWACKI 2017

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



Ewa Zawadzka jest absolwentką wydziału grafiki filii krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Po uzyskaniu dyplomu w 1976 roku przez 20 lat zajmowała się grafiką odnosząc wielokrotne sukcesy na konkursach oraz biorąc udział w wystawach międzynarodowych. Obecnie jest profesorem na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach na wydziale Intermediów i Scenografii. Jej prace znajdują się między innymi w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie, w Muzeum Sztuki w Łodzi, w Wiedniu, Kioto i Osace. W ostatnich latach swojej twórczość artystka coraz częściej sięga po pędzel zamiast po techniki graficzne. Dorobek artystyczny Zawadzkiej jest bardzo spójny. Podróż przez jej obrazy jest pełna przejmującej ciszy i kontemplacji. Prace opowiadają o świetle, cieniu i tym co wydarza się pomiędzy nimi. Obrazy nie są abstrakcyjne, chociaż niosą ze sobą jej siłę i atmosferę. Wykształcenie artystki oraz jej wieloletnia praktyka są na pewno jej atutem. Podejście do malarstwa zdradza jej graficzną przeszłość. Wydaje się, że Zawadzka sięgnęła po płótno i farby nie dlatego, że znudziła się poprzednią techniką, ale ponieważ postanowiła na swoją twórczość spojrzeć w odrobinę innym kontekście i pozwolić się sztuce jeszcze raz zaskoczyć. Bardzo przyjemnym jest oglądanie świeżego malarza, tak dojrzałego artystycznie.

92
EWA ZAWADZKA
(UR. 1950)

ZAPIS-00408, 2019

(tryptyk) olej, płótno, 80 x 150 cm
każda część numerowana i sygn. na odwrocie:
ZAPIS-00408 EWA ZAWADZKA 2019

Estymacja: 7 000 – 10 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Test, *Ewa Zawadzka i Anna Jędrzejec sufficit unum lumen in tenebris*, 09-30.10.2019

REPRODUKOWANY
Ewa Zawadzka sufficit unum lumen in tenebris Anna Jędrzejec [katalog wystawy], Galeria Test, Warszawa 2019, s. 13.

Michał Zborowski Ukończył Warszawską Akademię Sztuk Pięknych na wydziale malarstwa w 1985 roku. Zaledwie rok później otrzymał stypendium Generała Zakonu Ojców Palllotynów w Rzymie. Kolejnym sukcesem było zdobycie złotego medalu na Biennale Sztuki w Gorzowie w 1987 roku.

Twórczość Michała Zaborowskiego jest romantyczna i pełna szacunku do dawnych mistrzów. Zajmuje się głównie malarstwem sztalugowym ale zdarza mu się wykorzystać swój talent w innych dziedzinach sztuki. W latach 1985-1988 zaprojektował witraże w Kościele Księży Pallotynów w Ożarowie Mazowieckim oraz w Warszawie przy ulicy Skaryszewskiej. Jest artystą bardzo płodnym, w ciągu swojej trzydziestoletniej kariery, namalował wiele obrazów, badając różne rozwiązania formalne. Uważa, że sam akt malowania i rozwiązywanie problemów technicznych jest, tym co powinno być dla artysty najważniejsze. Daleki jest od nadawania zbyt filozoficznego znaczenia swoim dziełom. Chce skupić się na tworzeniu, na obserwacji i dostrzeganiu piękna i inspiracji w życiu codziennym. W jego twórczości pojawia się wiele kobiecych przedstawień. Sam artysta mówi: „Kocham kobiety, jest w nich wszystko za czym tęsknie, jest genialna forma, kolor, światło. Namalowanie dobrego aktu kobiecego jest dla artysty największym wyzwaniem" (wywiad rzeka z Kamą Zboralską). W twórczości Zaborowskiego przewijają się również przedstawienia fantastyczne, najczęściej pod postacią zwierząt przybierających ludzkie cechy. Jest to bardzo interesujący wątek w twórczości Zaborowskiego. Osiągnąwszy niezaprzeczalną biegłość w uchwyceniu piękna świata realnego postanowił postawić krok dalej i zbadać granice swojej wyobraźni.

Współczesny artysta odczuwa potrzebę wypełnienia misji polityka, kapłana, psychologa oraz innych misji, które nie do niego należą. Uzurpuje sobie prawo do tworzenia rozpraw filozoficznych. A przecież nie jest to konieczne. Artysta nie musi wypełniać tych misji. W malarstwie istnieje cała seria problemów związanych z kolorem, światłem, kompozycją, tysiącem innych rzeczy, w oparciu o które malowano obrazy przez stulecia.
– *Michał Zaborowski*

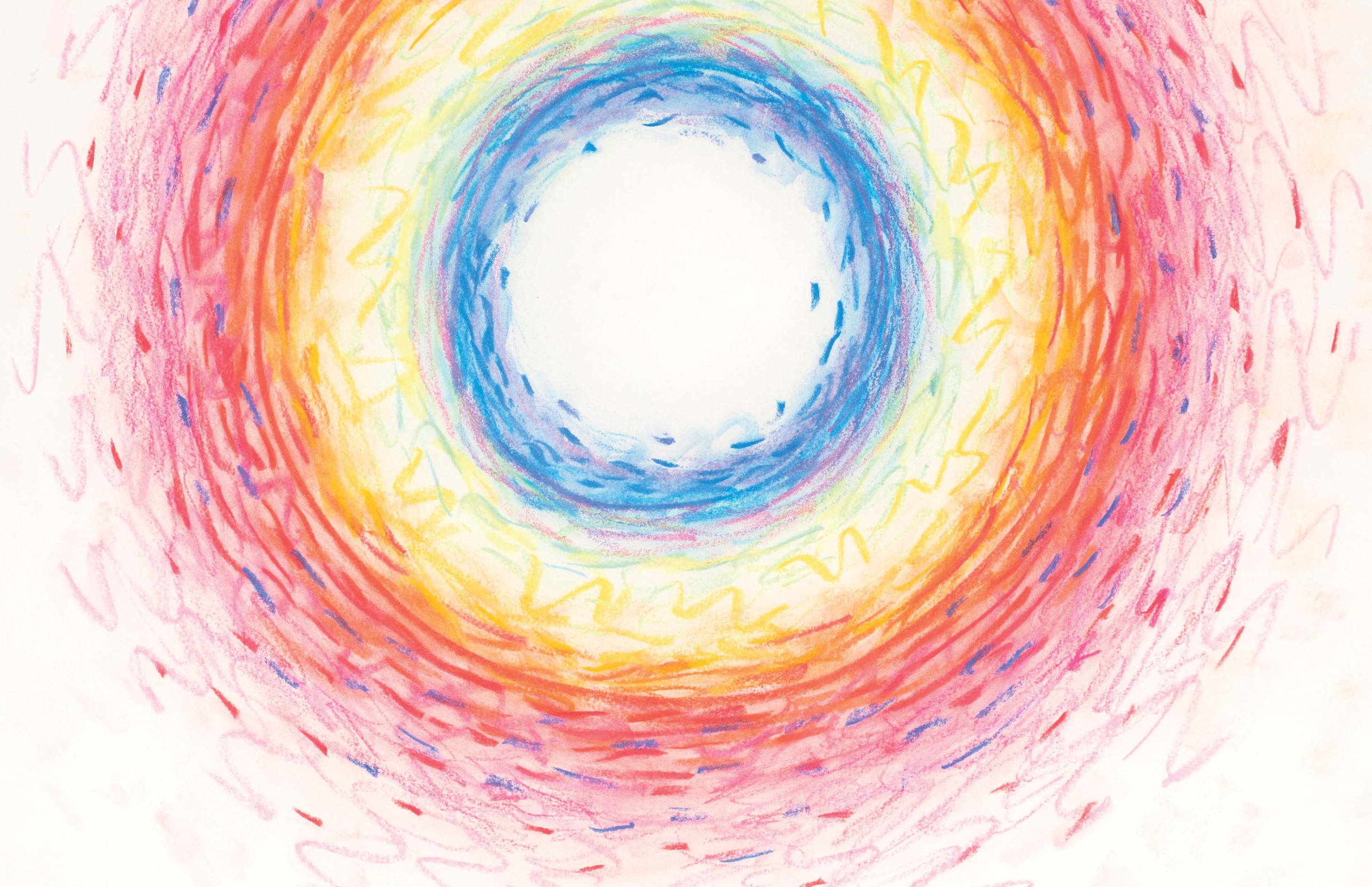
cyt. za: Michał Zaborowski [katalog wystawy], wyd. Stalowa, marzec 2014, s.7.

93
MICHAŁ ZABOROWSKI
(UR. 1960)

Godzilla

olej, płótno, 210 x 160 cm
sygn. p.d.: M. Zaborowski

Estymacja: 28 000 – 35 000 zł



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

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

1. Definicje

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

– jednak nie wyższego niż równowartość 12 500 euro.

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

2. Postanowienia ogólne

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

3. Udział w Aukcji – zasady ogólne.

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

4. Osobisty udział w Aukcji

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

5. Licytacja w imieniu Licytującego

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

6. Licytacja telefoniczna

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

7. Przebieg aukcji

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

8. Płatności

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

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

9. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

10. Przejście własności Obiektu na Nabywcę.

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

11. Odbiór obiektów

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

12. Postępowanie w przypadku opóźnienia lub braku płatności

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

BUDYNKI JAK DZIEŁA SZTUKI

Foksal 13 i 15 – dwie warszawskie kamienice z końca XIX wieku – zachwycały już w momencie swego powstania. Ze względu na bogactwo i kunszt zdobień zastosowanych we wnętrzach i na elewacjach nazywano je perłami architektury belle époque. Dzięki niezwykle starannej rewitalizacji przeprowadzonej przez firmę Ghelamco budynki odzyskały dawną świetność. Ich fasady przyciągają spojrzenia przechodniów jak w swoich najlepszych latach, a w apartamentach można by prowadzić lekcje historii sztuki – tyle pięknych oryginalnych detali udało się odrestaurować.

Już w XIX w. kamienice miały zasłużoną opinię wystawnych budynków mieszczących lokale o wysokim standardzie. Stanowiły też pewnego rodzaju wzór do naśladowania – w podwórzu Foksal 13 w latach 30. XX wieku pojawiła się pierwsza w Warszawie zewnętrzna winda panoramiczna. Istnieje ona zresztą do dzisiaj – została odtworzona w trakcie rewitalizacji. Nie jest już taką sensacją jak prawie sto lat temu, ale dobrze służy nowym mieszkańcom i przypomina o innowacyjnym podejściu dawnego właściciela budynku Jana Wedla.

W renowację obiektów zostali zaangażowani najlepsi specjaliści. Ich pracą kierowała wybitna znawczyni architektury historycznej arch. Anna Rostkowska, której zespół może się pochwalić rewitalizacjami tak prestiżowych i cennych dla polskiej kultury obiektów jak Belweder i Pałac Prezydencki.

– Nie znam żadnej innej zabytkowej kamienicy w Warszawie, która pod względem liczby i zindywidualizowania zachowanych detali architektonicznych mogła by się równać z Foksal 13/15. W tym przypadku prace rewitalizacyjne można śmiało porównać do konserwacji dzieła sztuki – mówi Anna Rostkowska.

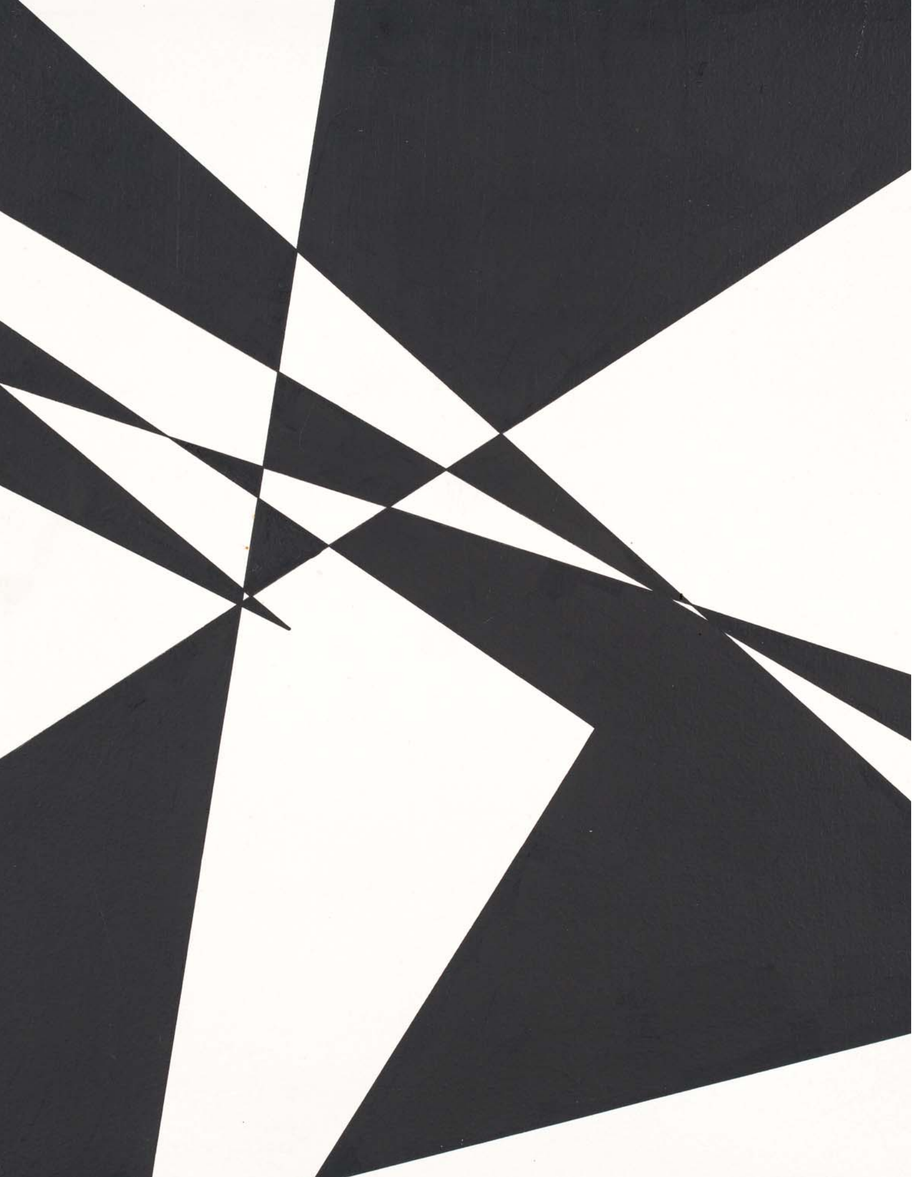
Przestrzeń apartamentów zdobią między innymi rozrzeźbione sztukaterie – listwy, fasety, rozety i wiele innych detali. W trakcie inwentaryzacji doliczono się ich blisko 100 wzorów. Większość motywów to dekoracje modne i dość często spotykane u schyłku XIX wieku, ale nie brakuje i takich, których konserwatorzy dotychczas nie znali – zastosowanych tylko w tej realizacji. Te historyczne smaczki dodatkowo podnoszą prestiż inwestycji i nadają Foksal 13/15 indywidualny rys.

Również przestrzenie wspólne wyglądają nieziemsko pięknie. Na klatce schodowej Foksal 15 pod wieloma warstwami farby odkryto polichromie przedstawiające postaci rozkosznych aniołków – puttów – uchwycone w różnych scenkach rodzajowych i symbolizujące cztery pory roku.

W inwestycji zachowało się wiele historycznych materiałów wykończeniowych – między innymi solidne 120-letnie podłogi wykonane z kilku gatunków drewna i marmurowe stopnie schodów.

Najbardziej ambitnym wyzwaniem związanym z renowacją było odtworzenie pierwotnego wyglądu fasady Foksal 13. W 1898 roku, kiedy budynek powstał, jego front obfitował w zróżnicowane detale architektoniczne, jednak w latach 30. pozbawiono go dekoracji zgodnie z modnym wówczas stylem modernistycznym. Ghelamco postanowiło przywrócić kamienicy jej pierwotny wygląd i odtworzyło detale na podstawie jedynego odnalezionego zdjęcia i dzięki tytanicznej pracy zespołu świetnych architektów.

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



OBJECTS ARE WHAT MATTER. ONLY THEY CARRY THE EVIDENCE THAT THROUGHOUT THE CENTURIES SOMETHING REALLY HAPPENED AMONG HUMAN BEINGS.

– Claude Lévi-Strauss