POLSWISSART

AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

19 października 2021 r., godz. 19.00
www.polswissart.pl

Wystawa przedaukcyjna:
1 – 19 października 2021 r.
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 18.00
sob.: 11.00 – 15.00

galeria@polswissart.pl
+48 22 628 13 67

DOM AUKCYJNY
POLSWISS ART

Iwona Büchner-Grzesiak
Prezes Domu Aukcyjnego

Jacek Piotrowski
Dyrektor Zarządzający

Marzena Karpińska
Dyrektor Sprzedaży

Marta Rydzyńska
Dyrektor Marketingu

Maria Jaxa-Chamiec
Koordynator Projektów Aukcyjnych

Agnieszka Murawska
Specjalistka Działu Sprzedaży

Agnieszka Rowińska
Koordynator Projektów Aukcyjnych

Michał Pająk
Kierownik Działu Logistyki

Agnieszka Dykty
Księgowość

Copyright© Dom Aukcyjny Polswiss Art

INDEKS

A
Abakanowicz M., 85
Aberdam A., 33, 41
Adler J., 43
Autor Nieokreślony, 1, 2
B
Bagieński S., 16
Bakałowicz W., 5
Begas C., 8
Berdyszak J., 82
Berlewi H., 44
Böhm H., 70
Both Dirksz J., 7
Boznańska O., 30
C
Ciaranfi G., 9
Ciemniewski A. K., 13
D
Dali S., 103
Dobrzycki Z., 35
Domergue J. G., 23
Dominik T., 63, 64
Duda Gracz J., 89
Dunikowski X., 27
Dwurnik E., 100, 101, 102
E
Eysymont J., 72
F
Fangor W., 76, 77, 78, 79
G
Gędłek L., 11
Gierowski S., 92
H
Hasior W., 61
Hayden H., 42
Huskowska-Młynarska A., 69
J
Jarema M., 50
Jarodzki K., 86
K
Kaczanowski W., 88
Kanelba R., 34
Kantor T., 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60
Kidoń J., 29
Kisling M., 39, 40
Kossak J., 24
Kossak J., 21
Kossak W., 22
L
Lebenstein J., 46
Lejman D., 109
Lenica A., 52
Lewandowska D., 68
Ł
Łempicka T., 45
Łunkiewicz-Rogoyska M. E., 62
M
Makowski T., 31
Malczewski J., 15
Mané-Katz E., 37
Maziarska J., 90
Menkes Z., 36, 38
Młodożeniec J., 97
N
Niewiadomski E., 26
Norblin J. P., 10
Nowacki A., 99
Nowosielski J., 53, 105
O
Olbiński R., 107
Opałka R., 75
P
Patelczyk Ł., 108
Pawlak W., 93, 94, 95
Pągowska T., 84
Pillati H., 4
Piotrowski A., 19, 20
Płóciennik H., 87
S
Sętowski T., 104
Spiro E., 106
Stańczak J., 73
Stażewski H., 49, 65, 66, 67
Steiner D. E., 6
Stern J., 51
Stryjeńska Z., 28
Strzemiński W., 48
Styka J., 12
Styka T., 25
T
Tarasewicz L., 98
Tarasin J., 91
Tyszkiewicz T., 83
V
Van Loo J. B. (według), 3
Vasarely V., 74
W
Wasilewski C. (Zygmuntowicz I.), 17, 18
Winiarski R., 80, 81
Woźniak R., 96
Wrzeszczyńska H., 71
Z
Zarembski M., 14
Zucker J., 32

POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

Aukcja odbędzie się:
19 października 2021 r., godz. 19.00

Wystawa przedaukcyjna:
1 – 19 października 2021 r.
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 18.00
sob.: 11.00 – 15.00

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

Katalog online:
www.polswissart.pl

(...) Monarchowie, co stoją narodów na czele,
Są rodzice poddanych swoich i modele;
Ich oni przewodniczym śladem zawsze chodzą:
Pod wielkiemi się królmi wielcy ludzie rodzą (...)
– *Stanisław Adam Naruszewicz*

fragment poematu „Do Stanisława Augusta, Króla Polskiego,
W. Książęcia Lit., nauk i uczących się Ojca”

1
AUTOR NIEOKREŚLONY

Portret Adama Stanisława Naruszewicza, XVIII w.

olej, płótno, 47,5 x 39,5 cm
na odwrocie pieczęć z numerem 820 Galeria obrazów w Wilanowie napis oraz inskrypcja: Adam Stanisław Naruszewicz Po zgasłym zakonie Jezuitów na dwór Stanisława Augusta dla zasług i nauki wezwany Smoleński, a następnie Łucki Biskup. Poeta nie bez natchnienia i mocy. Dziejopis znamienny. Przeżył Ojczyznę której zbiór dziejów przez niego z polecenia Króla starannie zaczęty wypadki i śmierć przerwały. Umarł roku 1796 życia 63.

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna

Stanisław Adam Naruszewicz (1733-1796), już za życia nazywany „polskim Horacym” i spadkobiercą Jana Kochanowskiego, był ojcem polskiego klasycyzmu i pierwszym nowożytnym historykiem, który spisał „Historię Narodu Polskiego”. Ten jezuita, nadworny historyk i poeta, dramatopisarz i tłumacz, biskup Smoleńska i Łucka, sekretarz Rady Nieustającej w latach 1781-1786, pisarz wielki litewski w latach 1781-1788 a wreszcie senator należał do najbliższego kręgu współpracowników króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. W historii Polski zapisał się przede wszystkim ze względu na swe niebagatelne zasługi dla rozwoju rodzimej kultury i literatury.

Pisał dzieła historyczne i wiersze. W jego twórczości dominuje klasycyzm, ale widać ślady barokowych skłonności do komplikowania form. Przetłumaczył dzieła Tacyta, Horacego oraz innych klasyków greckich. Uznanie przyniosło mu napisanie takich dzieł jak „Historia narodu polskiego” czy „Dzieje prehistoryczne”. Był twórcą wszechstronnym, uprawiającym różne gatunki literackie. Wyróżniały się pisane przez niego ody podporządkowane celom społecznej dydaktyki. Głosił w nich pochwałę rozumu, który swoją twórczą siłą pokona wszelkie bariery natury. Świadectwem jego racjonalistycznych i zarazem niezwykle optymistycznych przekonań stała się oda „Balon”, napisana pod wrażeniem pierwszy raz w Warszawie oglądanego lotu balonem. Dokonał tego w roku 1789 francuski aeronauta Jean-Pierre Blanchard wraz z żoną. To wydarzenie ukazywało, zdaniem poety, nieograniczone możliwości człowieka oświeconego, który realizuje odwieczne marzenie ludzkości, wypowiedziane w micie ikaryjskim. Utwór Naruszewicza pełnił zatem, tak charakterystyczną dla całej epoki, funkcję dydaktyczną. Był zachętą do zdobywania wiedzy, rozwijania umiejętności, pokonywania barier, które wydają się niemożliwe do przełamania. Wielką sławę przyniosły Adamowi Naruszewiczowi satyry. Programowa satyra Naruszewicza nosi tytuł Wiek zepsuty. Poeta potępia w niej cywilizację, która doprowadza współczesny mu świat do degeneracji i upadku. Potrzebny jest powrót do „złotego wieku” – czasów, kiedy ludzie kierowali się wartościami moralnymi i praktykowali podstawowe cnoty.

Król ten w swoim nowym państwie [w Lotaryngii] więcej zrobił dobrego niż wszyscy królowie Sarmacji nad brzegiem Wisły.
– *Voltaire (1749)*

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

Stanisław Leszczyński urodził się we Lwowie w 1677 roku. Jego ojcem był Rafał Leszczyński podskarbi wielki koronny i starosta generalny Wielkopolski. Jako młody chłopak uzyskał staranne wykształcenie, a częste podróże dały mu obycie w świecie. Dzięki małżeństwu z Katarzyną z Opalińskich zyskał majątek, który sprawił, że stał się jednym z zamożniejszych polskich magnatów. Początkowo był zwolennikiem Augusta II, jednak wraz ze śmiercią Rafała Leszczyńskiego, syn zmienił swoje poglądy polityczne. Optował za sojuszem polsko szwedzkim, co sprawiło, że Karol XII wysunął jego kandydaturę na króla Polski. W 1705 roku Stanisław Leszczyński objął tron. Nie cieszył się zbytnią popularnością u podwładnych. Prędko po koronacji zawarł traktat przyjaźni ze Szwecją, oddając jej Rzeczpospolitą w pełną zależność. Leszczyński pozostawał na tronie tak długo, jak Szwedzi odnosili sukcesy w walkach z Rosjanami. Po przegranej bitwie pod Połtawą w 1709 roku król uciekł z kraju, aby po dwóch latach zrzec się władzy. Jednak nie był to koniec historii Leszczyńskiego jako władcy Polski. W 1795 jego córka Maria poślubiła francuskiego władcę Ludwika XV. Dzięki wsparciu teścia Stanisław Leszczyński powrócił na tron Polski. Jego chwała nie trwała długo – decyzja ta wzbudziła bowiem olbrzymie kontrowersje wśród sąsiadujących mocarstw: Rosji, Austrii i Saksonii. Leszczyński znów był zmuszony do ucieczki. W ramach kompromisu z Austrią otrzymał Lotaryngię, która był zaległym posagiem Marii.

O Stanisławie Leszczyńskim pisano: „Władca, którego naród polski dwa razy na tron powołał; który w nieszczęściu sercem czułym, spokojnym, a nawet wesołym najdotkliwsze ciosy losu znosił; który na koniec zaszczycony wszelkimi cnotami człowieka i monarchy, jak ów Marek Aureliusz od współczesnych jednomyślnie królem-filozofem nazwany został". Leszczyński zapisał się na kartach historii polskiej barwnymi zgłoskami choć najbardziej doceniono go we Francji, w której spędził ostatnie lata swego życia. Jego intelekt, zamiłowanie do kultury oraz sztuki znalazły swe ujście w dziełach literackich i filozoficznych, jakie po sobie zostawił. Pochlebnie wypowiadały się o nim osobistości takie jak Wolter, Monteskiusz czy Rousseau. Pomimo burzliwego jego panowania nad Rzeczpospolitą Leszczyński odnalazł spokój jako mecenas sztuki i kultury i na tych polach realizował się najpełniej.

2
AUTOR NIEOKREŚLONY

Portret Stanisława Leszczyńskiego, poł. XVIII w.

olej, płótno, 79 x 64 cm
na odwrocie fragmentarycznie zachowana nalepka z opisem pracy w języku francuskim oraz nalepka paryskiego sklepu Alphonse Giroux

Estymacja: 65 000 – 80 000 zł

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna

3
JEAN BAPTISTE VAN LOO (1684-1745)
(WEDŁUG)

Portret Marii Leszczyńskiej

olej, płótno, 80 x 64 cm
u dołu tabliczka z napisem: 1684 J.B. VANLOO
1745 S.M. MARIE LECZINSKA Reine de Fr - 8 Nav

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł

(...) córka króla, ale prosta, łagodna, potulna, pobożna aż do przesady, bez pretensji ni poparciaMaria została postawiona, bez uprzedniego przygotowania i u boku zbyt młodego męża, na czele dworu, który miał się odrodzić. Problemem nie był brak zasad, które to umożliwiały: było ich raczej zbyt wiele...

Maria Leszczyńska (1703-1768) - królewna polska, w latach 1725-1768 królowa Francji jako żona Ludwika XV. Była młodszą córką króla polskiego Stanisława Leszczyńskiego i Katarzyny Opalińskiej oraz najdłużej panującą królową Francji. Nie pochodziła z rodziny mogącej równać się z francuskimi Burbonami a mimo to poślubiła młodszego od siebie o siedem lat Ludwika XV, władcę najpotężniejszego ówcześnie mocarstwa europejskiego. Nie wyróżniająca się ani pochodzeniem ani wpływami ani bogactwem pokonała 98 innych pretendentek, które znalazły się na specjalnej liście kandydatek zaproponowanych Ludwikowi XV. Droga do francuskiego tronu nie była dla Marii Leszczyńskiej drogą prostą. W 1715 roku zmarł Ludwik XIV, zwany Królem Słońce, władca, który uczynił z Francji prawdziwą potęgę. Żaden z synów Ludwika nie przeżył ojca, co więcej również wnuk nie doczekał tronu. Następcą Króla Słońce został jego prawnuk, który w chwili śmierci Ludwika XIV miał zaledwie 5 lat. Do ukończenia przez nowoobranego króla wieku 13 lat władzę w państwie pełnił regent. Gdy młodziutki Ludwik XV osiągnął wiek uprawniający go do objęcia tronu został zaręczony z trzyletnią wówczas hiszpańską królewną Marianną Wiktorią Burbon. Sytuacja zmieniła się gdy w 1725 roku młody król zachorował. W obawie o stan zdrowia władcy oraz w celu ratowania panującej dynastii rozpoczęły się poszukiwania nowej narzeczonej zdolnej szybko dać królowi potomstwo. Na liście odpowiednich kandydatek znalazły się przedstawicielki europejskich monarchii i panny z najmożniejszych i najbardziej wpływowych rodów. W miarę upływu czasu lista topniała, eliminowano kandydatury mogące zagrozić pozycjom najbliższego otoczenia Ludwika XV. Maria Leszczyńska nie stanowiła podobnego zagrożenia uzyskała więc poparcie królewskich doradców. Sam piętnastoletni monarcha szybko wyraził zgodę na ślub gdyż zauroczył się, przypominającą mu matkę, Marią. Córka polskiego króla przebywającego od kilkunastu wówczas lat na wygnaniu została małżonką Ludwika XV 5 września 1725 roku. Maria miała wtedy 22 lata a jej mąż 15. Ich małżeństwo było początkowo szczęśliwe i zgodne. Doczekali się dziesięciorga dzieci. Ludwik z czasem zaczął zdradzać żonę, co doprowadziło do kryzysu w ich wzajemnych relacjach. Maria z kolei uważana była za wzór cnót i darzona była do końca życia ogromnym szacunkiem i miłością poddanych. Uwielbiała malarstwo – sama malowała, kochała muzykę – miała wielki wpływ na jej rozwój na dworze. Unowocześniła skostniały repertuar muzyczny Wersalu sprowadzając doń największych muzyków, w tym Farinellego i 8-letniego wówczas Mozarta. Przez całe życie zajmowała się również dobroczynnością, dając jałmużny i patronując dziełom miłosierdzia.

Ślub Ludwika XV z Marią Leszczyńską wielu współczesnych uważało za mezalians. Po śmierci królowej w 1768 roku opłakiwała ją cała Francja. Pochowana została w bazylice Saint-Denis. Serce królowej zostało złożone w kościele Notre-Dame-de-Bonsecours w Nancy, obok prochów jej rodziców – Stanisława Leszczyńskiego i Katarzyny z Opalińskich. Nagrobek dla jej serca został zaprojektowany przez Louisa Claude'a Vassé na zlecenie Ludwika XV.

Jean Baptiste Van Loo, według którego dzieła powstał oferowany portret Marii Leszczyńskiej był francuskim artystą malarzem czynnym do 1745 roku. Związany blisko z dworem francuskim wykonał serię portretów polskiej królowej, jej małżonka Ludwika XV oraz Stanisława Leszczyńskiego i jego żony, Katarzyny z Opalińskich. Ten ostatni znajduje się dziś w zbiorach Łazienek Królewskich w Warszawie. Van Loo pracował nie tylko dla francuskiej monarchii, znane są jego liczne portrety reprezentantów arystokracji europejskich, które podziwiać można m.in. w National Portrait Gallery w Londynie.

Henryk Pillati już jako dziecko uczył się malarstwa w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. W wyniku epidemii cholery stracił rodziców przez co sam utrzymywał siebie i młodsze rodzeństwo, malując scenki rodzajowe i batalistyczne. W latach 1852-53 malował także duże obrazy m.in. przeznaczone do dekoracji statków żeglugi parowej na Wiśle. W 1853 roku wyjechał do Paryża, gdzie studiował na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Podobnie jak wielu innych współczesnych mu artystów malarzy swój talent rozwijał m.in. w Monachium i Rzymie. Na oeuvre Pillatiego składają się przede wszystkim imponujące i malowane z rozmachem sceny historyczne, najczęściej militarne związane z historią Polski.

„Stefan Czarniecki pod Monasterzyskami" to jedno z najznamienitszych dzieł artysty. Odmalowana z pieczołowitością scena przedstawia jedną z bitew jakie hetman Stefan Czarniecki stoczył w trakcie zaciętych walk z Kozakami na Ukrainie rozgrywających się na przestrzeni lat 1648-1655. Przyczyną do wszczęcia wojny stało się powstanie Chmielnickiego, które wybuchło w 1648 roku. Dla Czarnieckiego było ono bolesne w skutkach również w wymiarze osobistym. W czasie wyjątkowo krwawych walk powstańczych zamordowani zostali członkowie jego najbliższej rodziny – brat, bratanek oraz szwagier. Czarniecki utracił również majątek ziemski nadany mu przez króla na Ukrainie. Znany ze swej zimnej krwi i niezwykłej waleczności, żądny zemsty hetman poprowadził wojska w wyprawie przeciwko Kozakom. Przez dwa lata w niepohamowanym niczym odwecie pacyfikował powstanie. Finałem walk stała się próba zdobycia Monasterzysk, których obroną dowodził Iwan Bohun. Atak na ufortyfikowane miasto prowadził osobiście Czarniecki. Zwycięstwo było bliskie, ale w kluczowym momencie hetman został ciężko ranny i szturm się załamał. Jako wódz Stefan Czarniecki charakteryzował się zdecydowaniem i umiejętnością szybkiego podejmowania decyzji, lecz także skłonnością do ryzykanctwa i brawurą. Umiał w razie potrzeby utrzymywać żelazną dyscyplinę w podległych jednostkach, które słynęły ze skuteczności. W okresie potopu szwedzkiego był mężem opatrznościowym – w wojnie podjazdowej okazał się niezastąpiony i tu ujawnił się jego talent i wielkość.

Stefan Czarniecki jest uważany za polskiego bohatera narodowego, a jego postać i czyny opiewano nie tylko w literaturze ale również w malarstwie i rzeźbie. Pamięć o Czarnieckim trwała w powszechnej świadomości dzięki malarzom historycznym XIX wieku, takim jak: Juliusz Kossak, January Suchodolski, Józef Brandt czy Henryk Pillati. Nie mniej lubiany był przez swoich żołnierzy, o czym świadczyć może Jan Chryzostom Pasek, żołnierz Czarnieckiego: *Jakoż był też to człowiek (...) i senator zacny, prawdę mówiący, i żołnierz nieszanowany w okazyjach, i wódz szczęśliwy. Żałował go król i wojsko wszystko, nawet ci sami, co z nim emulowali i zazdrościli mu sławy* (Jan Chryzostom Pasek, Pamiętniki, oprac. Władysław Czapliński, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968).

4
HENRYK PILLATI
(1832-1894)

Stefan Czarniecki pod Monasterzyskami w 1653 roku, 1857

olej, płótno, 79,5 x 100 cm
sygn. p.d.: H. Pillati
opisany na odwrocie: MNK/IIa-1283;I/N.D./4479; NOWY NR INW. ND9602 oraz papierowa nalepka: S/1977 r.

Estymacja: 300 000 – 400 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 18.11.2009, poz. 262
Desa unicum, aukcja 09.10.2008, poz. 71
Kraków, Muzeum Narodowe

REPRODUKOWANY
Malarstwo Polskie XIX w., Katalog Zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, Kraków 2001, poz. 673.

Ojczyzna potrzebowała jego ramienia i szabli, więc służył jej bez spoczynku, nie znając prawie domu. Życie mu upłynęło w walkach i pochodach, na koniu, pod namiotem lub pod gołem niebem; burka posłaniem, siodło wezgłowiem mu były.

Niewiadomska C., Wazowie, wyd. Gebethner i Wolff, Warszawa 1921

5
WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ
(1833-1903)

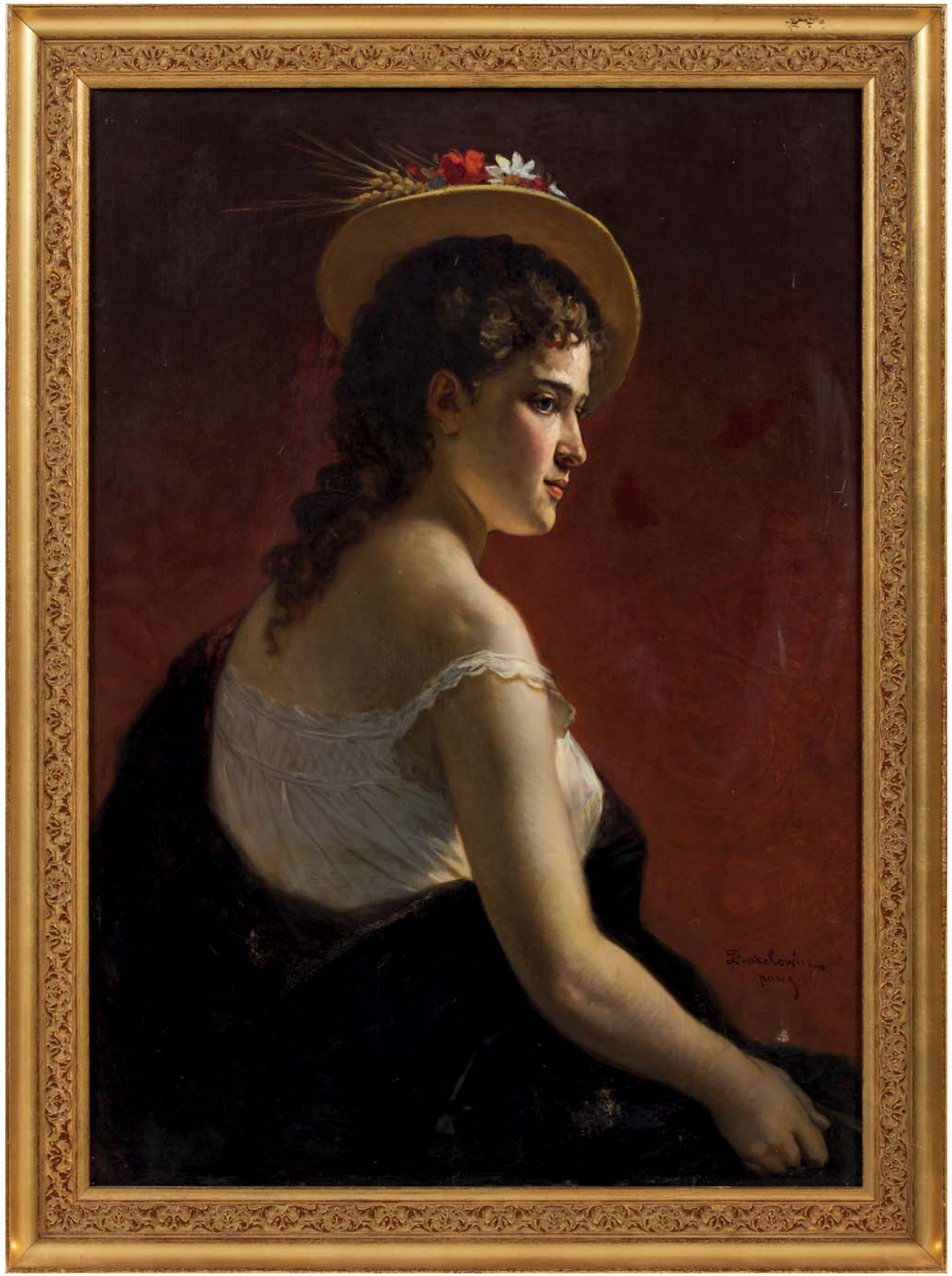
Portret młodej kobiety w kapeluszu,
2 poł. XIX w.

olej, płótno, 92 x 65 cm
sygn. p.d.: Bakalowicz paris

Estymacja: 70 000 – 80 000 zł

Pomiędzy portrecistami polskimi prym trzyma p. Władysław Bakałowicz. (...) Pan Bakałowicz, który długo lubował się w wycackanych obrazkach z epoki Walezyuszów i zdawał się malować je con amore, zyskał przynajmniej w tej szkole nie tylko mechanizm i fakturę przedziwną, ale i delikatne odtwarzanie szczegółów. (...) Maluje on w sposób szeroki, pewny, a jeżeli niektóre drobiazgi wykończone są w mikroskopijny sposób, nigdy jednak nie posuwają się do osłabienia ogólnego wrażenia.

Sztuka polska na wystawie paryskiej 1883, w: „Tygodnik Ilustrowany", 1883, półr. I, s. 324.



David Eduard Steiner był szwajcarskim malarzem działającym w pierwszej połowie XIX wieku. Naukę malarstwa rozpoczął pod kierunkiem ojca, a od 1829 roku kontynuował ją w Akademii Monachijskiej. W 1837 roku powrócił do rodzinnego Winterthur. Początkowo wzięty portrecista, w 1840 roku zaczął malować pejzaże oraz obrazy o tematyce historycznej, których głównym tematem były mity założycielskie Szwajcarii. W 1853 roku wystawił w Monachium trzydzieści pastelowych portretów artystów. Dla biblioteki w Winterthur namalował obraz przedstawiający Ulricha Zwingli podającego Marcinowi Lutrowi rękę na znak braterskiej miłości (1856). Steiner tworzył dekoracje na uroczystości wojskowe, zawody gimnastyczne i strzeleckie. Wspólnie z Ludwigiem Voglem udekorował salę festiwalową z okazji 500-lecia przystąpienia Zurychu do Konfederacji (1851).

W 1844 roku Steiner namalował portret szwajcarskiego poety i pastora Salomona Toblera (1794-1878). Tobler był jedną z ważniejszych postaci dla XIX wiecznej historii Szwajcarii, jego dzieła poruszały tematykę historyczną a sam poeta brał czynny udział w wydarzeniach politycznych swojego kraju. Po śmierci żony w 1853 roku Salomon Tobler przeniósł się na stałe do Zurychu.

Steiner ukazał w portrecie poetę, w towarzystwie jednego z synów – Adolfa (1835-1910). Obydwaj przedstawieni zostali na tle górskiego pejzażu. W roku, w którym powstawał portret, Tobler był pastorem w położonej w górach miejscowości Embrach. Odziany w długi ciemny płaszcz, spod którego widoczny jest kołnierz białej koszuli, poeta został ujęty w pozycji siedzącej, zwrócony lewym bokiem do widza. Ze wzrokiem zwróconym przed siebie, prawą dłonią wskazuje ku ledwie widocznym w oddali zabudowaniom miasta. Ciekawą rolę odgrywa w kompozycji syn poety Adolf. Ukazany frontalnie względem widza, oparty jest na kolanach ojca, zapatrzony i zasłuchany w jego glos. W prawej ręce młodzieniec trzyma wieniec złożony z górskich kwiatów i klonowych liści. Wieniec symbolizuje honor, chwałę, zwycięstwo i osiągnięcia. W portrecie Salomona Toblera składa się on między innymi z kwiatów dziewięćsiłu, które symbolizują łączność pomiędzy człowiekiem, niebem i ziemią. Wieniec trzymany w ręku syna może wskazywać na chwałę jaka ma czekać zasłużonego poetę i pastora w przyszłości. Steiner ukazał Salomona Toblera jako mężczyznę w sile wieku, już doświadczonego i z dorobkiem twórczym a jednocześnie optymistycznie patrzącego w dal, w przyszłość, gotowego na dalsze wyzwania.

Oferowany portret klasycystyczny w swej formie, odpowiada nastrojom epoki oświeceniowej, w której nacisk kładziono na siłę rozumu i poznania, podkreślając wartość kształcenia myśli i ducha. Nurt sztuki portretowej XIX wieku w Europie skupiał się między innymi na uwypukleniu postaci zasłużonych dla rozwoju nauki i kultury zarówno w wymiarze ogólnonarodowym jak i lokalnym. Steiner, którego twórczość znajdowała się w orbicie wpływów niemieckich, był kontynuatorem zrodzonego w Niemczech klasycyzmu opartego na „szlachetnej prostocie i spokojnej wielkości", jak mawiał teoretyk J. J. Winckelmann. Przedstawienie Salomona Tobler, poety, pastora, działacza politycznego i społecznego, niewątpliwie mieści się w założeniach tamtej epoki. Oferowany portret autorstwa Davida Eduarda Steinera należy do jednego z najlepszych jego dzieł, znajdował się w kolekcji Muzeum w Winterthur, był kilkukrotnie reprodukowany.

6
DAVID EDUARD STEINER (1811-1860)

Portret poety Salomona Toblera z synem Adolfem, 1844

olej, płótno, 103 x 81 cm
sygn. z lewej strony: Gemalt von Eduard Steiner An. 1844
opisany na odwrocie: Salomon Tobler, Dichter der „Enkel Winkelriede" jetzt Pfarrer in Embrach, geboren den 10 Christmonat 1794, in Zurich. Gemals von Eduard Steiner, Winterthur, An: 1844. Dem Dichter un den Seinen du ein Zeichen von Achtung, [...] von Maler

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Zurich, Muzeum Winterthur Zurich, własność Salomona Toblera

WYSTAWIANY
Zurich, Muzeum Winterthur

REPRODUKOWANY
Ganz W., Die Familie Tobler von Zürich / 1626-1926, Zurych 1928, il. tablica XIV (jako Salomon Tobler 1794-1875 z synem Adolfem, obraz olejny autorstwa Ed. Steinera, Muzeum Winterthur)

7
JAN DIRKSZ BOTH
(1610/18-1652)

Pejzaż ze sztafażem, XVII w.

olej, płótno, 108,5 x 154,5 cm

(do obiektu dołączono ekspertyzę
dr Mieczysława Morki z lutego 2001 roku)

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Imponujący włoski pejzaż Jana Botha zaprasza widza do wejścia w świat, który jest jednocześnie znajomy i egzotyczny, gdzie złote wieczorne światło rozlewa się nad odległymi wzgórza, a smukłe drzewa na pierwszym planie z gracją sięgają poza granice płótna.

Wheelock A. K., Dutch Paintings of the Seventeenth Century, National Gallery of Art., Waszyngton 2014.

Holenderskie malarstwo XVII wieku jest często określane mianem "Złotego Wieku" sztuki holenderskiej. Był to wiek Rembrandta van Rijn, Fransa Halsa i Johannesa Vermeera. Ci wielcy artyści są powszechnie znani, ale za nimi stoi niezwykła liczba artystów o wyjątkowej jakości, malujących w tak różnych dziedzinach, jak portret, pejzaż, pejzaż morski, gatunek, martwa natura, kwiaty i wnętrza architektoniczne. Ta różnorodna i energiczna tradycja artystyczna rozkwitała w szczególnych warunkach politycznych, gospodarczych i religijnych, które określały wyjątkowy fenomen Niderlandów w XVII wieku.

Okres ten był czasem wielkiej prosperity dla Holandii. Źródłem tego dobrobytu stał się handel. W XVII wieku Holenderska Kompania Wschodnioindyjska była największym tego typu przedsięwzięciem na świecie, kontrolując ponad połowę całego handlu morskiego. Vereenigde Oostindische Compagnie, bo tak brzmiała nazwa kompanii w języku holenderskim, założona została w 1602 roku. Jej statki przewoziły pieprz, gałkę muszkatołową, goździki, cynamon, kawę, herbatę, tytoń, ryż, cukier, złoto, i inne egzotyczne przedmioty, takie jak porcelana i jedwab, z Japonii i Chin. Kompania była zarządzana w nowatorski jak na ówczesne czasy sposób, każdy mieszkaniec Zjednoczonych Prowincji mógł posiadać udziały w VOC – choć w praktyce kontrola nadal spoczywała w rękach kilku dużych akcjonariuszy. W ten sposób prowadzony handel pomógł stworzyć liczną i zamożną klasę średnią oraz rozwinąć gospodarkę Holandii. Z kolei dobrobyt przyczynił się do ukształtowania prężnego rynku sztuki. Europa stanęła otworem również dla artystów.

Do jednego z największych i najpopularniejszych nurtów w holenderskim malarstwie „Złotego Wieku" należeli tzw. malarze - italianiści, których domeną stał się pejzaż w stylu włoskim. Większość obrazów przynależnych dziś do tak pojętej sztuki italianistycznej powstawała w zaciszach pracowni malarskich, czasem w trakcie pobytu we Włoszech, najczęściej zaś po powrocie do Holandii. Inspiracją dla pejzażystów niderlandzkich było złote światło śródziemnomorskiego nieba, rzymska campagna (wieś) i ludzie, którzy ją zamieszkiwali. U progu 1600 roku Włochy były powszechnie uznawane, nawet w Republice Holenderskiej, za ojczyznę sztuki. Młodzi artyści niderlandzcy podejmowali trudy podróży do Italii, czy to przez Alpy, czy też drogą morską. Większość z nich kierowała się do Rzymu, niektórzy do Wenecji, a jeszcze inni do Genui. Do najznamienitszych holenderskich italianistów należeli Nicolaes P. Berchem, Jan Both, Aelbert Cuyp, Karel du Jardin, Jan Weenix i inni. Ich malarstwo, obok dzieł Rembrandta i Vermeera, cieszyło się niezwykłą popularnością w XVII wiecznej Holandii.

Jan Dirksz Both należał do ścisłego grona głównych prekursorów włoskiego pejzażu w swoim kraju. Inspirował się twórczością Claude'a Gellée – artysty tworzącego w tym samym czasie w Rzymie. Urodził się w Utrechcie. Był synem malarza i rytownika szkła, któremu zawdzięczał swój talent. Swoją edukację artystyczną rozpoczął pod okiem malarza Abrahama Bloemaerta. W 1638 roku pojechał wraz ze swoim bratem do Rzymu, gdzie zachwycił się włoskim pejzażem. Wrócił po czterech latach do Holandii, aby tam kontynuować malarstwo inspirowane podróżą i twórczością Claude'a. W szczególności zawdzięcza mu podejście do przedstawienia światła w swoich obrazach. Malował pejzaże, nie przedstawiając konkretnej topografii, a niemal wszystkie jego dzieła są kompozycjami imaginacyjnymi.

W majestatycznym płótnie autorstwa tego jednego z głównych holenderskich twórców nurtu italianistycznego, wyjątkowa harmonia została osiągnięta poprzez kontrast otwartych i zamkniętych przestrzeni, pierwszego planu i tła oraz form wydobytych z cienia przez światło słoneczne. W tym idyllicznym krajobrazie to właśnie efekt luministyczny wyróżnia się najbardziej. Wszystko skąpane jest w ciepłym, złotym świetle nisko położonego słońca. Drzewa po lewej i prawej stronie otwierają znajdujący się za nimi górzysty krajobraz. Środkiem kompozycji biegnie droga. Dwie kobiety, jedna siedząca na osiołku, druga pilnująca stadka owiec i kóz, pogrążone są w rozmowie. Scena przesycona jest klasycznym nastrojem kontemplacyjnego spokoju. Elementy stylistyczne, jak chłodna paleta barw oraz połączenie szerokiego duktu pędzla ze szczegółowym potraktowaniem liści, traw i kwiatów na pierwszym planie, wskazują, że płótno pochodzi najprawdopodobniej z późniejszego okresu twórczości Botha. Nie bez znaczenia dla prób wydatowania obrazu jest również jego duży wymiar, Both bowiem w ostatnich latach życia najczęściej sięgał po tak monumentalne płótna.

Żadne inne malarstwo nie prowadzi
z większą pewnością od pierwszego planu do
ostatniego, od ramy do horyzontów. Czujemy
się wewnątrz tego malarstwa, krążymy
w nim, patrzymy w głąb, mamy ochotę
podnieść głowę, aby zmierzyć wysokość
nieba. Wszystko przyczynia się do tego
złudzenia; ścisłość perspektywy powietrznej,
dokładny związek koloru i waloru z planem,
jaki zajmuje przedmiot.
– Eugène Fromentin

Fromentin E., Mistrzowie dawni, przeł. J. Cybis, wyd. Ossolineum, Wrocław 1965, s. 106.

Carl Joseph Begas, właściwie Begasse, był niemieckim malarzem działającym w okresie między romantyzmem a realizmem. Urodzony w Belgii, po przeprowadzce rodziny do Kolonii w 1802 roku otrzymał Begas pierwsze wykształcenie artystyczne u rysownika i miniaturzysty Franza Katza. W 1813 roku studiował w Paryżu u Antoine'a Jeana Grosa u Johanna Petera Weyera, późniejszego architekta miejskiego Kolonii. Tutaj w 1814 roku dowiedział się o nim król pruski Fryderyk Wilhelm III, który od tamtej pory wspierał młodego artystę zleceniami i stypendiami. Begas przebywał w Paryżu do 1821 roku. W swoich pierwszych pracach poruszał wyłącznie tematykę chrześcijańską. W obrazie Chrystus na Górze Oliwnej, zakupionym przez pruskiego króla do berlińskiego kościoła garnizonowego, połączył elementy szkoły francuskiej z rygorem graficznym mistrzów staroniemieckich i niderlandzkich. W tym samym czasie ujawnił się wielki talent Begas jako portrecisty. Niemniej do najciekawszych wątków w twórczości niemieckiego artysty należą jego obrazy powstałe pod wpływem kontaktu ze środowiskiem Nazareńczyków.

W roku 1822 podczas podróży do Włoch zetknął się ze stowarzyszeniem utworzonym w Rzymie przez grupę młodych malarzy niemieckojęzycznych w 1809 roku, które za cel obrało sobie powrót do średniowiecznego ducha w sztuce. Reagując szczególnie przeciwko XVIII-wiecznemu neoklasycyzmowi, Nazareńczycy byli pierwszym skutecznym ruchem antyakademickim w malarstwie europejskim. Początkowo nazywali siebie „Bractwem Świętego Łukasza", na cześć średniowiecznej gildii malarzy, za patrona obrawszy sobie świętego, który rzekomo jako pierwszy namalował wizerunek Madonny. Nazwa „Nazareńczycy", która weszła do powszechnego użycia później, wywodzi się najprawdopodobniej od włoskiego słowa „I Nazareni", określającego osoby noszące długie, podobne do Jezusowych, włosy.

Nazareńczycy uważali, że wszelka sztuka powinna służyć celom moralnym lub religijnym. Podziwiali malarzy późnego średniowiecza i wczesnego renesansu i odrzucali większość późniejszego malarstwa propagowanego przez europejskie akademie, uważając, że porzuca ono ideały religijne na rzecz artystycznej wirtuozerii. Uważali również, że mechanicznej rutyny systemu akademii można uniknąć poprzez powrót do bardziej intymnej sytuacji nauczania wzorowanej na średniowiecznych warsztatach. Z tego powodu pracowali i żyli razem w duchu na wpół monastycznym zamieszkując stary konwent San Isidoro del Pincio. Sztuka Nazareńczyków, składająca się głównie z tematów religijnych wykonywanych w konwencjonalnym stylu naturalistycznym, charakteryzowała się złożoną kompozycją, dbałością o szczegół i umiarkowaniem kolorystycznym. Ich dążenie do szczerego wyrażenia głęboko odczuwanych ideałów wywarło istotny wpływ na późniejsze ruchy, zwłaszcza angielskich prerafaelitów z połowy XIX wieku.

Twórczość Begas pozostawała pod wpływem Nazareńczyków do 1827 roku. W tymże roku wystawa romantyków düsseldorfskich spowodowała zmianę jego stylu malowania. Begas odszedł od surowości stylu Nazareńczyków i zaczął malować swobodniej. W latach 40-tych XIX w. zbliżył się ku realizmowi i malarstwu rodzajowemu, jak również wykonywał na zlecenie króla portrety osób zasłużonych dla niemieckiej kultury. W 1846 roku Fryderyk Wilhelm IV mianował Begasa nadwornym malarzem Prus Królewskich.

W swoich obrazach historycznych i rodzajowych, jak również w ołtarzach i portretach Begas potrafił zharmonizować różne wpływy swoich studiów artystycznych w Paryżu i Rzymie, wnosząc w ten sposób pionierski wkład w rozwój berlińskiego malarstwa pomiędzy romantyzmem a realizmem.

8
CARL BEGAS
(1794-1854)

Madonna z dzieciątkiem,
XIX w.

olej, deska, 85 x 60 cm

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł

Giuseppe Ciaranfi, urodzony w Pistoi w 1838 roku, kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych we Florencji pod kierunkiem Enrico Pollastriniego. Od 1876 roku pełnił na macierzystej uczelni funkcję profesora rysunku.

Choć z gruntu akademickie malarstwo Ciaranfiego to coś więcej niż tylko dbałość o rysunek i kolor. Florenckiego artystę zaliczyć można do spadkobierców włoskich romantyków, zwłaszcza zaś do przedstawicieli malarstwa historycznego. W drugiej połowie XIX wieku, w wyniku zjednoczenia Włoch, uległo ono głębokiej odnowie odchodząc od tematyki mitologicznej i starożytnej na rzecz przedstawień, których tłem są nowożytne Włochy. Kompozycje tworzone przez Ciaranfiego to obrazy ukazujące epizody z historii aktualnej ale też bardziej intymne opowieści mające na celu emocjonalne zaangażowanie widza. „Wyznanie miłosne" przedstawia parę kochanków w typowych strojach ludowych. Młoda piękność oparta o ścianę domu zdaje się dystansować od atencji młodzieńca, trzymającego ją za rękę w geście desperacji. Ciaranfi wybiera soczyste, mocne kolory, umiejętnie operując różnymi płaszczyznami, w tym materiałem ubrań, kamienną ścianą i miękką skórą przedstawionych postaci. Już za życia artysty „Wyznanie miłosne" zaliczane było do jednego z najlepszych jego dzieł. Angelo De Gubernatis, współczesny Ciaranfiemu autor „Słownika włoskich artystów żyjących, malarzy, rzeźbiarzy i architektów" charakteryzuje kompozycje florenckiego malarza jako uczuciowe, o precyzyjnym rysunku i wysmakowanym kolorze. Litografia „Wyznania miłosnego" znajduje się dziś w Kunsthistorisches Institut (KHI) we Florencji.

9
GIUSEPPE CIARANFI
(1838-1902)

Miłosne wyznanie, 1874

olej, płótno, 90 x 69 cm
sygn. l.d.: G. Ciaranfi 1874

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł

REPRODUKOWANY
Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart, E. A. Seemann, Leipzig 1912, vol. VI, s. 563 (jako "Una dichiarazione d'amore").

Piękna moja te piosenki śpiewam na wietrze
By powiedzieć, że bardzo cię kocham
Piękności, która sypiasz pod nieboskłonem
Jesteś władczynią mojego serca
Ja niewolnikiem a ty królową...

Popularna piosenka włoska, *Stornelli del cuore* (1912)

Jan Piotr Norblin, który zasłynął jako malarz scen rodzajowych, należał również do kręgu artystów nazywanych rembrandtystami. Rembrandtyzm był artystycznym ruchem międzynarodowym, który odwoływał się w swej twórczości do osiągnięć sztuki największego z XVII wiecznych Holendrów – Rembrandta. Skala tego zjawiska była tak ogromna, że nosiła wręcz znamiona kultu dla wielkiego mistrza. Ze sztuki holendra korzystali nie tylko malarze ale również graficy, którzy, idąc za Rembrandtem, chętnie posługiwali się techniką akwaforty. Jedną z najważniejszych cech, wyróżniających rembrandtystów, było operowanie intensywną grą światłocieniową. Dramatyczne zestawienia świateł i mroków miały na celu wywoływanie odpowiednich nastrojów, wzbudzały aurę tajemniczości i niezwykłości. XVIII wieczni spadkobiercy Rembrandta często ukazywali sceny nocne ze światłami pochodni lub umiejscawiali swoje postaci w mrocznych wnętrzach, w których świeca, kaganek lub inne pojedyncze źródło światła w jednym miejscu przecinało ogarniającą kompozycję ciemność. Efektem pogłębionego studium światłocieniowego była charakterystyczna malowniczość dzieł spod znaku rembrandtyzmu.

Norblin zetknął się ze sztuką Rembrandta jeszcze we Francji, gdzie w 1751 roku pojawił się pierwszy katalog rycin tego artysty. Niewątpliwie mógł podziwiać prace holendra również w Anglii i Niemczech, na krótko przed przyjazdem do Polski w 1774 roku. Jako malarz i rysownik z wykształcenia a rembrandtysta z pasji Norblin interpretował dzieła wielkiego mistrza przez pryzmat nowej dla niego polskiej rzeczywistości, w której się znalazł. Po roku 1778 artysta tworzył przede wszystkim ryciny rodzajowo-obyczajowe oraz o tematyce biblijnej. Do prac silnie osadzonych w epoce oświeceniowej należą akwaforty, w których Norblin przedstawiał intelektualistów, myślicieli i filozofów pochodzących z różnych epok historycznych. Tę linię rozpoczyna jedna z pierwszych akwafort wykonanych przez artystę po przyjeździe do Polski – „Aleksander Wielki w pracowni Apellesa" (1774). Wykonana została przez Norblina dla księcia Adama Czartoryskiego, stąd też można wyczuć w niej element oświeceniowej przenośni mający na celu uwypuklić postać znamienitego protektora ale również podkreślić rangę artysty.

Temat aleksandryjski rozwinął Norblin w innej akwaforcie zatytułowanej „Aleksander Wielki i Diogenes" a kompozycję tę powtórzył w oferowanej tu olejnej pracy. Bohaterem jej jest Diogenes z Synopy, filozof, najpopularniejszy przedstawiciel szkoły cyników, który wyrzekł się wszelkich cywilizacyjnych dóbr materialnych i zamieszkał w beczce. Silnie lansowany w epoce oświecenia wzorzec moralny, którego głównym piewcą był Jan Jakub Rousseau, zakładał przeciwstawienie się zepsuciu współczesnej cywilizacji i powrót do życia zgodnego z naturą. Wzorzec podany przez postać antycznego filozofa współgra z zasadami przyjętymi przez czołowych francuskich artystów doby klasycyzmu, którzy wyrażali problemy epoki używając przenośni starożytnych. Akwaforta Jana Piotra Norblina nie jest datowana ale, jak stwierdza Alicja Kępińska w monografii artysty, „możemy w przybliżeniu określić czas jej powstania wedle jednego z dwóch szkiców o tym samym temacie, noszącego datę 1786" (Kępińska A., Jan Piotr Norblin, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978, s. 30). Biorąc pod uwagę fakt, że - według Alicji Kępińskiej - artysta niejednokrotnie wykonywał rycinę na podstawie namalowanego przez siebie wcześniej obrazu, można w przybliżeniu datować oferowaną olejną pracę na 1786 rok.

Ten niezwykle nastrojowy obraz jest kwintesencją rembrandtyzmu w wykonaniu wytrawnego malarza jakim był Norblin. Malowniczość sceny zbudowana jest w oparciu nie tylko o wcześniej przytaczaną sugestywną grę światłocienia ale również przez szeroki wachlarz typów i kostiumów z różnych epok, odwołujących się zarówno do czasów wielkiego mistrza holenderskiego jak i do epoki antycznej. Malowniczość owa, zapożyczona od Rembrandta, nie jest jednak celem samym w sobie a stoi na służbie idei XVIII wiecznego oświeceniowego odrodzenia, które – ukazane w postaci greckiego filozofa Diogenesa – prowadzi spór z władzą reprezentującą zepsuty współczesny świat.

10
JAN PIOTR NORBLIN
(1745-1830)

Aleksander Wielki przed Diogenesem, ok. 1786

olej, deska, 35,4 x 26,7 cm
sygn. p.d.: nieczytelna sygnatura
na odwrocie nieczytelna papierowa etykieta
oraz papierowa etykieta z opisem w języku francuskim

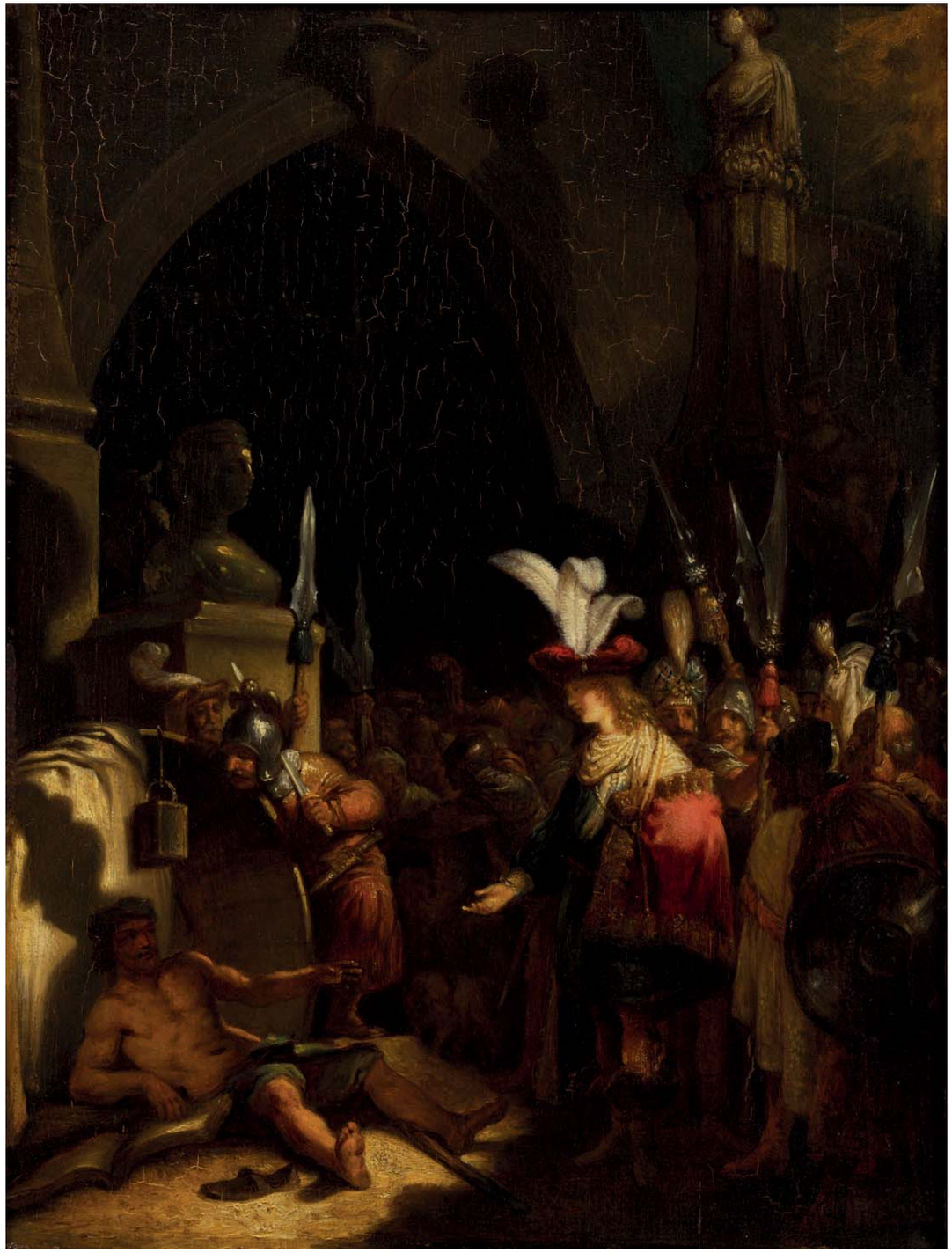
(do obrazu dołączono ekspertyzę Janusza Macieja Michałowskiego z 2006 r.)

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł

REPRODUKOWANY
Kępińska A., Jan Piotr Norblin, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1978, s. 54 (akwaforta)

(...) Norblin jest talentem, i wszystko, co wychodzi z pod jego ręki, jest piękne tym powabem elegancyi, który był wrodzoną, rasową cechą jego twórczości. Przejawia się u niego dążność do ujęcia każdej rzeczy w zgrabną, wykwitną formę, przez gustowne ugrupowanie, dekoracyjne wypełnienie przestrzeni, harmonijne stonowanie kolorytu (...)

Batowski Z., Wystawa dzieł Jana Piotra Norblina [katalog wystawy], wyd. TZSP w Królestwie Polskim, Warszawa 1910, s. 4.



Repertuar tematyczny Ludwika Gędłka obejmował pejzaże, głównie podkrakowskie, sceny batalistyczne i rodzajowe epizody. Dobre opanowanie rysunkowego warsztatu i zmysł obserwacji pozwalały mu trafnie odtwarzać sylwetki galopujących koni, rozpędzone końskie zaprzęgi i ścierających się w walce jeźdźców. Niezaprzeczalna siła i piękno obrazów Ludwika Gędłka polega głównie na świetnie uchwyconej dynamice sceny i ekspresji postaci oddanej w drobiazgowy sposób, a także specyficznym połączeniu barwnym: zgaszonych zieleniach, brązach i szarościach.

Do rzadkości należą natomiast portrety autorstwa Gędłka. Oferowany obraz przedstawia wizerunek hrabiego Ferdynanda Walsina Esterhazego (1847-1923). Pochodzący z arystokratycznego rodu węgierskiego był oficerem armii francuskiej w latach 1870-1898. Zyskał rozgłos jako szpieg na rzecz Cesarstwa Niemieckiego i faktyczny sprawca aktu zdrady, o który niesłusznie oskarżono i skazano kapitana Alfreda Dreyfusa w 1894 roku. W 1895 roku pułkownik Georges Picquart odkrył, że to Esterhazy był autorem głośnej afery. Hierarchia wojskowa starała się zatuszować wydarzenia. Kilka miesięcy później dziennik „Le Figaro" opublikował fragmenty listów Esterhazy'ego do byłej kochanki, Gabrielle de Boulancy. W jednym z nich napisał: „Gdyby pewnego wieczoru przyszedł ktoś, kto by mi powiedział, że jutro jako kapitan ułanów zostanę zabity przez szabrujących Francuzów, byłbym z pewnością zupełnie szczęśliwy". Po odkryciu i upublicznieniu dowodów przeciwko Esterhazy'emu, został on ostatecznie poddany w 1898 roku zamkniętemu procesowi wojskowemu, w którym oficjalnie uznano go za niewinnego. Emile Zola odpowiedział na ten afront, publikując swoje słynne J'accuse...! Esterhazy odszedł z wojska w stopniu majora w 1898 roku przypuszczalnie pod presją - i uciekł przez Brukselę do Wielkiej Brytanii, gdzie mieszkał w mieście Harpenden w Hertfordshire aż do śmierci w 1923 roku.

Tworzący w Wiedniu Ludwik Gędłek mógł mieć styczność z członkami rodu Esterhazy, którzy - pośród wielu posiadłości rozsianych po całym imperium austrowęgierskim - zamieszkiwali również w imperialnej stolicy. Zważywszy na rzadkość z jaką artysta podejmował tematykę portretową, bardzo możliwe jest, że portret ten został przez Gędłka wykonany na specjalne zamówienie. Przedstawienie na obrazie hrabiego Esterhazego jako dojrzałego mężczyzny może wskazywać na wykonanie portretu po jego odejściu ze służby wojskowej w 1898 roku. Praca ta stanowi niezwykłą ciekawostkę na tle twórczości Ludwika Gędłka. Postać hrabiego pokazana jest z pewnym psychologicznym zacięciem, świadczy o tym surowość zamyślonego, jakby nieobecnego spojrzenia, dobrze oddająca życiowy bagaż jaki przyszło mu nieść. Ciemna tonacja obrazu podkreśla wiek, rangę i powagę modela, a twarz jego, szlachetna lecz nosząca znamiona doświadczeń oddana została przez wiedeńskiego artystę z mistrzostwem. Pojawiające się bardzo sporadycznie na rynku antykwarycznym portrety pędzla Ludwika Gędłka wzbudzają zainteresowanie kolekcjonerów. Nie inaczej jest w przypadku oferowanego portretu, którego główny bohater nie tylko nie jest postacią anonimową ale którego fascynujący, epicki życiorys jest powszechnie znany.

11
LUDWIK GĘDŁEK
(1847-1904)

Portret hrabiego Ferdynarda Esterhazego

olej, płótno (zdublowane), 49 x 40 cm
sygn. l.d.: L.Gędłek
na odwrocie na blejtramie wtórny napis:
L. Gędłek Graf. Esterhazy

Estymacja: 22 000 – 28 000 zł

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna
Dobritz, aukcja 17.06.2017, poz. 37

Jan Styka malował obrazy historyczne, religijne, portrety i sceny batalistyczne. Najbardziej znany był jako twórca ogromnych rozmiarów panoram historycznych i religijnych. Ale i w dziedzinie portretu artysta ten dawał dowód wielkiego warsztatu i talentu. Styka urodził się we Lwowie. Od 1877 roku studiował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, a następnie - w latach 1882-1885 - w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Dojrzewał artystycznie u boku Jana Matejki. Stosunki jakie łączyły Stykę z wielkim mistrzem odbiegały od zwyczajnej relacji uczeń – nauczyciel. Według wspomnień artysty: „Ja już byłem malarzem, który ukończył Akademię i Meisterschule wiedeńską, który miał Rzym za sobą i szereg płócien. Dlatego Matejko mi nigdy zdania swego nie narzucał, ale raczej w koleżeński sposób dawał rady (...)". Sam Styka podkreślał, że Matejko był dla niego wówczas wielkim autorytetem (Czapliński Cz., Saga rodu Styków, Nowy Jork 1986, s. 17). Również mistrz darzył swego ucznia wielkim szacunkiem i uznaniem – po ukończeniu przez Stykę studiów Matejko zaproponował mu profesurę na krakowskiej Akademii ale propozycję tę młody artysta odrzucił i wyjechał do Paryża.

Portret mężczyzny powstał najprawdopodobniej w 1879 roku. Jan Styka był wówczas studentem Akademii w Wiedniu. W szkicu biograficznym autorstwa Aleksandra Małaczyńskiego, przyjaciela artysty jeszcze z lat dziecinnych, czytamy, że jako kilkunastoletni chłopak Styka podejmował pierwsze próby w dziedzinie portretu: „Próbował Janek już wówczas sił swoich w studiach głów i postaci z natury i z wielką przykrością donosi mi, że chłopi w Rzęśnie polskiej, dokąd z Franiem Mrozowskim chodził, nie chcieli mu pozować, bo się "na nich patrzy i pisze na papierze" (Jan Styka [szkic biograficzny], Lwów 1930, s. 12). W tym samym tekście zawarty jest szczegółowy opis trudnej drogi jaką młodziutki Styka przeszedł by dostać się na wymarzone studia do Wiednia. Brakowało mu wszystkiego – koniecznych środków i wsparcia ojca – ale nie zabrakło talentu. Na Akademię dostał się w 1878 roku. Niewiele zachowało się prac artysty z tego okresu. Oferowany portret pokazuje jednak jak zdolnym był on studentem. Utrzymany w duchu epoki, portret przedstawia starszego mężczyznę w czarnym surducie i lśniąco białej koszuli, z głową zwróconą w kierunku widza. Zamyślenie i powaga malujące się na szlachetnej twarzy modela, jego ubiór i sposób ujęcia ukazują dostojeństwo mężczyzny w wieku już sędziwym. Wzruszający jest aspekt psychologiczny portretowanego, widoczny w wyrazie jego twarzy i spojrzeniu, w którym nie brak ciepła, może wręcz troski. Styka namalował mężczyznę zgodnie z prawidłami sztuki portretowej tamtego czasu cechującej się przede wszystkim realizmem. Sposób wydobycia postaci z mroku tła poprzez rozświetlenie twarzy jest dowodem na umiejętne operowanie światłem.

W 1878 roku zmarł ojciec Jana Styki. Artysta, po przedwczesnym odejściu ukochanej matki, bardzo był z nim związany a śmierć jego była dla dwudziestoletniego Jana ciężkim ciosem. Czy zatem portret mężczyzny, namalowany dosłownie kilka miesięcy później, może przedstawiać ojca artysty? Brak jakiegokolwiek materiału porównawczego nie pozwala na jednoznaczne określenie tożsamości sportretowanego mężczyzny, taka więc interpretacja pozostaje w sferze domysłu. Pewnym jest natomiast, że oferowany portret stanowi niezwykle rzadko spotykany przykład najwcześniejszego okresu w malarstwie Jana Styki a jego klasa poświadcza wielkość talentu tego wybitnego polskiego malarza.

Pobyt na wiedeńskiej Akademji sztuk pięknych dał Styce niewątpliwie gruntowne podstawy — a studja w galerjach wiedeńskich t. j. w Belwedrze i galerji Liechtensteina (...) nauczyły go odnosić się do dzieł starych mistrzów z respektem im należnym.
– Aleksander Małaczyński

Małaczyński A., Jan Styka (szkic biograficzny), Lwów 1930, s. 16.

12
JAN STYKA
(1858-1925)

Portret mężczyzny

olej, płótno, 60,5 x 46 cm
sygn. p.g.: Jan styka, na blejtramie ołówkiem: Johann Styka geb 1858 in Lemberg […] 1879

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Bystra, kolekcja prywatna (do lat 90.)

„Powrót z pola” namalował artysta w 1895 roku, tuż po swoim powrocie z Monachium do majątku swojej ciotki w Luszewie. Zainteresowanie pejzażem towarzyszyło artyście przez całą twórczość. Szczególnie rozmiłował się on w widokach najbliższych jego sercu mazowieckich wsi. Zainteresowanie to znajdywało swoje miejsce w szerszej perspektywie tendencji jakie zdominowały malarstwo drugiej połowy XIX wieku nie tylko w Polsce ale i w całej Europie. „Istotnym, rzetelnym nabytkiem epoki w dzisiejszej sztuce malarskiej jest niewątpliwie pejzaż” pisał modernistyczny krytyk Stefan Popowski w 1900 roku („Strumień”, 1900, nr1). Cezary Jellenta z kolei pisał, że polscy pejzażyści, do których należał Adam Ciemniewski, „(…) nauczyli się patrzeć na naturę i odkradać jej grę świateł i nastrój, a potem nauczyli i ogół wyczuwać piękno nie w anegdocie lub noweli malowanej, lecz w charakterze ziemi i jej mieszkańców. W usposobieniu jej, która się zmienia, podobnież jak usposobienie człowieka” (Stępień H., Adam Kazimierz Feliks Ciemniewski 1866-1915, Muzeum Okręgowe w Ciechanowie, Ciechanów 1997, s. 16).

Oferowany obraz należy do kategorii ścisłego studium natury, które wychodząc od realizmu otwiera na widza świat jednak nierealny. Intensywność koloru prześwietlonego światłem słonecznym, który nadaje kompozycji nasycenia, sprawia, że przedstawiona scena odbiega daleko od naturalistycznego ujęcia nakierowując widza na odczuwanie niezwykłej atmosfery bardziej niż na opowiedzianą historię i jej bohaterów. „Powrót z pola” nie jest bowiem zapisem powrotu z pola a osobistą impresją Ciemniewskiego, w której zasadniczym elementem jest magia uchwyconego momentu. Ten w gruncie rzeczy intymny w wymowie kadr powstał z fascynacji pejzażem, naturą, jej zmiennością w zależności od pory dnia i roku. Mający świetne wykształcenie rysunkowe i warsztat malarski ugruntowany w Monachium, Ciemniewski posiadał wszystkie możliwe narzędzia by prosty widok przefiltrować przez własna wyobraźnię i wrażliwość a następnie zapisać na płótnie. W owym odrealnieniu ukazywanych scen jego malarstwo odróżnia się od twórczości innych wielkich pejzażystów epoki.

13
ADAM KAZIMIERZ CIEMNIEWSKI
(1866-1915)

Powrót z pola, 1895

olej, płótno, 84 x 113 cm
sygn. l.d.: A.K. Ciemniewski 95

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 23.02.2005, poz. 209

REPRODUKOWANY
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i poczatku XX wieku, b.m.r. [2008], s. 44.

LITERATURA
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i poczatku XX wieku, b.m.r. [2008], s. 45.

Nadzwyczaj staranna obserwacja łączy się tu z głęboko twórczą techniką, która zachowuje prawdę odcieni światła i tworzy życie, jednolitość nastroju, a przy tem daje wesołość, pogodę ludzi, wracających z pola, śpiewających, mocnych, w gestach naturalnych i poetycznie rześkich.

Kleczyński J., „Kurier Warszawski” z 26 lipca 1931 roku

Prace Ciemniewskiego oparte na dokładnym, ścisłym studium natury, wychodzące od realistycznej obserwacji, otwierają przed widzem świat nierealny – przekształcony.

Stępień H., Adam Kazimierz Feliks Ciemniewski 1866-1915, Muzeum Okręgowe w Ciechanowie, Ciechanów 1997, s.18.

Biografia Adama Ciemniewskiego, malarza związanego ze środowiskiem monachijskim, pozostaje mało znana. Przyszedł na świat w Warszawie, tam ukończył gimnazjum i uczył się malarstwa w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, która miała rangę szkoły średniej i była jedyną – po zamknięciu przez Rosjan Szkoły Sztuk Pięknych – działającą w mieście szkołą artystyczną. Po 1890 roku Ciemniewski wyjechał do Monachium. Halina Stępień, badaczka malarstwa końca XIX wieku pisze, że „nazwiska Adama Ciemniewskiego nie udało (…) się odnaleźć w archiwaliach monachijskich – ani w materiałach dotyczących szkolnictwa, np. Akademii, ani też dotyczących udziału w wystawach organizowanych przez Münchner Kunstverein. Odnotowują je natomiast katalogi wystaw Münchner Künstlergenossenschaft, by wymienić np. z 1893 r. Nie zachowały się też przekazy o nauce Ciemniewskiego w pracowniach prywatnych w Monachium" (Stępień H., Adam Kazimierz Feliks Ciemniewski 1866-1915, Muzeum Okręgowe w Ciechanowie, Ciechanów 1997, s. 12-13). Twórczość Adama Ciemniewskiego, którą rozwijał do ok. 1900 roku, jest zaskakująca, urzeka swoją odmiennością i wielką wyobraźnią artysty. Halina Stępień zauważa, że wbrew pozorom łatwej czytelności nie da się malarstwa Ciemniewskiego łatwo zaklasyfikować. Tworzył przede wszystkim w technice olejnej ale był także świetnym rysownikiem. Rysunek stanowił istotne medium dla artysty wrażliwego, kameralnego, dla którego intymność wypowiedzi miała duże znaczenie. Ślad doskonałego przygotowania w tym zakresie widoczny jest również w malarstwie. Kreska i kontur były dla tego Ciemniewskiego wartością nadrzędną. Kolor, który dopełniał rysunek, jest intensywny, nasycony a zarazem uzależniony od światła. W swoich obrazach ilustrujących mazowiecką wieś malarz jest lirycznym obserwatorem a jego kadry są tylko pozornie realistyczne. Wiele z kompozycji artysty cechuje wręcz hiperrealizm przedstawienia. Najczęściej podejmowaną przez Ciemniewskiego tematyką była wieś ujęta w sposób bardzo polski, z dużą dozą melancholii i zadumy. Za życia artysty, na przestrzeni lat 1885-1898 wielokrotnie reprodukowane w „tygodniku Ilustrowanym", „Kłosach" i „Biesiadzie Literackiej", jego obrazy recenzowane były w sposób pochlebny i z uznaniem dla talentu ich autora. Po powrocie do Polski w 1895 roku artysta osiadł początkowo u swojej ciotki w Luszewie a następnie, od 1900 roku, w rodzinnym majątku Woźniki, nieopodal Płońska. Po śmierci ojca w 1903 roku Ciemniewski przejął zarządzanie gospodarstwem. Ożenił się z Celiną Wandą Żółtowską a ich małżeństwo należało do udanych. Młoda małżonka sama była zapaloną malarką i – jak podkreśla Stępień – „bratnią duszą" Ciemniewskiego. Sam artysta malował coraz mniej, przede wszystkim kameralne widoki dokumentujące naturę okolicznych wsi i pejzaże. Zafascynował się również fotografią, która znalazła odbicie w niewielkich kompozycjach zwracających uwagę nietypowym ujęciem perspektywicznym a także perfekcyjnie dopracowanym szczegółem i szczególną kompozycją polegającą na zbudowaniu całości obrazu z kilku mogących odrębnie funkcjonować fragmentów.

W 1910 roku zmarła Celina pozostawiając artystę z dwuletnim wówczas ich synkiem, Janem. Dla artysty był to cios, którego nigdy do końca nie udźwignął. Poruszający jest tryptyk namalowany w tym okresie – pierwsza jego część przedstawia wnętrze pokoju z leżącą w łóżku kobietą, czytającą książkę. Drugi obraz pokazuje to samo wnętrze ale bez kobiety. Panuje w nim bałagan, ubrania są porozrzucane, w oknie wisi niedbale zasłona. Trzecia część to ten sam pokój ale zupełnie pusty. Uwagę przyciąga jedynie otwarte okno, przez które widać ogród. Adam Ciemniewski zmarł w samotności w 1915 roku.

We wspomnieniu pośmiertnym o Adamie Ciemniewskim przywołano „lapsus artystycznego sprawozdawcy Słowa Lucjana Rydla, który, źle przeczytawszy nazwisko autora [oglądanych obrazów, czyli Ciemniewskiego], napisał, że to są jedne z najlepszych prac Józefa Chełmońskiego. Sprawa ta w swoim czasie dość głośna w artystycznych sferach, spopularyzowała nazwisko młodego artysty" („Kurier Warszawski", nr 27, 1915). Pomyłka Rydla jest dowodem na ogromne wrażenie jakie wywierały obrazy tego obiecującego artysty na współczesnych mu twórcach.

14
MARIAN ZAREMBSKI
(1860-1918)

Siewca, 1888
(Anioł Pański, Przed siewem)

olej, płótno, 84 x 138 cm
sygn. l.d.: M. Zarembski 1888

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 21.09.2005, poz. 228

WYSTAWIANY
Warszawa, Pałac Prezydencki, Rodzime zwyczaje i obrzędy w sztuce polskiej XIX i XX wieku, 12.2016-01.2018.

REPRODUKOWANY
Nawalny D., Leń-Wojtysiak E., Car i cesarskie cięcie, Szkocja i Wołyń. Po nitce do kłębka [w:] „Zeszyty Kaliskiego Towarzystwa Genealogicznego ‚Kalisia'", tom V, Kalisz 2016, s. 31.
Ziejka F., Polska poetów i malarzy. Z dziejów walki o tożsamość narodu w czasach niewoli, wyd. BOSZ, Olszanica 2011, s. 79.
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i poczatku XX wieku, b.m.r. [2008], s. 34 (detal) oraz s. 43.

LITERATURA
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i poczatku XX wieku, b.m.r. [2008], s. 45.

(...) badaj i kochaj
wszystko, co cię otacza:
naturę, ludzi, nawet
brzydotę i ubóstwo. Nie
pogrążaj się w jałowych
marzeniach, ale staraj
się zbliżyć do świata,
a znajdziesz w nim takie
piękności, jakich nie
wymyśli najgenialniejszy
poeta. Tak wygląda sztuka
realna (...)
– Bolesław Prus

Prus B., Kronika tygodnia, „Kurier warszawski", 1885, nr 18.

Malarstwo Mariana Zarembskiego, jednego z polskich artystów monachijskich, przepełnione jest nostalgią za rodzimymi motywami, polskim pejzażem i codziennością. Kompozycje tego na wskroś polskiego malarza należą do dojrzałego realizmu, wyrażającego się prostotą podejmowanego tematu, pozbawionego wszelkiej efektowności i malowniczości. Do takich obrazów zalicza się oferowany „Siewca" z 1888 roku, znany również jako „Anioł Pański" lub „Przed siewem". Niezwykle wymowny, choć zwyczajowo tak oczywisty, przedstawia chłopa, który tuląc do piersi małe dziecko, modli się przed rozpoczęciem pracy. Zaorane pole, woły przy pługu, wór z ziarnem dopełniają scenerię. Kompozycja Zarembskiego przywodzi na myśl pracę innego monachijczyka, a mianowicie namalowane ponad dekadę później dzieło „Bociany" Józefa Chełmońskiego. Jak u Zarembskiego, głównymi bohaterami są tu chłop i dziecko, którzy w przerwie od uciążliwej orki odpoczywają na środku pola wpatrzeni w odlatujący bociani klucz. Niewątpliwie zarówno Zarembski jak i Chełmoński pozostawali pod wpływem twórczości francuskich przedstawicieli realizmu, takich jak Gustaw Courbet i Jean-Francois Millet oraz barbizończyków, z których obrazami – jak zauważa Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska - polscy artyści zetknęli się w Monachium w trakcie Pierwszej Międzynarodowej Wystawy Sztuki w 1869 roku (Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i początku XX wieku, b.m.r. [2008], s. 45). Wpływ ten można rozważać jednak w kategorii inspiracji – umiejętnie bowiem francuski realizm został przez artystów pokroju Mariana Zarembskiego przefiltrowany przez polską duszę.

„Siewca" urzeka nastrojem i umiejętnością z jaką artysta oddał specyfikę rodzimej natury wraz z charakterystycznymi jej mieszkańcami. Przed obrazem Zarembskiego staje się w zadumie głębokiego sentymentu bezkresnych pól pełnych powietrza i jakby pozamalarskiego motywu modlącego się z maleńką dziewczynką klęczącego na ziemi chłopa. Z tych dwóch postaci bije serdeczność i bezpośredniość: zaduma w modlitwie, gest złożonych dziecięcych rąk i sposób w jaki ojciec obejmuje córkę trzymając jednocześnie w dłoniach różaniec. W pięknej symbolicznej scenie Marian Zarembski pokazuje, jak w naszym narodzie, ówcześnie odartym z własnej państwowości, wiara i modlitwa stała na straży tożsamości. „Siewca" zawiera bardzo czytelne symbole narodowe: nasiona oznaczają obraz nędzy, ucisku chłopów i odrodzenie, różaniec wskazuje na wiarę a biel i czerwień w chłopskich strojach to symbol polskości

JACEK MALCZEWSKI

Jacek Malczewski na tle szkicu do obrazu Błędne koło, ok. 1895, fot. MNK.

Liczne mowy są dane duszy ludzkiej; giną jedne, powstają drugie. Z konieczności wypowiedzenia się, rodzą się nowe impulsa twórcze, a darem twórczości wzmaga się znowu, rośnie, potężnieje: naród a przez niego ludzkość. Za to więc, za potęgowanie tą mową duszy, za wspomożenie tak znakomite naszego skarbca, czujemy głęboką: wdzięczność dla Jacka Malczewskiego.

Bołoz Antoniewicz J., Katalog wystawy stu dzieł Jacka Malczewskiego, wyd. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1903, s. 6.

Tematycznie twórczość Malczewskiego dzieli się przede wszystkim na obszary charakteryzowane przez wątek narodowy, czyli patriotyzm, martyrologię i ciągłe poszukiwanie narodowego przeznaczenia; wątek roli sztuki, jej znaczenia, a przede wszystkim powołania, obowiązków i powinności artysty; oraz fascynujący Malczewskiego temat życia i śmierci. Malczewski nie oddzielał ściśle tych tematów od siebie, jego twórczości nie można uporządkować w konkretne cykle, które dotyczyłyby wyłącznie jednego z wymienionych wyżej zagadnień. Artysta chętnie przeplatał je ze sobą.

W końcu lat 90. XIX wieku Malczewski stworzył serię kompozycji, w których przedstawił artystę w pracowni, dręczonego wizjami młodej kobiety, o różnych atrybutach. Należą do nich takie obrazy „Natchnienie malarza" czy „Widzenie" (1897), w którym głęboko zamyślonemu artyście ukazuje się postać Polonii, spowitej w lejące się szaty i w koronie, będącej alegorią współczesnych wydarzeń politycznych w Polsce. Obie sceny usytuowane są w pracowni malarza. Muza unosi się przed sztalugami, artysta siedzi po drugiej stronie, wsłuchując się uważnie w jej podszepty, a w tle rysują się postacie zakutych w łańcuchy wygnańców.

W obrazach „chimerycznych", a zwłaszcza w kompozycjach określanych przez Agnieszkę Ławniczakową jako „Z dziejów artysty" (powstałych w latach 1897-1899) postać towarzyszącej artyście muzy zastępuje chimera, malarz nie jest już prorokiem ani wizjonerem lecz ukazany jest w swojej egzystencjalnej przemijalności. „… chimera nie opuści odtąd już nigdy malarskich wyobrażeń artysty" pisze Ławniczakowa (Jacek Malczewski, Kraków 1995, s. 16). Pół-kobieta, pół-zwierzę, odzwierciedlenie greckiego sfinksa i uosobienie femme fatale w europejskim malarstwie symbolicznym, jest u Malczewskiego demoniczną kusicielką, uosobieniem idealnych pragnień. Z kobiecą zmysłowością uwodzi swoje ofiary lub – jak w przypadku kompozycji z 1899 roku pt. „Artysta i chimera" - złośliwie raduje się z ich uległości. Taką ją widzimy też w namalowanym w tym samym roku obrazie „Jeniec i chimera". Dwie pół postaci skupione są w centralnej części obrazu. Po lewej nagi tułów jeńca siedzącego zwróconego w prawą stronę, jego biodra otacza opadły szynel a głowa skuta jest obręczą. Ramiona wyciągnięte przed sobą ma wsparte na skrzyni. Prawą ręką zdejmuje kajdany z lewego ramienia. Pomaga mu w tym chimera, postać o tułowiu kobiety i tygrysich nogach i ogonie oraz parze wielkich białych skrzydeł. Klęcząca za skrzynią, na wprost widza, uśmiecha się triumfująco z ofiary, która wyswabadza się z niewoli idealnego posłannictwa, by wstąpić – jak zauważa Jan Bołoz Antoniewicz – w jej służbę. Chimera nie jest przyjazna artyście, uosabia dręczące go wizje i bezcelowość jego dążeń. Spętane myśli i niemoc twórcza znajdują odzwierciedlenie w obręczy na głowie i kajdanach. Niezwykle wymowny w tym kontekście jest wyraz twarzy artysty, który w kompozycji „Jeniec i chimera" nacechowany jest tęsknotą i cierpieniem. Tęsknotą za wolnością, spokojem i spełnieniem a jednocześnie cierpieniem twórczym, pragnieniem natchnienia i realizacji wizji. Szynel wojskowy, który opadł z ramion mężczyzny nie jest już mu potrzebny – kończy on tułaczkę, długą wędrówkę, jaką w obrazach Malczewskiego symbolizuje ten element ubioru. Jest to znak związany silnie z martyrologicznym nurtem w malarstwie artysty a jego obecność w omawianej kompozycji dodatkowo wzmacnia symboliczne zerwanie z dotychczasową misją jej bohatera. Wchodzi on teraz w służbę sztuce czego dowodem są umieszczone przez Malczewskiego w prawej części kompozycji skrzynka z farbami i paleta.

Obrazy Malczewskiego, a zwłaszcza zaś te, które poruszały problematykę roli artysty, są niejednokrotnie blisko związane z tematyką narodową. Można tu, jako przykład, przywołać takie kompozycje jak „Błędne koło" czy „Natchnienie malarza" oraz „Widzenie". Sprawa narodowa - jak stwierdza Agnieszka Ławniczakowa – „powracająca jak echo, uwikłana w różne konteksty, będzie splatała się z sytuacjami pozornie od niej odległymi i przenikała niekiedy jak promień najbardziej, zdawałoby się, osobiste uczucia wyrażone w dziełach przez artystę" (Ławniczakowa A., Jacek Malczewski, Warszawa 1976, s.45). Nierozerwalność misji artysty z kwestiami narodowowyzwoleńczymi w kontekście nieustannej walki o odzyskanie niepodległości komentował Stanisław Witkiewicz pisząc, że myśli Malczewskiego uparcie krążyły wokół tego tematu. W sposób niezwykle osobisty odczuwał narodową niewolę czyniąc z siebie duchowego przywódcę a ze swej twórczości oręż. „Jeniec i chimera" są znakomitym przykładem takiego właśnie głęboko symbolicznego malarstwa Jacka Malczewskiego. Można śmiało powtórzyć za Witkiewiczem: „Kto nie był niewolnikiem, komu z przepełnionej duszy nie wyrywał się orkan myśli i uczuć i kto jednocześnie nie czuł zimnego pierścienia kajdan na rękach i nogach, na całej czynnej stronie ludzkiej istoty, ten nie zrozumie treści tego obrazu, dla tego ten symbol, choć wyjaśniony podpisem, pozostanie zagadką." (Stanisław Witkiewicz, Monografie artystyczne, Kraków 1974, s. 464)

15
JACEK MALCZEWSKI
(1854-1929)

Jeniec i chimera, 1899
(Wyzwolenie, Niewolnik i chimera)

olej, tektura, 50 x 68,5 cm
sygn. l.g.: J. Malczewski 1899

Estymacja: 800 000 – 1 200 000 zł

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

WYSTAWIANY
Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Wystawa obrazów Jacka Malczewskiego, czerwiec 1903.
Lwów, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Wystawa stu dzieł Jacka Malczewskiego, kwiecień - maj 1903 Kraków.

LITERATURA
Wystawa obrazów Jacka Malczewskiego [katalog], wyd. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa 1903, s. 17, poz. 40 (jako Jeniec i Chimera, własność Michała hr. Tyszkiewicza w Warszawie).
Wystawa stu dzieł Jacka Malczewskiego [katalog], Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1903, s. 47, poz. 96 (jako Jeniec i Chimera, własność Michała hr. Tyszkiewicza w Warszawie).

16
STANISŁAW BAGIEŃSKI
(1876-1948)

Zaloty przy studni

olej, płótno, 61,5 x 81 cm
sygn. p.d.: S. Bagieński

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Gem Art, aukcja 20.05.2017, poz. 1

REPRODUKOWANY
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i poczatku XX wieku, b.m.r. [2008], s. 60.

LITERATURA
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i poczatku XX wieku, b.m.r. [2008], s. 60.

17
CZESŁAW WASILEWSKI
(IGNACY ZYGMUNTOWICZ)
(1875-1946/47)

Na patrolu

olej, płótno, 64,5 x 110 cm
sygn. p.d.: Zygmuntowicz

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Gem Art, aukcja 20.05.2017, poz. 138
Poznań, kolekcja prywatna
Gem Art, aukcja 06.12.2014, poz. 211

REPRODUKOWANY
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i poczatku XX wieku, b.m.r. [2008], s. 119.

18
CZESŁAW WASILEWSKI
(IGNACY ZYGMUNTOWICZ)
(1875-1946/47)

Podróż nocą, 1925

olej, płótno, 93 x 135 cm
sygn. p.d.: Cz. Wasilewski 1925 Warszawa

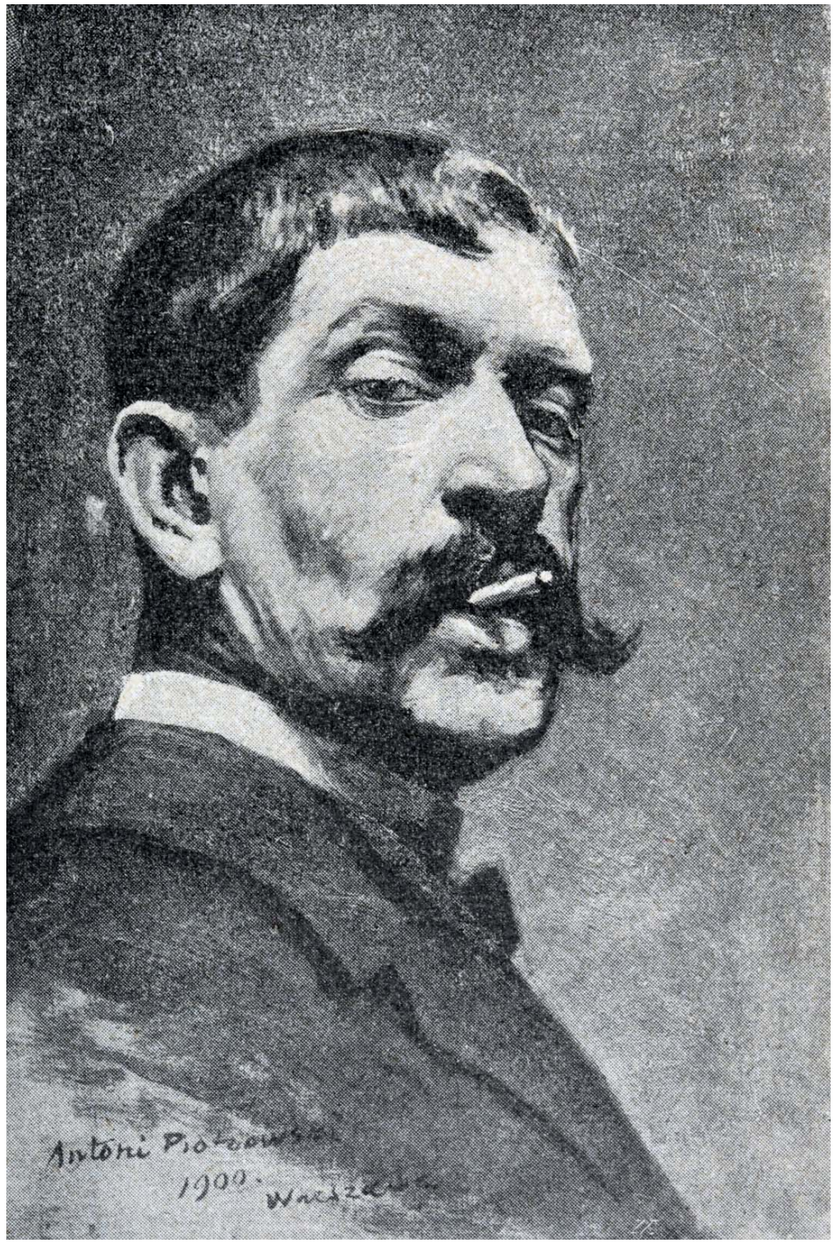
Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 27.09.2006, poz. 213

REPRODUKOWANY
Ziejka F., Polska poetów i malarzy, wyd. BOSZ, Olszanica 2011, s. 427.
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i poczatku XX wieku, b.m.r. [2008], s. 118.

LITERATURA
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i poczatku XX wieku, b.m.r. [2008], s. 119.

ANTONI PIOTROWSKI



Antoni Piotrowski, fot. Forum.

Wiemy z dziejów, że po tych narodach, które przestały istnieć jako państwa – pozostała tylko literatura i sztuka, jeżeli ją miały. Asyria, Egipt, Grecja dla nas istnieją zawsze przez swoją sztukę i literaturę; (...) Nie wiem nic, kto w Asyrii miał pieniądze, ale wiem, że Asyryjczycy wydali oryginalną sztukę. (...) Kopernik, Szopen, Matejko, zostaną zawsze, choć naród jako jednostka zbiorowa zginie.
– *Antoni Piotrowski*

Piotrowski A., Autobiografia, zeszyt V, s. 68 (maszynopis w IS PAN).

Artysta urodzonym w 1853 r. w wielodzietnej rodzinie Wincentego i Marianny Zabierzewskich. Już jako 10- letni chłopiec wykonywał rysunki napotkanych ludzi, sceny z życia Cyganów oraz polowań. W 1868 r. rozpoczął naukę rysunku w pracowni Wojciecha Gersona oraz w warszawskiej Klasie Rysunkowej u Rafała Hadziewicza i Antoniego Kamińskiego, gdzie zaprzyjaźnił się z Józefem Chełmońskim, z którym brał udział w plenerze na Podolu. W 1973 roku dzięki pieniądzom zarobionym na rysunkach publikowanych w warszawskich czasopismach wynajął wraz z przyjaciółmi pracownie w Hotelu Europejskim. W 1875 roku nawiązał stałą współpracę z „Tygodnikiem Ilustrowanym". Od 1874 roku Piotrowski prezentował swoje obrazy na wystawach w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, dzięki czemu otrzymał stypendium pozwalające na kontynuowanie edukacji w Monachium. Po jego zakończeniu powrócił do kraju, gdzie postanowił kształcić się pod kierunkiem Jana Matejki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po krótkim czasie otworzył własną pracownię. W 1789 r. wraz z żoną wyjechał do Paryża. Podczas pobytu we Francji wystawiał swoje obrazy w Salon Cimaise (1880) i w Salonach Paryskich (1880 i 1881). Jego prace przedstawiające sceny z powstania styczniowego cieszyły się popularnością i zapewniły mu dostateczne warunki finansowe, aby spokojnie mógł żyć w Paryżu przez cztery lata. Od roku 1884 ponownie zamieszkał w Krakowie, gdzie nauczał na Kursach im. A. Baranieckiego (wśród jego uczniów była m.in. Olga Boznańska). W jego twórczości dominowały obrazy o tematyce historyczno – batalistycznej (Potyczka powstańców z ułanami rosyjskimi, Powstańcy polscy na gościńcu, Guidy napoleońskie na rekonesansie), sceny rodzajowe, jak również obrazy fantastyczno- symboliczne (Nimfy i satyry – obraz nagrodzony wyróżnieniem w 1891 r. na berlińskiej wystawie). Malował również portrety, ilustrował dzieła Henryka Sienkiewicza, poematy Słowackiego, bajki braci Grimm. Dorobek artysty zawiera mnogość motywów, rozwiązań technicznych i formalnych. Jego pracowitość i gotowość do podejmowania wyzwań skłoniły go do przyjęcia roli korespondenta – rysownika prasowego podczas wojny bułgarsko – serbskiej. Został nagrodzony odznaczeniem przez księcia Aleksandra Battenberga za zasługi dla narodu bułgarskiego. Piotrowski oprócz portretów księcia namalował dla jego następcy cykl prac przedstawiających wojnę bałkańską. Obrazy zostały dołączone do bułgarskich zbiorów narodowych. Sprawozdania i liczne rysunki wykonywane dla angielskich i francuskich czasopism („Graphic", „Illustrated London News", „Illustration" i „Le Monde Illustré"), nie przeszkadzały mu w pracy twórczej. Czynione w trakcie pobytu na Bałkanach studia, szkice, rysunki dotyczyły nie tylko działań wojennych, ale były zapisem kultury, obyczajowości i przyrody tego regionu. Na ich podstawie powstało wiele kompozycji batalistycznych. Uczestniczył w malowaniu panoramy Berezyna (z W. Kossakiem, J. Fałatem, K. Pułaskim, J. Stanisławskim i M. Wywiórskim) oraz panoramy Tatry (z S. Janowskim i innymi). W roku 1887 współpracował przy dekoracji malarskiej kościoła św. Katarzyny w Petersburgu, a w 1888 malował plafony w pałacu Hertza w Łodzi. Od 1900 roku mieszkał w Warszawie. W tamtym okresie współpracował z londyńskim pismem „Daily Graphic" i na jego zlecenie jeździł do Belgradu, aby dokumentować przewrót w Serbii. Piotrowski zapisał się na kartach historii sztuki jako malarz batalista, ale również jako twórca sielskich scen rodzajowych, pejzaży i portretów. Uczestniczył w wielu wystawach w kraju, jak i za granicą. Był współzałożycielem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka" i członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Zmarł w 1924 roku w Warszawie.

Okres powstania styczniowego znalazł swoje odbicie w twórczości wielu polskich malarzy. Wydarzenia te były nie tylko inspiracją kilku pokoleń artystów, lecz także realnym wydarzeniem w ich życiu. W zrywie brało udział na pewno około czterdziestu twórców, w większości malarzy lub przyszłych malarzy. Do najsłynniejszych artystów-powstańców zaliczyć można Maksymiliana Gierymskiego, który utrwalił styczniowe wydarzenia na płótnach „Patrol powstańczy" (1873) oraz „Powstaniec 1863 roku" (ok. 1869). Sam artysta stał się poniekąd ofiarą powstańczych trudów – w wyniku niesprzyjających warunków panujących w czasie walk nabawił się choroby płuc, która ostatecznie doprowadziła do jego przedwczesnej śmierci w wieku zaledwie 28 lat. W powstaniu styczniowym brali udział również Adam Chmielowski, Antoni Sochaczewski oraz Elwiro Michał Andriolli. Inni, jak Józef Chełmoński, Antoni Piotrowski czy Artur Grottger, nie uczestniczyli bezpośrednio w zrywie ale odcisnął się on wyraźnym piętnem na ich twórczości. Malarstwo podejmujące tematykę narodowowyzwoleńczą tego czasu można scharakteryzować pokrótce jako przepełnione patriotyzmem, wzbudzające chęć walki i stawienia czoła rosyjskiemu zaborcy. Jego głównym zadaniem było podtrzymywać na duchu i mobilizować do zbrojnego wysiłku. Pełniło funkcje

W 1878 roku Antoni Piotrowski wyjechał do Paryża, gdzie spędził 4 lata, mieszkając początkowo przy Avenue Bosquet u Józefa Chełmońskiego, a potem z żoną przy rue Lemercier 12. Bywał w domu Misi i Cypriana Godebskich, utrzymywał bliskie kontakty z Henrykiem Sienkiewiczem. Wtedy właśnie malował obrazy związane tematycznie z powstaniem styczniowym. I choć nie walczył z bronią w ręku to z okresu dzieciństwa zachował wspomnienia wypadków tamtego zrywu i atmosfery, która im towarzyszyła. Wydarzenia roku 1863 były szczególnie bliskie malarzowi ze względu na uczestnictwo i śmierć w powstaniu jego starszego brata Franciszka. Najwięcej dzieł o tej tematyce malarz stworzył w okresie między 1878 a 1882 rokiem. Wiele z powstałych na kanwie powstańczych wspomnień płócien należą do najlepszych dzieł młodzieńczego okresu twórczości Piotrowskiego. Urszula Leszczyńska w „Słowniku Artystów Polskich" pisze, że „(…) prace te (wystawiane na paryskich salonach) szybko znajdowały nabywców, głównie w galerii marszanda Simona Cahena, który sprzedawał je m.in. kupcom z Nowego Jorku (trafiały do Galerii Christie przy 5th Avenue)". Antoni Piotrowski sprzedawał je również polskim kolekcjonerom, często za pośrednictwem Henryka Sienkiewicza. Do grona prac o tematyce powstańczej należy oferowana „Scena z Powstania Styczniowego 1863 roku", namalowana przez artystę w 1880 roku. Piotrowski zatrzymuje w kadrze grupę powstańców znajdujących się na skraju brzozowego lasu. Trzech jeźdźców zatrzymało swe konie, jeden z nich rozmawia z czwartym mężczyzną z charakterystyczną czerwoną rogatywką na głowie. Powstańcy styczniowi nie mieli jednolitego umundurowania i stąd wynikała duża różnorodność ich strojów – często zwykłych, cywilnych ubrań, wzbogaconych tylko patriotycznym symbolem lub biało-czerwonym elementem. Kompozycję zamyka na horyzoncie ciemny las, który kontrastuje z szarobłękitym, zachmurzonym niebem. Powstańcy pytają o drogę a może wysłuchują relacji stojącego mężczyzny?

Podobnie do znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, obrazu „Epizod z Powstania 1863 roku" malowanego również podczas pobytu w Paryżu, w oferowanym obrazie Piotrowski zbudował scenę, w której przesunął akcent z tragizmu powstańczych zmagań na bardziej reporterskie ujęcie tematu. I choć scena pozbawiona jest kojarzonego z tematyką dynamizmu i napięcia to ukazuje inny, równie barwny sposób spojrzenia na wydarzenia styczniowe.

19
ANTONI PIOTROWSKI
(1853-1924)

Scena z Powstania Styczniowego
1863 roku, 1880

olej, płótno, 128 x 170 cm
sygn. l.d.: A. F. Piotrowski 1880 Paris

Estymacja: 450 000 – 550 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

(...) Do broni więc, Narodzie Polski, Litwy i Rusi, do broni!, bo godzina wspólnego wyzwolenia już wybiła, stary miecz nasz wydobyty, święty sztandar Orła, Pogoni i Archanioła rozwinięty.

„Manifest Tymczasowego Rządu Narodowego wzywający naród polski do powstania. 22 stycznia 1863 r.", [w:] „Polska w latach 1795-1864. Wybór tekstów źródłowych do nauczania historii", oprac. I. Rusinowa, Warszawa 1986, s. 248-249.

Każde z dzieł Piotrowskiego jest obrazem porządnie skomponowanym, wykwintnym, traktowanym nie jako szkic, ale jako dzieło sztuki, z pełnym do tej nazwy tytułem. Każdy z jego obrazów niesie jakąś myśl głębszą patryotyczną, jakąś apoteozę bohaterstwa lub męczeństwa, lub jakąś sielankową baśń czerpaną z bogatego skarbca fantazyi ludowej.

Prokesch W., Antoni Piotrowski, w: „Współczesne malarstwo polskie", z. VIII, Kraków 1914, s. 4.

20
ANTONI PIOTROWSKI
(1853-1924)

Przy studni, 1917

olej, sklejka, 80 x 100 cm
sygn. p.d.: A. Piotrowski 1917

Estymacja: 120 000 – 140 000 zł

REPRODUKOWANY
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i poczatku XX wieku, b.m.r. [2008], s. 61.

21
JULIUSZ KOSSAK
(1824-1899)

Wozy konne pod miastem, 1875

akwarela, papier, 36,5 x 70 cm
(w świetle oprawy)
sygn. p.d.: Juliusz Kossak 1875
u dołu powtórzona sygnatura:
Juliusz Kossak 1875

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Kastern, aukcja 15.03.2015, poz. 65

Wszyscy krytycy, jak u nas, tak i za granicą, wychwalają jednozgodnie w utworach Kossaka nadzwyczajną lekkość i poprawność rysunku, żywość i elegancję kompozycji, wreszcie biegłość i staranność wykończenia.
– *Henryk Struve*

„Kłosy", nr 523 z 8 lipca 1875 roku

WOJCIECH KOSSAK

Wojciech Kossak w pracowni Muzeum Wojska przy ul. Podwale w Warszawie podczas prac nad Bitwą pod Grunwaldem, 1931, fot. Muzeum Wojska Polskiego, East News

„Zaślubiny Polski z morzem", obraz namalowany przez Wojciecha Kossaka w 1931 roku, dokumentuje jedno z wydarzeń poprzedzających wojnę polsko-bolszewicką. W wielkowymiarowej kompozycji znalazł wyraz zarówno znamienny dla sztuki Wojciecha Kossaka pietyzm w oddawaniu historycznych i kostiumowych realiów jak i entuzjazm dla militarnej siły polskiego wojska. Artysta utrwalał w licznych kompozycjach wizerunki anonimowych legionistów, żołnierzy, równie chętnie jak wojskowe patrole, dramatyczne epizody bitewne i heroiczne potyczki. Oferowany obraz został namalowany w sposób niezwykle sprawny warsztatowo i reprezentuje charakterystyczny styl artysty. Przedstawia patriotyczny akt, który miał miejsce 10 lutego 1920 roku w Pucku. W centrum kompozycji znajduje się postać gen. Józefa Hallera na koniu. Malarz ukazał go na brzegu morza, w momencie rzucania pierścienia do wody. Wzdłuż brzegu widoczny jest długi szereg żołnierzy. Nad nimi, na wysokich masztach, powiewają polskie bandery wojenne. Pomiędzy nimi, nieco poniżej znajduje się proporzec Marynarki Wojennej. W głębi płótna zwraca uwagę sztandar pułkowy, pochylony w czasie uroczystości. Na pierwszym planie, z lewej strony obrazu widoczny jest grający sygnał trębacz konny z Pułku Ułanów Krechowieckich. Morze jest lekko wzburzone, co widać po białych grzywach fal, a niebo zachmurzone.

Dostęp do morza Polska utraciła w 1793 r. na skutek II rozbioru i przyłączenia Gdańska do Prus. Dopiero po wybuchu I wojny światowej pojawiła się szansa na powrót Polski nad Bałtyk. Polacy przez wieki walczyli, aby mieć dostęp do morza. Był on też kluczowy dla II Rzeczypospolitej, był warunkiem odbudowy państwowości. Dostęp ten pozwalał przezwyciężać izolację gospodarczą i polityczną. Na mocy traktatu wersalskiego podpisanego w czerwcu 1919 roku Polska uzyskała dostęp do Morza Bałtyckiego na odcinku 147 km. 10 lutego 1920 roku generał Józef Haller wraz z ministrem spraw wewnętrznych Stanisławem Wojciechowskim oraz wyższymi urzędnikami przybył do Pucka i dokonał symbolicznych zaślubin Polski z Bałtykiem. W akcie zaślubin generał Haller wypowiedział słowa: „W imieniu Najjaśniejszej Rzeczpospolitej Polskiej ja, generał broni Józef Haller obejmuję w posiadanie ten oto prastary Bałtyk słowiański", po czym rzucił w morze jeden z platynowych pierścieni. Drugi założył sobie na palec (nosił go już do końca życia). Pierścień rzucony przez generała Hallera nie wpadł do wody, lecz zatrzymał się na warstwie lodu. Widząc to, jeden z oficerów ruszył konno, skruszył lód i zatopił pierścień w morzu. Oddano 21 salw w ceremoniale wojskowym zarezerwowanych dla uczczenia najważniejszych osób w państwie i uroczystości państwowych. Wydarzenie o znaczeniu politycznym i gospodarczym miało również wydźwięk symboliczny. Odbiło się szerokim echem nie tylko w Polsce ale i w całej Europie, zwłaszcza w kontekście stoczonych parę miesięcy później walk z bolszewikami. Obraz Wojciecha Kossaka należy do najbardziej rozpoznawalnych przejawów kultywowania pamięci o tamtych dniach. Na przestrzeni lat 1929 – 1931 Kossak powtórzył temat kilkukrotnie jednak wersja z 1931 roku należała do najczęściej upamiętnianych, kompozycja z tego samego roku znajduje się dziś w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Obraz nie tylko dopełnia niewątpliwie zbiory malarstwa batalistycznego rodziny Kossaków ale uzupełnia kolekcję artystycznych przedstawień kluczowych dla dziejów Polski wydarzeń historycznych.

22
WOJCIECH KOSSAK
(1856-1942)

Zaślubiny Polski z morzem, 1931

olej, płótno, 119 x 174 cm
sygn. l.d.: Wojciech Kossak 1931

(do obrazu dołączono ekspertyzy Kazimierza Olszańskiego z lipca 1997 roku oraz Adama Konopackiego z czerwca 2021 roku)

Estymacja: 300 000 – 400 000 zł

WYSTAWIANY
Katowice, Muzeum Historii Katowic, Prywatna kolekcja z Poznania. Malarstwo polskie. Porcelana europejska, marzec – maj 2005.

REPRODUKOWANY
Olszański K., Wojciech Kossak, wyd. I, Wrocław 1976, il. 146.

Oto dzisiaj dzień czci i chwały! Jest on dniem wolności, bo rozpostarł skrzydła Orzeł Biały nie tylko nad ziemiami polskimi, ale i nad morzem polskim. Naród czuje, że go już nie dusi hydra, która dotychczas okręcała mu szyję i piersi. Teraz wolne przed nami światy i wolne kraje. Żeglarz polski będzie mógł dzisiaj wszędzie dotrzeć pod znakiem Białego Orła, cały świat stoi mu otworem.

z przemówienia gen. Józefa Hallera w czasie ceremonii zaślubin Polski z morzem w Pucku.

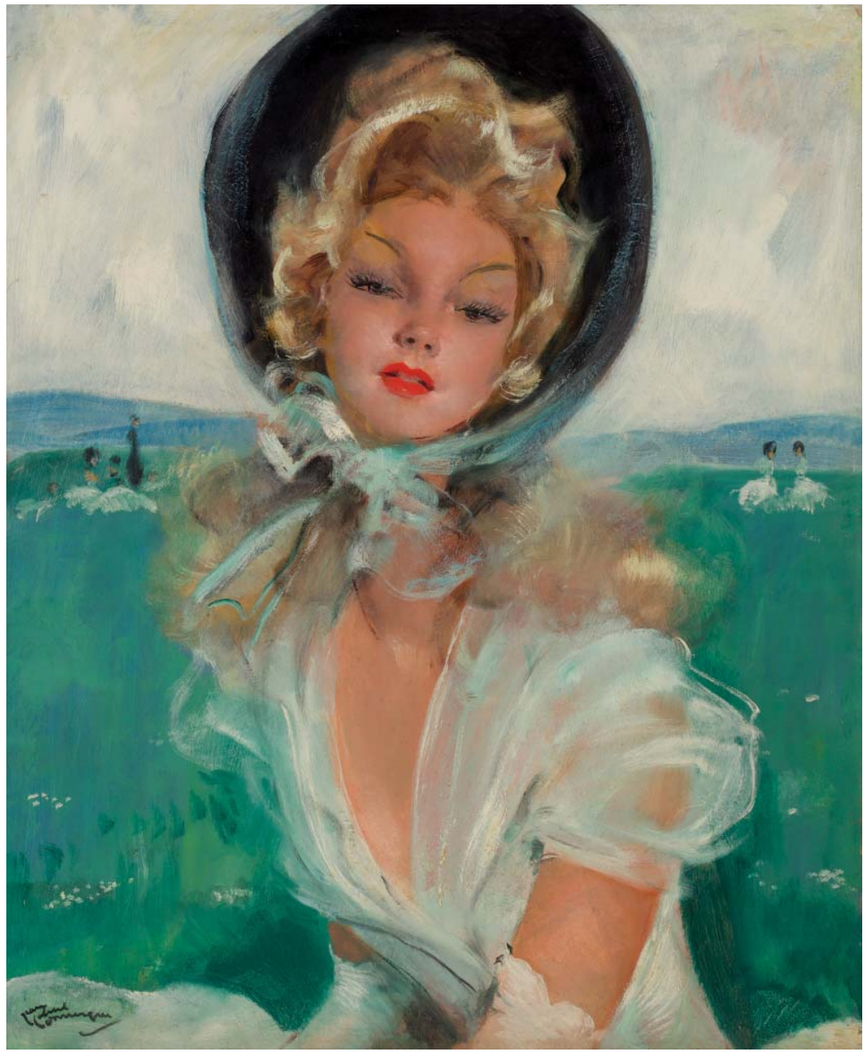
23
JEAN-GABRIEL DOMERGUE
(1889-1962)

Portret kobiety

olej, płyta pilśniowa, 72,5 x 60 cm
sygn. l.d.: jean gabriel domergue

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Belgia, kolekcja prywatna



24
JERZY KOSSAK
(1886-1955)

Polowanie par force, 1930

olej, tektura, 54,5 x 80 cm
sygn. l.d.: Jerzy Kossak 1930

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł •

Młody Tadeusz Styka zdobywa z każdym rokiem nowe uznanie, jest już od kilku lat „sobą”, ma swą markę, już coraz mniej mówi się, że jest uczniem swojego ojca i Hennera, ma już swoją własną fizyognomię, idzie naprzód, jest już poważnym portrecistą, malarzem życia lwów i kompozytorem szukającym własnej formy i treści, o cechach artystycznych niezawodnych.

„Sztuka”, Lwów 1912, zeszyt 1, rok II, s. 110.

25
TADEUSZ STYKA
(1889-1954)

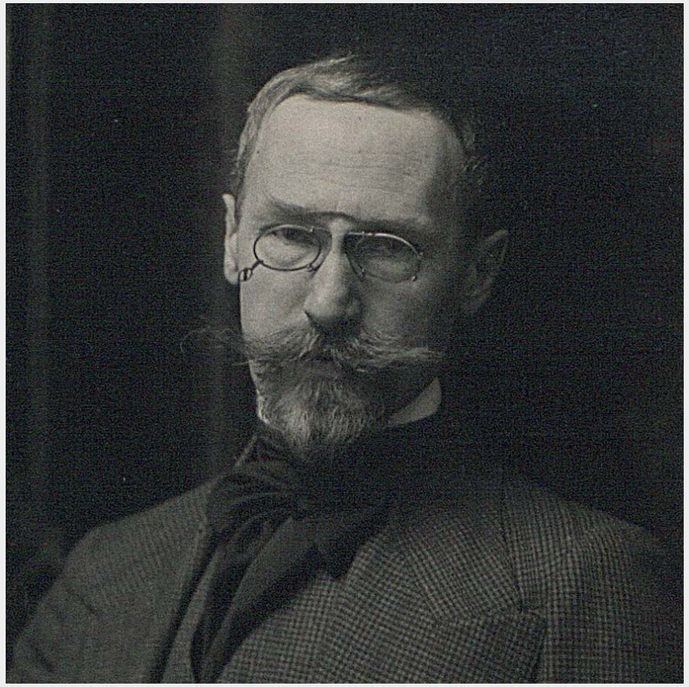
Lew i lwica

olej, tektura, 60 x 80 cm
sygn. p.d.: TADE STYKA

Estymacja: 65 000 – 75 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Auktionshaus Zofingen,
aukcja 17.04.2021, poz. 1881

ELIGIUSZ NIEWIADOMSKI



Eligiusz Niewiadomski, fot. materiały prasowe.

Jeżeli istotnie poprzez
fale wieków i pokoleń
wre ciągła walka i kolejny
triumf dwu kierunków,
dwu pierwiastków – treści
i formy, to niewątpliwie
chwila obecna łaknie
nade wszystko treści,
łaknie życia duchowego,
odzwierciedlenia uczuć
i nastrojów ludzkości
współczesnej.
– Eligiusz Niewiadomski

Niewiadomski E., Sztuka,
w: „Tygodnik Ilustrowany" 1903, nr 10.

Malarz, teoretyk sztuki, pedagog. Artysta, który w historii zapisał się jako zabójca prezydenta RP Gabriela Narutowicza. Urodził się w Warszawie w 1869 roku. Edukację artystyczną rozpoczął w rodzinnym mieście w Szkole Rysunkowej u Wojciecha Gersona. Kontynuował naukę w Petersburgu na tamtejszej akademii. Był uważany za bardzo zdolnego ucznia, czego dowodem były liczne medale, które otrzymał podczas studiów. W tamtym okresie był pod wpływem twórczości Arnolda Böcklina, czego dowodem był jego obraz dyplomowy „Centaury w lesie", za który otrzymał tytuł artysty I stopnia, wielki złoty medal, nagrodę na wystawie konkursowej uczniów oraz złoty medal na wystawie TZSP w Warszawie. Podczas swojego pobytu w Petersburgu był prezesem polskiej organizacji studenckiej. W latach 1895-1896 kształcił się w Paryżu. Malował wtedy pejzaże z Bretanii, widoki Montmartre'u oraz portrety i studia modeli. Po powrocie do kraju współpracował z czasopismami (m.in. Wędrowiec, Ziarno, Tygodnik Ilustrowany i z wieloma innymi) tworząc dla nich ilustracje oraz recenzje. W 1899 roku, pomimo niechęci do instytucji i sztuki tam reprezentowanej, wszedł do zarządu TZSP. Niewiadomski rozwijał się jako historyk sztuki oraz popularyzator sztuki dawnej i nowej pisząc wiele tekstów, które były publikowane w książkach i albumach m.in. w: Sztuka Polska. Malarstwo. Peinture. L'art. polonais, Lwów 1903 czy Bolesław Biegas. Sculpteur et peintre, Paryż 1906. Swoją pedagogiczną ścieżkę rozpoczął w 1897 roku, zakładając własną szkołę malarstwa, a następnie od 1898 roku był wykładowcą rysunku w Instytucie Politechnicznym w Warszawie. Niestety droga ta została przerwana w 1902 roku po kilkumiesięcznej nieobecności Niewiadomskiego spowodowanej aresztowaniem za przemyt nielegalnych wydawnictw narodowych. Od 1897 roku artysta był zaangażowany w Ligę Narodową. Niewiadomski przyczynił się do rozwoju Szkoły Sztuk Pięknych, zapraszając do współpracy znanych artystów m.in.: Kazimierza Stabrowskiego czy Ferdynanda Ruszczyca. Sam wykładał tam historię sztuki do 1918 roku. Następnie został radcą w Ministerstwie Kultury i Sztuki gdzie zajmował się przede wszystkim szkolnictwem artystycznym. Do wybuchu I wojny światowej w jego malarstwie pojawiały się portrety, kompozycje o tematyce symboliczno-religijnej oraz pejzaże. W 1908 roku wykonał kurtynę dla amatorskiego teatru w Rychwale. W tym samym czasie zainteresował się polichromią kościelną oraz witrażem czego efektem były jego realizacje w kościele parafialnym Św. Bartłomieja w Koninie. W okresie wojny wstąpił do organizacji sanitarnych. Zgłosił się tam ochotniczo. W tamtym okresie uczył w prywatnych pensjach i wykładał w Towarzystwie Kursów Naukowych, zarzucając powoli praktykę artystyczną. W 1920 roku ochotniczo przeszedł do czynnej służby pierwszoliniowej jako szeregowiec 5 Pułku Piechoty Legionów III Kompanii Zapasowej w Chełmnie i został wysłany na front. Po nastaniu pokoju Niewiadomski powrócił do pracy w Ministerstwie Kultury i Sztuki jednak niedługo po tym podał się do dymisji i poświęcił się pisaniu książek związanych z historią sztuki. W 1922 roku 16 grudnia Niewiadomski dokonał zamachu na prezydenta RP Gabriela Narutowicza. Artysta zastrzelił polityka podczas jego wizyty w Galerii Zachęta. Niewiadomski został skazany na rozstrzelanie przez Sąd Okręgowy w Warszawie. Egzekucja odbyła się 31.01.1923 r. Podczas ostatnich tygodni życia artysta ukończył podręcznik Malarstwo Polskie XIX i XX w. Desperacki czyn, jakiego się dopuścił Niewiadomski, przysłonił jego twórczość artystyczną, publicystyczną oraz jego dokonania pedagogiczne. Polityczny fanatyzm malarza odbił się na późniejszej interpretacji pozostawionej przez niego spuścizny.

Żona Eligiusza Niewiadomskiego – Maria Natalia de Tilly wraz z dziećmi Anną i Stefanem.

26
ELIGIUSZ NIEWIADOMSKI
(1869-1923)

Portret Pani Niewiadomskiej, 1917

olej, płótno, 83 x 58 cm
sygn. p.d. monogramem artysty: EN 1917
na odwrocie nalepka wystawowa: TZSP
w Królestwie Polskiem (salon wiosenny 1917 r.)
z opisem pracy oraz częściowo zachowana
nalepka wystawowa z opisem pracy

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja rodziny artysty
własność artysty

WYSTAWIANY
Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem, Salon Wiosenny, 1917.

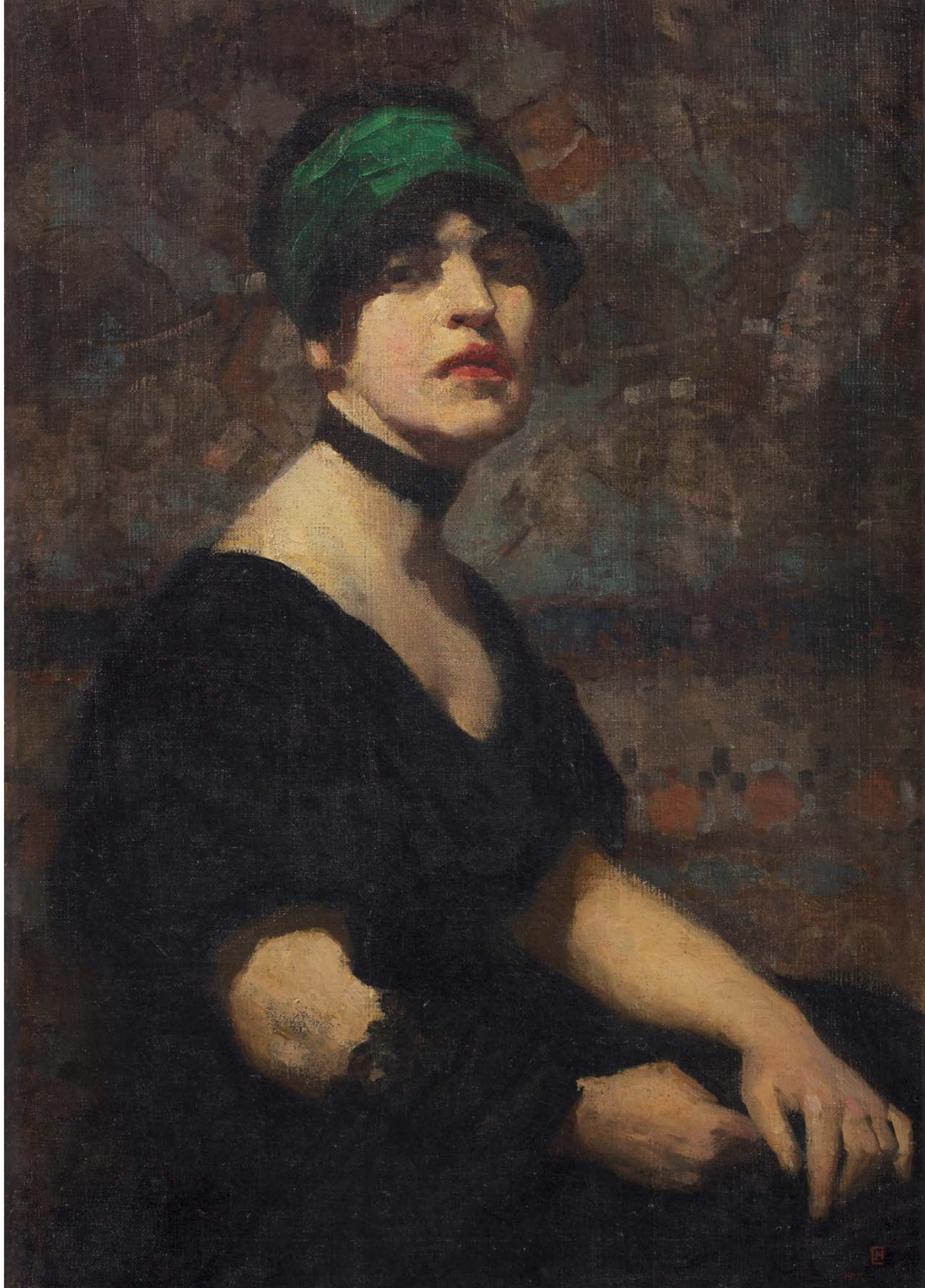
LITERATURA
Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, tom VI, wyd. IS PAN, Warszawa 1998, ss. 77-82.

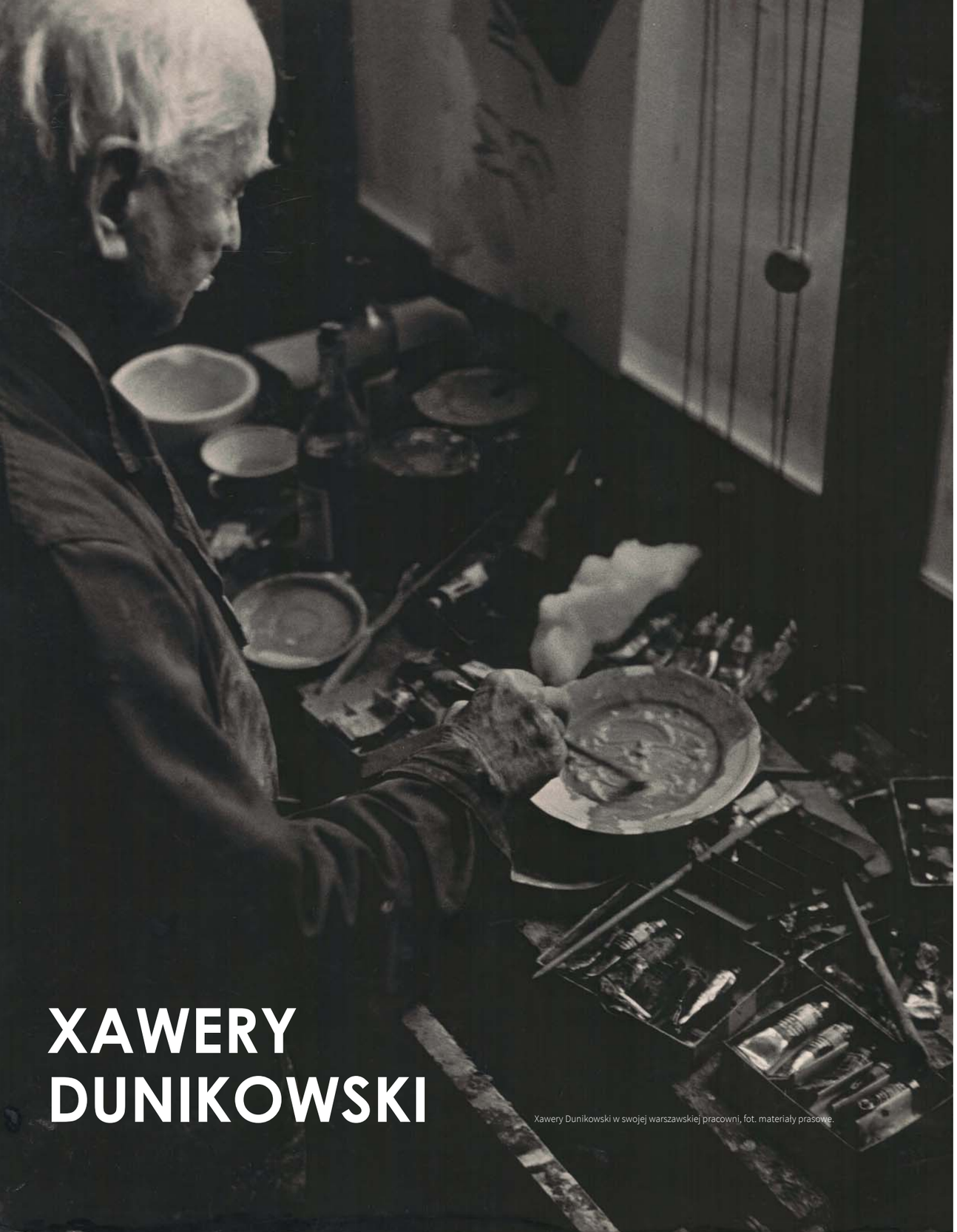
Twórczość Eligiusza Niewiadomskiego ewoluowała od naturalizmu, jaki charakteryzuje okres petersburski i paryski, poprzez ekspresyjną, mroczną nastrojowość, doskonale widoczną w pejzażach i niektórych portretach malowanych w okresie do 1910 roku, aż do dekoracyjności i symbolizmu jakimi naznaczona była twórczość ostatnich lat życia artysty. Prace Niewiadomskiego reprezentowały dużą umiejętność warsztatową, która ceniona była przez krytyków i publiczność. Około 1915 roku zaczął stopniowo zarzucać malarstwo skupiając się na dydaktyce i zagadnieniach organizacji życia artystycznego w przyszłej wolnej Polsce.

„Portret pani Niewiadomskiej" powstał w 1917 roku. Po wybuchu I wojny światowej Niewiadomski wysłał całą rodzinę do Kijowa, a sam w Warszawie wstąpił do organizacji sanitarnych. Utrzymywał się wówczas przede wszystkim z wykładów w Towarzystwie Kursów Naukowych. Malował niewiele, przede wszystkim portrety. Pokazywał je w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie czego świadectwem jest widniejąca z tyłu obrazu nalepka Salonu wiosennego 1917 roku. Ponadto w nocie poświęconej Eligiuszowi Niewiadomskiemu zawartej w „Słowniku artystów polskich i obcych w Polsce działających" dwukrotnie znajdujemy informacje o portrecie namalowanym przez artystę żonie. Jeden, zatytułowany zwyczajnie „Portret żony" datowany jest na okres przed 1914 rokiem, drugi zaś, widniejący jako „Portret pani M.N." opisany został jako wystawiany w 1917 roku. To samo źródło podaje, że „Portret pani Niewiadomskiej" znajdował się w kolekcji prywatnej potomka artysty - Wiesława Popiela w Warszawie.

Maria de Tilly Niewiadomska, żona artysty i matka jego dwójki dzieci – Stefana i Anny, została sportretowana przez męża jako dostojna, dojrzała już w wieku, ale nadal fascynująca kobieta. Utrzymany w typowej dla epoki stylistyce portret ukazuje Marię siedzącą bokiem do widza, lecz z głową ku niemu zwróconą. W tle rozciąga się dekoracyjna draperia, może tapeta. Uwagę przykuwa postać odziana w czarną elegancką suknię z szalem przewieszonym przez prawe przedramię. Ręce ma złożone swobodnie na kolanach. Jej kruczoczarne włosy zebrane do góry i przepasane zieloną szeroką opaską oraz karminowa szminka na ustach stanowią jedne z nielicznych zaskakująco intensywnych plam barwnych. Postać kobiety wydobywa z obrazu przede wszystkim światło odbijające się w nagich partiach jej ciała, podczas gdy oczy pozostają w lekkim półcieniu. Mimo to Maria Niewiadomska jawi się jako silna i niezależna kobieta, która w młodości zachwycała urodą. Musiała być osobą znaną i poważaną w warszawskim środowisku artystycznym – świadectwem tego jest portret Marii wykonany przez Konrada Krzyżanowskiego w 1913 roku. Zmarła w 1929 roku.

Osoba Niewiadomskiego jako artysty i krytyka została w znacznej mierze zapomniana i zdeprecjonowana w wyniku politycznego zabójstwa prezydenta. Artystyczny dorobek jego uległ rozproszeniu, częściowo zniszczeniu, a także zupełnie świadomej eliminacji z obiegu wystawienniczego. Opinia o Niewiadomskim jako o politycznym fanatyku przez lata rzutowała na sposób w jaki postrzegano jego twórczość. Oferowany portret żony przywraca ponownie postać tego niezwykłego malarza stanowiąc świadectwo talentu i wrażliwości.





XAWERY DUNIKOWSKI

Xawery Dunikowski w swojej warszawskiej pracowni, fot. materiały prasowe.

Xawery Dunikowski to jedna z najciekawszych postaci polskiej sztuki. Rzeźbiarz, malarz i pedagog, był artystą czynnym do ostatnich swoich dni. Odszedł w wieku 88 lat a twórczość, jaką po sobie zostawił, miała swe korzenie jeszcze na przełomie XIX i XX stulecia, objęła okres niezwykle bogaty zarówno w przełomowe dla sztuki zmiany, jak i zawirowania dziejowe, które dotknęły artystę osobiście, niezależnie od miejsca w którym przebywał. Dunikowski był nie tylko wielkim twórcą ale z równie gorącą pasją oddawał się przekazywaniu jej kolejnym pokoleniom rzeźbiarzy. Charakteryzował się niewiarygodną pracowitością i żywotnością, która zadziwiała współczesnych, tak samo jak jego nieposkromiony, legendarny wręcz temperament.

Dunikowski, znany przede wszystkim jako znakomity rzeźbiarz, od początku swojej kariery uprawiał z równym powodzeniem malarstwo. Nie zniechęcały artystę nawet początkowo nieprzychylne recenzje jego obrazów. Malował bo chciał, bo tego potrzebował. Joanna Torchała, kuratorka trwającej właśnie wystawy malarstwa Xawerego Dunikowskiego w warszawskiej Królikarni, podkreśla, że z natury zamknięty w sobie artysta właśnie malując, wyrażał swoje najskrytsze uczucia, emocje i myśli a obrazy, które pozostawił stawiają do dziś aktualne filozoficzne pytania o sens ludzkiej egzystencji, o miejsce człowieka we wszechświecie, o nieśmiertelność istoty ludzkiej.

Dunikowski odebrał w dziedzinie malarstwa gruntowne wykształcenie studiując w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Chętnie uczestniczył w plenerach organizowanych przez Jana Stanisławskiego. Pierwsze prace malarskie wystawił w 1904 roku ale dopiero w Paryżu, dziesięć lat później, zostały one zauważone i pochlebnie przyjęte przez krytyków. W pracowni Dunikowskiego malarstwo przeplatało się z rzeźbą. Czas, w którym nie mógł tworzyć artysta uważał za stracony toteż w podróżach towarzyszyły mu przybory malarskie. Malował pejzaże i portrety napotkanych osób. Od lat 30. XX wieku coraz intensywniej wystawiał. W 1938 roku w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie zorganizował pokaz niemal w całości poświęcony wyłącznie malarstwu. Pokazał na nim głównie portrety, m.in. Portret kobiety w czarnej sukni (1930-1931), Autoportret w stroju mandaryna (1935), Portret córki w pomarańczowej sukni (1936). Dzieła te nie wykazywały żadnych związków z ówczesnymi kierunkami w malarstwie polskim. Jak pisze Joanna Torchała, ówczesna prasa podkreślała sensacyjność tego wydarzenia, a malarska twórczość Dunikowskiego była dla publiczności prawdziwym zaskoczeniem.

Po II wojnie światowej, z powodu pogarszającego się stanu zdrowia utrudniającego mu działalność rzeźbiarską, Dunikowski skoncentrował się na malarstwie. Głównym bohaterem jego obrazów stał się człowiek a podejmowana tematyka była echem bolesnych doświadczeń wojennych. Do ulubionych motywów Dunikowskiego należały w późnym okresie, przypadającym na lata 50, rośliny. Malował sukulenty, symbolizujące kruchość istnienia a jednocześnie umiejętność odradzania się. Jego obrazy od początku pozostawały obojętne wobec zmieniających się nurtów w sztuce. Po doświadczeniu okropieństw wojny i obozu koncentracyjnego potrzeba operowania własnym i niezależnym językiem malarskim stała się dla Dunikowskiego kwestią nadrzędną. „Kiedy staniemy przed malarstwem Xawerego Dunikowskiego nieodparcie nasuwa nam się myśl Moliera: Sztuka sama musi nas uczyć jak się uwolnić od reguł sztuki" pisano w katalogu wystawy, którą otwarto w grudniu 1955 roku w warszawskiej Zachęcie (Xawery Dunikowski i jego uczniowie. Wystawa rzeźby i malarstwa 1945-1955, wyd. ZPAP CBWA, Warszawa 1955, s. 4).

GDYBYM NIE UMIAŁ MALOWAĆ, NIE UMIAŁBYM TEŻ RZEŹBIĆ.

– Xawery Dunikowski

Obraz „La Sarabande” namalował Dunikowski w 1921 roku pod koniec swojego siedmioletniego pobytu w Paryżu. Powstanie tej pracy łączy się blisko z osobistą historią artysty. Jeszcze w Polsce Dunikowski związał się uczuciowo ze swoją studentką Sarą Lipską. W 1908 roku urodziło się ich jedyne dziecko – córka Maria Xawera. Para nigdy nie sformalizowała związku a pod koniec 1912 roku Sara Lipska wraz z córką opuściła na zawsze Polskę przenosząc się do Paryża. Rzeźbiarka zamieszkała w dzielnicy Montparnasse, przy ulicy Campagne-Première, gdzie żyło wielu polskich artystów. Zaraz po przyjeździe podjęła współpracę z Siergiejem Diagilewem (1872–1929) i jego Baletami Rosyjskimi. Pracowała w zespole Leona Baksta, wielkiego scenografa i kostiumologa Baletów. Zespół Diagilewa od początku swojej działalności, od 1909 roku, zachwycał paryską publiczność. Wielu artystów chciało z nim pracować. Do projektowania dekoracji i kostiumów zostali zaangażowani między innymi Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque czy Naum Gabo. Sara Lipska współpracowała z Baletami Rosyjskimi do 1929 roku, kiedy to, wraz ze śmiercią Diagilewa, zespół przestał istnieć.

Dunikowski przyjechał do Paryża w 1914 roku. Przez krótki czas pomieszkiwał razem z Sarą i córką w ich paryskim mieszkaniu na Montparnasse. Obowiązki rodzinne nie szły w parze z przemożną chęcią ciągłego tworzenia i szybko wielki rzeźbiarz przeniósł się do własnego lokum. W rozmowach przeprowadzonych z artystą przez Helenę Blum w 1945 roku Dunikowski nie wspomina ani o Sarze Lipskiej, ani o córce (Ziembińska E., Sara Lipska – artystka wszechstronna. Wyjątkowa uczennica Dunikowskiego, w: „Archiwum Emigracji”, 2012, zeszyt 1-2, s. 85). Przez długi czas żadna z nich nie pojawia się w wywiadach, wspomnieniach ani informacjach biograficznych o rzeźbiarzu. Jednakże przez cały okres twórczości Dunikowskiego powstają prace, związane zarówno z Sarą Lipską, jak i ich wspólną córką.

Przykładem takiej intymnej w charakterze pracy jest oferowana „La Sarabande”. Tytuł nawiązuje do Sarabandy - tańca wywodzącego się z Andaluzji, tańczonego na balach i w teatrach całej Europy. Charakteryzowała się wolnym, powściągliwym tempem, elegancją, a zarazem swego rodzaju żywotnością i dynamizmem. Sarabanda szczególnie popularna była we Francji i niewątpliwie wchodziła do repertuaru Baletu Siergieja Diagilewa, z którym pracowała Sara Lipska. Dunikowski w reporterskim ujęciu ukazał scenę, której bohaterami są dzieci ubrane w kostiumy teatralne. Postaci małych pierrotów i tancerek w strojach baletowych zaludniają deski sceny, jakby w oczekiwaniu na występ. Niektóre cierpliwie stoją, inne oddają się zabawie jak grupka trzech postaci na pierwszym planie kompozycji. Lekko stłumione choć intensywne światło bije z lewej górne części obrazu wydobywając z półmroku małych aktorów. Nadaje ono kompozycji magiczną aurę, która doskonale dopełnia tej radosnej opowieści. Czy Dunikowski mógł przedstawić w tym obrazie swoją jedyną córkę Marię Xawerę? W 1921 roku miała 13 lat. Może to ona uśmiecha się do widza ujęta w prawej części obrazu, kucając za współtowarzyszami zabawy?

„La Sarabande” to nieznany dotąd szerszej publiczności obraz Dunikowskiego. Przez lata pozostawał w kolekcjach na zachodzie Europy. Jest bardzo cennym przykładem francuskiego etapu twórczości artysty. Malarstwo Dunikowskiego, które zachowywało własny niepowtarzalny charakter i nigdy nie kłaniało się aktualnym trendom, zdobywało uznanie w Paryżu. „Le Sarabande” to nie tylko świetne w swej artystycznej klasie malarstwo zachwycające kompozycją i rozwiązaniami luministycznymi. To też wzruszające świadectwo więzi jaka, mimo wszelkich przeciwności, łączyła artystę z Sarą Lipską a przede wszystkim z Marią Xawerą. Z punktu widzenia polskiej sztuki obraz ten stanowi ważny wkład w poznanie Xawerego Dunikowskiego jako znakomitego malarza.

27
XAWERY DUNIKOWSKI
(1875-1964)

La Sarabande, 1921

olej, płótno, 56 x 67 cm
sygn. p.d.: Xawery Dunikowski 1921
opisany na blejtramie: LA SARABANDE 1921

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Francja, kolekcja prywatna

Miałem zawsze podziw i sentyment
dla jej sztuki — jej wizerunki bóstw
pogańskich, symbole tańców polskich są
czarujące, jakby wywołane z krajobrazu
duszy polskiej głosem zaklętej fujarki,
i pamiętam również, jak nas zaskoczyła
swoimi królami, na których patrzyliśmy
z uśmiechem. Była to bowiem czysta
fantazja, niby poetyckie wariacje na
temat dostojników historii.
– Jan Parandowski

„Zeszyty jagiellońskie", nr 108, październik 2015, s. 5.

28
ZOFIA STRYJEŃSKA
(1894-1976)

Król Władysław IV, 1931

tempera, papier, 22,5 x 16,5 cm
(w świetle oprawy)
sygn. p.g.: Z.STRYJEŃSKA
opisany na dole: WŁADYSŁAW IV

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

W okresie międzywojennym podejmowane przez artystów tematy związane z prasłowiańską kulturą i dziejami przedpiastowskimi nabrały szczególnego znaczenia w kontekście budowania państwowości i poczucia więzi narodowych. Twórczość Zofii Stryjeńskiej miała niebagatelny wpływ na formowanie społecznej wyobraźni. Do najsłynniejszych prac artystki należą m.in. „Bożki słowiańskie" – teka 15 litografii przedstawiająca mitologiczne bóstwa Słowian, wydana w 1917 roku. Przyniosła ona artystce uznanie i sławę. W 1929 roku Jerzy Warchałowski, monografista Stryjeńskiej i entuzjastyczny wielbiciel jej talentu wydał specjalną broszurę stanowiącą komentarz do stworzonych wówczas przez artystkę reprodukcji przedstawiających poczet piastowski. 22 wizerunki Piastów powstały jako ilustracja do projektowanej inscenizacji, Skałki Wyspiańskiego. Warchałowski wystawił pracom bardzo pochlebną recenzję sugerując wręcz, że powinny zawisnąć na ścianach odnowionego zamku wawelskiego. Tak się jednak nie stało. Szlachetne i proste portrety imaginacyjne, spokojniejsze, bardziej statyczne i mniej intensywne w barwie (bo malowane nie gwaszem, ale przejrzystą akwarelą) nie przypadły do gustu publiczności preferującej jaskrawe, pełne rozmachu sceny z których zasłynęła Stryjeńska. Jednak z listów artystki do Jerzego Warchałowskiego pisanych w 1931 roku wiadomo, że nie zrażona niepowodzeniem malarka rozpoczęła pracę nad kolejnym ważnym dla niej projektem - planszami do teki „Poczet królów polskich".

Wizerunki polskich władców stworzone przez Stryjeńską wpisują się w charakterystykę jej twórczości nakreśloną słowami Warchałowskiego: „Przez kilkanaście lat swej bujnej karjery artystycznej, która jest nieprzerwanym ciągiem skojarzonego procesu obserwacji i imaginacji, Stryjeńska wydobyła jakby z ukrycia setki żywych typów polskich. Są one dla naszego pokolenia rewelacją. Nie dlatego, byśmy przedtem nie mieli genjalnych artystów, odkrywców i budowniczych polskiej psyche, lecz dla tego, że obdarzona specjalnym darem jasnego wypowiadania się za pomocą nie budzącego żadnej wątpliwości rysunku, nie utopionego w plastyce obrazu, coraz bardziej wyzwolonego z obciążających go szczegółów, pozbawionego cienia konwenansu czy manjery, uwolniła te typy od resztek literackiej słodyczy i tradycyjnej już pospolitości, wyzwoliła je, dając głos pełnej orkiestrze tonów, od najmocniejszych bohaterskich, gwałtownych, zamaszystych do piekielnie wnikliwych lub humorystycznych, do skupionych, cichych, delikatnych czy będących apoteozą poezji i wdzięku" (Warchałowski J., Krąg Piastów Zofii Stryjeńskiej, Warszawa – Kraków 1929, ss. 11-12). Oferowana ilustracja przedstawia króla Władysława IV. Malowana temperą kompozycja nosi wszelkie cechy charakterystyczne dla malarstwa Stryjeńskiej – wyraźnie zaznaczony kontur, podlegająca mu wyrazista plama koloru budują bryłę postaci. Jej królowie zaskakiwali, wywoływali uśmiech, stawali się w pewien sposób bliżsi. Teka „Poczet królów polskich" nie została nigdy wydana. Ilustracje będące jej projektami dokumentują wizję artystki, która z charakterystycznym dla siebie humorem i odwagą podjęła się tematyki zarezerwowanej wówczas dla matejkowskich obrazów.

29
JÓZEF KIDOŃ
(1890-1968)

Portret dziewczyny, 1938

pastel, tektura, 61 x 47,5 cm
sygn. l.d.: Kidoń Styczeń 1938

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

Znana jako malarka ludzkiej duszy Olga Boznańska to jedna z najwybitniejszych polskich artystek. Trzon jej twórczości stanowią portrety – wysoko cenione jeszcze za życia Boznańskiej to one wyniosły ją na piedestał sztuki. Malowała wizerunki artystów, krytyków, polityków, pisarzy i uczonych. Ale malowała też „osoby niepiękne, niemłode, naznaczone tragicznymi przeżyciami, osamotnione i wyobcowane" jak zauważa Anna Król w monograficznej publikacji poświęconej artystce (Olga Boznańska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2002, s. 69). Intymne, nasycone empatycznym spojrzeniem Boznańskiej portrety są ewenementem na skalę malarstwa europejskiego a zawarta w nich prawda porusza. Praca nad każdym z nich potrafiła trwać niejednokrotnie nawet kilka miesięcy. Rezygnując z jakiejkolwiek anegdoty, nawet z sugestii sytuowania modela we wnętrzu, Boznańska ukazywała swe postaci swobodnie, jakby przypadkowo, wypełniając nimi całą przestrzeń obrazu. Cechą charakterystyczną portretów, które wyszły spod pędzla artystki, jest niewyraźny, rozmyty kontur, zabieg dobrze widoczny w oferowanym „Portrecie mężczyzny z binoklem". Wydaje się, że to metoda celowo stosowana przez Boznańską, mająca na celu poprowadzić widza ku sferze duchowej portretowanej postaci, ku jej wnętrzu. Plama barwna, a nie linia, jest u niej jedynym elementem budującym obraz a postaci zdają się wtapiać w tło. Światło płynie z wnętrza jej obrazów ale Boznańska „łapie" je również z zewnątrz zatrzymując w oczach portretowanego mężczyzny, którego spojrzenie – pełne spokoju, pogodne – jest zarazem bardzo przejmujące. Światło zaklęte zostaje też szczegółach pozornie błahych ale które w portrecie ożywają – lśni pierścień na palcu mężczyzny, błyszczy szpila w krawacie i binokl. Ten niezwykle wysmakowany efekt luministyczny zatrzymuje wzrok na dłużej, wskazuje na istotne dla Boznańskiej elementy – twarz i dłonie. Artystka mówiła bowiem „Cóż to za rozkosz malować rękę (…) Każda ręka ma swój wyraz, swój temperament i charakter. Jest ona dopełnieniem psychologicznym twarzy".

Wszystkie środki techniczne Boznańska podporządkowywała nadrzędnej kwestii – poszukiwaniu prawdy. Prawda ta nie zawsze oznaczała piękno i harmonię dlatego malarstwo artystki znajdywało uznanie wśród tych, którzy gotowi byli niekoniecznie łatwą prawdę przyjąć. To, co ją interesowało najbardziej zapisywała własnym kodem barwnych rozwibrowanych plam, zaglądając w dusze swoich modeli. Edward Trojanowski, malarz i krytyk sztuki, pisał: „Ten ogólny szary, nieco przymglony ton, na który składa się cała gama kolorowych płatków, tak dobrze licuje z szarym tłem ludzkiego istnienia na ziemi, pełnego jednak tych wysiłków fizycznych i moralnych, tych rozkoszy i smutków, łez i śmiechów, jakby plam kolorowych, zmieniających się wciąż w kalejdoskopie życia. Nic więc dziwnego, że tak jak ton muzyczny porywa artystę-muzyka, Boznańską porywa ton barwny i chociaż nieraz oddala się ona od prawdy realnej, jest za to bliżej prawdy uczuć, bo kolor jest często, również jak akord muzyczny, dobrym tłumaczem duszy ludzkiej i wrażliwości. (…) U Boznańskiej właściwy wyraz i charakter leży nie tylko w rysach modela, nie tylko w spojrzeniu lub wykrzywieniu ust takim i owym, ale jeszcze i w kolorze obrazu; na każdym skrawku płótna stara się ona oddać to piętno swej marzycielskiej duszy, i udaje się to jej tak dobrze (…), widzi się jednak żywego człowieka. Boznańska nie zapomina nigdy, że malarza obowiązkiem jest jak najwięcej po malarsku wyrażać odczute w swej duszy idee i myśli i stara się być zawsze artystką i malarką równocześnie" (Trojanowski E., Olga Boznańska, w: „Wędrowiec" 1899, nr 47).

30
OLGA BOZNAŃSKA
(1865-1940)

Portret mężczyzny z binoklem, ok. 1905

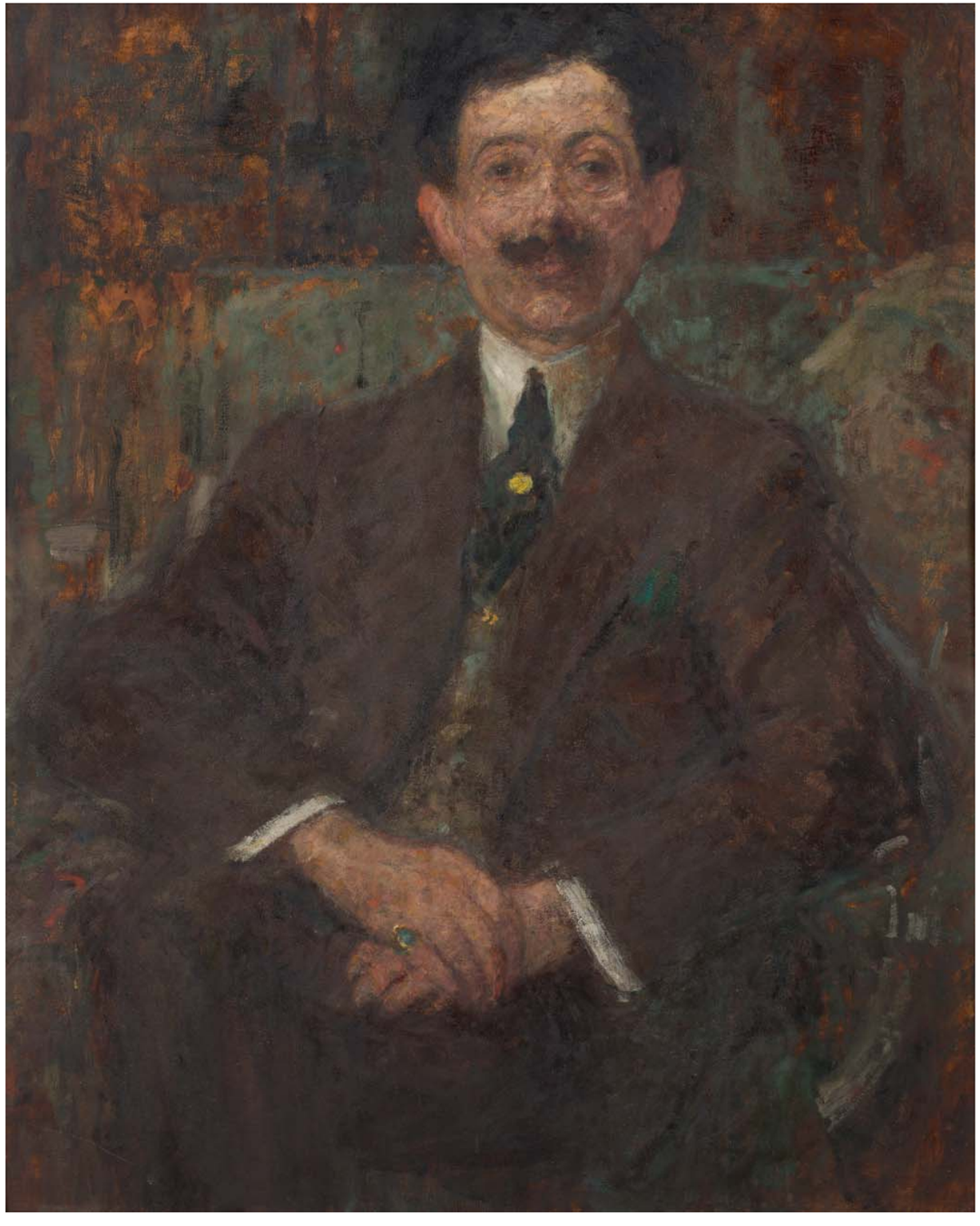
olej, tektura, 82 x 65 cm
sygn. p.g.: Olga Boznańska

Estymacja: 350 000 – 550 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, 10.12.2019, poz. 34
Kraków, kolekcja prywatna

Obrazy moje wspaniale wyglądają, bo są prawdą, są uczciwe, pańskie, nie ma w nich małostkowości, nie ma maniery, nie ma blagi. Są ciche i żywe, i jak gdyby je lekka zasłona od patrzących dzieliła. Są w swojej własnej atmosferze.
– *Olga Boznańska*

Fragment listu artystki pisanego do Julii Gradomskiej w 1909 roku.



31
TADEUSZ MAKOWSKI
(1882-1932)

Pejzaż z małego miasteczka
z dziewczynką, 1926-27

akwarela, ołówek, pastel, papier, 32 x 45 cm
(w świetle oprawy)
sygn. l.d.: T.Makowski

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna Polswiss Art,
aukcja 13.10.2020, poz. 27
Polska, kolekcja prywatna
Desa, aukcja 22.02.2018, poz. 21
Poznań, II Aukcja Kolekcji Fundacji Signum
Desa Unicum, aukcja 29.05.2012
Polska, kolekcja prywatna

32
JAKUB ZUCKER
(1900-1981)

Portret kobiety

olej, płótno, 55,5 x 38,5 cm
sygn. l.d.: J.Zucker

Estymacja: 8 000 – 10 000 zł ⬩

33
ALFRED ABERDAM
(1894-1963)

Aleja parkowa

olej, płótno, 65 x 92 cm
sygn. p.d.: Aberdam

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 26.10.2003, poz. 35

Wczesna twórczość Rajmunda Kanelby nie zachowała się do naszych czasów. W malarstwie z drugiej połowy lat 20., w których zauważalny jest werystyczny rys niemieckiej nowej rzeczowości, dostrzegalne są wpływy nauczycieli artysty – Kauzika i Lentza. Po przyjeździe do Francji w 1925 roku powstawały bretońskie pejzaże inspirowane fowizmem, które Kanelba malował w popularnym wśród malarzy Pont Aven. We Francji twórczość artysty zdominowały portrety i sceny rodzajowe a także pejzaże. Widoki miast, które podejmował w Paryżu, a także w czasie pobytu w Wilnie na początku lat 30., charakteryzują się zgeometryzowaną formą o żywszej plamie barwnej. Ekspresjonistyczne martwe natury, o ostrych, kontrastowych, niemal jarzących się kolorach ujawniały bliskie związki z twórczością Menkesa. Podobne cechy można odnaleźć w portretach kobiet. Były one wąsko kadrowane i statyczne a elementem łączącym je z ekspresjonizmem był kolor utrzymany w skali czerwieni, różu i ściemnionego błękitu. Portrety kobiet Kanelby to obrazy liryczne, melancholijne, nastrojowe o łagodnej i płynnej formie. Z czasem barwy stały się chłodniejsze, przeważała w nich zimna niebieska tonacja. W okresie pierwszej połowy lat 40. Kanelba dużo podróżował, zwłaszcza do Londynu i Stanów Zjednoczonych. Powstające wówczas portrety o wyidealizowanym typie i akademickim rysunku zdominowane były przez impresjonistycznie kładziony kolor. Oprócz kobiet na portretach pojawiają się dzieci, których pierwsze autonomiczne wizerunki malował artysta jeszcze w latach 30.

Oferowany obraz przedstawiający kobietę z małym dzieckiem namalował Rajmund Kanelba w 1944 roku, najprawdopodobniej w czasie swojego pobytu w Stanach Zjednoczonych. Kompozycja w oczywisty sposób nawiązuje do paryskiego malarstwa artysty, który z właściwą sobie wrażliwością buduje obraz w oparciu o barwy czerwieni, ochry i fioletu. Wizerunek kobiety trzymającej w rękach koszyk z zabawkami i zaglądającego doń ciekawie małego chłopca wzrusza lirycznością sceny, w której o emocjach bardziej niż rysunek opowiada nam kolor.

W kontakcie z malarstwem francuskim odkrył samego siebie. Bo Kanelba jest przede wszystkim kolorystą i to nie byle jakim. Przeczulona wrażliwość daje mu bogatą gamę kolorystyczną, jakiej nie powstydziłby się żaden ze znakomitych malarzy paryskich, to też jego obrazy wytrzymują bez trudu sąsiedztwo tak potężnych kolorystów, jak Chagall, Piscin i Kisling.

Prędski A., Aberdam i Kanelba, w: „Wiadomości Literackie" nr 29 z 15 lipca 1928.

34
RAJMUND KANELBA
(1897-1960)

Matka z dzieckiem, 1944
(Toy merchant)

olej, płótno, 77 x 64 cm
sygn. p.g.: Kanelba, opisany na odwrocie:
PRIVAAT COLL. 1993 D. HUYGHE BELGIE 1944
Toy merchant

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
Belgia, kolekcja prywatna
Belgia, kolekcja D. Huyghe (1993)

Zygmunt Dobrzycki, polski malarz, rzeźbiarz, projektant tkanin i ceramiki, studiował malarstwo w Kijowie, a następnie w Moskwie i Petersburgu. W 1923 rozpoczął naukę w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, którą przerwał w 1924 by wyjechać do Paryża. Mieszkał tam do 1928. Następnie wyjechał do Wiednia, gdzie razem z Teodorem Axentowiczem, Józefem Mehofferem i Eugeniuszem Zakiem uczestniczył w odbywającej się w gmachu Secesji wystawie polskiej sztuki. Po powrocie do Francji, zamieszkał na południu w Saint-Paul-de-Vence, skąd wielokrotnie wyjeżdżał do Damme w Belgii. W 1929 miał wystawę indywidualną w Brukseli. Wystawa okazała się dużym sukcesem i przyniosła artyście rozgłos. W latach 30. XX wielu pokazywał swe obrazy w Brukseli, Antwerpii oraz w paryskiej Galerii l'Atelier Française. W 1937 udział prac Zygmunta Dobrzyckiego w międzynarodowej wystawie „Sztuka i technika" został nagrodzony złotym medalem. Twórczość Zygmunta Dobrzyckiego to przede wszystkim nastrojowe obrazy tematyką i stylem wywodzące się z kręgu Szkoły Paryskiej. W późniejszych latach, zwłaszcza zaś pod koniec lat 30. Artysta uległ fascynacji techniką, co miało wpływ na jego malarstwo.

Oferowany obraz, który powstał podczas pierwszego pobytu artysty w Paryżu w latach 20., jest kwintesencją sztuki jaka dominowała polskie środowisko twórców zamieszkujących stolicę Francji. Dobrzycki podjął w nim temat związany silnie z kulturą żydowską – scena ukazuje bowiem obrzęd wrzucania okruchów do wody, zwany Taszlich.

Pierwszego dnia Rosz Ha-szany (określającego początek roku w kalendarzy żydowskim) Żydzi tradycyjnie udają się do zbiornika z wodą, najlepiej takiego, w którym znajdują się ryby, i symbolicznie zrzucają z siebie grzechy. Ceremonia Taszlich obejmuje czytanie źródłowego fragmentu tej praktyki, ostatnich wersów z proroka Micheasza (7:19): "On nas przyjmie z powrotem w miłości, On zakryje nasze nieprawości. Wrzuci Pan wszystkie ich grzechy w głębiny morskie". Fragmenty Psalmów, szczególnie Psalmu 118 i Psalmu 130, wraz z błaganiami i kabalistyczną modlitwą z nadzieją, że Bóg potraktuje Izrael z miłosierdziem, stanowią istotną część obchodów nowego roku.

Zwyczaj ten rozwinął się około XIII wieku i rozpowszechnił się pomimo sprzeciwu rabinów, którzy obawiali się, że przesądni ludzie uwierzą, że tashlich, a nie wspólny wysiłek teshuvah, ma moc zmiany ich życia. Do praktyk związanych z Taszlich należą wrzucanie do wody okruchów chleba, symbolizujących grzechy, oraz potrząsanie szatami w celu rozluźnienia zła, które się do nich przyczepiło. Szczególne znaczenie ma obecność wody. Woda była postrzegana jako symbol stworzenia świata i wszelkiego życia. Królowie izraelscy byli koronowani w pobliżu źródeł, co sugerowało ciągłość, podobnie jak niekończące się zwierzchnictwo Króla Królów. Ponieważ prorocy Ezechiel i Daniel otrzymali objawienie w pobliżu wody, postrzegano ją jako miejsce, w którym można odnaleźć Bożą obecność. Jako element oczyszczenia, woda reprezentuje również możliwość oczyszczenia ciała i duszy oraz obrania nowego kursu w naszym życiu.

On nas przyjmie
z powrotem w miłości,
On zakryje nasze
nieprawości. Wrzuci
Pan wszystkie ich grzechy
w głębiny morskie.

Micheasz (7:19)

35
ZYGMUNT DOBRZYCKI
(1896-1970)

Obrzęd wrzucania okruchów do wody (Taszlich), lata 20. XX w.

olej, płótno, 66 x 80 cm
sygn. p.d.: Z Dobrzycki

Estymacja: 100 000 – 120 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Belgia, kolekcja prywatna
Campo & Campo, aukcja 20.10.2015, poz. 102

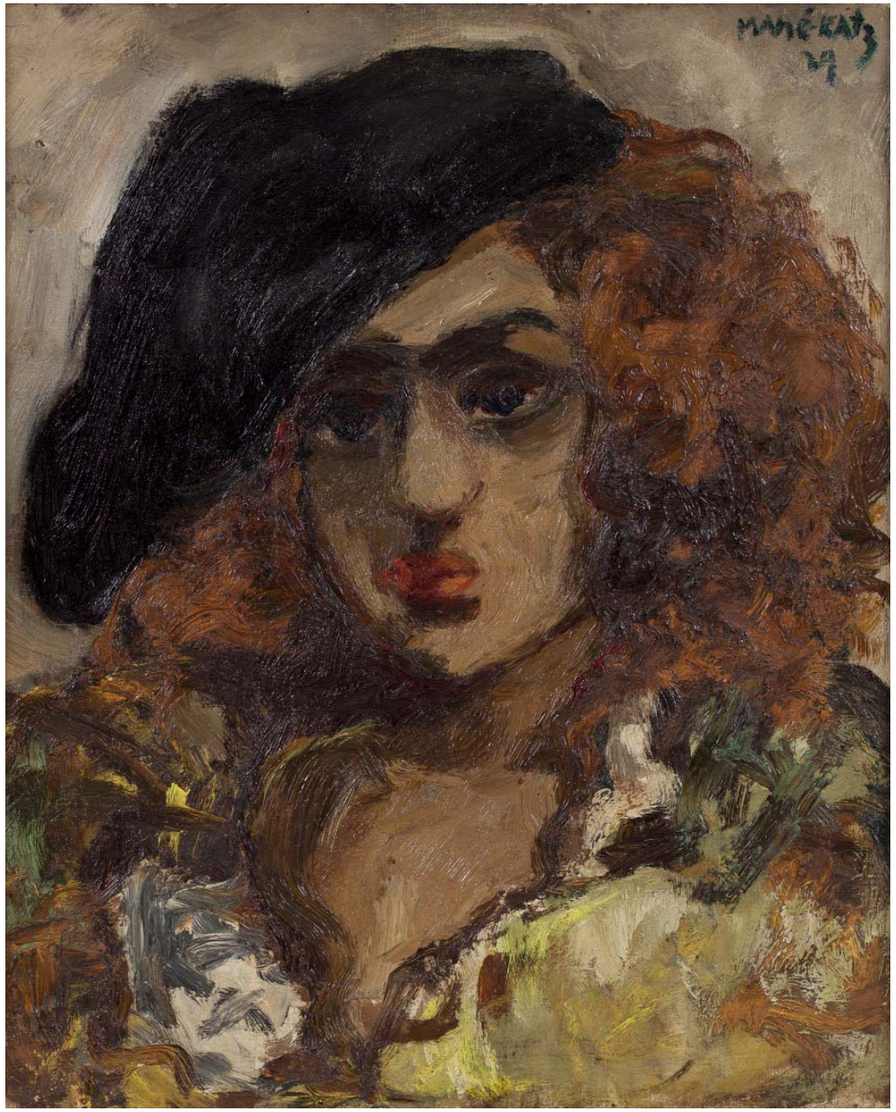
36
ZYGMUNT MENKES
(1896-1986)

Martwa natura
z butelką i bananami,
lata 20. XX w.

olej, płótno, 56 x 38 cm
sygn. p.d.: Menkes

Estymacja: 55 000 – 75 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 16.10.2018, poz. 38
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup w krakowskiej galerii w latach 90. XX w.



37
EMMANUEL MANE-KATZ
(1894-1962)

Portret kobiety, 1929

olej, płótno, 55 x 46 cm
sygn. p.g.: Mane Katz 29

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

Należy on do malarzy ustawicznie eksperymentujących i poszukujących wciąż syntezy plastycznej dla swego dzieła na tle nowoczesnych usiłowań w sztuce (...) Wszystko tu jest formą i barwą, wszystko podporządkowuje się jedynie suwerennym prawom obrazu.
– *Konrad Sebastian Winkler*

Winkler K. S., Wystawa prac Zygmunta Menkesa, w: „Kurier Poranny" nr 21 z 21 stycznia 1931 roku.

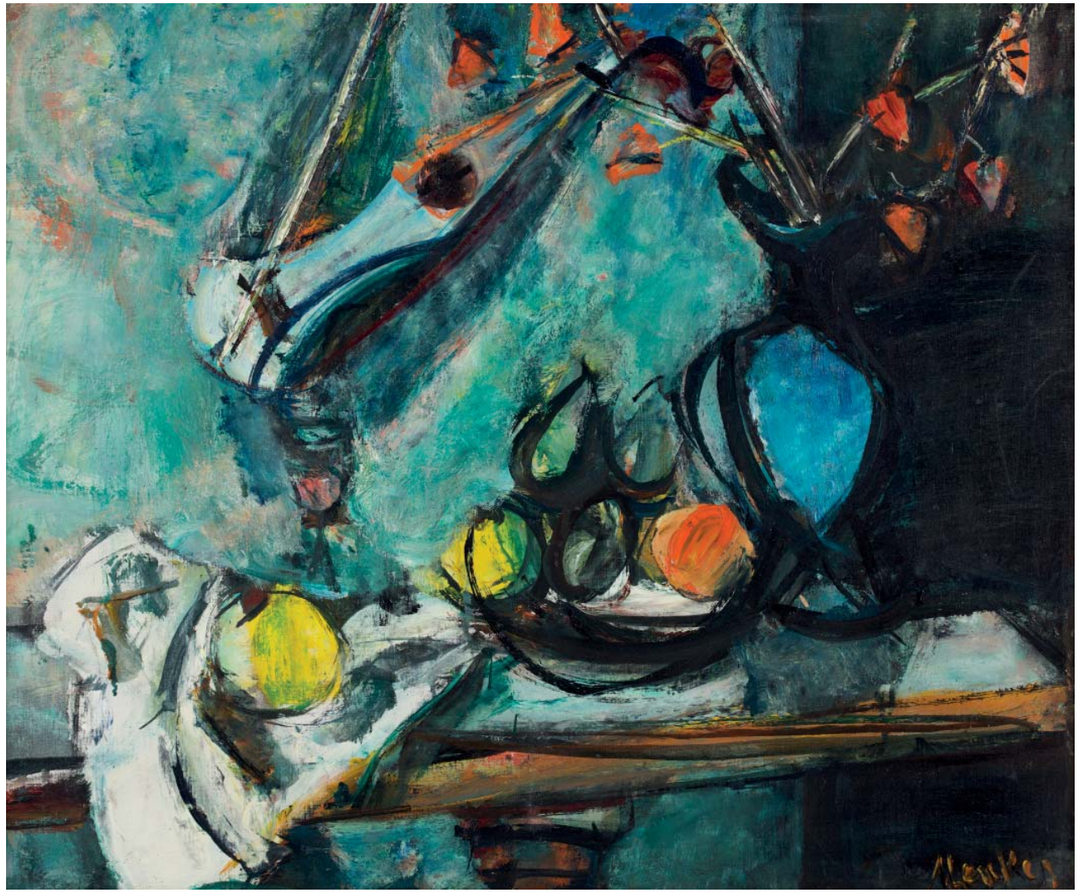
38
ZYGMUNT MENKES
(1896-1986)

Martwa natura ze skrzypcami

olej, płótno, 66 x 81 cm
sygn. p.d.: Menkes

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Louiza (Belgia), aukcja 29.03.2014, poz. 0231



MOJŻESZ KISLING

Mojżesz Kisling, fot. materiały prasowe.

Nikt nie jest lepszym malarzem niż ten młody człowiek, któremu obiecane jest wielkie przeznaczenie.
– *André Salmon*

Wybuch II wojny światowej miał niebagatelny wpływ na losy wielu polskich artystów żydowskiego pochodzenia, którzy w krajach takich jak Francja przez dziesięciolecia odnajdywali sprzyjające warunki do swoich artystycznych działań. Niezwykle bogata i różnorodna tradycja malarska, jaką tylko w krótkim międzywojennym okresie lat 20. i 30. stworzyli twórcy przynależący do kręgu Ecole de Paris, w 1939 roku stanęła w obliczu wielkiego zagrożenia. Wielu z nich nie przeżyło dramatycznych 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.

Malował najpiękniejsze kobiety, Alice Prin (Kiki de Montparnasse), Arletty, Michèle Morgan, Madeleine Lebeau. Jego portrety i akty wyniosły go na firmament malarzy a on sam został uwieczniony przez przyjaciela Amedeo Modiglianiego. Moïse Kisling, urodzony jako polski Żyd w 1891 roku, a zmarły jako Francuz w 1953 roku, w Paryżu był księciem Montparnasse'u, by użyć tytułu jedynej poświęconej mu książki (Jacques Lambert, wydanej w 2011 roku przez Max Chaleil), na południu Francji zaś, w Sanary-sur-mer najsłynniejszym gościem. Tam też, w swojej posiadłości przy Route de Bandol, przyjmował znakomite osobistości epoki: Picassa, Modiglianiego, Maxa Jacoba, Pascina, Soutine'a, André Salmona, Jeana Cocteau, Antoine'a de Saint-Exupéry'ego, Artura Rubinsteina i wielu innych. Był postacią nieszablonową podobnie jak wybitna była sztuka, którą tworzył.

Wcześnie uległ wpływom kubizmu, ale oparł się jego odejściu od rzeczywistości i powrócił do malarstwa realistycznego. Z zamiłowaniem czerpał z tradycji malarskich Włoch i Flandrii rozwijając swój charakterystyczny styl malarstwa, które unikalne cechy najlepiej widoczne są w portretach. Ich wyrafinowany realizm, osiągnięty dzięki starannej pracy pędzla, oraz użycie świecących, zmysłowych kolorów, które przepełniają kompozycje spokojem, uczyniły Kislinga jednym z kluczowych twórców w historii École de Paris.

Portrety i akty pozostają najważniejszym zakresem twórczości Kislinga. Malował przede wszystkim wizerunki kobiet, rzadziej mężczyzn czy dzieci. Spośród kilkudziesięciu znanych portretów można wyróżnić te w typie rodzajowym, np. „Rzymianka" (1921). W innych Kisling ubierał młode kobiety w stroje ludowe lub okrywał je ludową chustą. Tak było w „Portrecie Polki" (1928), w którym kwiecista chusta narzucona na sukienkę identyfikowała narodowość kobiety. Czasem strój artysta dopełniał azjatycką lub latynoską urodą, jak w „Jawajce" (1925) czy „Meksykance" (1927). W portretach kobiet stosował bogate efekty deseni tkanin i faktur malarskich („Kobieta w sukni w niebieskie kropki", 1926), wprowadzał stylizowane linearne formy do kompozycji, czasem umieszczał postaci na tle pejzażu. Gatunek portretu był – obok aktu – ulubioną formą wypowiedzi Kislinga. Malowane przez niego wizerunki cieszyły się niesłabnącym uznaniem zarówno w Paryżu lat 20. i 30., jak i w Ameryce, w której spędził czas II wojny światowej. Portrety powstawały również po powrocie Kislinga z USA do Francji. Oferowany „Portret młodej dziewczyny z warkoczami" namalował artysta pod koniec życia, w 1951 roku. Jest on syntezą wszystkich najważniejszych cech jakie wypracował Kisling przez lata – widzimy więc wydłużony, migdałowy kształt wyolbrzymionych oczu oraz starannie wyrysowane łuki brwiowe, usta i nos dziewczyny. Zachwyca walorowy modelunek karnacji twarzy, nasycony koloryt i wyraźna linia rysunku. Znana z najlepszych prac z przedwojennego okresu dbałość o detal w przedstawieniu stroju dziewczyny jest ukłonem Kislinga w stronę akademickiego historyzmu. Niezwykła staranność w odtworzeniu ażurowego białego kołnierza, bliska wrażeniu obcowania z prawdziwą koronką nałożoną na gładkie lico obrazu jest wirtuozerskim popisem niezwykłego talentu artysty a zestawienie kryzy z czarną suknią, w którą odziana jest dziewczyna oraz szmaragdowym tłem potęguje dekoracyjność efektu. Patrząc na „Portret młodej dziewczyny z warkoczami" ma się wrażenie muzealności tej pracy, jej nadrealności, a jednocześnie dziwnie ujmującego ciepła, sprawiającego, że model budzi w odbiorcy sympatię i czułość. Tak doskonałe w wyrazie malarstwo portretowe Kislinga niezwykle rzadko pojawia się na polskim rynku dzieł sztuki.

Kisling swój stosunek uczuciowy wypisuje wprost,
płynną i subtelną kaligrafią uczuć: konturem, który
obejmuje i określa każdy kształt żywy, każdą formę
i dyskretny jej kierunek. Nie zapomni się tu nigdy
i nie pośliźnie w stronę pustki dekoracyjnej, nie
da się skusić abstrakcyjnemu geometryzowaniu,
aczkolwiek lubi oszczędny i ogólnikowy zarys.
Ogólnikowość jest tu bowiem znowu tendencją
do wydobycia z przypadkowego kłębowiska
kresek rdzennego i żywego zarazem konturu,
jego zasadniczo określającego sensu. Jest to linia
platoników Renesansu, którzy konturem cielesnym,
żywym w każdym milimetrze, obrysowywali
„absolutną ideę" postaci.
– Henryk Weber

Weber H., Mojżesz Kisling, w: „Nowy Dziennik" nr z 22 lutego 1932, s. 8.

39
MOJŻESZ KISLING
(1891-1953)

Młoda dziewczyna z warkoczami
(Jeune fille aux nattes), 1951

olej, płótno, 55 x 46 cm
sygn. p.g.: Kisling 1951

Estymacja: 650 000 – 850 000 zł •

PROWENIENCJA
Izrael, kolekcja prywatna
Christies, aukcja 17.11.2016, poz. 1263
Francja, kolekcja prywatna (od 1991)
Paryż, Galerie Daniel Malingue
Paryż, kolekcja prywatna (od 1982)
Paryż, kolekcja Mme Kotler (ok. 1950)

WYSTAWIANY
Genewa, Galerie Interart, Figures impressionnistes et modernes, kwiecień - czerwiec 2008
Cortina d'Ampezzo, Prato, Mediolan, Farsettiarte, Soutine, Kisling, Utrillo e la Parigi di Montparnasse, grudzień 2003 - luty 2004
Tokyo, Mitsukoshi Art Museum; Mitsukoshi Matsuyama; Kawaguchiko, Municipal Museum of Fine Arts; Mitsukoshi Osaka; Mitsukoshi Hiroshima; Mitsukoshi Takamatsu oraz Fukuoka Art Museum, Kisling. Centenaire, listopad 1991- maj 1992
Paryż, Galerie Daniel Malingue, Kisling. Centenaire, kwiecień - lipiec 1991 (prawdopodobnie)
Paryż, Galerie Drouant-David, Kisling, listopad 1953.

REPRODUKOWANY
Soutine, Kisling, Utrillo e la Parigi di Montparnasse [katalog wystawy], wyd. Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, Prato i Mediolan 2003, ss. 36-37.
Kisling. Centenaire [katalog wystawy], Tokio 1991, il. 69.
Kisling. Centenaire [katalog wystawy], wyd. Galerie Malingue, Paryż 1991, il. 59.
Kisling J., Kisling, Turyn 1982, vol. II, s. 163, il. 248.

LITERATURA
Kisling J., Kisling, tom II, Paryż 1982.

40
MOJŻESZ KISLING
(1891-1953)

Mimozy
(Bouquet de mimosa), 1943

olej, deska mahoniowa, 49 x 35 cm
sygn. p.d.: Kisling
opisany na odwrocie: Jean Kisling
oraz nalepki James Vigeveno Gallery w Westwood w Kalifornii oraz Edgardo Acosta Gallery w Beverly Hills

Estymacja: 400 000 – 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Belgia, kolekcja prywatna (2001)
Paryż, kolekcja Jeana Kislinga (1985)
USA, kolekcja prywatna
Buenos Aires, kolekcja dr. Juana de Gados (1976)
Los Angeles, Galeria Edgardo Acosta
Beverly Hills, Galeria James Vigevano (1943/44)

REPRODUKOWANY
Kisling J., Salmon A., Kisling, Tom IV, 2008, poz. XLIX, s. 222.

LITERATURA
Kisling J., Salmon A., Kisling, Tom IV, 2008, poz. XLIX, s. 222.

Mojżesz Kisling w pracowni, lata 50, fot. Forum.

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.

Oferowane „Mimozy" namalował Kisling na przełomie 1943 i 1944 roku w czasie pobytu na zachodnim wybrzeżu u przyjaciela artysty Artura Rubinsteina. Pokazywane były na wystawach w James Vigeveno Gallery w Westwood Hills (LA) oraz w Edgardo Acosta Gallery w Beverly Hills skąd trafiły do rąk prywatnych kolekcjonerów amerykańskich. „Mimozy" pulsują radosnym, intensywnym kolorem, malowane są ze starannością i rozwagą. Zwraca uwagę dbałość o detal, chociażby w fakturowym uwypukleniu puchu kulek kwiatów. Wąska gama barwna, sprowadzona do żółci, brązu i czerwieni znajduje kontrapunkt w zieleni wiotkich listków. Niezaprzeczalna elegancja salonowego bukietu zestawiona jest z intensywnie błękitnym tłem. Zabieg ten powtórzył Kisling w kilku innych kompozycjach z mimozami ale tylko „Mimozy" z 1944 roku mają podobnie kolorystycznie mocno zaznaczone tło. Z kolei analogiczny kształt bukietu i sposób ustawienia wazonu na kwadratowym blacie stolika ujętym przez Kislinga w perspektywicznym skrócie odnajdujemy m.in. w obrazie „Mimozy" (1943).

Przyglądając się oferowanym „Mimozom" trudno dostrzec w nich zapis spontanicznego, nagłego aktu twórczego. „Mimozy" 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*

Salmon A., Kisling 1891-1953, tom IV, 2008, s. 173.

41
ALFRED ABERDAM
(1894-1963)

Koncert, 1949

olej, płótno, 61 x 81 cm
sygn. p.d.: Aberdam 49
na odwrocie: Aberdam na blejtramie
częściowo zniszczona nieczytelna
nalepka wystawowa

Estymacja: 32 000 – 38 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 26.10.2003, poz. 35

Czyż Aberdam nie stał się już mistrzem: muzykalności i przejrzystej komutatywności kolorów? Pozostaje mu tylko wtłoczyć owe odkrycia w wizjonerski splendor swojej burzliwej wyobraźni. I oto jesteśmy świadkami narodzin nieznanego dotąd obrazowania: epickiego symbolizmu.

Ritter K.M., École de Paris. Le Groupe des Quatre, wyd. Gallimard, 2000, s. 111.

42
HENRYK HAYDEN
(1883-1970)

Martwa natura z rybami

olej, płótno, 46 x 61 cm
sygn. l.d.: Hayden

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

Adler nigdy nie zastygł w jednym „stylu”. Mogło się nawet wydawać, że zbyt często, zbyt ochoczo przymierzał różne malarskie sposoby. Ale wszystkich używał w jednym celu, w jakiś radosny, nie namaszczony, czasem wręcz żartobliwy sposób: do drążenia duchowego sensu świata i ludzkiego na nim bytowania. (...) A kiedy przyszedł czas zniszczenia, potrafił mocą wewnętrznego napięcia roztrzaskać i znowu scalić formę, w pełnej czystości i sile. Świat został rozbity. Świat został ocalony. Potwierdziły się słowa Picassa, że malarstwo zwycięża.

Pollakówna J., Świat ocalony – o malarstwie Jankiela Adlera, w: Jankel Adler [katalog wystawy], wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1986, ss. 255-256

43
JANKIEL ADLER
(1895-1949)

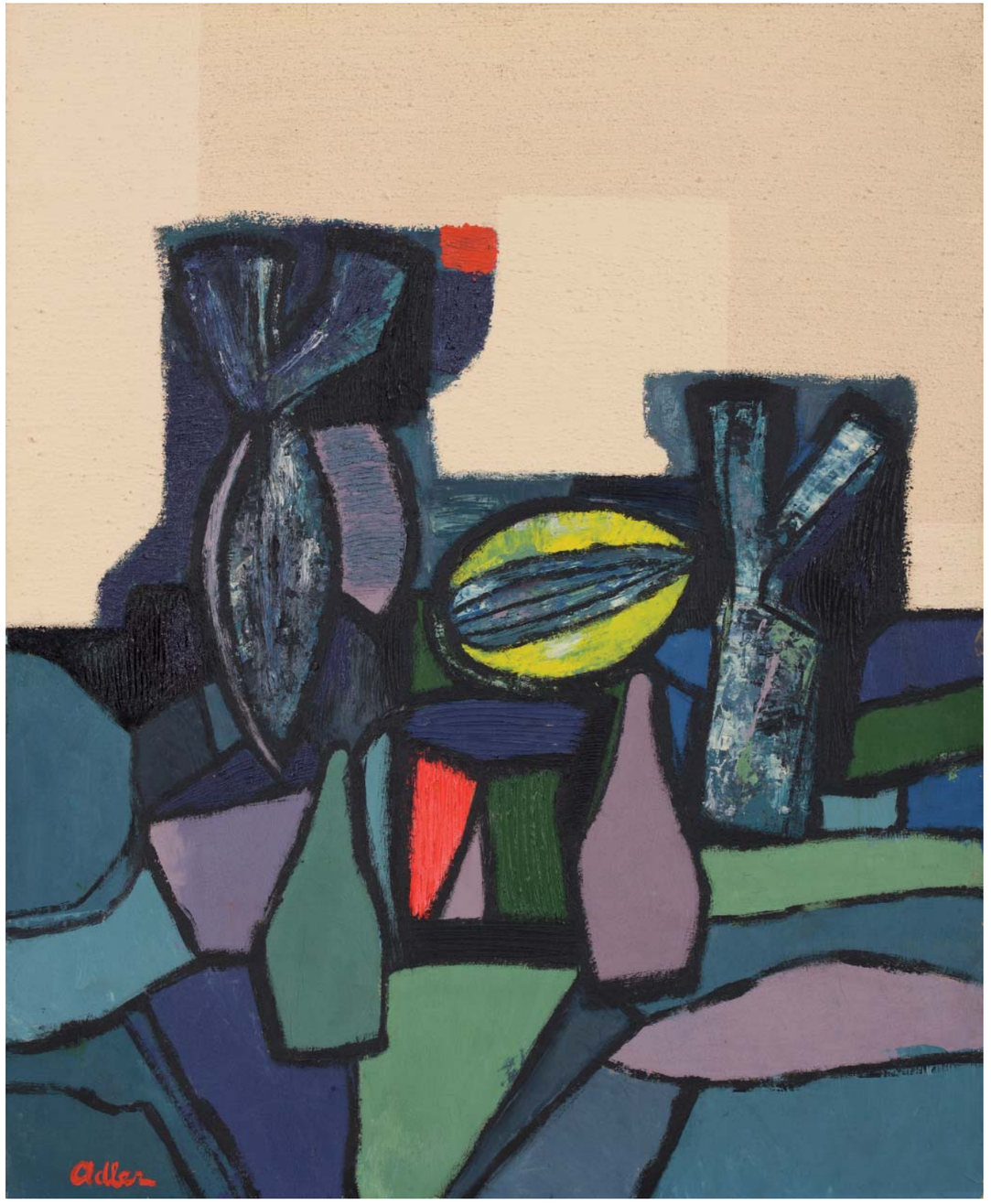
Martwa natura, 1945

olej, deska, 55 x 45 cm
sygn. l.d.: Adler
na odwrocie dwie nalepki z opisem pracy

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 07.12.2003, poz. 29
Wielka Brytania, kolekcja prywatna
Londyn, Galeria Victor Waddington

WYSTAWIANY
Londyn, Galeria Victor Waddington, po 1945.



Malarz, grafik, typograf oraz teoretyk i krytyk sztuki. Członek ugrupowania Blok, Syndicat de la Prasse Artistique Française oraz Association Internationale des Critiques d'Art (AICA). Studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (1904-1909), w Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii (1909-1910) oraz - w latach 1911-12 - w École des Beaux-Arts i École des Arts Décoratifs w Paryżu. W 1913 roku wrócił do Polski i rozpoczął trzyletnie studia w warszawskiej Szkole Rysunkowej pod kierunkiem Jana Kuzika. Rok 1921 stanowił przełom w twórczości Berlewiego: artysta zwrócił się wówczas w stronę konstruktywizmu i suprematyzmu. Przeniósł się do Berlina, gdzie zetknął się z kręgiem konstruktywistów- El Lissitzkiego, Theo van Doesburg, Ludwiga Miese van der Rohe, Laszlo Moholy-Nagy. Sformułował wówczas zasadę mechanofaktury, którą ogłosił w Polsce w 1924 roku. Był czołowym przedstawicielem awangardowej abstrakcji geometrycznej w Polsce. Ważniejsze dzieła z tego okresu to: Mechanofaktura biało-czerwono-czarna z 1924 z Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Kompozycja mechanofakturowa znajdująca się w Muzeum Narodowym w Warszawie. W 1926 powrócił do sztuki figuratywnej.

W 1928 roku zamieszkał w Paryżu. Berlewi „odkrył gorzką prawdę, że Francuzi nie byli zainteresowania czystą abstrakcją". Światowy krach ekonomiczny pod koniec 1929 roku z pewnością spotęgował trudne położenie, jako że rynek sztuki radykalnie się skurczył. Berlewi porzucił swoje eksperymenty z malarstwem abstrakcyjnym i dołączył do wielu innych awangardowych artystów, którzy ponownie zajęli się nowym rodzajem figuracji, określanej czasem jako „nowy klasycyzm" lub „powrót do porządku". W czasie II wojny światowej Berlewi schronił się w Nicei, uciekając w ten sposób przed aresztowaniami, deportacjami i mordowania Żydów przez nazistów. Po wojnie Berlewi powrócił do malarstwa, skupiając się głównie na portretach i martwych naturach inspirowanych XVII-wiecznymi mistrzami francuskimi. Do tego okresu przynależy oferowana „Martwa natura". Wyczuwalne są w niej ślady wcześniejszych doświadczeń Berlewiego. Intensywny, płaski kolor ograniczony do czystych barw przywołujących na myśl estetykę konstruktywistyczną oraz syntetyzacja kształtów zdradzają awangardowy rodowód artysty. Sam dobór tematyki jest jednak odwołaniem do sztuki klasycznej, do wywodzących się z siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego martwych natur.

Oferowaną kompozycję Henryk Berlewi powtórzył dwukrotnie o czym informuje napis na odwrocie obrazu. Temat martwej natury z koszykiem najwyraźniej był bliski rozważaniom artysty na temat formy, czego potwierdzeniem jest litografia podmalowana ołówkiem z 1953 roku, którą artysta zatytułował „Narodziny obiektu".

44
HENRYK BERLEWI
(1894-1967)

Martwa natura, 1950

tempera, płótno, tektura, 39 x 46 cm
sygn. l.d.: H.BERLEWI 1950
opisany na odwrocie: Henri Berlewi / Variante d`une Nature Morte, 1950/ (?)

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 23.05.2010, poz. 24

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, w: „Dialog" 1991, t. 26, nr 5-6.

45
TAMARA ŁEMPICKA
(1898-1980)

Andromeda, 1929/2018

serigrafia, papier, 98,5 x 61,5 cm ed: 163/175
p.d.: pieczęć Tamare de Lempicka Kizette de Lempicka 1998 (Praca posiada certyfikat córki artystki Baronessy Kizette de Łempickiej)

Estymacja: 20 000 – 35 000 zł •

Teka zawiera 14 litografii na papierze czerpanym (4 jednobarwnych, 6 dwubarwne, 3 trójbarwne) w tym 3 ręcznie kolorowane przez artystę akwarelą oraz stronę tytułową zawierającą opis w języku niemieckim, angielskim i francuskim, sygnowaną ołówkiem nr ‚7 Lebenstein'. Edycja teki: 7/80. Wydawnictwo: Galerie Gmurzynska, Kolonia, Mauritiussteinweg 74/76. Rok wydania: 1967.

46
JAN LEBENSTEIN
(1930-1999)

Carnet Incomplet, 1966
(teka 13 litografii)

litografia, papier, 48,5 x 35,5 cm (arkusz)

sygn. p.d. ołówkiem: Lebenstein 66 (każdy)
ed. l.d. ołówkiem: 7/80 (każdy)
Teka 13 litografii na papierze czerpanym
(6 jednobarwnych, 4 dwubarwne,
3 trójbarwne) w tym 3 ręcznie podmalowane
przez artystę akwarelą oraz strona tytułowa
zawierająca opis w języku niemieckim,
angielskim i francuskim, sygnowana ołówkiem
nr 7 Lebenstein. Edycja 7/80.

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł ⬩

Petite vertu (Cnotka)
litografia/papier, dwubarwna – ręcznie kolorowana akwarelą, 36,5 x 24 cm (zadruk), sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Lebenstein 66', opisany l.d.: '7/80'

Corps propre (Ciało własne)
litografia/papier, dwubarwna, 36,5 x 24 cm (zadruk), sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Lebenstein 66', opisany l.d.: '7/80'

Ballon - Baba (Balon- Pupa)
litografia/papier, dwubarwna – ręcznie kolorowana akwarelą, 35,5 x 24 cm (zadruk), sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Lebenstein 66', opisany l.d.: '7/80'

Scène champêtre (Sielanka)
litografia/papier, czarno - biała, 35 x 25 cm (zadruk), sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Lebenstein 66', opisany l.d.: '7/80' oraz tłoczony numer: '4'

Mythe en commun (Wspólny mit)
litografia/papier, czarno-biała, 36 x 24 cm (zadruk), sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Lebenstein 66', opisany l.d.: '7/80'

Inassouvissement (Nienasycenie)
litografia/papier, czarno - biała, 26 x 33 cm (zadruk), sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Lebenstein 66', opisany l.d.: '7/80' oraz tłoczony numer: '6'

Trophées - (Trofea)
litografia/papier, trójbarwna, 39 x 26,5 cm (zadruk), sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Lebenstein 66', opisany l.d.: '7/80'

Petite vice (Małe grzeszki)
litografia/papier, dwubarwna, 36 x 24,5 cm (zadruk), sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Lebenstein 66', opisany l.d.: '7/80' oraz tłoczony numer: '8'

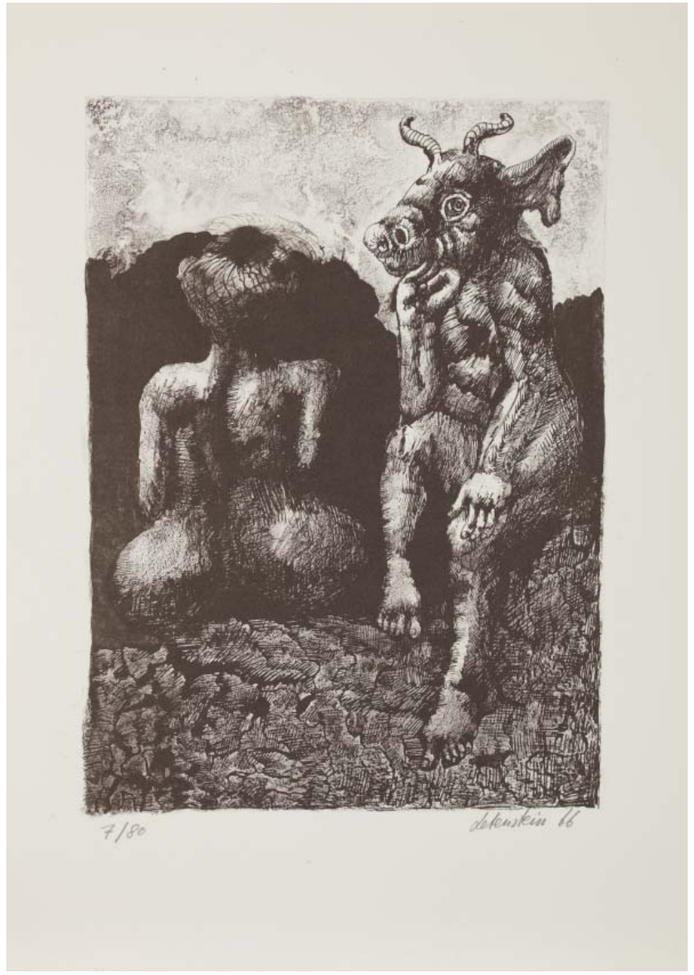
Composition (Kompozycja)
litografia/papier, trójbarwna, 36,5 x 24,5 cm (zadruk), sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Lebenstein 66', opisany l.d.: '7/80' oraz tłoczony numer: '9'

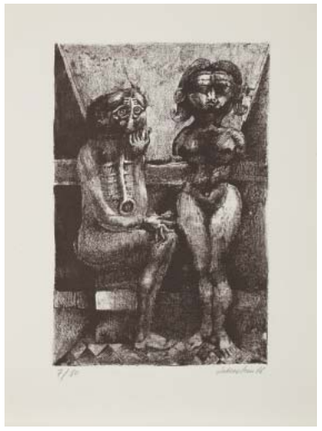
Composition (Kompozycja)
litografia/papier, czarno - biała, 35,5 x 24,5 cm (zadruk), sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Lebenstein 66', opisany l.d.: '7/80' oraz tłoczony numer: '10'

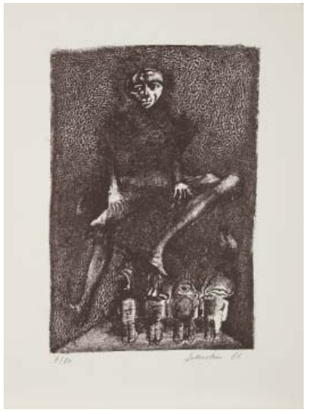
Attente (Oczekiwanie)
litografia/papier, dwubarwna, 36 x 25 cm (zadruk), sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Lebenstein 66', opisany l.d.: '7/80' oraz tłoczony numer: '11'

Troïka (Trójka)
litografia/papier, dwubarwna – ręcznie kolorowana akwarelą, 26,5 x 34,5 cm (zadruk), sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Lebenstein 66', opisany l.d.: '7/80' oraz tłoczony numer: '12'

Maîtresse de maisson (Pani domu)
litografia/papier, trójbarwna, 26,5 x 35 cm (zadruk), sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Lebenstein 66', opisany l.d.: '7/80' oraz tłoczony numer: '13'







„Kompozycja" z 1942 roku należy najprawdopodobniej do serii wojennych rysunków Strzemińskiego. Stanowiło je kilka grup prac na papierze wykonanych pomiędzy 1939-45 rokiem, składających się na cykle tytułowane przez artystę. Dużą ich część Strzemiński przekazał osobiście Muzeum Sztuki w Łodzi w listopadzie 1945 roku. Część rysunków wojennych, jak na przykład cykl „Białoruś Zachodnia", powstała na Białorusi w Wilejce, dokąd Strzemiński uciekł razem z Katarzyną Kobro i córką Niką w 1939 po inwazji niemieckiej na Polskę. W 1940 powrócili oni do Łodzi. Tutaj powstawały kolejne cykle, między innymi „Tanie jak błoto" czy „Wojna domom".

Julian Przyboś jako pierwszy odniósł się do rysunków wojennych zauważając swoiste ich zawieszenie między abstrakcją a realizmem, ich syntetyczność, wyrazistą ekspresję, a zarazem skupienie na konkrecie. Według Luizy Nader, badaczki twórczości Strzemińskiego, zapiski te są rejestracją wojennych losów ludzi i przedmiotów dotkniętych represjami zarówno ze strony okupantów niemieckich, jak i radzieckich. Obrazują doświadczenie deportacji, przemocy, głodu i śmierci. Stanowią bardzo osobisty zapis przeżyć Strzemińskiego, który w wojnie nie brał czynnego udziału ale był bacznym obserwatorem rzeczywistości.

W rysunkach wojennych artysta nie tylko utrwalał otaczający go świat. Są one też rozwinięciem jego badań nad percepcją oraz przetwarzaniem zarejestrowanego obrazu. Można powiedzieć, że Strzemińskiego nie interesuje tylko to, co widzi oko ale jaki jest następnie odbiór tego, co widzi. Swoje przemyślenia na ten temat, w kontekście rysunków, zawarł w „Teorii widzenia": „(…) są to prace wykonane w oparciu o metodę empiryczną i polegające na włączeniu do świadomości wzrokowej oddziaływania wewnętrznych rytmów fizjologicznych. Jest to więc impresjonizm (widzenie fizjologiczne) odmienny od impresjonizmu historycznego (takiego, jaki się ukształtował w historii) przez to, że został w nim uwzględniony nowy składnik świadomości wzrokowej (rytm fizjologiczny, którego impresjonizm na ogół nie uwzględniał). Impresjonizm historyczny rozwijał zagadnienia związane ze wzrokową zawartością samych rzucanych spojrzeń. Natomiast odbiór tych spojrzeń, sposób w jaki nasz organizm reaguje, przyjmuje te spojrzenia – pozostawał na ogół poza obrębem dociekań impresjonistów, mimo że stanowi jeden ze składników fizjologicznego procesu widzenia" (Strzemiński W., Teoria widzenia, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 241). W świetle powyższych słów, Luiza Nader interpretuje rysunki wojenne jako wypadkową próby odwzorowania zobaczonych scen, a zarazem cielesnej, afektywnej reakcji na zobaczone wydarzenia. Wysuwa również stwierdzenie, że Strzemiński odwołuje się w swoich cyklach nie do abstrakcyjnych wydarzeń ani zuniwersalizowanego doświadczenia wojny, ale do konkretnych wydarzeń, których był świadkiem (Nader L., Wojna Strzemińskiego, w: „Teksty Drugie", 4/2017, ss. 79 – 80).

Przystępując do tych prac (z których większość spalili hitlerowcy podczas okupacji), subiektywnie odczuwałem je jako realistyczne i empiryczne, wymagające znacznie większej obserwacji niż obrazy uważane za realistyczne.
– *Władysław Strzemiński*

Strzemiński W., Teoria widzenia, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 240.

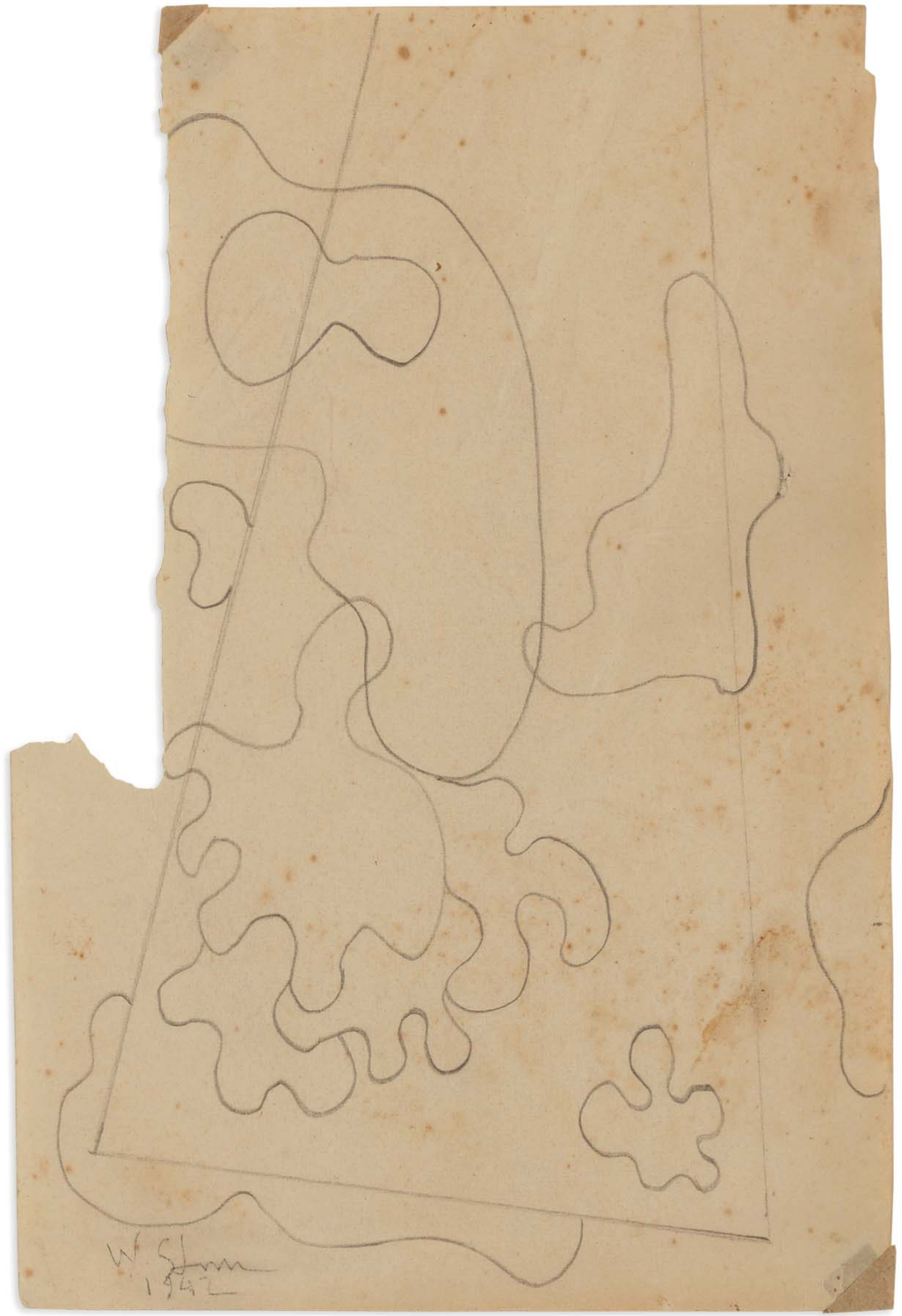
48
WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
(1893-1952)

Kompozycja, 1942

ołówek, papier, 26,5 x 18 cm
sygn. l.d.: W. Strzem 1942

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Toruń, kolekcja prywatna



Henryk Stażewski znany jest przede wszystkim jako radykalny twórca abstrakcji geometrycznej. Stanowiła ona trzon jego poszukiwań artystycznych od międzywojnia, przez lata powojenne - gdy współtworzył Galerię Foksal w Warszawie, aż po ostatnie dekady długiego życia, spędzone na ostatnim piętrze bloku w dzisiejszych alejach Solidarności w Warszawie. Analiza dorobku Stażewskiego pozwala jednak zauważyć, jak bardzo nie był on jednolity. Do wyjątków należy "Kompozycja figuralna" z 1956 roku.

Oferowana praca powstała w okresie poprzedzającym pierwsze reliefy, które ostatecznie zdominowały twórczość Stażewskiego od końca lat 50. Lata 1954-55 stanowiły w życiu i działalności artysty czas rewizji i przewartościowania dotychczas używanych przez niego środków wyrazu. Na lata te przypadła faza eksperymentowania, w czasie której powstały kompozycje o bardzo zróżnicowanym charakterze. Powrócił wówczas Stażewski do martwych natur kubistycznych, do portretu – zarówno realistycznego jak i wręcz odrealnionego, tak silnie zgeometryzowanego, że związków z podobizną człowieka można się doszukiwać długo. Powróciły też kompozycje pejzażowe oraz obrazy zupełnie bezprzedmiotowe. Wszystkie powyższe nosiły silne znamiona eksperymentów. Budowane były kreską lub plamą barwną, na płaszczyźnie lub niemalże wymiarowo, kompozycje zagęszczone i złożone oraz te składające się z zaledwie kilku elementów. Również w zakresie koloru prace z połowy lat 50. różnią się od siebie – jedne ascetyczne, w sferze użytych barw czerpiące z Mondriana, w których kompozycja budowana była z zachodzących na siebie konturów form geometrycznych. Inne tworzył artysta w oparciu o zestawienia plam barwnych. Swoje eksperymenty przedstawił szerzej na zorganizowanej w 1955 roku w Klubie Literatów wystawie. Była to pierwsza i ostatnia wystawa Stażewskiego ukazująca pełen przegląd jego dorobku. Stanowiła jego osobiste rozliczenie z okresem poszukiwań i wprowadzała go na nową drogę – odrzucenia dekoracyjności i powrotu do zasad i problemów, które podejmował już w młodości. W serii powstałych w roku 1956 prac Stażewski jest zgeometryzowana forma, silne kontrasty walorowe i kolorystyczne oraz pozór ruchu w przestrzeni.

„Kompozycja figuralna" Stażewskiego przywołuje obrazy Pabla Picassa, który w swojej twórczości często odnosił się do tradycji klasycznej. Picasso był wówczas najsłynniejszym żyjącym artystą i wywarł ogromny wpływ na twórców na całym świecie, nie wykluczając Polski. Iwona Luba pisze: „Twórcy ze środowiska awangardy w Polsce, "skrajni moderniści" spod znaku konstruktywizmu i abstrakcjonizmu prowadzili ożywiony dialog z tradycją sztuki europejskiej, a najsilniejsza więź łączyła ich z tradycją klasyczną wywodzącą się ze sztuki antyku i renesansu. Zaangażowanie artystów awangardowych w kontynuowanie owej tradycji okazywało się niekiedy nie mniejsze niż w przypadku zdeklarowanych, historyzujących neoklasyków". Sam Stażewski odniósł się do twórczości Picassa w tekście „Deformacja w plastyce" („Kuźnica" 1948, nr 7) pisząc, że „Picasso, który jest zaciekłym obserwatorem życia, chwytając różne jego stany i przejawy, jest de facto realistą". Oferowana praca jest dowodem, że Stażewski, który z awangardą europejską zetknął się jeszcze w latach 20. i 30. prowadził z nią dialog również w swoich twórczych poszukiwaniach z końca lat 50.

49
HENRYK STAŻEWSKI
(1894-1988)

Kompozycja figuralna, 1956

tempera, tektura, 37 x 29,5 cm (w oprawie)
sygn. na odwrocie: 1956 H. Stażewski

Estymacja: 70 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna

Trzy te elementy: ruch, przestrzeń i liryzm, czy jak kto chce – pierwiastek muzycznej lub poetyckiej harmonii (...) staną się zasadniczymi wyróżnikami sztuki artysty.
– Bożena Kowalska

(Henryk Stażewski, wyd. Arkady, Warszawa 1985, s. 28.)

50
MARIA JAREMA
(1908-1958)

Kompozycja, 1947

gwasz, papier, 27 x 20 cm (w świetle oprawy)
sygn. p.d.: 1947 M. Jarema

Estymacja: 15 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

51
JONASZ STERN
(1904-1988)

Martwa natura, 1948

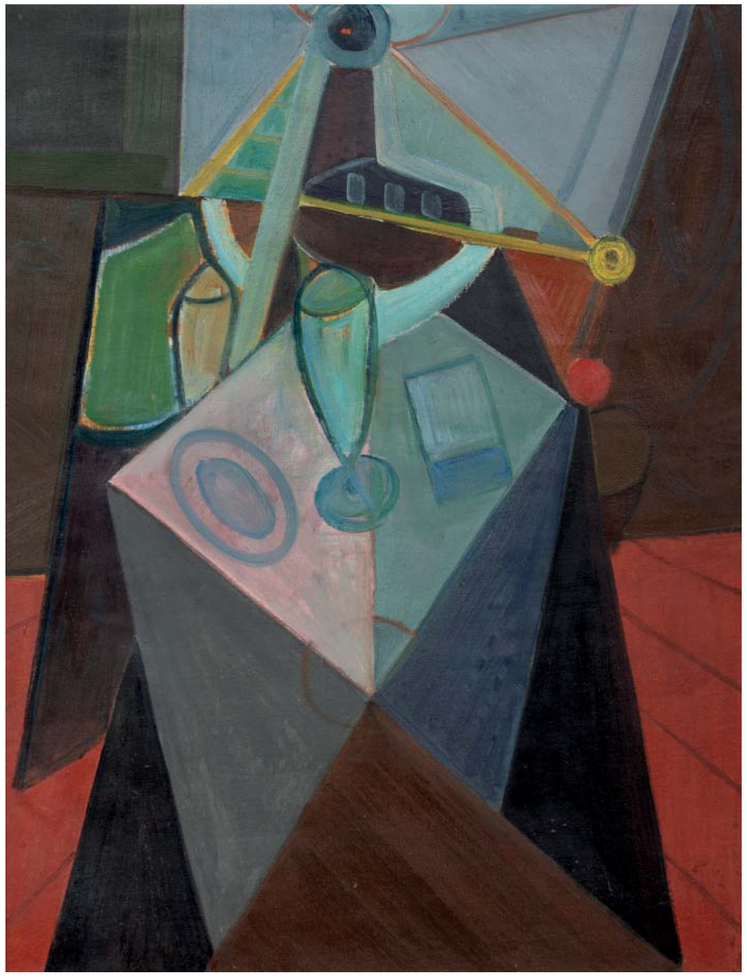
olej, płótno, 69,5 x 53 cm

Estymacja: 80 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, 17.03.2020, poz. 51
Kraków, kolekcja prywatna
zakup bezpośrednio od artysty

WYSTAWIANY
Lwów, Muzeum Narodowe, Jonasz Stern (1904-1988) Powrót do Lwowa. Krajobraz milczenia, 2008.
Sopot, Państwowa Galeria Sztuki, Stulecie Sterna. Prace Jonasza Sterna (1904-1988) z lat 30. i 40., 7.04-29.05.2005.
Poznań, Centrum Kultury Zamek, Wokół Grupy Krakowskiej: malarstwo i prace na papierze, 22.04-31.05.2001.

REPRODUKOWANY
Jonasz Stern. Powrót do Lwowa. Krajobraz milczenia [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Lwowie, 2008, s. 24 (il.), poz. kat. 19.
Stulecie Sterna. Prace Jonasza Sterna (1904-1988) z lat 30. i 40. [katalog wystawy] Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2005, s. 16 (il.), poz. kat. 18.
Wokół Grupy Krakowskiej: malarstwo i prace na papierze [katalog wystawy], red. Przygońska J., Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, Poznań 2001, s. 8 (il.).



Jeden z najważniejszych artystów polskiej awangardy XX wieku, z wykształcenia profesjonalny skrzypek, który – jak wielu wybitnych współczesnych twórców – malarstwo studiował poza kanonem akademickim. Pisał: „muzyka ułatwiła mi poznanie barwy i dźwięku" (Gawrońska-Oramus B., Alfred Lenica, wyd. BOSZ, Olszanica 2016, s. 4). W latach przedwojennych jego warsztat malarski koncentrował się na tematach pejzażu, portretu i martwej natury. W okresie powojennym rozpoczął proces poszukiwania i kształtowania swojego indywidualnego stylu artysty. Decydujący wpływ na kształt tych poszukiwań miało wysiedlenie Lenicy razem z rodziną z Poznania do Krakowa, gdzie artysta wszedł w krąg młodych twórców związanych z Tadeuszem Kantorem. Spotkanie z nimi okazało się bardzo inspirujące - Lenica podjął wówczas szereg eksperymentów w obrębie malarstwa abstrakcyjnego.

Owe poszukiwania zostały zakłócone przez krótki okres socrealistyczny. Jednak już w drugiej połowie lat 50. Lenica powrócił do swoich prekursorskich działań w obrębie sztuki informel. Posługiwał się coraz częściej techniką drippingu. To w połączeniu z odczuciem sztuki surrealizmu pozwoliło mu około 1958 roku opracować charakterystyczny styl, bazujący na wirujących, barwnych plamach, czasem obwiedzionych konturem, które dynamicznie wypełniają pola obrazów. Malowane farbą olejną, swobodnie rozmieszczone barwne formy pokrywała sieć cienkich linii wykonanych płynącym lakierem. Niejednokrotnie odczuwa się w nich nawiązanie do form naturalnych przez co malarstwo Lenicy często nazywano malarstwem biologicznym. Wykonywał je w sposób podobny do tworzenia surrealistycznej dekalkomanii a z czasem przekształcił go we własną technikę, która stała się znakiem rozpoznawczym artysty. Najwcześniejsze prace z tego nurtu zaprezentowane na pierwszej indywidualnej wystawie malarza w warszawskiej Zachęcie w 1958 roku, uczyniły z Lenicy ikonę polskiego malarstwa taszystowskiego.

52
ALFRED LENICA
(1899-1977)

In Grün, 1958

olej, płótno, 100 x 68 cm
sygn. na odwrocie: A.LENICA WARSZAWA
na odwrocie nalepka z opisem pracy

Estymacja: 80 000 – 90 000 zł •

Wyeliminowałem używane dotychczas tradycyjne narzędzia pracy, po prostu lałem farbę bezpośrednio na płaszczyznę płótna, zamiast pędzli używałem papieru, szmat, żyletek i palców. Liczyłem na przypadek.
– Alfred Lenica, 1955

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

Konwencja ikony wkracza zatem powoli – chciałoby się powiedzieć – partiami do twórczości Nowosielskiego. Najpierw ulega jej twarz przedstawianych postaci, tracąca stopniowo portretowe podobieństwo, twarz – symbol, spokojna, uduchowiona, o wydłużonych szlachetnie rysach i tajemniczych oczach.

Madeyski J., Jerzy Nowosielski, wyd. Arkady, Warszawa 1992, s. 27.

53
JERZY NOWOSIELSKI
(1923-2011)

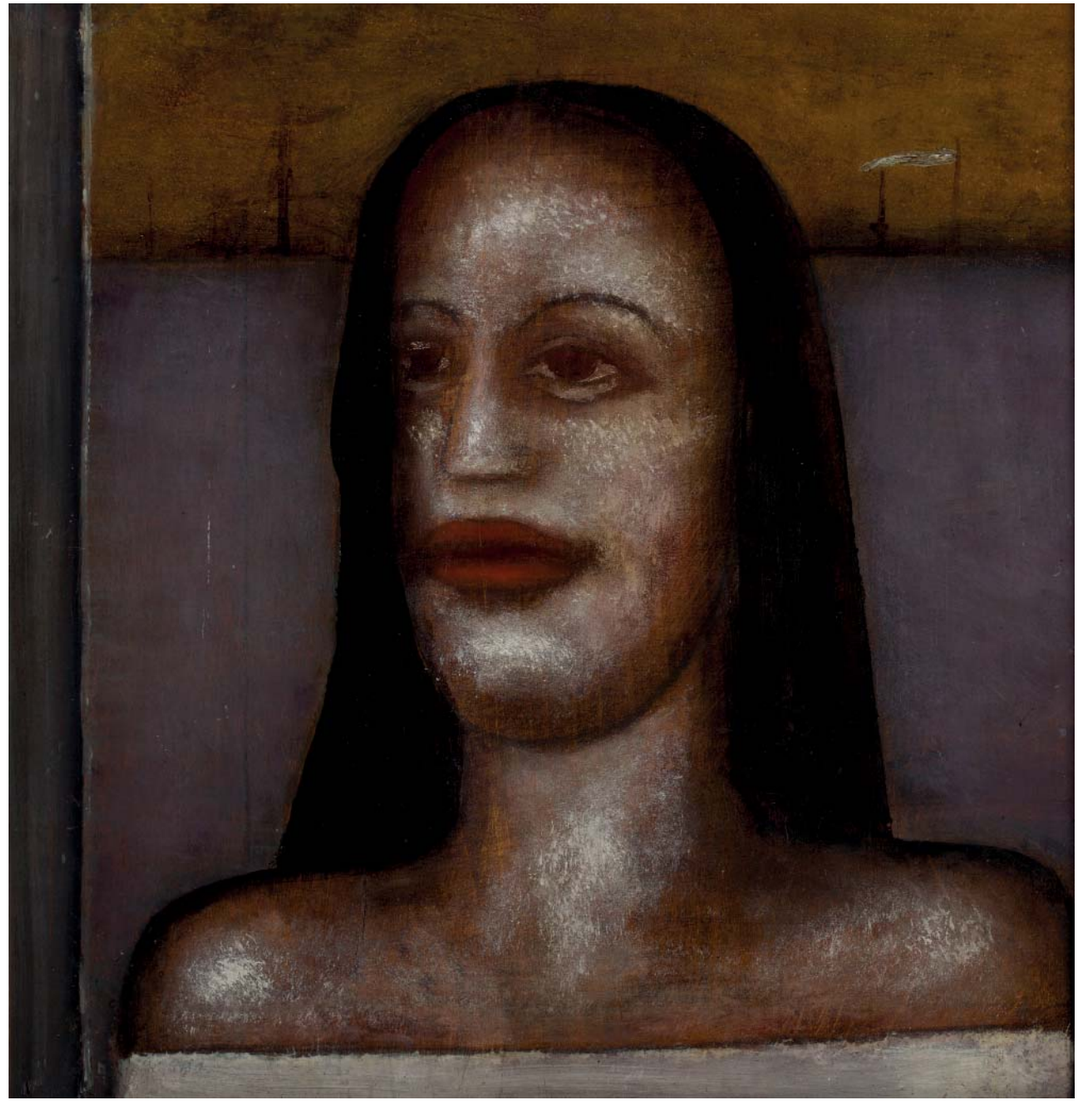
Ewa, 1945

olej, deska, 29 x 30 cm

Estymacja: 190 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Kraków, kolekcja prywatna
Kraków, Galeria Starmach

LITERATURA
Jerzy Nowosielski, wyd. Galeria Starmach Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, s. 705.



Oferowana praca wiążą się z najwcześniejszym okresem twórczości Jerzego Nowosielskiego. Artysta wszedł w kontakt z członkami formującej się Grupą Młodych Plastyków, która w 1945 roku oficjalnie zainaugurowała działalność wystawą w Związku Literatów przy ul. Krupniczej w Krakowie. Wśród zgromadzonych tam artystów znajdowali się Tadeusz Brzozowski, Kazimierz Mikulski, Jerzy Porębski, Jerzy Nowosielski – żeby wymienić tylko niektórych. Tadeusz Kantor wygłaszając słowo wstępne na otwarciu wystawy szeroko opisał sytuację w czasie wojny i tuz po jej zakończeniu a kończąc przemowę tak scharakteryzował grupę młodych twórców, wśród nich Nowosielskiego: „I jestem przekonany o jednym, że nie rozłączą się - kolektywnie w przekonaniu, że tylko taka praca może dać realne wyniki organizowania myśli artystycznej i życia - że będą zahaczać swoją twórczością o teatr, literaturę - że ponad czystą konstrukcją obrazu budowanego u podstaw rygorystyczną abstrakcją i narastającą nadbudową indywidualnej że będą tworzyli zbiorowo wizji klimatu ale i tylko własnej temperatury - ponad elementami formy przez nią ujmą przedmiot dzisiejszej rzeczywistości. (Jerzy Nowosielski, wyd. Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, 2003, s. 552).

Wczesne prace Jerzego Nowosielskiego zostały entuzjastycznie przyjęte przez krytykę w czasie zbiorowej wystawy Grupy Młodych Plastyków w krakowskim Pałacu Sztuki w 1946 roku. Podkreślano umiejętność artysty w operowaniu barwną plamą i sprowadzaniu jej do płaszczyzny obrazu. Nowosielski skupiał się na zagadnieniu formy pozostając z dala od kubizmu i abstrakcjonizmu. Kolor nie jest rozproszony a ujęty w swej istocie, co przy swoistej monumentalności i lapidarności kompozycji – jak zauważyła Helena Blumówna („Twórczość”, nr 12, 1946) – „przywołuje nam wspomnienie quattrocenta”.

Do najwcześniejszych prac Nowosielskiego powstałych w pierwszej połowie lat 40. zaliczają się przede wszystkim przedstawienia postaci kobiecych: zarówno emocjonalne, modiglianiowskie akty, jak liczne, „pełne bizantyjskiej powagi” - jak zauważył Edward Ekier - hieratyczno-poetyckie portrety.

Oferowany obraz przedstawia wizerunek młodej kobiety. Już w pierwszym skojarzeniu praca o niewielkim formacie przywołuje na myśl ikonę a mając świadomość korzeni Nowosielskiego takie rozwiązanie wydaje się niemalże oczywiste. „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” tak określał swą twórczość artysta. U Nowosielskiego postać kobiety jest ośrodkiem artystycznych poszukiwań. Kobieta jest łączniczką pomiędzy ziemią a wiecznością, zostaje wprowadzona w sferę sacrum. „Jeżeli malarza interesuje problem cielesności, jakiś sposób łączenia spraw duchowych ze światem bytów fizycznych, to zupełnie naturalne jest, że zaczyna się interesować wyglądem kobiety” mówił Jerzy Nowosielski.

W oferowanym portrecie wielkie oczy kobiety podkreślają jej duchowość, zaakcentowane usta zwracają uwagę na cielesność. Podwójna natura kobiety fascynowała artystów na przestrzeni wieków. U Nowosielskiego kobieta podlega sakralizacji, wyabstrahowana z rzeczywistości niczym wizerunki świętych. Oferowana praca jest świadkiem rodzącej się w połowie lat 40. konsekwentnej i spójnej drogi artystycznej Jerzego Nowosielskiego a jej pojawienie się na rynku antykwarycznym jest ważnym wydarzeniem dla miłośników twórczości tego nieprzeciętnego artysty.

TADEUSZ KANTOR

Tadeusz Kantor, lata 60, fot. Edward Hartwig, East News.

W 1947 roku Tadeusz Kantor wyjechał na stypendium do Paryża. Blisko półroczny pobyt w stolicy Francji odcisnął swój ślad w jego malarstwie z tamtego okresu. Nie bez znaczenia na jego kształt miał tryumfujący w Paryżu surrealizm, z którym Kantor zetknął się na organizowanej przez Andre Bretona i Marcela Duchampa wystawie „Le surrealisme en 1947" w Galerii Maeght. Regularnie odwiedzał też Palais de Decouverte – muzeum naukowych odkryć i techniki. Zafascynowany innym, ukrytym dla oka światem, możliwym do zobaczenia dzięki nowoczesnym aparaturom studiował zaobserwowane nowe formy i układy. Ta nowoodkryta morfologia wewnętrznego świata, jak pisze Lech Stangret, wymagała od Kantora określenia na nowo stosunków przestrzennych, tak aby obraz stał się samodzielnym bytem. Powstały w ten sposób różne warianty przestrzeni: stożkowata, parasolowata, wieloprzestrzeń, przestrzeń kurcząca się i rozciągająca.

Przestrzeń w obrazach z lat 1947-48 pulsuje, rozciąga się i kurczy deformując wprowadzone doń formy fi gur lub sama do nich się dostosowując. Zniekształcona postać człowieka w obrazie „Przestrzeń parasolowata" pojawia się z rozpiętym u dołu parasolem. Obiekt ten zafascynował Kantora na długo przed ambalażami lat 70. Był dla artysty niczym „objet à surprises", składającym i rozkładającym przestrzeń wokół niego, z niepozornego stający się przedmiotem imponującym. „(…) nazwac przestrzeń, która ostatnio stała się przedmiotem moich żmudnych, maniackich dociekań, niezliczonych rysunków, usiłujących ująć jej niewyobrażalną wieloznaczność – nazwać tę przestrzeń parasolowotą!" czytamy w tekstach Kantora pisanych jesienią 1947 roku już w Krakowie. Parasol jako objet d'art. był elementem wprowadzającym ruch do kompozycji. Przecinające się łukowato dynamiczne linie „Przestrzeni parasolowatej" ukazują wzajemny stosunek poszczególnych form i napięcie jakie między nimi zachodzi. Powstającym wówczas obrazom towarzyszy szereg szkiców stanowiących zapis nowych poszukiwań. Z 1948 roku pochodzi m.in. rysunek wykonany ołówkiem na bibule, na którym widoczna jest postać ujęta w skręceniu ciała przywołującym natychmiast figurę z oferowanego obrazu (Tadeusz Kantor. Zbiory publiczne, wyd. Cricoteca, Kraków 2003, fig. 44, s. 83). „Przestrzeń parasolowata" sytuuje się formalnie między obrazami otrzymanymi w picassowskim duchu, malowanymi w latach 1946 i 47 a kompozycjami metaforycznymi powstającymi na przestrzeni lat 1949-1953. I choć przejście między kolejnymi etapami wydaje się być klarowne to obrazy malowane w trakcie lub bezpośrednio po pobycie w Paryżu tchną świeżością wynikającą z fascynacji odkryciem czegoś nowego. Owa chęć nowej jakości w malarstwie wynikała z realnej u Kantora niechęci do tego, co minione i pragnienia radykalnego odcięcia się od przeszłości. Artysta mówił, że „to czas wojny i panów tego świata sprawił, że straciłem, jak wielu, zaufanie do owego dawnego wizerunku o wspaniale uformowanych kształtach, gatunku wyrosłego ponad wszystkie inne, niższe jakoby gatunki. (…) Pamiętam z jaką niechęcią i lodowatą obojętnością patrzyłem wtedy na te wszystkie wizerunki człowieka zaludniające tłumnie ściany muzeów, spoglądające na mnie niewinnie, jakby nic się nie stało" (Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba, wyd. MNK, Kraków 1991, s. 11). Ożywczy dla tej chęci nowego otwarcia okazał się pobyt w Paryżu. Po powrocie do kraju w lipcu 1947 roku Kantor powziął zamiar zorganizowania wielkiej ekspozycji polskiej sztuki nowoczesnej. Przegląd wszelkich aktualnych nurtów w rodzimej plastyce odbył się w grudniu 1948 roku w Krakowie, w Pałacu Sztuki. Przeszedł do historii jako najważniejsza wystawa polskiej sztuki lat 40. Nowoczesnością zawartą również w stylu prezentowania poszczególnych dzieł nawiązywała do doświadczeń paryskich Kantora. I Wystawa Sztuki Nowoczesnej spotkała się zarówno z krytyką jak i zachwytem. Była pierwszą i ostatnią manifestacją wolnych artystów przed ostatecznym zadekretowaniem stalinowskiego realizmu socjalistycznego. Dla samego Tadeusza Kantora krakowska wystawa była zaledwie początkiem wielkich zmian a odgórnie narzucona przez reżim doktryna nie mogła mieć na niego już żadnego wpływu. Zwolniony z uczelni za publiczne przeciwstawienie się nowemu porządkowi swoją przestrzeń do twórczych działań odnalazł w teatrze. W okresie od 1949 do 1955 roku nie uczestniczył w wystawach. W tworzonych w tym czasie kompozycjach metaforycznych kontynuował jednak badania nad formą i przestrzenią.

54
TADEUSZ KANTOR
(1915-1990)

Przestrzeń parasolowata i figury

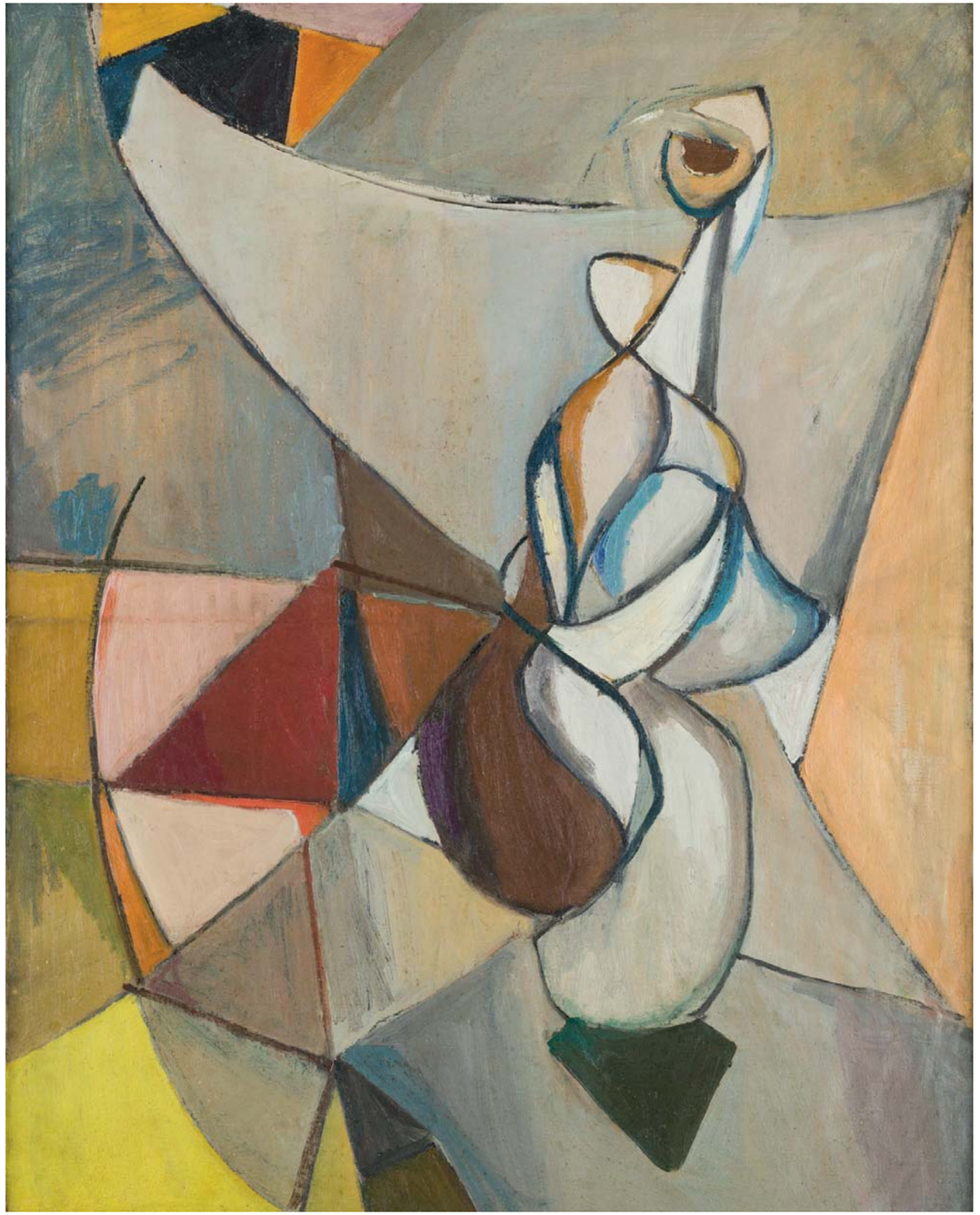
olej, płótno / 113,5 x 90 cm
na odwrocie na blejtramie częściowo
zniszczona nalepka Cricoteki
(na odwrocie kompozycja olejna)

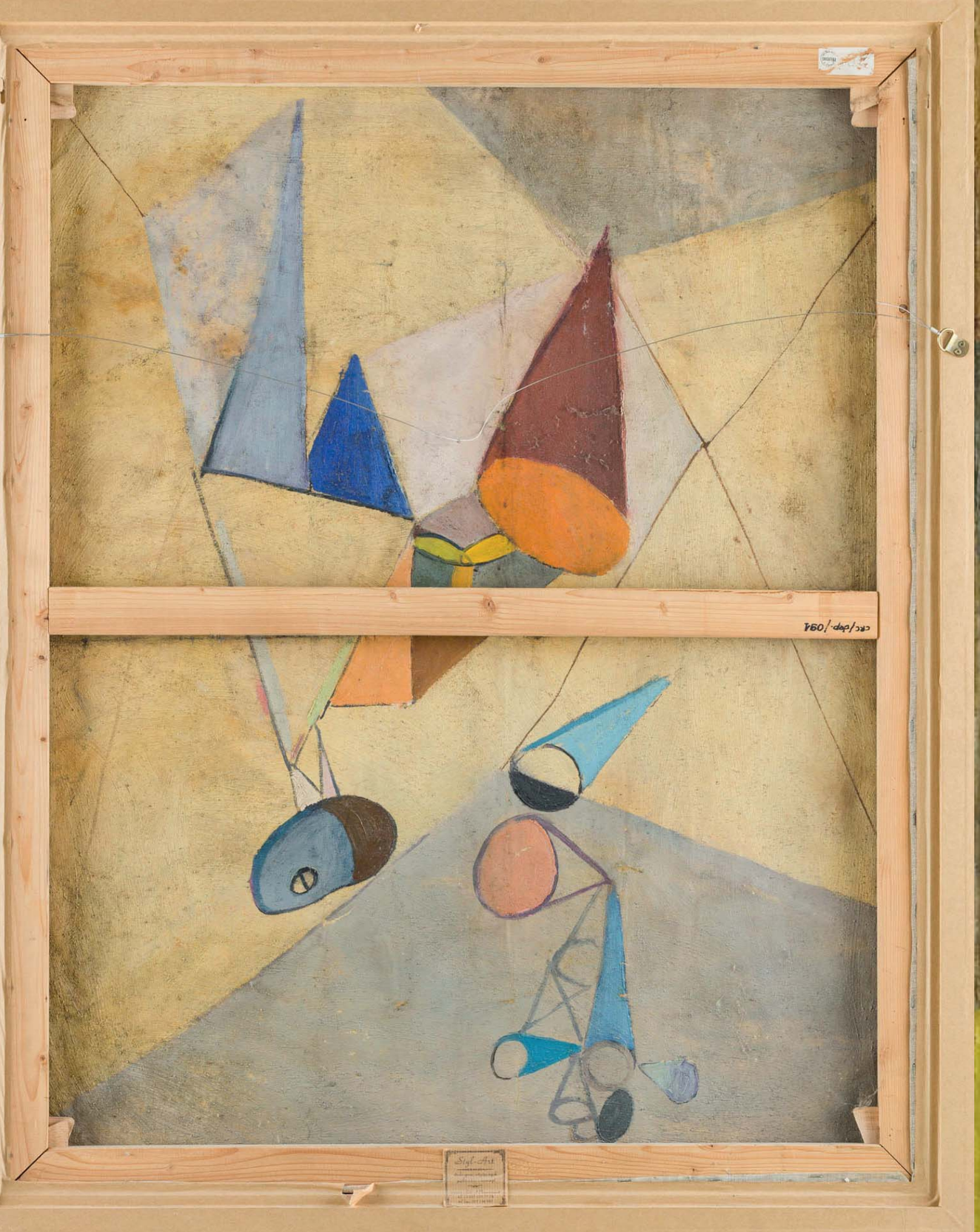
Estymacja: 800 000 – 1 000 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

Rok 1947. Rok przełomowy. Decyzje stają się radykalne. Zniknął wizerunek człowieka, uznany dotychczas za jedynie wiarygodny. (...) Na nowo, od nowa rozpocząłem cykl stwarzania (...)
– Tadeusz Kantor

Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba, wyd. MNK, Kraków 1991, s. 11.





DOTYCHCZAS RYSOWAŁEM I MALOWAŁEM POSTACIE I PRZEDMIOTY. TERAZ „RYSUJĘ” PRZESTRZEŃ. NOWĄ!

– Tadeusz Kantor

Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba, wyd. MNK, Kraków 1991, s. 58.

Tadeusz Kantor był poszukiwaczem nowinek artystycznych a w Polsce jednym z najbaczniejszych obserwatorów nowych trendów pojawiających się w sztuce europejskiej i amerykańskiej. Jego zamiłowanie do eksperymentu i niechęć do podążania utartymi ścieżkami powodowały, że każdy wyjazd poza granice kraju inspirował Kantora do nowych działań, które z zapałem podejmował. Pierwszy wyjazd do Paryża w 1947 i kolejny w 1955 roku stały się przełomowymi w karierze artysty. Zetknął się wówczas z twórczością Wolsa, Foutriera, Mathieu i Pollocka i po powrocie do kraju rozpoczyna własną przygodę z malarstwem gestu. Obrazy powstałe w latach 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. Kantor 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. Opisując 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.

Dziś z perspektywy czasu informelowe obrazy Kantora stały się znakiem rozpoznawczym jego twórczości malarskiej. Żadnemu innemu cyklowi nie poświęcił też artysta tyle uwagi. 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 (Wielka przygoda, w: Tadeusz Kantor informel [katalog wystawy], Starmach Gallery, Kraków 1999).

55
TADEUSZ KANTOR
(1915-1990)

Peinture, 1957

olej, płótno, 100 x 70 cm
sygn. p.d.: Kantor
opisany na odwrocie: X 57 cracovie Tadeusz KANTOR
na blejtramie napis: Kantor 1957 Peinture 57 100 x 70 33 KEO8 na odwrocie nalepka Galerie De France z Paryża oraz nalepka Palais des Papes z opisem pracy

(do obrazu dołączono potwierdzenie autentyczności podpisane przez Lecha Stangreta w styczniu 2009 roku)

Estymacja: 300 000 – 350 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, 27.11.2011, poz. 71

WYSTAWIANY
Avignon, Palais des Papes, wystawa Tadeusza Kantora i Marii Stangret, lipiec 1985.
Paryż, Galerie de France, Métamorphoses, marzec - maj 1982.

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.

56
TADEUSZ KANTOR
(1915-1990)

Peinture, 1961

olej, płótno, 97 x 130 cm
sygn. l.d.: Kantor

Estymacja: 450 000 – 550 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Stangret L., Tadeusz Kantor.
Malarski ambalaż totalnego dzieła,
wyd. ART + edition, Kraków 2006, s. 37.

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.
– Tadeusz Kantor

Kantor T., Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja, w: „Plastyka”
nr 16, dodatek do „Życia Literackiego” nr 50, 1957, s. 6.

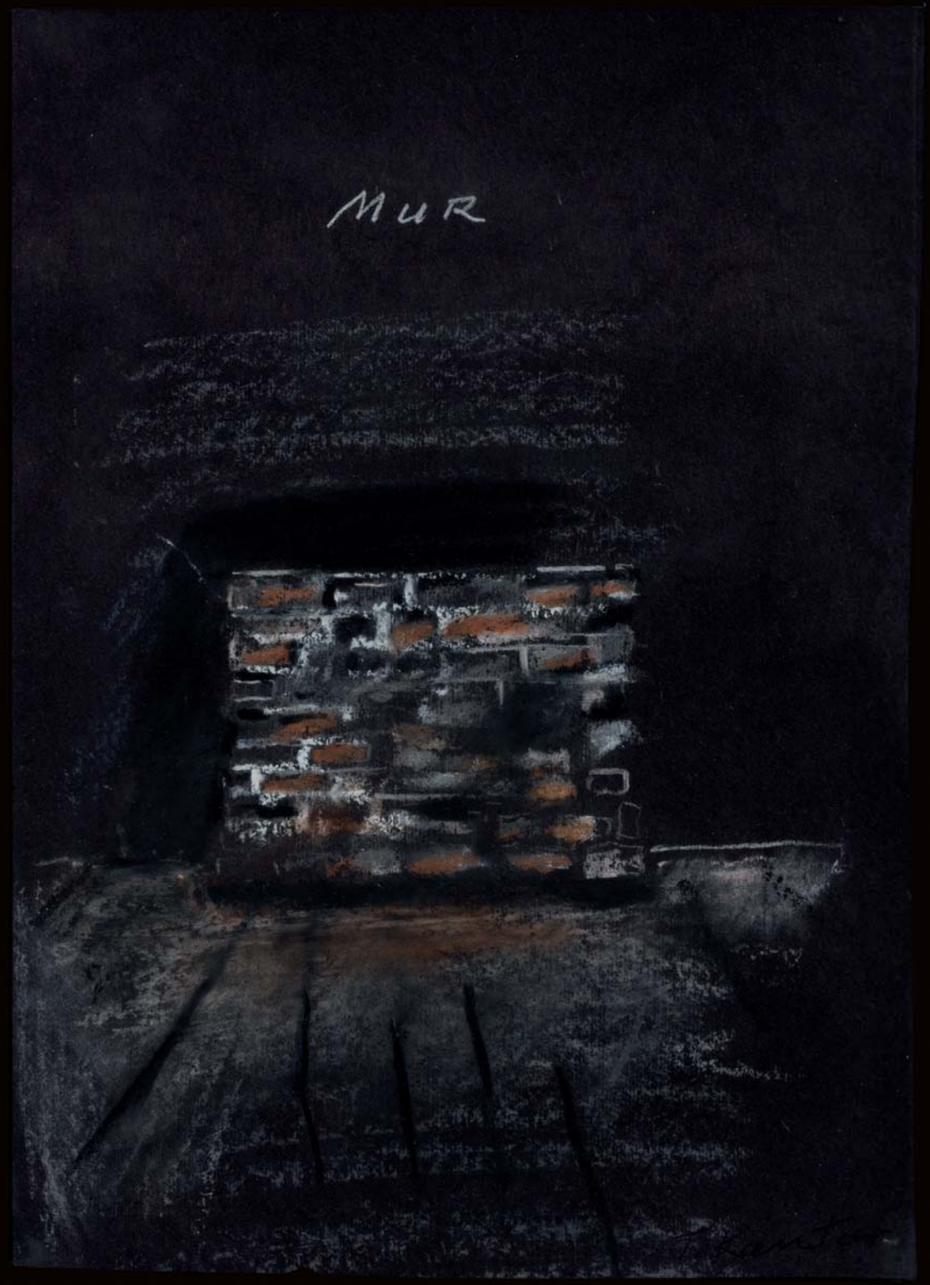
57
TADEUSZ KANTOR
(1915-1990)

Fragment scenografii ze schodami

tusz, pastel, gwasz, papier, 21 x 25 cm
sygn. u dołu na autorskiej pieczęci: T. Kantor

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



58
TADEUSZ KANTOR
(1915-1990)

Mur

pastel, gwasz, papier, 29 x 20,5 cm
sygn. p.d.: T. Kantor, u góry napis: MUR

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

59
TADEUSZ KANTOR
(1915-1990)

Cywil niższy gatunek

tusz, pastel, kredka, papier, 23,8 x 16 cm
opisany u dołu: cywil niższy gatunek

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

60
TADEUSZ KANTOR
(1915-1990)

Mężczyzna z papierosem

pastel suchy, flamaster, papier, 22,2 x 16 cm
sygn. p.d.: T. Kantor

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

„W pracy twórczej najważniejszy jest pomysł. W moich pracach ważne jest ich znaczenie. Czas ich trwania w ogóle mnie nie interesuje. Są to formy laboratoryjne i nie wolno mi nadawać im zbyt dużej wagi (...)" mówił Hasior. Artysta łączył swoje prace za pomocą zróżnicowanego materiału, a dzięki bogatej wyobraźni poetyckiej nadawał nowe znaczenia. W głębokim spektrum metafor, mistycyzmu i języka symbolicznego powstawały rzeźby, asamblaże i kolaże. W swoim podejściu przyrównywany był do magika lub „mistrza czarownic". Wiele z prac powstałych w latach 60. XX wieku nawiązuje do religii i katolicyzmu. „Trójca Święta", „Upadek anioła", „Czarna owca w raju" to tytuły tylko niektórych z nich.

„Święty chleb" odnosi nas ponownie do świata najprostszych artefaktów codzienności, które u Hasiora odzyskują swoje symboliczne znaczenie. Owe odzyskiwanie przedmiotu dla świata tłumaczył artysta następująco: „To, że używam do moich rzeźb mydła czy chleba nie jest demonstracją zuchwałości, lecz fachowo uzasadnioną potrzebą." Chleb jako sacrum istnieje w polskiej świadomości od wieków. W modlitwie Ojcze nasz wierni proszą: „Chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj". Według Nowego Testamentu, gdy po czterdziestodniowym poście na pustyni Jezus odczuwał głód, Szatan prowokował go, żeby zamienił kamienie w chleb. Odmowna odpowiedź brzmiała: „(…) nie samym tylko chlebem żyje człowiek, ale człowiek żyje wszystkim, co pochodzi z ust Pana". Ewangeliści opisali cud rozmnożenia chleba i nakarmienia nim tłumów. Święty Jan rozumiał te wydarzenia jako zapowiedź nowego chleba, czyli Zbawiciela. On określał siebie mianem chleba życia i mówił: „Kto do Mnie przychodzi, nie będzie łaknął". Najdonioślejszym wydarzeniem, podkreślającym nowe znaczenie chleba, była Ostatnia Wieczerza. Wówczas Chrystus, łamiąc go, oznajmił „Bierzcie i jedzcie, to jest Ciało moje". Dzięki Biblii chleb jest rozumiany nie tylko jako pożywienie dla ciała, ale przede wszystkim jako pokarm dla duszy, któremu należy się hołd. Z tego względu u Hasiora chleb pojawia się w kontekście kultu - świadczą o tym cykle z kapliczkami domowymi, gdzie bochenki tworzą część dewocyjnej struktury. Chleb to też pobożność codzienna – jako pierwszy pokarm otoczony jest w naszej kulturze szczególnym szacunkiem, niektórzy wierzący błogosławią chleb przed pokrojeniem go, kromkę, która spadła z ziemi całują.

Bochenek chleba pomalowany na srebrno i otoczony aureolą z gwiazd nabywa mocy sakrum, uwypuklonej przez nałożony nań druciany krzyżyk. Jednocześnie w chleb wbity jest nóż, a z powstałej rany cieknie strużka krwi. To bezpośrednie nawiązanie do ostatniej wieczerzy Chrystusa, które Hasior podsumował: „On tam, łamiąc chleb, rozdaje uczniom – bierzcie i jedzcie, to jest ciało moje (…). Tym aktem brutalnym, wytaczając krew z chleba, udowodniłem, że On miał rację. Mówił prawdę". Ale to też prawda o kruchości ludzkiego istnienia, o unicestwianiu dobra poprzez działanie zła. Twórczość Władysława Hasiora ciągle fascynuje i pobudza do refleksji, operując bliskimi symbolami dotyka najwrażliwszych strun duszy. Z perspektywy czasu można dziś powiedzieć, że należy do czołowych i najbardziej oryginalnych zjawisk w polskiej sztuce XX w., choć nadal wzbudza różnorodne reakcje i kontrowersje wśród kolejnych pokoleń odbiorców.

Chciałbym bardzo, by moja praca miała siłę terapii wstrząsowej, by podważała ustabilizowany leniwy błogostan, by niszczyła przyzwyczajenia i by była w swej ekspresji mocniejsza od ekspresji pociągu wjeżdżającego na stację w gwieździstą noc.
– *Władysław Hasior*

Magiczny Świat Władysława Hasiora [katalog wystawy],
MDK, Mińsk Mazowiecki, 2013.

61
WŁADYSŁAW HASIOR
(1928-1999)

Święty Chleb, 1968

asamblaż, deska, 45,5 x 36,5 x 21,5 cm
(wymiar z wtórną oprawą)
sygn. na odwrocie: Hasior 1968

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

62
MARIA EWA ŁUNKIEWICZ-ROGOYSKA
(1895-1967)

Martwa natura z wazonem

olej, płótno, 67 x 54 cm
sygn. p.d.: E. LUNKIEWICZ
opisany na odwrocie: M. EWA ŁUNKIEWICZ

Estymacja: 12 000 – 16 000 zł ♦

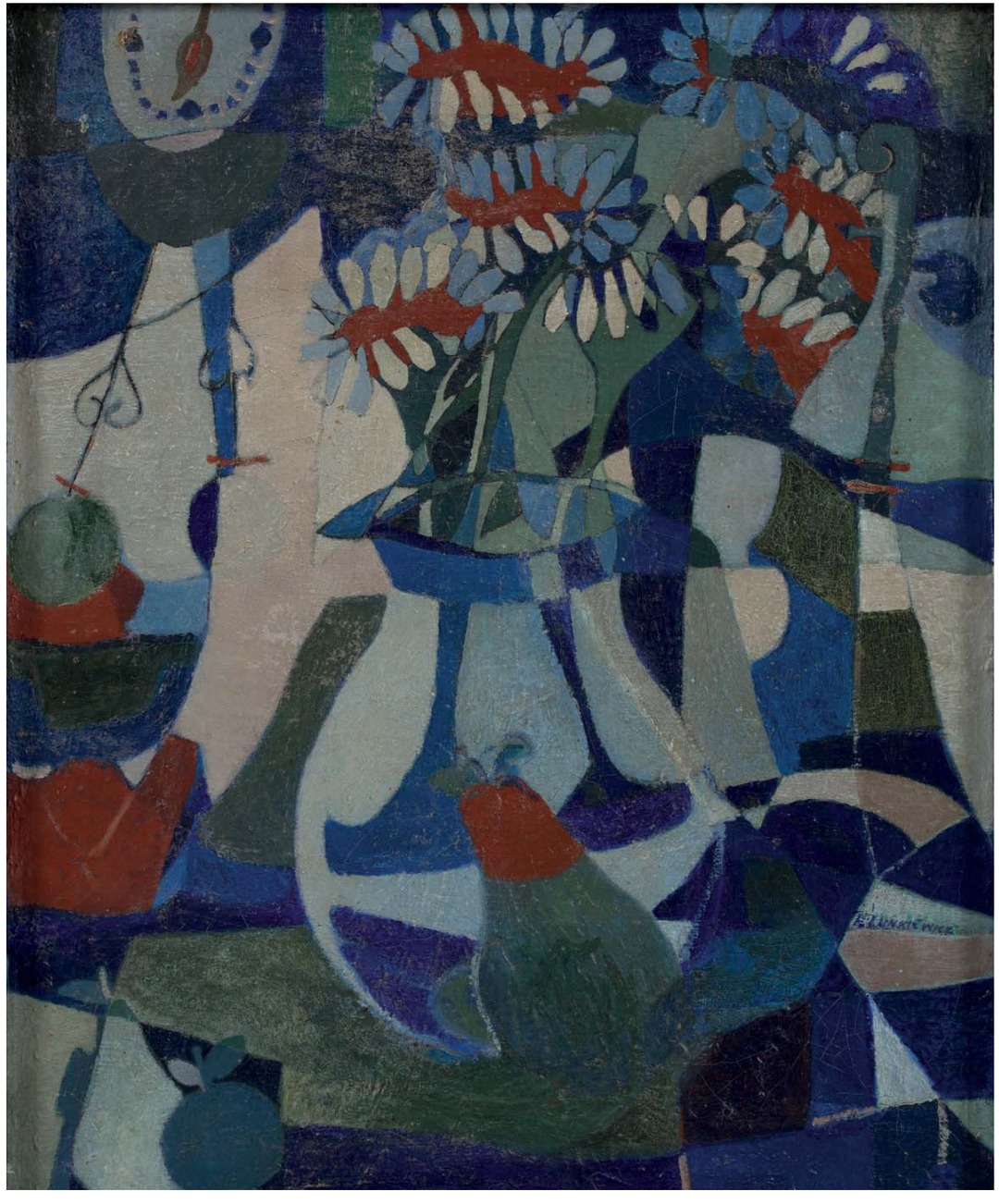
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

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.

Nie sposób mówić o sztuce Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej w oderwaniu od jej związku z grupą czołowych artystów i krytyków sztuki skupionych w środowisku polskiej powojennej awangardy. Jej sztuka przez lata pozostawała niejako w cieniu dokonań silnych osobowości, w których orbicie znajdowała się przez całe życie. Wystawa pośmiertna Mewy Łunkiewicz została zorganizowana w Zachęcie na początku roku 1969 przy współudziale jej najbliższych przyjaciół - Henryka Stażewskiego i Anki Ptaszkowskiej. Firmowana przez CBWA i tam prezentowana wystawa stała się manifestacją programową działalności Galerii Foksal jako nowej instytucji wystawienniczej w stolicy. Choć wśród założycieli Galerii Foksal i wystawiających w niej artystów nie pojawia się nazwisko Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej, jej wystawa w Zachęcie od początku do końca została przygotowana przez artystów związanych z tą właśnie galerią. Była swoistym importem czy jej „desantem" w CBWA; mogłaby uchodzić za projekt autorski Galerii Foksal.

Twórczość Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej budzi coraz większe zainteresowanie wśród kolekcjonerów polskiej sztuki. Nie tylko przez wzgląd na środowisko artystyczne, w którym funkcjonowała ale przede wszystkim na osobisty język wypowiedzi jaki wypracowała a który nie znajduje analogii w twórczości współczesnych jej artystek. Mewa Łunkieiwcz była malarką nieustannie poszukującą i bacznie przyglądającą się zmieniającym się tendencjom i nurtom. Wczesne lata młodości 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 niej 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. Większość prac artystki zaginęła podczas wojny jednak te, które ocalały, zdradzają nam fascynację Łunkiewicz-Rogoyskiej 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."



63
TADEUSZ DOMINIK
(1928-2014)

Kompozycja, lata 60. XX w.

akwarela, gwasz, papier, 30 x 45 cm
sygn. l.d.: Dominik

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

LITERATURA
Tadeusz Dominik. Za oknem jest ogród [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008, s. 146.

64
TADEUSZ DOMINIK
(1928-2014)

Cztery pory roku - Lato, 2009

olej, płótno, 90 x 90 cm
sygn. p.d.: Dominik
na odwrocie: DOMINIK 2009 OL, PŁ. 90 x 90 4 PORY ROKU- LATO
na odwrocie nalepka wystawowa Galerii Sztuki Wirydarz w Lublinie z 2009 roku oraz stempel Galerii Wirydarz

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Lublin, Galerii Sztuki Wirydarz, 2009

65
HENRYK STAŻEWSKI
(1894-1988)

Kompozycja, 1953

akryl, płyta pilśniowa, 33 x 33 cm
sygn. na odwrocie: 1953 H. Stażewski
na odwrocie nieczytelna pieczęć

Estymacja: 45 000 – 50 000 zł •

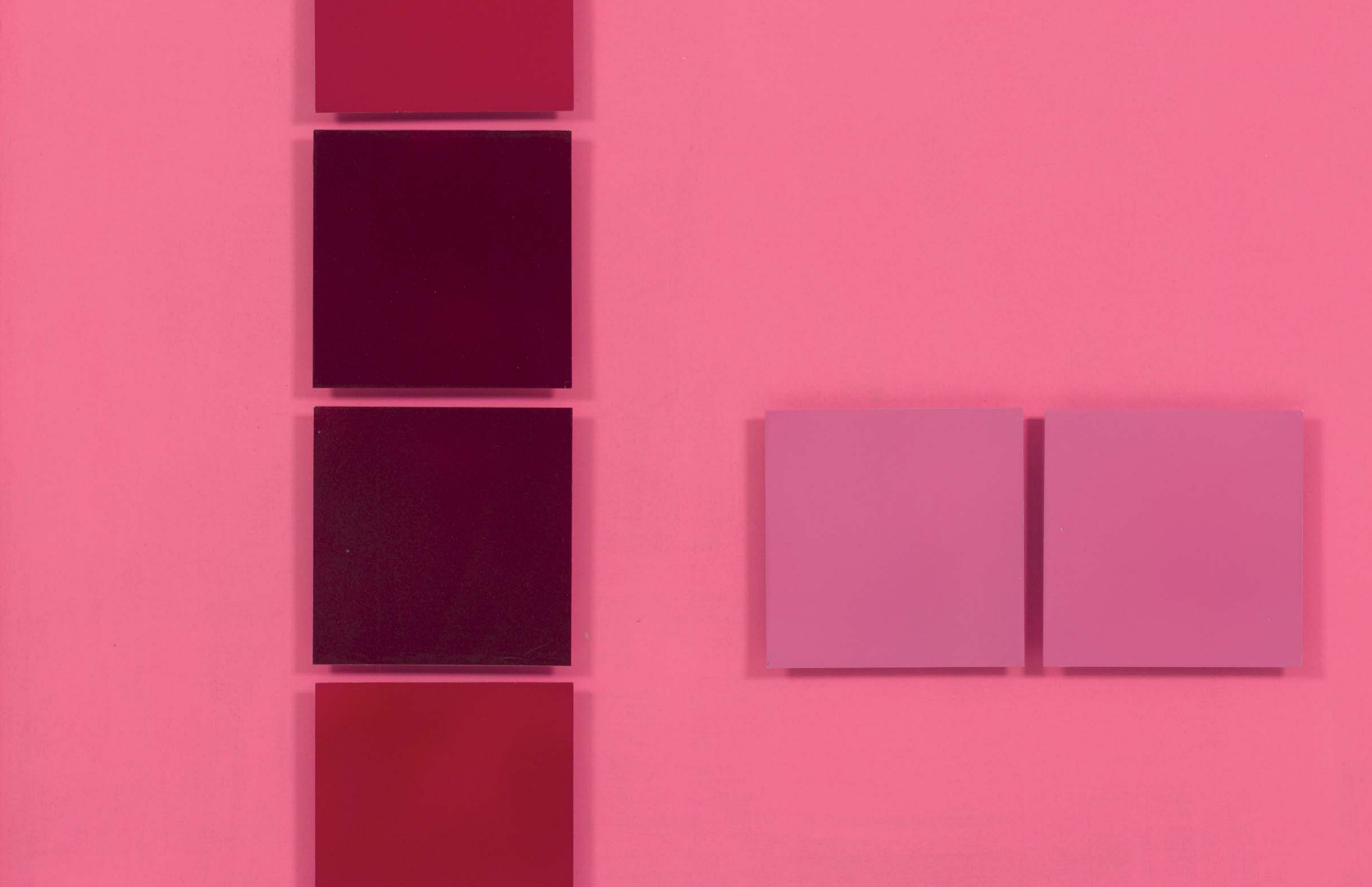
66
HENRYK STAŻEWSKI
(1894-1988)

Kompozycja, 1981

akryl, płyta, 44 x 44 cm
sygn. na odwrocie: 1980 H. Stażewski

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna
zakup od artysty



67
HENRYK STAŻEWSKI
(1894-1988)

Relief nr 31, 1973

akryl, płyta pilśniowa, 61,3 x 61,3 cm
sygn. na odwrocie: nr 31 H. Stażewski 1973
na odwrocie papierowa nalepka Galerii Foksal

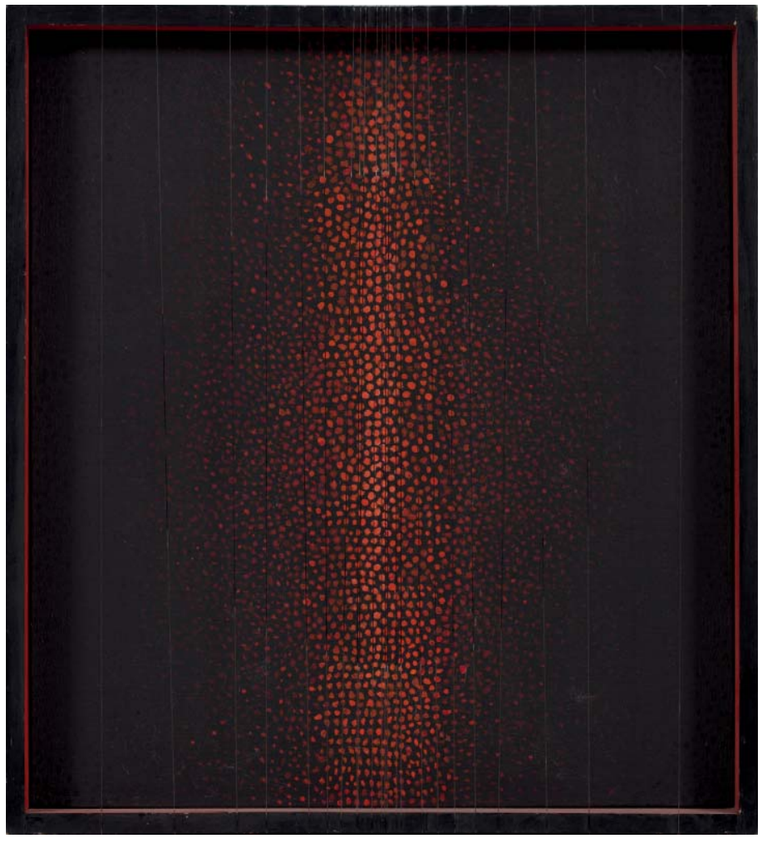
Estymacja: 300 000 – 400 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
DESA UNICUM, aukcja 29.11.2018, poz. 111
Kraków, kolekcja prywatna
Warszawa, Galeria Foksal (depozyt)

REPRODUKOWANY
Szczepaniak A., Henryk Stażewski,
wyd. Skira, Mediolan, 2018, s. 167.

Sztuka abstrakcyjna jest najbardziej jednolitym, całościowym i organicznym widzeniem kształtów i kolorów. Ma ona na celu najwyższe wyczulenie naszego oka, osiągnięcie absolutnego słuchu wrażliwości kolorystycznej i matematycznej precyzji w wyczuwaniu formy i proporcji.

fragment z katalogu indywidualnej wystawy Henryka Stażewskiego w Galerii Zachęta w Warszawie (1978).



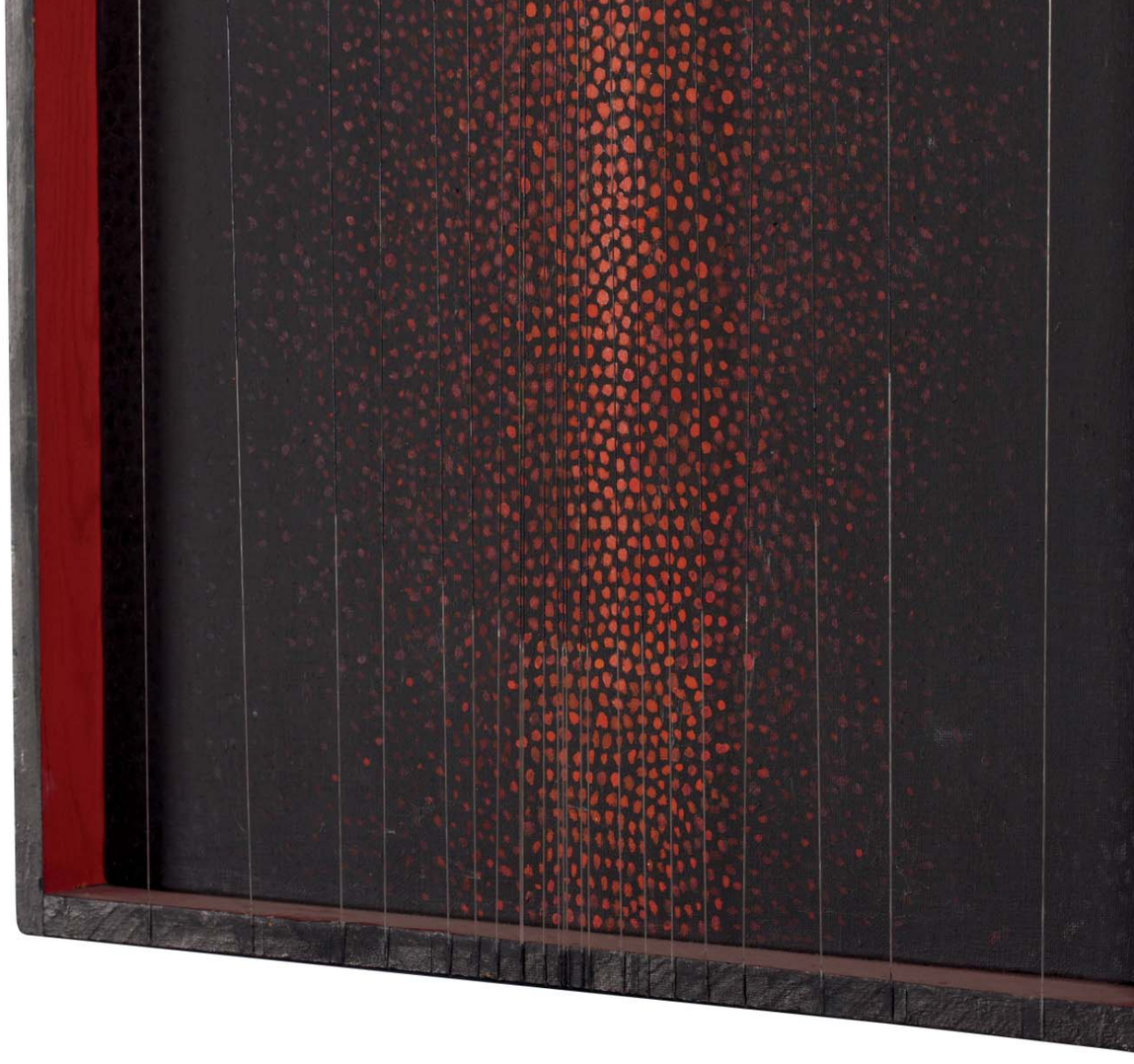
68
DANUTA LEWANDOWSKA
(1927-1977)

Kompozycja 27/75, 1975

akryl, płótno, linka stalowa, drewno,
52,5 x 48 cm
sygn. na odwrocie: DANUTA LEWANDOWSKA
WARSZAWA /AKRYL/, na blejtramie: 27/75

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup od artystki



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

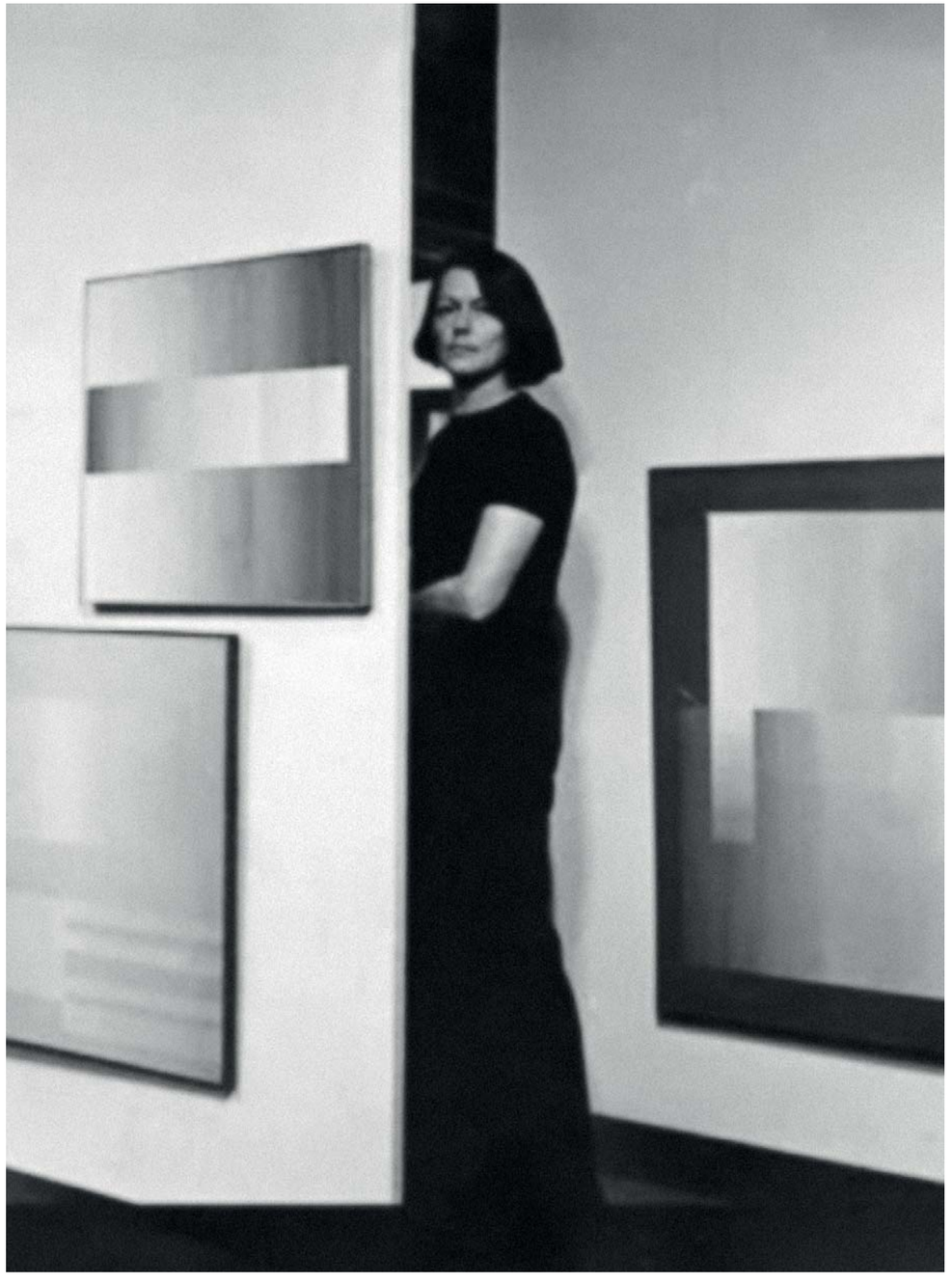
– Danuta Lewandowska

W ostatnich latach rośnie zainteresowanie działalnością polskich artystek okresu powojennego. Coraz częściej do świadomości zbiorowej przenikają i znajdują w niej swoje trwałe miejsce kobiety, których twórczość w sposób znaczący wpłynęła na kształt sztuki drugiej połowy XX wieku. Przez lata niesłusznie pomijane wracają a ich różnorodna, często zupełnie oryginalna spuścizna, wzbogaca obraz tego, czym była polska plastyka. Do takich postaci należy Anna Huskowska – Mlynarska, artystka związana z polską szkołą plakatu i malarstwem abstrakcyjnym przełomu lat 60. i 70. Skala zainteresowań artystki obejmowała w zasadzie wszystkie dziedziny plastyki.

Myślę, że wszystko co zrobiła miało źródło w pasji i w prawdzie, dlatego zostawiła tak silny ślad.
– *Henryk Tomaszewski*

ANNA HUSKOWSKA-MŁYNARSKA

Malarka, plakacistka, graficzna, ilustratorka. Urodziła się w 1922 roku we wsi Czerięcin w rodzinie ziemiańskiej. Od wczesnych lat dziecięcych wykazywała zainteresowanie rysunkiem. W wieku 18 lat, w czasie okupacji, zaangażowała się w pomoc więźniom obozu w Majdanku. Po wojnie przeprowadziła się do Warszawy, gdzie rozpoczęła studia dziennikarskie na Wyższej Szkole Dziennikarskiej, jednocześnie nawiązując współpracę z redakcją Spółdzielni wydawniczej „Czytelnik". Huskowska-Młynarska zrealizowała dla nich parę projektów okładek książkowych. Swoją edukację artystyczną rozpoczęła w 1949 na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie u Henryka Tomaszewskiego, który w późniejszych latach stał się też jej przyjacielem. Profesor, który był zaliczany do twórców słynnej polskiej szkoły plakatu, zaraził studentkę entuzjazmem do tej dziedziny sztuki i Huskowska-Młynarska w ciągu kolejnych dziesięciu lat stworzyła kolekcję trzydziestu dwóch plakatów filmowych i społecznych, które były wielokrotnie nagradzane i pokazywane na wystawach. Jej prace były eksponowane w prestiżowym szwajcarskim magazynie „Grapis". Plakaty były początkowo bardzo malarskie, jednak z biegiem lat artystka zaczęła dążyć do syntezy i oszczędności w formie i kolorze. W latach 70. skupiła się przede wszystkim na malarstwie. Tworzyła monochromatyczne obrazy o świetle w nurcie op-artu. Jej malarstwo należało do niezwykle dojrzałych i kontemplacyjnych. W katalogu wystawy „Gwasze Anny Huskowskiej" z 1973 roku możemy przeczytać wypowiedź artystki na temat własnej twórczości: „Wystawa jest próbą wypowiedzi na tematy malarskie, wolne od uciążliwych ograniczeń grafiki użytkowej. W określaniu światła, które definiuje widzenie otaczającego nas świata, dostrzegamy istotę przemian, jakie zachodzą w malarstwie od czasów wczesnego renesansu, poprzez rewolucję impresjonizmu oraz jego szczyt i kres zarazem, taszyzm. Te przemiany teraz w sposób dla mnie naturalny zmierzają ku scaleniu, ku syntezie, ku dyscyplinie, wbrew rozpętaniu żywiołów „nowej figuracji". Jest to uporczywe i mało popularne szukanie logiki i sensu w dziedzinie, która na ogół uchodzi za domenę niekontrolowanych i wybujałych emocji". (Młynarska B., Anna Huskowska. Plakacistka, grafik, malarka [nieopublikowana praca magisterska], Uniwersytet Warszawski 2016, s. 50.) Zwieńczeniem jej praktyki malarskiej była indywidualna wystawa w warszawskiej galerii „Współczesna", gdzie wystawiano artystów takich jak: Opałka, Abakanowicz, Gierowski czy Nowosielski. Huskowska-Młynarska w latach 80. tworzyła liczne ilustracje społeczno-polityczne dla niezależnych wydawnictw związanych z „Solidarnością". W tym okresie również udzielała się charytatywnie internowanym działaczom Solidarności i ich rodzinom. Mimo, że Huskowska – Młynarska należała do nielicznego grona reprezentantek polskiej szkoły plakatu, twórczość jej pozostaje w dalszym ciągu mało poznana.



Interesuje mnie współzależność światła i koloru. Tkwią tu jeszcze nie w pełni poznane i wykorzystane malarsko możliwości, mimo iż problem ten nurtował artystów od renesansu, przez impresjonizm, aż po taszyzm i op-art. Są to poszukiwania syntezy i dyscypliny, na pewno nie łatwej dla widza.
– *Anna Huskowska-Młynarska*

Życie Warszawy, 1973.

69
ANNA HUSKOWSKA-MŁYNARSKA
(1922-1989)

Światło w przestrzeni błekitnej II, 1976

gwasz, płótno, 59 x 74 cm
sygn. na odwrocie na blejtramie: 1976
ANNA HUSKOWSKA MŁYNARSKA „ŚWIATŁO
W PRZESTRZENI BŁEKITNEJ II"

Estymacja: 12 000 – 18 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja spadkobierców artystki

WYSTAWIANY
Warszawa, Fundacja Stefana Gierowskiego,
Życie obrazów, 13.09-20.11.2020.

REPRODUKOWANY
Życie obrazów [katalog wystawy], Fundacja
Stefana Gierowskiego, Warszawa 2020, s. 81.

W drugiej połowie lat 60. Huskowska, uczennica Henryka Tomaszewskiego, zarzuciła wcześniej uprawianą twórczość plakatową. Zainteresowała się malarstwem a pierwsze wykonane gwaszem na płótnie abstrakcje pokazała w październiku 1973 roku w galerii „Współczesna" w Warszawie. Przestrzeń ta, działająca w tamtych czasie pod kierunkiem Marii i Janusza Boguckich, była miejscem spotkań środowiskowych i wartkich dyskusji obejmujących wszystkie pola sztuk pięknych. Huskowska miała możliwość konfrontacji swoich idei z bywającymi we „Współczesnej" artystami. Bywała też na zachodzie Europy gdzie chłonęła najnowsze trendy, które stały się dla niej źródłem inspiracji. Język swój odnalazła w abstrakcji, fascynowało ją oddziaływanie koloru. W pracach z lat 70. w ramach jednego płótna artystka rozgrywała kompozycję przy użyciu jednej barwy. Eksperymentowała z jej nasyceniem stopniowo rozjaśniając kolor od intensywnej tonacji po jej prawie zupełne rozbielenie. Uzyskiwała w ten sposób efekt przepływania barwy, co sytuowało jej malarstwo blisko twórczości współczesnych Huskowskiej przedstawicieli op-artu. Co więcej, obrazy ustawiała w taki sposób by odbiorcy przemieszczając się między nimi odkrywali je na nowo w różnych ujęciach. Badała relacje zachodzące między płótnami i widzem oraz współzależność światła i koloru. W tym wymiarze nawiązywała Huskowska do pokazanego w 1958 roku przez Wojciecha Fangora i Stanisława Zamecznika „Studium przestrzeni". Poszukiwała logiki i sensu w zdominowanym zazwyczaj przez emocje gatunku. Jej obrazy estetycznie wysmakowane, były sztuką ambitną i przemyślaną.

Hartmut Böhm jest jednym z najbardziej znanych na świecie niemieckich artystów współczesnych. Jego twórczość oparta na minimalistycznym podejściu, doborze niekonwencjonalnych materiałów i poszukiwaniu nowego wyrazu artystycznego czy estetycznego przekazu, wywarła wpływ na wielu artystów jego generacji, jak i na twórców młodszego pokolenia.

Twórczość Hartmuta Böhma zaliczana jest do nurtu sztuki wyrosłej z konstruktywizmu, niemniej jednak widoczne są bliskie związki ze sztuką konceptualną. „Matryca i metafora", „pustka i objętość", „nakładanie i przenikanie", „system i składnia" oraz „forma i struktura" - to terminy, które Hartmut Böhm proponuje odbiorcom chcącym zapoznać się z jego twórczością. Jako jedna z wiodących w europejskim ruchu konstruktywistycznym lat 60. twórczość Bohma została włączona do najważniejszych wystaw, takich jak Nouvelle Tendance w 1964 roku w Musee des Arts Decoratifs w Palais du Louvre, a także Kinetika w Wiedniu. Prace niemieckiego artysty charakteryzują się tematyczną surowością, a także rzadko spotykaną logiką rozwoju na przestrzeni ponad czterech dekad. Przede wszystkim zaś zawdzięczają swoje istnienie jasnej systematyce opartej na prostych zasadach matematycznych i geometrycznych, które widz może w każdej chwili prześledzić. W ten sposób prace osiągają dynamiczne, czasem wizualnie mylące efekty, które pozostają w charakterystycznej relacji napięcia do przejrzystości ich struktury.

Oferowana praca spełnia podstawowy wymóg sztuki konstruktywistycznej czyli zastosowanie dyscypliny formalnej ograniczonej do prostych elementów geometrycznych, w tym przypadku linii. Wzajemne oddziaływania form – horyzontalnie i równolegle do siebie poprowadzonych czarnych linii na białym tle - wywołują wewnętrzne napięcie w kompozycji obrazu. Dla Böhma, którego rodowód artystyczny czerpie z konstruktywizmu - celem jest poszukiwanie ekspresji estetycznej, a metodą świadoma rezygnacja nie tylko z prezentowania widzialnej rzeczywistości, ale także odejście od skojarzeń ze światem przedmiotów.

Prace Böhma znajdują się obecnie w 70 kolekcjach publicznych na całym świecie, w tym między innymi w Neuberger Museum of Art, Nowy Jork; Busch-Reisinger Museum na Uniwersytecie Harvarda, Massachusetts; Kunstmuseum Bonn; Museum Ritter, Waldenbuch; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek; Museum Haus Konstruktiv, Zurych; oraz Muzeum Sztuki w Tel Awiwie.

70
HARTMUT BÖHM
(UR. 1938)

20 Bleistiftlinier 10H–8B, 1972

tusz, karton, płyta drewniana, pleksi glass,
52 x 52 cm (w oprawie)
sygn. na odwrocie ołówkiem: Bohm 1972
opisany na papierowej etykiecie: Harmut Bohm Bleistiftlinien-Programm „20 Bleistiftlinier 10H–8B 1972" Bezeichnung: A, IV Grosse: 510 x 510 mm Jahr: 1972 Sign: Bohm

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

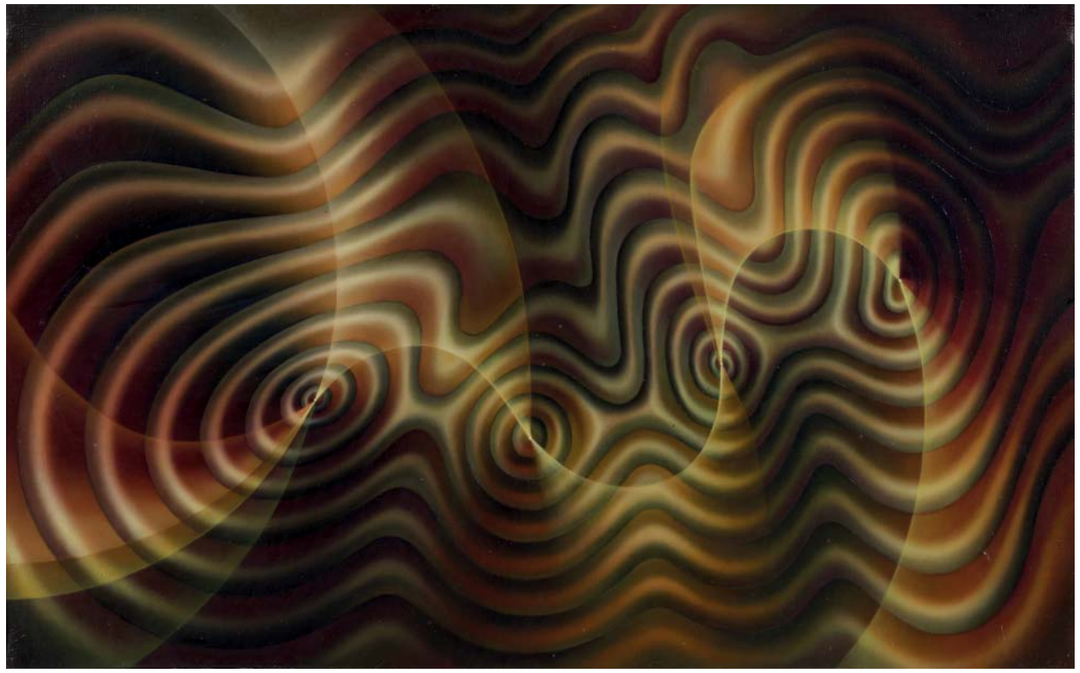
PROWENIENCJA
Belgia, kolekcja prywatna
Lempertz, aukcja 04.12.2019, poz. 28

Konstruktywiści w punkcie swego wyjścia wierzyli w Sztukę, mieli nadzieję, że zabiegi analityczne, działania elementaryzacyjne doprowadzą do odkrycia jej istoty. Wierzyli tym samym, że sztuka sama przez się potrafi się obronić — jej siłą jest jej forma.

Turowski A., Konstruktywistyczna przemiana, w: „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" nr 1 (31), 1977, s. 94.

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.

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*



71
HALINA WRZESZCZYŃSKA
(1929-2018)

Falowanie, lata 70. XX w.
(Konfiguracja 4-punktowa)

olej, płótno, 76 x 122,5 cm
sygn. p.g.: HWrzeszczyńska
opisany na odwrocie: format 120 x 75 HALINA WRZESZCZYŃSKA (KONFIGURACJA 4-PUNKTOWA) (brązowa) „FALOWANIE"

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

Janusz Antoni Eysymont studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1951-1956 u prof. Stanisława Czajkowskiego i Aleksandra Kobzdeja. Dyplom uzyskał na Wydziale Malarstwa w 1957 roku. W 1980 aktywnie działał w Związku Polskich Artystów Plastyków, popierającym strajk w Stoczni Gdańskiej i powstanie Solidarności. W 1981 roku był współorganizatorem i jednym z przewodniczących Kongresu Kultury Polskiej. W okresie stanu wojennego brał udział w życiu artystycznym przy warszawskim Duszpasterstwie Środowisk Twórczych. Na początku swojej drogi twórczej Janusz Eysymont uprawiał malarstwo gestu. Język abstrakcji zawsze był mu najbliższy, wierny pozostał mu przez całe życie. W pracach Eysymonta głównym bohaterem jest światło. Już jego statyczne kompozycje z połowy lat sześćdziesiątych eksponowały opozycję rozświetlonych i ciemnych płaszczyzn. Światło i cień były zasadniczymi elementami w monochromatycznych lub wielobarwnych pracach z okresu późniejszego – końca lat sześćdziesiątych i początku lat 70. Od lat 70. w sztuce Eysymonta następuje przeobrażenie a coraz wyraźniej pobrzmiewają w niej rygor logiki i redukcja środków wyrazu. Dominować zaczyna w tym czasie neutralne tło oraz naniesione nań formy geometryczne. Organiczne kształty egzystujące w odkrywanych przez niego przestrzeniach, ustąpiły miejsca na rzecz neutralnego tła przeciwstawionego światu form geometrycznych. Czas stanu wojennego i osobistego zaangażowania Eysymonta w wydarzenia społeczno-polityczne początku lat 80. zaowocowała obrazami o nowej dynamice uzyskanej dzięki zróżnicowanym napięciom kolorystycznym, z rozbłyskującymi ogniskami intensywnego, świetlistego koloru – różu, karminu, zieleni. Oszczędniejszy stał się też wówczas język wyrazu.

72
JANUSZ EYSYMONT
(1930-1991)

Rytmy, 1984

akryl, płótno, 81 X 54 cm
sygn. p.d.: J. Eysymont 84
na odwrocie: Janusz Eysymont
opisany na blejtramie: JANUSZ EYSYMONT
„RYTMY" III 84, 81 x 65 akryl

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup od artysty

Stopniowo swobodne formy upraszczają się do postaci regularnych pasów tworzących rytmiczny, równoległy bądź ukośny układ kompozycyjny. Precyzyjny, geometryczny ich porządek bywa jednak podwójnie naruszany – tam gdzie pasy zanikają w tle i tam gdzie rozsuwają się jak swoista przesłona odsłaniająca ruch barwnego światła budującego skomplikowaną przestrzenność tych obrazów.

Wierzchowska W., Janusz Eysymont, w: „Katalog wystawy laureatów Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida z lat 1967-1976", Warszawa 1977.

Sztuka Juliana Stańczaka, czołowego przedstawiciela Op-Artu, jest radosna i dynamiczna. Sam termin Op Art został ukuty przez „Time Magazine" po pierwszej dużej wystawie artysty zatytułowanej „Julian Stańczak: Optical Paintings", która odbyła się w Martha Jackson Gallery w Nowym Jorku w 1964 roku. Pokazane tam obrazy, pełne koloru i optymizmu, nie zdradzały nic z traumatycznego dzieciństwa artysty.

W 1940 roku Stańczak został wraz z rodziną przymusowo wywieziony do syberyjskiego obozu pracy, gdzie trwale stracił władzę w prawej ręce. W 1942 roku, w wieku trzynastu lat, uciekł i wstąpił do stacjonującej w Persji polskiej armii na uchodźstwie. Młodzieńcze lata spędził w obozie dla uchodźców w Ugandzie. To właśnie tam, w Afryce, nauczył się pisać i malować lewą ręką, a na jego późniejszą twórczość głęboko wpłynęło afrykańskie światło, intensywnie kolorowe zachody słońca i to, co nazywał "ogromną energią wizualną". W 1950 roku rodzina przeniosła się przez Londyn do Cleveland w USA. Studiował w Cleveland Institute of Art., a następnie szkolił się u Josefa Albersa na Uniwersytecie Yale, gdzie w 1956 roku otrzymał tytuł magistra sztuk pięknych. Pozostając pod wpływem Albersa, artysty rosyjskiego suprematyzmu i konstruktywizmu, Stańczak dążył do osiągnięcia ekstremalnych wrażeń zmysłowych u widza.

Rozwijając swoje zainteresowanie złożonymi relacjami kolorystycznymi, obrazy Stańczaka skupiają się na szerokiej gamie form, od siatek, powtarzających się prostokątów i innych form geometrycznych, po łuki, krzywe, a nawet biomorficzne kontury. Intensywna koncentracja na zmianach kolorystycznych i percepcji wizualnej doprowadziła w wielu pracach do stworzenia wrażenia linii (choć sama linia nie istnieje) poprzez gwałtowne zmiany odcienia i/lub waloru. W niektórych pracach Stańczaka to, co początkowo wydaje się być polem wąskich pionowych pasków, zostaje pomysłowo zakłócone, by stworzyć serię nieregularnych, unoszących się w powietrzu form poziomych. Kontury, które definiują widziane kształty, są w rzeczywistości tworzone przez aparat percepcyjny widza, a nie przez żadną wyraźną linię, która je określa. To, co domniemane, staje się rzeczywiste, nawet jeśli środki do osiągnięcia tego rezultatu zostały stłumione. Ten mały cud widzenia - sposób, w jaki nasze umysły dostarczają "brakujących" informacji, gdy stykamy się ze światem wizualnym - jest zjawiskiem, które początkowo rozpoznali i wykorzystali tacy artyści jak Seurat i Cezanne.

Julian Stańczak kontynuował bogatą eksplorację tego istotnego, fenomenologicznego spostrzeżenia, wykraczając poza zwykłe patrzenie na obraz i odnajdując głębokie rezonanse daleko poza powierzchnią płótna. Jego obrazy kontynuują geometryczne zainteresowanie siatkami i wzorami, zawsze z bujnym, ale technicznie precyzyjnym wyczuciem koloru. O wiele więcej niż tylko prosta manipulacja percepcją widza, prace Stańczaka stawiają fundamentalne pytania ontologiczne - jak określamy, co jest prawdziwe, a co nie? - które są konsekwentnie rozwiązywane w zdumiewająco poetycki sposób. Forma rozmywa się na naszych oczach, gdy oczekiwanie zwycięża nad rzeczywistością, a techniczna precyzja niezawodnie ustępuje miejsca czystemu uczuciu.

Prezentowana kompozycja pochodzi z wczesnych lat 70., kiedy tworzone przez Stańczaka przestrzenie malarskie otrzymały nowy walor: światło emitowane przez barwy. Rytm i linia doprowadzone są do skrajności, skutkując powtarzalnością wzorów geometrycznych, które angażują uwagę. Sam Stańczak o swojej twórczości mówił: "W mojej sztuce nie rozwodzę się nad tym 'co to jest?', ale raczej nad tym 'co to z tobą robi?'. Chcę pozostawić moje obrazy otwarte na interpretację".

> To, co postrzegamy, to rozwibrowanie eterycznej materii, która, poddając się doświadczeniu optycznemu, umyka dotykowi. To, co nas intryguje, to wyrafinowane współistnienie ukierunkowanego biegu linii z ich iluzyjnością.
>
> Kossakowska I., Julian Stańczak. „Optyczne obrazy" czy „wyselekcjonowana energia wizualna"?, w: „Biuletyn Historii Sztuki", 1996, Nr 1-2, s. 109.

73
JULIAN STAŃCZAK
(1928-2017)

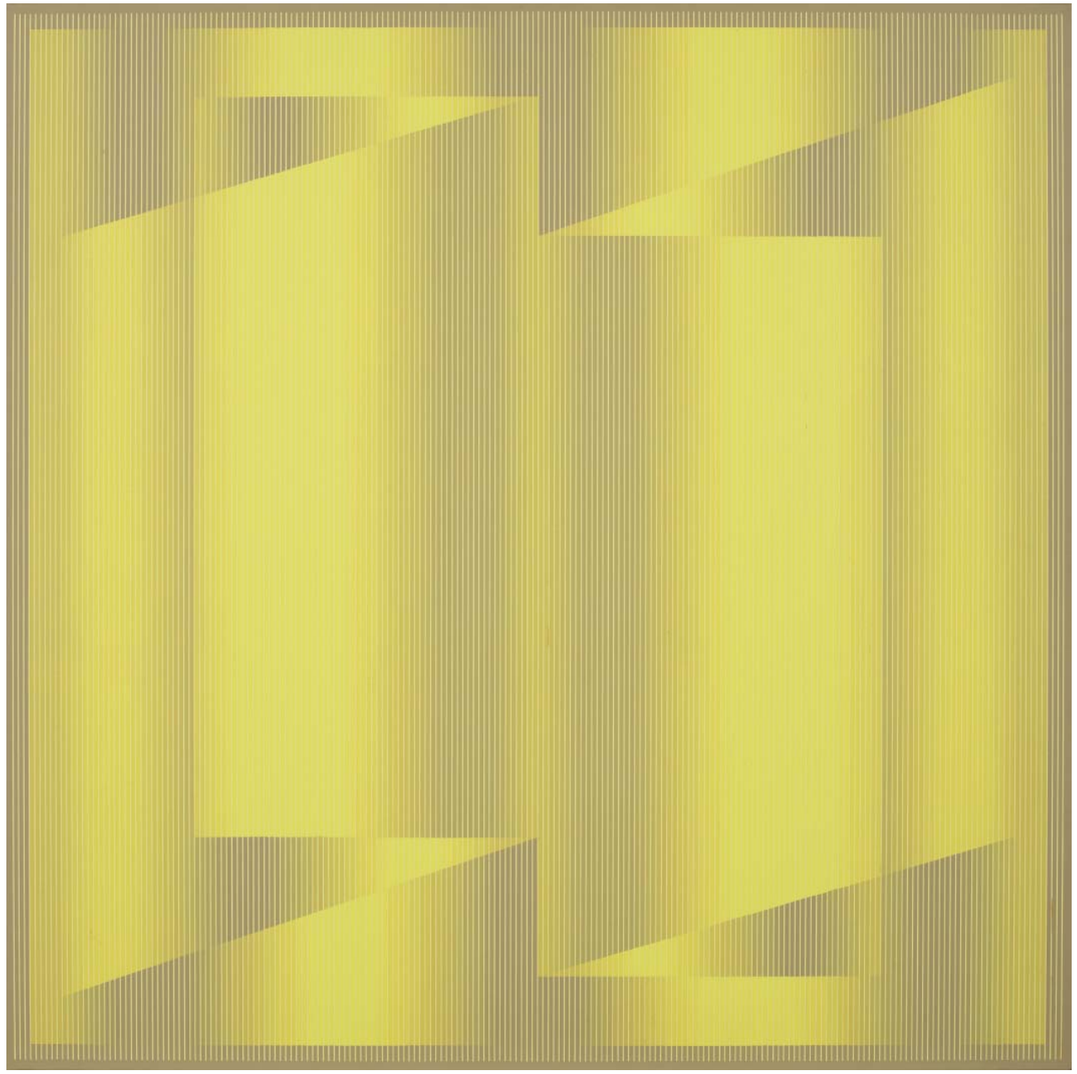
Turn yellow, 1978

akryl, płótno, 127 x 127 cm
sygn. na odwrocie: Julian Stańczak
sygn. na blejtramie: JULIAN STAŃCZAK „TURN YELLOW" 78
na odwrocie papierowa nalepka London Arts Group z opisem pracy

Estymacja: 300 000 – 400 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 10.12.2015, poz. 20
Warszawa, kolekcja prywatna
Palm Desert (CA), Heather James Fine Art
Londyn, London Arts Group
bezpośredni zakup od artysty

REPRODUKOWANY
Smolińska M., Julian Stańczak. Op art. i dynamika percepcji, wyd. Muza, Warszawa 2014, s. 199.

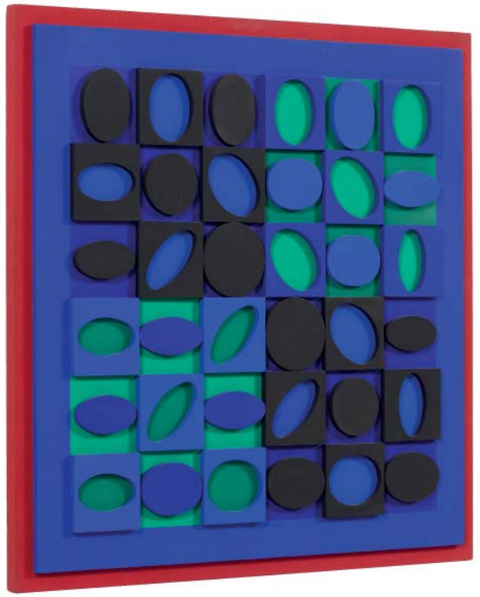


Za symboliczny początek ery Op-art'u w sztukach plastycznych uważa się otwarcie w 1965 roku w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej wielkiej wystawy zatytułowanej The Responsive Eye. Światła reflektorów padły wówczas na dwóch artystów: Josefa Albersa, spadkobiercy Bauhausu, oraz Victora Vasarely'ego. Ale podczas gdy Albers, często lekceważony przez krytyków, stał się szybko czarną owcą nowoczesnej abstrakcji, dla Vasarely'ego, który właśnie osiągał szczyt swojej artystycznej kariery pokaz ten stał się platformą startową do sławy.

Ostateczne uształtowanie się wizji artystycznej Vasarelego miało miejsce dekadę wcześniej. Świadectwem tego było otwarcie wystawy zbiorowej Movement (Le Mouvement) w Galerii Denise René w kwietniu 1955 roku. W pokazie wzięli udział pionierzy sztuki kinetycznej Marcel Duchamp i Alexander Calder, a także Vasarely oraz inni młodzi artyści. Na wystawie zaprezentowano również tzw. Żółty Manifest Vasarely'ego. Manifest ten był wyrazem jego refleksji nad kinetyzmem i jednością plastyczną, a także podstawowym językiem malarskim, w którym elementy geometryczne są mnożone w permutacyjne serie. Manifest wyrażał również pogląd artysty o potrzebie seryjnego zwielokrotniania i popularyzacji dzieł sztuki.

Victor Vasarely w czasie swojej długiej, cenionej przez krytyków kariery nieustannie przekonywał do podejścia do tworzenia sztuki, które byłoby głęboko społeczne. Pierwszorzędną wagę przywiązywał do rozwoju wciągającego, przystępnego języka wizualnego, który mógłby być powszechnie zrozumiały - tym językiem dla Vasarely'ego była abstrakcja geometryczna. Poprzez precyzyjne kombinacje linii, geometrycznych kształtów, kolorów i cieniowania, tworzył obrazy przyciągające wzrok, pełne iluzji głębi, ruchu i trójwymiarowości. Bardziej niż o miłe dla oka sztuczki, Vasarely'emu zależało by przekazać, że „czysta forma i czysty kolor mogą opisać świat". W tym celu w 1959 roku opatentował „Alfabet plastyczny". W alfabecie znajdowało się 15 form, wszystkie oparte na wariacjach koła, trójkąta i kwadratu, a każda z form występowała w gamie 20 różnych odcieni. Każda forma była przedstawiona w kwadratowej ramie, a kształt i otaczająca go rama były prezentowane w różnych odcieniach. Alfabet można było układać w pozornie nieskończoną ilość kombinacji i wykorzystywać do tworzenia nieskończonej ilości obrazów. Koncepcja, którą Vasarely przedstawił za pomocą swojego Alfabetu, polegała na tym, że dzięki jego zastosowaniu akt twórczy mógł być przeprowadzony za pomocą czysto naukowego procesu.

Wkład Vasarele'go w rozwój abstrakcji był przełomowy. Przyjaciele, współpracownicy i zwolennicy artysty z entuzjazmem wspominają, że jednym z jego mott było „sztuka dla wszystkich". Cieszył się, gdy jego twórczość pojawiała się na ubraniach, pocztówkach, produktach komercyjnych i w reklamach. Przewidywał, że w przyszłości sztuka może pozostać aktualna tylko wtedy, gdy stanie się dostępna dla wszystkich.



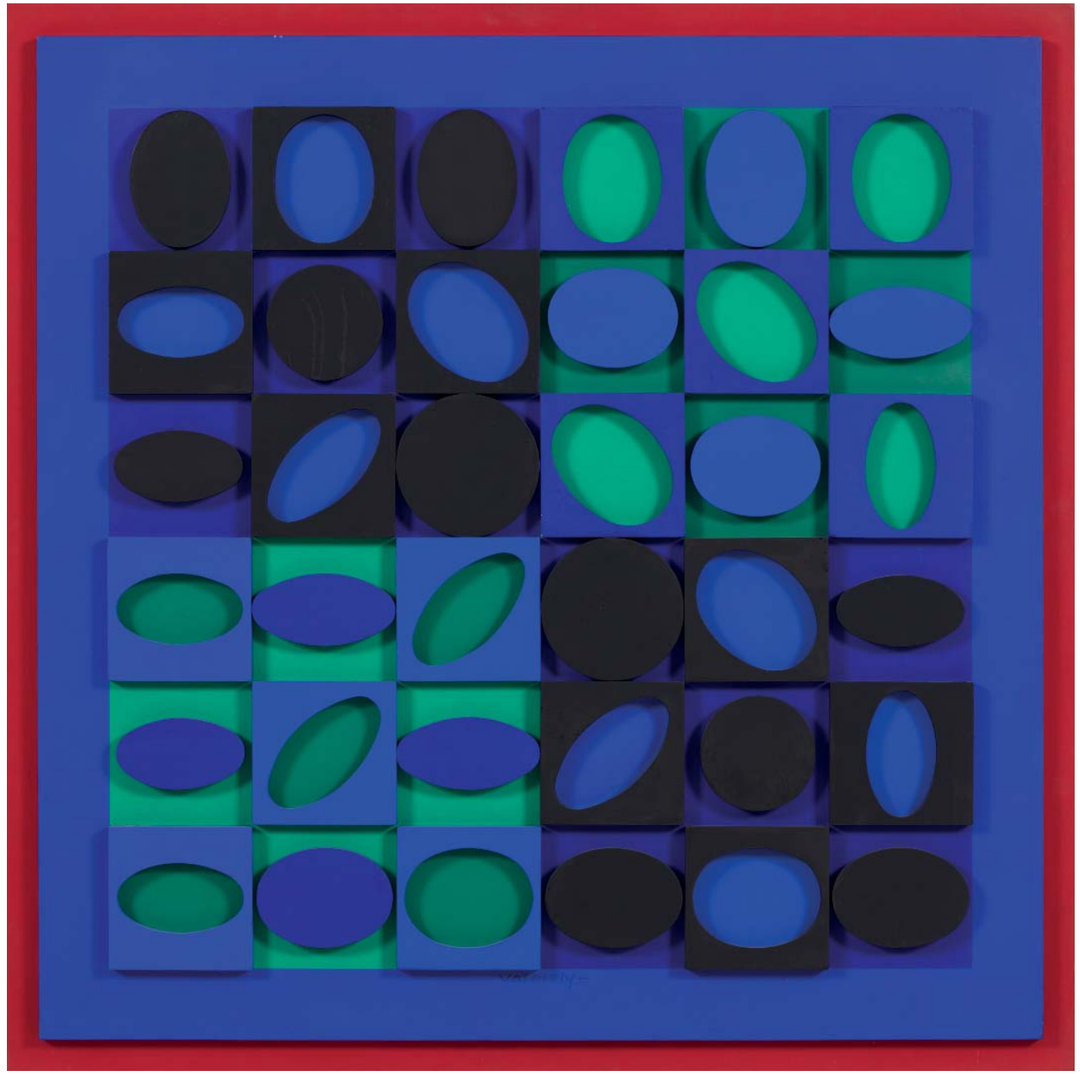
74
VICTOR VASARELY
(1906-1997)

Noir-Vert-Bleu, 1964-1967

tempera, deska, 75 x 75 cm
sygn. na odwrocie: BB-NOIR-VERT-BLEU
75 x 75 - 1964-67 Vasarely

Estymacja: 200 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Monaco, kolekcja prywatna
Sothebys, aukcja 21. 04.2020, poz. 43
Genewa, kolekcja prywatna
German Auktionshaus (Zurych), aukcja 23.11.2015, poz. 76
Szwajcaria, kolekcja prywatna
Zurych, Thomas Amman Fine Art



ROMAN OPAŁKA

Roman Opałka przed jednym ze swoich prac, Warszawa, 1994, fot. Czesław Czapliński, Fotonova

Program OPALKA 1965/1 – ∞ zapoczątkowany w 1965 roku w Warszawie i trwający aż do śmierci artysty w 2011 roku wypełnił parę dziesięcioleci jego pracy, pozostawiając po sobie kilkaset Detali – obrazów o identycznych wymiarach 196 x 135 cm, wymiarach – jak mawiał Opałka – antropometrycznych. Stałym elementem programu były również „Kartki z podróży", o wymiarach 33,2 x 24 cm, wykonywane w czasie, gdy artysta zmuszony był opuścić pracownię a nie chciał zarzucać ciągłości liczenia.

O emocjach jakie towarzyszyły zainicjowaniu pierwszego Detalu mówił we wspomnieniach Opałka: „Oszołomienie odpowiedzialnością wobec mojego życia i sztuki (…) było tak wielkie, że niewiele brakowało aby ładunek emocjonalny zawarty w tym malutkim znaku jedności (1), jaki namalowałem, drżącą ręką, w górnym lewym narożniku pierwszego Detalu, skończył się w momencie poczęcia – obrazu jednej egzystencji – z powodu zabójczej emocji, jaka temu początkowi towarzyszyła". Tylko na podstawie powyższego zdania wnioskować możemy, że dla artysty program OPALKA 1965/1 – ∞ nie był jedynie rachubą upływającego czasu, konsekwentnym zapełnianiem płótna kolejnymi liczbami ale było to dzieło na wskroś emocjonalne. Krok naprzód od którego nie było już odwrotu. Zakończeniem programu mogła być tylko śmierć artysty. Progresywne liczenie od cyfry 1 do nieskończoności na jednakowych płótnach wykonywał Opałka odręcznie pędzlem, białą farbą na stopniowo rozjaśniającym się szarym tle (tło każdego kolejnego Detalu było o 1% jaśniejsze w stosunku do poprzedniego). Rejestrowi kolejnych liczb na płótnie wtórowało wymawianie na głos przez Opałkę do mikrofonu kolejnych liczebników i zapis jego głosu na taśmie magnetofonowej. Artysta zapamiętywał też siebie, zmieniającego się z wiekiem Romana Opałkę, fotografując się w tej samej pozie i tej samej białej koszuli na tle aktualnie malowanego Detalu – czynność, którą powtarzał po każdym kolejnym dniu pracy.

Wielkie dzieło życia Romana Opałki, które zapewniło mu na trwałe miejsce w gronie największych światowych artystów konceptualnych, zaczęło się od prozaicznego w gruncie rzeczy wydarzenia. W 1965 Roman Opałka czekał na swoją partnerkę, rzeźbiarkę Halszkę Piekarczyk, w kawiarni w warszawskim hotelu Bristol. Dziewczyna spóźniała się– dla zabicia więc czasu młody artysta zaczął zapisywać na serwetce kolejne ciągi cyfr. Po latach tak to wspominał: „Miałem już trzydzieści trzy lata i dojrzały stosunek do swojego życia. Pomyślałem, że to wszystko nie ma sensu. Byłem na skraju samobójstwa. Ten program mnie uratował". Z przypadkowego zdarzenia, które zaowocowało notatkami na kawiarnianych bibułkach zrodził się wieloletni projekt, który stał się prawdziwym dziełem życia Romana Opałki.

Artystyczna droga Opałki, rozpoczęta na początku lat 50. od grafiki, po 1958 roku włącza się w abstrakcyjno-geometryczną linię twórczości Władysława Strzemińskiego. Dzieła Strzemińskiego, wystawione w sali w Muzeum Sztuki Łodzi, gdzie w 1931 roku artysta zaprezentował pierwszą wystawę poświęconą międzynarodowej kolekcji sztuki współczesnej, były inspirowane związkiem formy i koloru, zgodnie z naczelną zasadą, ujmującą dzieło sztuki wizualnej jako „organiczność zjawiska przestrzennego". Ta lekcja unizmu, którą odebrał Opałka od Strzemińskiego kazała mu szukać w malarstwie „intelektualnego uzasadnienia". Widoczne jest to w pierwszych rezultatach poszukiwań – w gęstej sieci znaków, obecnych zarówno w obrazach „Composition miste" jak i „Vignoble de Bacchus" malowanych pod sam koniec lat 50. „Już w projekcie „Chronome" obecna była idea czasu, a jednak była to idea czasu odwracalnego, podobnego temu w klepsydrze lub zegarze: atomizacja, powtarzające się segmentowanie odwracalnego czasu" wspominał Roman Opałka. W programie zapoczątkowanym w 1965 roku znalazł ostateczną formułę dla swoich wcześniejszych poszukiwań. Przez lata konsekwentnie zapisywał na płótnach i kartkach papieru kolejne cyfry i liczby, którymi rejestrował upływający czas. Opałka mówił, że prawdziwy artysta to ten, który jest autentyczny i głęboko wierzy w to, co tworzy – przy zachowaniu tych dwóch warunków prędzej czy później zostanie dostrzeżony „choćby się schował w szpitalu wariatów". Słowa te znalazły odzwierciedlenie w jego własnym przypadku – Roman Opałka jest dziś jednym z najwyżej cenionych artystów a jego twórczość rozpoznawalna na całym świecie.

75
ROMAN OPAŁKA
(1931-2011)

Detal-4045225-4047928
z cyklu 1965/1-∞

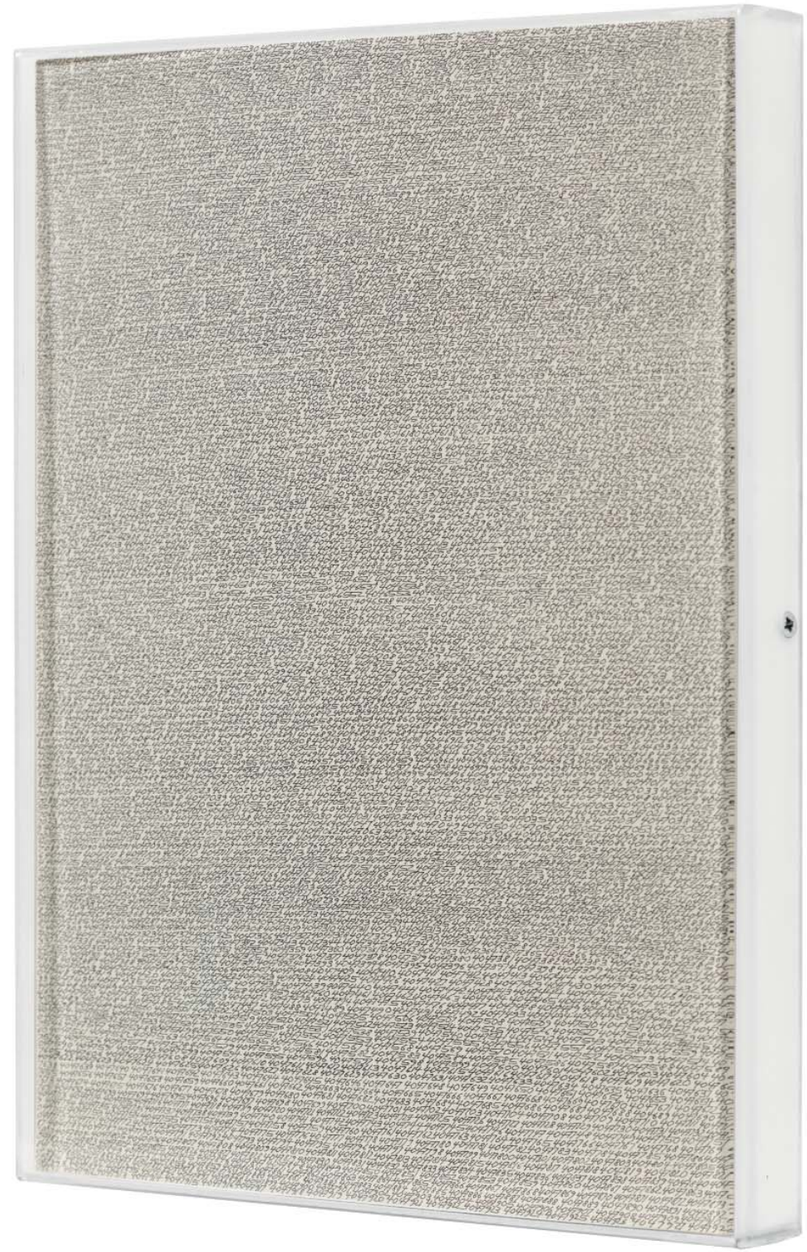
tusz, papier, 33 x 24 cm
sygn. na odwrocie Opałka 1965/1-∞ DETAIL-4045225-4047928 z cyklu 1965/1-∞

Estymacja: 350 000 – 450 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Auctionata, aukcja 07.12.2015, poz. 37
Berlin, kolekcja prywatna
Christie's London, aukcja 15.10.2011, poz. 319
Wielka Brytania, kolekcja prywatna
Christie's Paris, aukcja 10.12.2008, poz. 219

Moja idea jest prosta jak życie, rozwija się od narodzin do śmierci. To zadanie na całe życie, bo ostatnia liczba, którą kiedyś namaluję, będzie oznaczać kres mego istnienia. Próbuję namalować coś, co nie było jeszcze namalowane. Namalować czas trwania jednej egzystencji.
– Roman Opałka

Roman Opałka malował czas swojego życia, TVP Info, 6 sierpnia 2011.



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

Oferowana praca M55 namalowana została przez Fangora bezpośrednio po przybyciu do USA. Artysta udowadnia nim, że iluzja przestrzeni może wydobywać się z obrazu poprzez zastosowanie maksymalnej ilości światła zawartego w bieli. Jest zarazem potwierdzeniem słuszności rozwijanej wówczas koncepcji mówiącej iż możliwa jest iluzja przestrzeni rozwijająca się nie tylko w głąb obrazu, ale również w kierunku odbiorcy. Efekt ten osiągnięty został w przypadku M55 za pomocą świetlnej białej kuli, która wyłania się z pierścieni otaczających ją barw. Zastosowanie intensywnych, soczystych kolorów potęguje wrażenie otwierania się wnętrza obrazu na widza a perspektywicznej głębi dodaje ciemny pierścień stanowiący przejście między zielenią a błękitem. Kolory przepływają jeden w drugi dzięki delikatnemu sfumato – zieleń zradza się z bieli tła przechodząc od jasnej niemalże żółtej barwy aż po najciemniejszy swój odcień, w którym spotyka się ze stopniowo rozjaśniającym się ku środkowej części płótna błękitem. Ten z kolei zanika w rozproszonej bieli, która zdaje się wypływać z obrazu. Efektem tych delikatnych przejść jest pulsowanie całej kompozycji, jej ruch w głąb i na zewnątrz.

76
WOJCIECH FANGOR
(1922-2015)

M 55, 1967

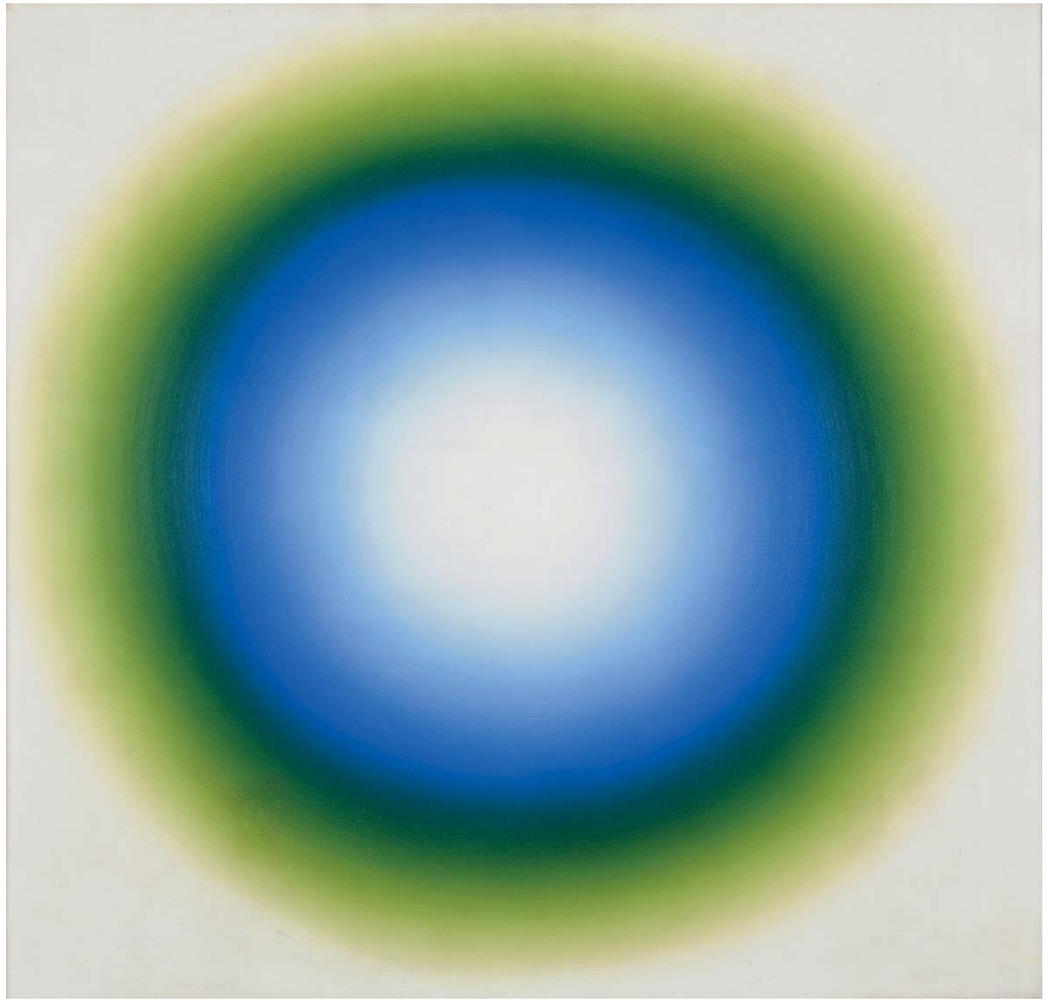
olej, płótno, 61 x 61 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR M 55 1967

Estymacja: 800 000 – 1 000 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 10.12.2019, poz. 62

WYSTAWIANY
Poznań, Galeria Stary Browar, Wojciech Fangor, listopad – grudzień 2005.

REPRODUKOWANY
Wojciech Fangor [katalog wystawy], wyd. Kulczyk Foundation, Poznań 2005, s. 13.



(...) niezależnie od obszaru odniesień i asocjacji obrazy Fangora (...), zwłaszcza zaś jego pulsujące światłem kręgi, mają na widza bezpośrednie działanie magnetyczne. Koncentrują uwagę, przykuwają myśl i wyobraźnię, zdają się wciągać w swój obszar magii i tajemnicy.

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

Początki op-artowskiej drogi nie były łatwe dla Wojciecha Fangora. Wystawa 20 płócien w Salonie „Nowej Kultury" (1958) – dziś z należną jej dumą określana mianem pierwszego światowego environmentu – nie spotkała się z przychylną opinią krytyków. Również poprzedzająca ją instalacja przestrzenna wykonana przez Fangora wspólnie z Oskarem Hansenem i Stanisławem Zamecznikiem i odsłonięta w 1957 roku w warszawskiej Zachęcie nie została zrozumiana przez publiczność. Rosnące zainteresowanie jego sztuką poza granicami kraju, będące skutkiem m.in. udziału Fangora w holenderskiej wystawie Polish Painting Now w Stedejlik Museum w 1959 roku, pomogło artyście w podjęciu ostatecznej decyzji o wyjeździe z Polski. Dzięki siostrze mieszkającej w Austrii Fangor wraz z żoną wyjechał w 1961 roku do Wiednia a stamtąd na zaoferowane mu stypendium w Institute for Contemporary Art w Waszyngtonie. Z pierwszej podróży do Stanów Zjednoczonych przywiózł nowe obserwacje i doświadczenia zdobyte zarówno na poziomie teoretycznym jak i praktycznym. W czasie stypendium bowiem nie zaprzestał malowania, w USA powstała cała seria płócien, w których artysta pogłębiał studia nad relacją obraz- przestrzeń- widz. Po powrocie do Europy osiadł w Paryżu, bogaty o świeższe spojrzenie i z ugruntowanym już postanowieniem pozostania na Zachodzie malował. W tym czasie do jego palety zdominowanej przez czernie i biele zaczął powracać kolor. Artysta dalej konsekwentnie realizował koncepcję mówiącą iż możliwa jest iluzja przestrzeni rozwijająca się nie w głąb obrazu, ale w kierunku odbiorcy. Efekt ten osiągnięty został za pomocą płasko malowanych bezkonturowych form, w tym przypadku za pomocą koła czyli formy uznawanej za doskonałą. Stosowana przez artystę coraz szersza kolorystyka oraz użycie kształtów o kątach oblych, nieograniczających możliwości efektów bezkrawędziowych, takich jak jak fale, elipsy, koła, stanowiło jeden z warunków koniecznych do wywołania pozytywnej przestrzeni iluzyjnej. Obrazy malowane przez Fangora w pierwszych latach 60.tych charakteryzował minimalizm, prostota i brak jakiejkolwiek faktury na powierzchni płótna. Kolor odgrywał w nich ważną rolę – zestawienie kontrastujących ze sobą barw aktywnie oddziałuje na widza, wzmaga ostrość jego dialogu z obrazem. W roku 1964 Fangor przeniósł się do Niemiec gdzie w tym samym roku zainaugurował jedną ze swoich najważniejszych europejskich wystaw w Museum Schloss Morsbroich w Leverkusen. Po sukcesie tej wystawy Fangor miał w Niemczech jeszcze dwa ważne pokazy – w Amerika Haus w Berlinie w 1965 roku oraz w tym samym roku również w Berlinie w Galerie Springer. Po tych wydarzeniach wyjechał do Wielkiej Brytanii gdzie przebywał niespełna rok jako profesor wizytujący w Bath School of Art w Corsham w Wiltshire. Był to jego ostatni przystanek przed Ameryką.

M78 z 1968 roku należy do obrazów, które są rozwinięciem wcześniejszych koncepcji Fangora. Zastosowana przez artystę kolorystyka jest już znacząco inna od ascetycznych płócien malowanych jeszcze w Europie. Amerykańskie obrazy Fangora charakteryzują się bowiem szerokim wachlarzem użytych barw, wykraczającym daleko poza stonowane w wyrazie płótna malowane przed 1966 rokiem. M78 operuje niezwykle wyrafinowanym i eleganckim zestawieniem bieli tła oraz chłodnej szarości i ciepłej żółci rozchodzącego się w centralnej części płótna okręgu. Bezkonturowe, migotliwe przechodzenie kolorów daje efekt, jak pisał autor „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej". Intensywnie żółty, momentami wręcz oranżowy środkowy pierścień emanuje własnym światłem i energią, pulsując daje wrażenie wychodzenia z płaszczyzny obrazu. Patrząc na M78 można powtórzyć za Bożeną Kowalską, że „(…) niezależnie od obszaru odniesień i asocjacji obrazy Fangora (…), zwłaszcza zaś jego pulsujące światłem kręgi, mają na widza bezpośrednie działanie magnetyczne. Koncentrują uwagę, przykuwają myśl i wyobraźnię, zdają się wciągać w swój obszar magii i tajemnicy" (Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii, Warszawa 2015, tom II, s. 112).

Dynamika przestrzenna Fangora istnieje gdzieś pomiędzy widzem a płótnem, w dostrzegalnym dla oka punkcie w powietrzu. Każda próba skupienia się na rozmytych i płynnych obrazach wywołuje natychmiastowe wzbudzenie koloru i konturu, które się rozpadają i łączą na nowo i które, jak powidok, umykają próbom utkwienia w nich wzroku.

Rowell M., Fangor [katalog wystawy], wyd. The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nowy Jork 1970, s. 12.

77
WOJCIECH FANGOR
(1922-2015)

M 78, 1968

olej, płótno, 127 x 127 cm
sygn. na odwrocie: M 78 1968 50 x 50 "

Estymacja: 2 200 000 – 2 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Sotheby's, aukcja 12.09.2007, poz. 96

WYSTAWIANY
Orońsko, Centrum Polskiej Rzeźby,
O potrzebie tworzenia widzeń, 2017.

Oferowany obraz SU 38 z 1973 roku jest kontynuacją badań nad zależnością między przestrzenią, światłem i ruchem, jakie zapoczątkował Fangor pod koniec lat 50. tworząc tym samym nurt absolutnie nowatorski nie tylko w polskiej ale i światowej sztuce. Wydarzeniem symbolicznie otwierającym ten najbardziej znamienny okres w twórczości artysty było zorganizowanie w 1958 roku wspólnie z architektem Stanisławem Zamecznikiem pierwszego polskiego environment „Studium przestrzeni". Wspólnie zrobili jeszcze dwie inne wystawy poświęcone tej tematyce: w 1959 roku w Stedelijk Museum i w tym samym roku przed gmachem Zachęty w Warszawie. Zaprezentowane wówczas pierwsze wibrujące płótna utrzymane wówczas w tonacji czerni i bieli stały się narzędziem oddziaływania na zmysł widza, postać którego odgrywa istotną rolę w systemie nazwanym przez Fangora „pozytywną przestrzenią iluzyjną". O nowatorstwie takiego pojmowania przestrzeni Stefan Szydłowski w katalogu wydanym z okazji wystawy prac artysty w 2015 roku w Gdańsku pisał: „Refleksja nad obrazami malowanymi od 1958 doprowadziła artystę do sformułowania teorii tzw. pozytywnej przestrzeni iluzyjnej. W obrazach z tego okresu Fangor posłużył się techniką sfumato. Miękkie, bezkrawędziowe przejścia między kolorami wywołują iluzję ruchu w obrazie, wyprowadzają widok obrazu między widza a malowidło, odwrotnie niż w klasycznej perspektywie zbieżnej. Artysta przez kilkanaście lat eksperymentował. Najlepszy efekt pozytywnej przestrzeni iluzyjnej dawał format kwadratowy z przedstawieniem koła. Niekiedy sięgał do techniki pointylistycznej, by spotęgować efekt zmieniającego się obrazu – z różnych odległości widzimy w głównej roli bądź przechodzące w siebie barwy, bądź potęgujące się przez kropki odczucie przestrzeni" (Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Mała retrospektywa, w: Fangor. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. ASP w Gdańsku, Gdańsk 2015, s. 17-18).

Pierwszymi bezkrawędziowymi formami jakimi posługiwał się artysta były koła i elipsy, fale przyszły nieco później. Otworzyły one jednak przed Fangorem nowe możliwości, fala jako forma nie miała początku ani końca, przenikała przez płótno obrazu, przepływała przez nie swobodnie powodując jeszcze inny rodzaj wrażenia optycznego od pulsujących do wewnątrz kół. Prezentowana fala należy do prac zamykających najsłynniejszy cykl twórczości artysty. Ich fenomen trafnie ujęła M. Smolińska w tekście do katalogu sopockiej wystawy z 2011 roku: „Fangorowe fale (…) zyskują w tym kontekście na organiczności, przypominają falowanie wody lub wgląd w kosmiczne przestrzenie dokonywane przez lunety czy teleskopy. (…) Miękkość plam barwnych oraz płynne rozmycie stref granicznych pomiędzy poszczególnymi kolorami generuje sytuację, w której silnie do głosu dochodzi działanie nieostrości i niewyraźności". W SU 38 wertykalnie zorientowana fala zdaje się poruszać z lewa na prawo jakby chciała wykroczyć poza ograniczające ją płótno. Ludzkie oko stara się to wrażenie uporządkować poprzez naturalne poszukiwanie ostrości. W pracy tej mistrzowski warsztat Fangora, dający mu swobodę w operowaniu efektem iluzji, powoduje, że obserwator wciągany jest w relację obraz-widz-przestrzeń stając się aktywnym elementem systemu.

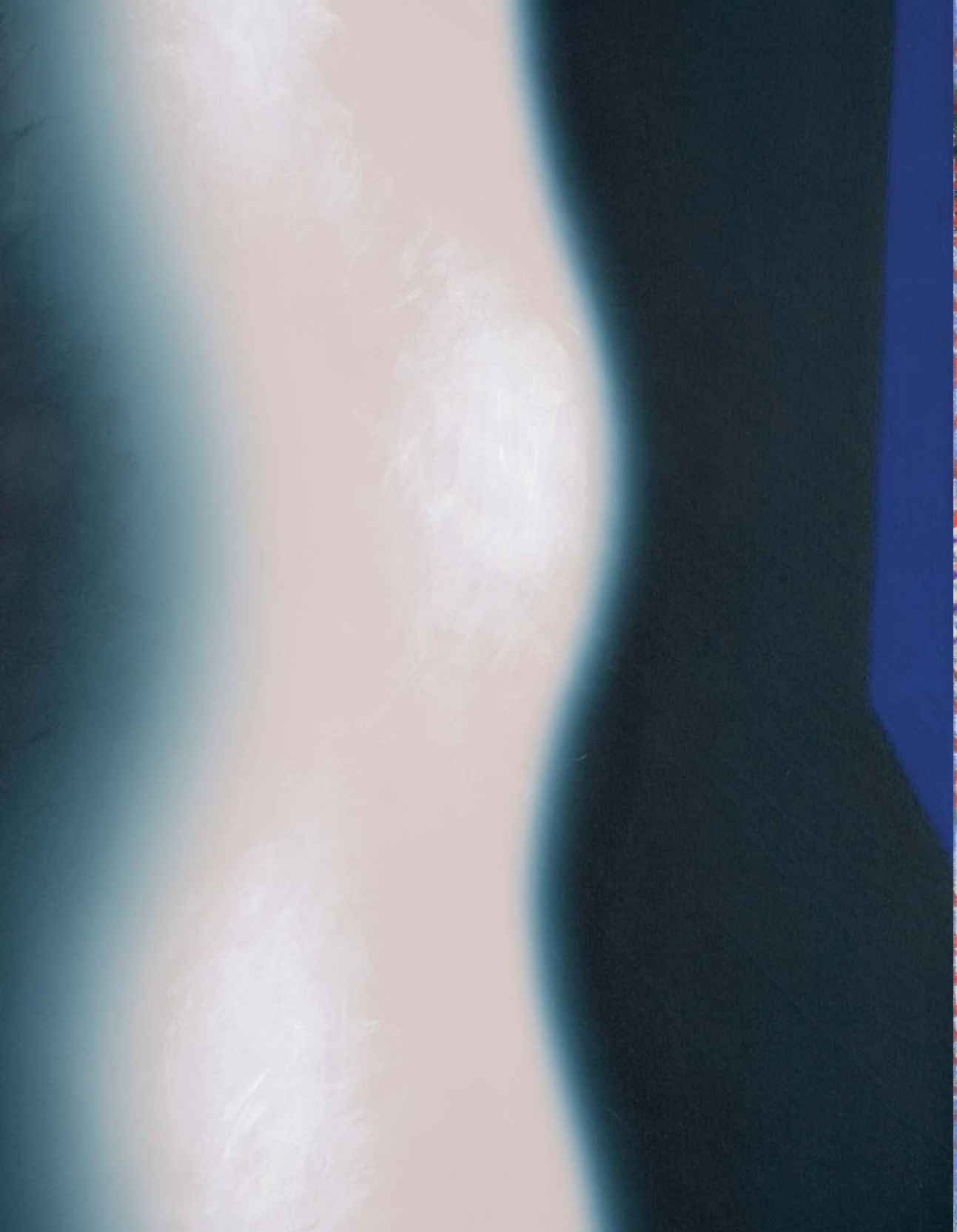
78
WOJCIECH FANGOR
(1922-2015)

SU 38, 1973

olej, płótno, 172,5 x 116,5 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR SU
38 1973 68 x 46

Estymacja: 800 000 – 1 000 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 12.12.2017, poz. 66
Polska, kolekcja prywatna
DESA UNICUM, aukcja 10.12.2015, poz. 13
Warszawa, kolekcja prywatna



Rysunek stanowił ważne medium w twórczości Wojciecha Fangora, który do swojego artystycznego warsztatu przywiązywał duże znaczenie od najwcześniejszych lat. Pierwsze rysunki, uznane przez samego autora za dojrzałe, rysunki z drugiej połowy lat czterdziestych to studia do portretów osób bliskich i pejzaży okolic Wilanowa. Formy kubistyczne są świadectwem odwagi i świadomości artystycznej, są zapisem modernistycznej wiary w postęp i możliwość znalezienia doskonalszej formy, ukazującej więcej i lepiej. Wojciech Fangor rysunkiem i kolorem sprawdza ten sposób widzenia. Potem, w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, wraca do rysunku akademickiego(…). W roku 1953 Fangor zaczyna eksperymentować, bada środki wyrazu, które określają, budują przestrzeń wewnętrzną na zewnątrz, ukazuje wielość możliwych perspektyw. Staje wprost przed jednym z najważniejszych swoich problemów artystycznych- zagadnieniem przestrzeni. Rozmyślania nad nim to rysunki, obrazy, formy przestrzenne, nazywane przez autora strukturami (Szydłowski S., Fangor. Prace na papierze w kolorze, Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2007)

Prezentowana praca pochodzi ze szczytowego okresu twórczości Wojciecha Fangora - op-artowskich poszukiwań przestrzeni uzyskanej na płaszczyźnie obrazu kolorem i kształtem. Rysunki, które uzupełniają ouvre artysty, były naturalnymi dla procesu twórczego poszukiwaniami i próbami, ich ważnym etapem, ale też momentem krystalizowania się finalnej kompozycji malarskiej. Wiele z nich nosi w sobie cechy kompozycji autonomicznej, w pełni ukończonej, czego dowodzi nie tylko drobiazgowość opracowania ale też ich duży format. Te rysunkowe kompozycje op-artowskie, dają możliwość wglądu w proces twórczy, zwłaszcza ten czysto plastyczny. Zupełnie inaczej niż na finalnych kompozycjach olejnych, gdzie kompozycja stworzona jest z barw nieomal dyfuzyjnie przenikających się i niepostrzeżenie zlewających się w iluzję kształtu, na rysunkach Fangora widzimy ten proces rozłożony na wyraźne części. To setki pojedynczych kresek i dotknięć w konkretnych, pojedynczych barwach, których grupy nakładają się falami i dopiero z pewnej odległości, myląc wzrok, dają złudzenie powstawania barw pochodnych i kształtów, osiągając dojrzały efekt analogiczny do obrazów olejnych artysty.

79
WOJCIECH FANGOR
(1922-2015)

Fale, 1971

pastel, papier, 51 x 71 cm
sygn. p.d.: Fangor 71
na odwrocie nalepka z opisem pracy z Muzeum Sztuki Współczesnej Oddział Muzeum Okręgowego w Radomiu

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

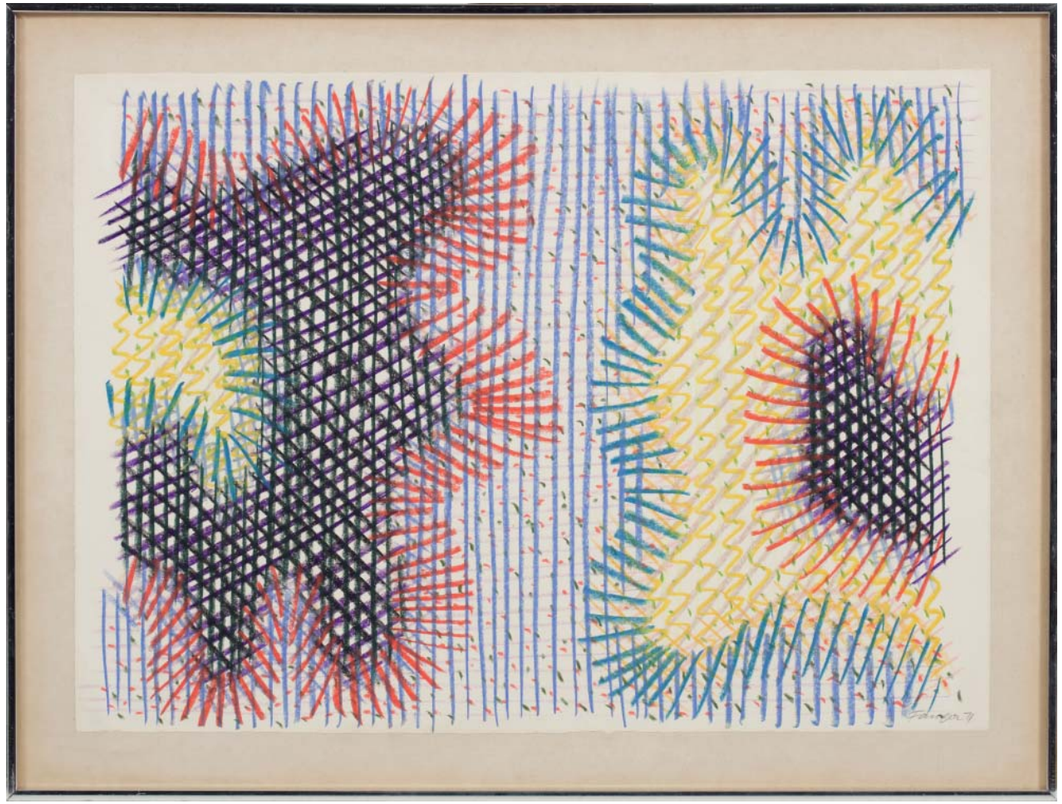
PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup od artysty

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Atak, Praca na papierze w kolorze. Wojciech Fangor, 31.05-31.07.2007. Radom, Muzeum Sztuki Współczesnej Oddział Muzeum Okręgowego.

REPRODUKOWANY
Prace na papierze w kolorze. Fangor [katalog wystawy], wyd. Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2-7, s. 115.

Przypuszczalnie to właśnie uświadomienie sobie przez artystę faktu, że rysunek stoi u początku jego procesu twórczego, sprowokowało Fangora do malarskiej gry z własnym, liczącym w tysiące i rozciągniętym na dziesięciolecia, rysunkowym œuvre. Nie bez znaczenia dla tej postawy było też, nasilające się w ostatnich latach jego twórczości, powracanie do własnych korzeni, a także do pracy sprzed kilkunastu lat. Powroty te nie były motywowane wyłącznie potrzebami natury artystycznej. Noszą one również znamiona egzystencjalne. (...) Podobnych, dokonujących się poprzez sztukę powrotów do przeszłości – głównie do osób, miejsc i przedmiotów – było w twórczości artysty w ostatnich latach niemało. Dla niemal wszystkich tych artystycznych peregrynacji punktem wyjścia stawały się dawne rysunki.

Wojciechowski J., Wojciech Fangor, Palimpsest, Galeria aTak, Warszawa 2010, s. 19.



Cała moja twórczość, do dzisiaj, z grubsza biorąc, jest budowana na tych dwóch obiektywnych mechanizmach, na porządku i przypadku. Porządkiem nazywam te doświadczenia, które są przypisane ciągom liczbowym, przypadkiem zaś te, w których uruchomiony został taki czy inny mechanizm losowy. (...) Na początku to co robiłem miało służyć przede wszystkim pewnej demonstracji, demistyfikacji określonego obszaru sztuki po to, by zamienić go w obszar konkretnego, rzetelnego doświadczenia. Konsekwencją takiej postawy było odrzucenie wszelkiej myśli o ekspresji, wszelkiej myśli o wrażliwym odbiorze tego, co robię.
– *Ryszard Winiarski.*

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

80
RYSZARD WINIARSKI
(1936-2006)

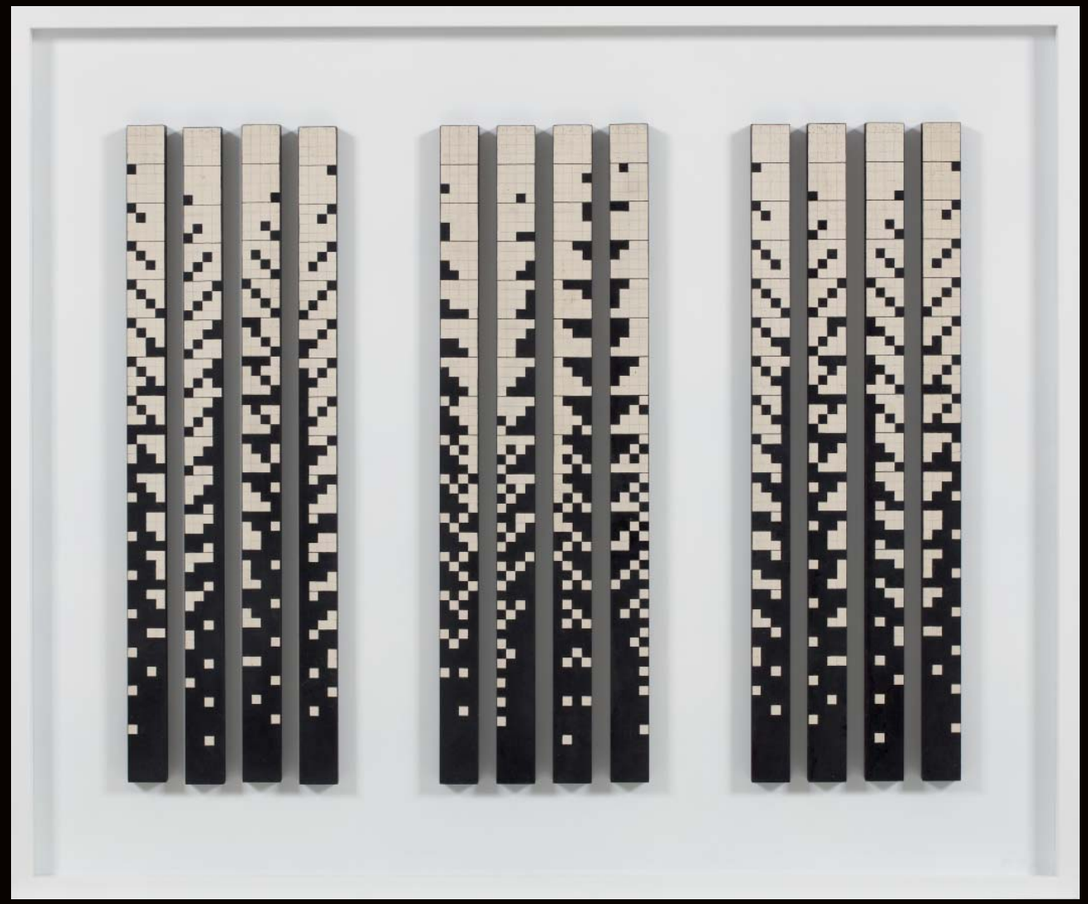
Seria 12 prac Vertical Game 4x4, 1981

akryl, drewno, 68 x 4 x 2 cm (każdy)
sygn. na odwrocie: order vertical game 4x4
Winiarski 81 (każdy)
na odwrocie każdy moduł numerowany od
1-12 na odwrocie papierowa nalepka domu
aukcyjnego KETTERER KUNST

(do obiektu dołączono certyfikat autentyczności
z lutego 2021 roku podpisany przez Annę
Winiarską)

Estymacja: 400 000 – 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Ketterer Kunst, aukcja 17.07.2020, poz. 121
Niemcy, kolekcja prywatna



Winiarski należy do grupy artystów, którzy spośród niewyobrażalnej ilości możliwości w sztuce, wybierają tę opartą o w pełni dający się kontrolować efekt. Uruchamiając regułę, uruchamia wyobraźnię. Ostateczny obraz jest rezultatem zadanego procesu realizacji.
– Antoinette de Stigter

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

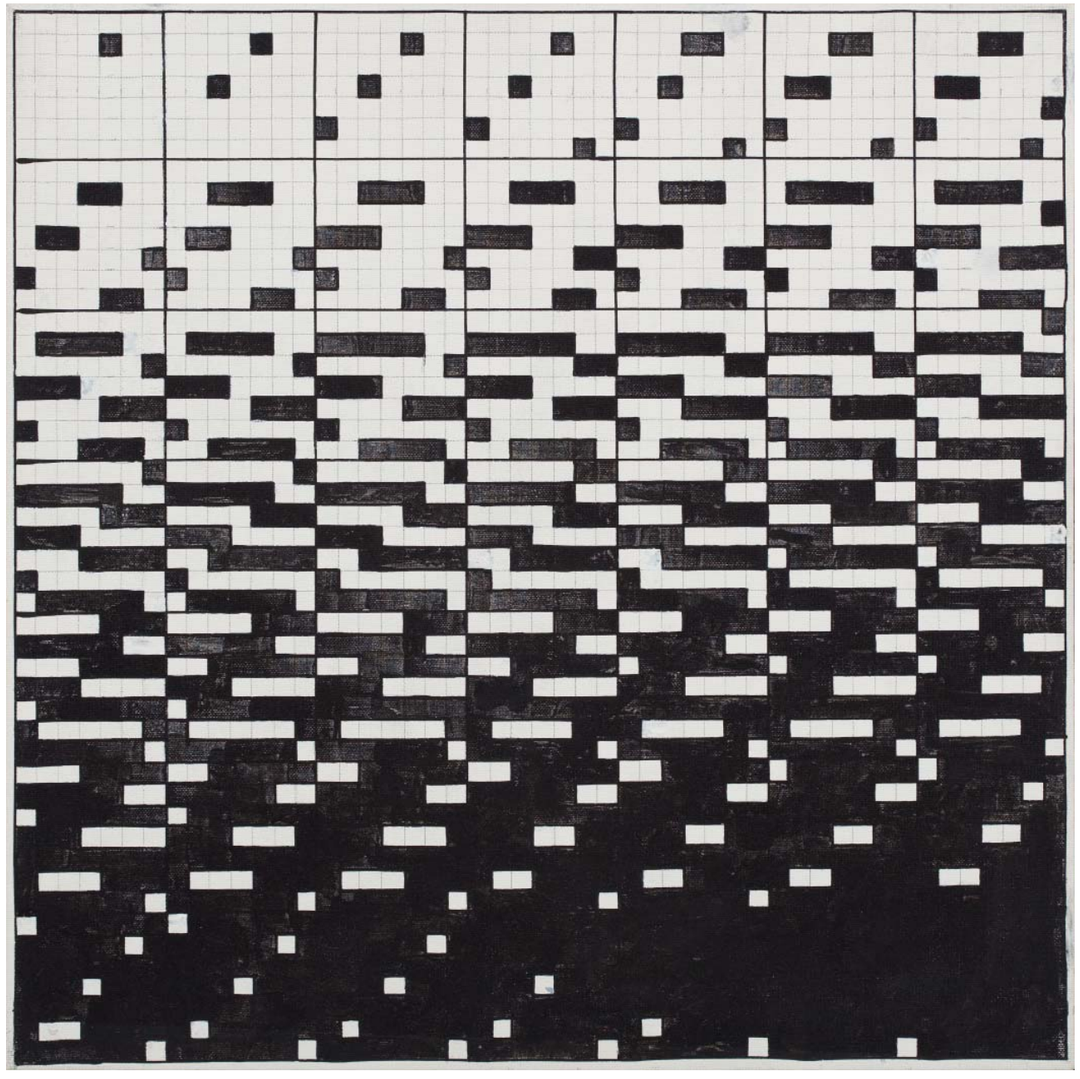
81
RYSZARD WINIARSKI
(1936-2006)

Dwunasta gra 7 x 7, 1999

ołówek, akryl, płótno, 50 x 50 cm
sygn. na odwrocie:
dwunasta gra 7x7 winiarski' 99

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna



Od początku twórczość artysty skupiała się na zagadnieniach przestrzeni. Jego prace łamią wszelkie konwencje tradycyjnego warsztatu malarza. Okrągłe blejtramy, wycięcia w płótnie, kompozycje wieloczęściowe, kompozycje – obiekty – poszukiwania te służyły zobrazowaniu pojęcia otwartości i nieskończoności, konfrontacji obrazu z jego otoczeniem. Bez względu na formę jaką przyjmuje dzieło wyróżnikiem twórczości Berdyszaka pozostaje analityczna postawa, naukowy charakter i konsekwencja w realizowaniu koncepcji. Fascynowała go ontologia tego, co niewyrażalne, co wymyka się postrzeżeniu, ponieważ funkcjonuje na marginesach percepcji. W swych pismach stworzył własną typologię obrazów, które dzielił na: 1. obrazy efemeryczne - powstające samoistnie, jak przykładowo odbicie w wodzie, szybie 2. obrazy w umyśle - spostrzegane, pamiętane, projektowane, śnione itd., 3. obrazy skamieliny - zarówno samopowstałe, jak i tworzone oraz 4. obrazy potencjalne - „prowokujące nas, sprowokowane, realizujące niemożliwość - realizujące obietnicę, całkowicie lub częściowo nieujawniane, puste albo celowo niedopowiedziane i mogące nieZAISTNIEĆ" (Jan Berdyszak, O obrazie, Olsztyn 1999, s. 24.)

Śledząc wypowiedzi artysty widać wyraźnie jak jego sztuka dąży ku założeniom bliskim konceptualizmu. W „Szkicowniku" paryskim, którego fragmenty przytacza Bożena Kowalska, Berdyszak notował w 1970 roku, że „(…) sztuka to nie umiejętność składania części, to tworzenie idei tak ważnej, że składnia i części mogą być zupełnie nieprzydatne. Siła koncepcji – to opanowanie jej daleko poza nią samą" (Kowalska B., Jan Berdyszak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 66). Obiekty artysty są więc tylko pretekstem do rozważań na temat przestrzeni wokół nich znajdującej się i przez te obiekty tworzonej. Berdyszak idzie o krok dalej – nie zrównuje roli obiektu i przestrzeni lecz tej ostatniej przyznaje rolę nadrzędną: „To nie o gry przestrzenią mi chodzi – tylko, aby przestrzeń wprząść do wypowiadania się i do samomówienia" (ibidem, s. 67). Obiekt powołuje do istnienia i determinuje przestrzeń, wynosi ją na piedestał sztuki. Założeniem Berdyszaka było by system obiekt-przestrzeń „doprowadzić do formy sakralizacyjnej i magicznej (…). Wybrać tylko te środki techniczne realizacji, które są najprostsze i absolutnie pewne".

Według Słownika terminologicznego sztuk pięknych, passe-partout to „obramienie rysunku, ryciny, akwareli, czasem małego obrazu, wykonane zwykle z tektury lub kartonu z otworem wielkości obramianej kompozycji, (...) ma znaczenie ochronne i estetyczne (...)"

W obiektach Jana Berdyszaka z cyklu „Passe partout" przestrzeń otoczona jest obrazem, który przestaje być głównym bohaterem a nakierowuje jedynie uwagę widza ku pustemu wnętrzu. To, co zwykliśmy kojarzyć z dziełem sztuki, staje się ornamentalną ramą, elementem podrzędnym zwracającym naszą uwagę na otoczenie i nadające mu sens.

82
JAN BERDYSZAK
(1934-2014)

Passe-par-tout II, 1990-1992

akryl, drewno, 122,5 x 132 cm
sygn. na odwrocie: JAN BER DYSZ AK 1990
1992 PASSE-PAR-TOUT II PASSE-PAR-TOUT II
122,5 x 133 cm AKRYL

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

Od momentu stworzenia formatu integralnego w moich obrazach nie chodzi już tylko o konstruowanie płaszczyzny obrazu, ale o konstruowanie porządkujące całe otoczenie obrazu. Tym samym otoczenie (ściana) staje się częścią obrazu, przyporządkowaną i porządkującą. Obraz otwiera się na otoczenie i nowe możliwości konstrukcyjne. Budować obraz znaczy teraz budować (porządkować) otoczenie, czyli to, co istnieje nierozdzielnie z obrazem i jego treścią.
– Jan Berdyszak

Jan Berdyszak. Prace 1960-2006, Poznań 2006, s. 281.

Na scenę artystycznej awangardy Teresa Tyszkiewicz wkroczyła na przełomie lat 70. i 80. jako autorka eksperymentalnych filmów. Kilka z nich zrealizowała wspólnie z mężem Zdzisławem Sosnowskim. Jej indywidualne, emanujące nieskrępowaną kobiecą seksualnością realizacje filmowe stały się kanonicznymi pozycjami krytyki feministycznej, chociaż sama artystka mimo śmiałości jej sztuki nie identyfikowała się z feministycznym aktywizmem.

W fotografiach i filmach najczęściej posługiwała się ekspresją własnego ciała. Nurzające się w ziarnie, otulane watą, tarzane w pierzu, przygniatane kamieniami, owijane folią, okrywane szpilkami, oblepione makaronem ukazywało niezwykle sensualny, cielesny sposób doświadczania świata. W performansach i filmowych inscenizacjach artystka emancypowała kobiecą seksualność sięgając po repertuar odniesień erotycznych i fetyszystycznych. Jednocześnie nawiązywała do archetypicznych znaczeń i subiektywnych, niekiedy bardzo intymnych, doświadczeń i przeżyć.

Pod koniec lat 70. zaczęła eksperymentować z różnymi materiami w swoich obrazach, używając waty, ziarna, ryżu, sznurów. Szpilki, po które wówczas sięgnęła stały się podstawowym tworzywem jej prac. Nabijając nimi płótna, papiery, fotografie, blachy, różne obiekty, artystka wypracowała własny, bardzo indywidualny styl i to, co jest udziałem niewielu twórców – wręcz natychmiastową rozpoznawalność jej prac. Autorka spektakularnych wizualnie obrazów i kompozycji przestrzennych mówiła, że w swojej twórczości zawsze dawała się prowadzić emocjom. Ich zapisem są wielkie płachty papierów i płócien z gęstwiną rytmicznie połyskujących szpilek. Monumentalne obrazy nabite tysiącami szpilek noszą w sobie ślady godzin, dni, tygodni a nawet miesięcy spędzanych przez artystkę na przekłuwaniu płótna. Ekspresyjne powierzchnie tych obrazów prowokują do metaforycznych porównań. Zagęszczenia, załamujące się i wirujące rytmy tworzą pełne wewnętrznych napięć struktury. W sposób ich powstawania wpisana jest procesualność, czasochłonny wysiłek łączący metodyczną powtarzalność wbijania szpilek z ekspresją gestu przekłuwania różnych materii. Rodzaj rytuału odprawianego codziennie przez wiele lat, z kłującymi szpilkami w dłoniach, poniewierającymi się po całym domu; rytuału przerywanego domowymi zajęciami, pisaniem wierszy (o szpilkach), lekcjami śpiewu i wokalizami opartymi na jednym słowie: épingle [franc. szpilka].

Teresa Tyszkiewicz mieszkająca od 1982 roku w Paryżu, odnosząca sukcesy i prezentowana na wystawach znanych galerii i muzeów, przez wiele lat była nieobecna na polskiej scenie artystycznej m.in. ze względu na współpracę z emigracyjnymi wydawnictwami. Jej pierwsza, duża wystawa w Polsce miała miejsce w warszawskiej Zachęcie w 1998. Siłę jej sztuki przypomniała polskiej publiczności retrospektywna wystawa w łódzkim Muzeum Sztuki prezentowana w 2020, otwarta kilka miesięcy po jej śmierci w Paryżu.

Jej prace znajdują się w kolekcjach wielu prestiżowych muzeów, m.in. paryskich Musée d'Art Moderne de Paris i Centre Georges Pompidou oraz polskich: Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi.

Twórczość Tyszkiewicz, radykalnie subiektywna i oparta na intuicji, łączy się z praktyką życiową i w prekursorski sposób otwiera język sztuki na refleksję o kobiecości obejmującej zarówno sensualność, erotyzm i kruchość, jak i fizjologię, brutalność, ból i siłę.

Teresa Tyszkiewicz. Dzień po dniu [katalog wystawy], wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020.

83
TERESA TYSZKIEWICZ
(1953-2020)

La chemise, 1993

olej, szpilki, płótno, 180 x 140 cm
sygn.p.d.: TERESA TYSZKIEWICZ 1993
na odwrocie: Teresa Tyszkiewicz „LA CHEMISE"
1993 180 c 140 cm

Estymacja: 150 000 – 250 000 zł

Z aluzyjnych konstrukcji plastycznych, które śmiało można nazwać abstrakcją, łyśnie raptem przejmująco rozedrgana pulsem płaszczyzna ludzkiej skóry, spomiędzy meandrów wysmakowanych form skoczą nagle do oczu cienie skręconego boleśnie ciała. Pągowska jest zmysłowa. Ale ta drapieżna zmysłowość jest poprzedzona refleksją, próbą odgadnięcia współczesności (...)
– *Tadeusz Konwicki*

Teresa Pągowska. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. CBWA Zachęta, Warszawa 1966, s. nlb.

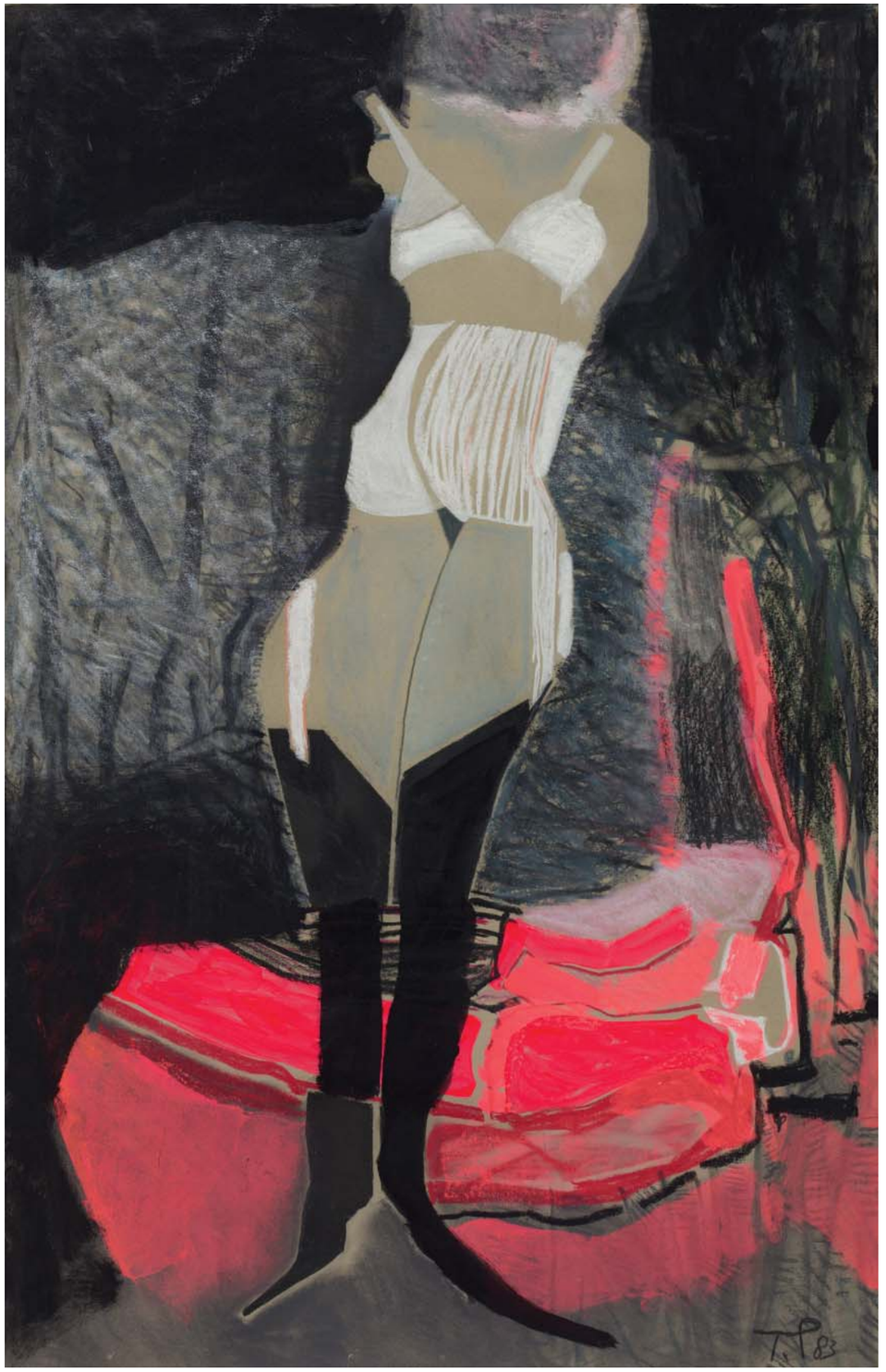
84
TERESA PĄGOWSKA
(1926-2007)

Akt, 1983

pastel, papier, 99 x 63 cm
(w świetle passe partout)
sygn. p.d.: T.P 83

Estymacja: 100 000 – 140 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 15.03.2007, poz. 42



Przyczyn tajemnicy, jaką
jesteśmy sami dla siebie,
i bezradności wobec samych
siebie, upatruję w konstrukcji
i funkcjonowaniu naszego
mózgu, w naszym kodzie
genetycznym. Nosimy w nim
wiecznotrwałe ślady dziedzictwa
po naszych przodkach sprzed
milionów lat, prymitywnych
organizmach i pierwszych
ssakach.

– Magdalena Abakanowicz

Magdalena Abakanowicz [katalog wystawy], Orońsko 2013, s. 34.

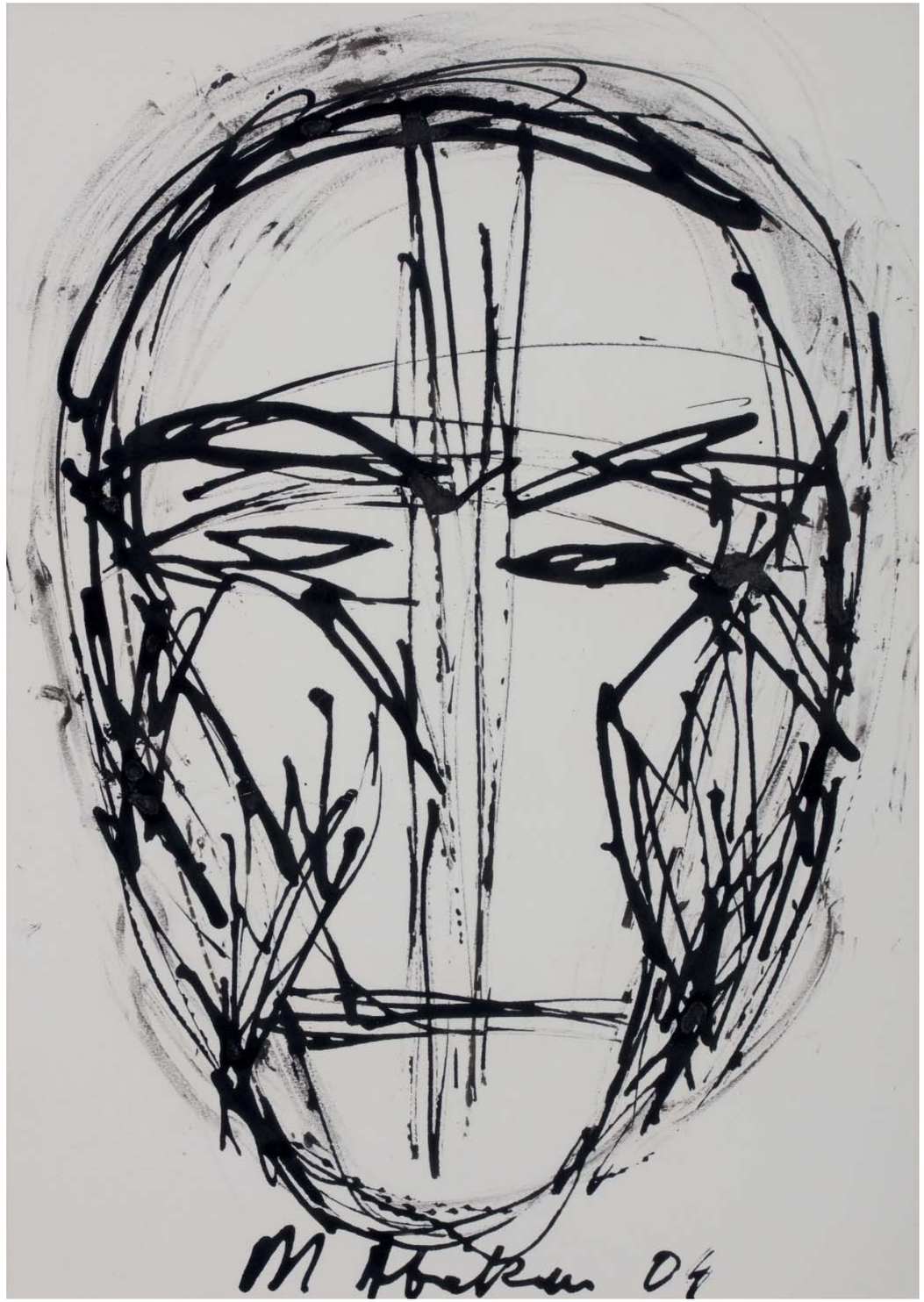
85
MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930-2017)

Twarz, 2004

tusz, papier, 41 x 29 cm (w świetle oprawy)
sygn.u dołu: M.Abakanowicz 04

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna



Obrazy Konrada Jarodzkiego to dzieła malarza i architekta, albowiem zarówno warstwa malarska – atmosfera, klimat kolorystyczny, jak i kompozycja form w przestrzeni – konstrukcja obrazu – mają dla zamierzonego efektu znaczenie pierwszorzędne. W obu tych warstwach są to dzieła głęboko przemyślane. W samym procesie twórczym artysta dopuszcza istnienie kontrolowanego przypadku, który nadaje jego obrazom cechy żywiołowe, emocjonalne, ekspresyjne.

W 2008 roku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu odbyła się wystawa retrospektywna twórczości Konrada Jarodzkiego, artysty malarza i rysownika, członka „Grupy Wrocławskiej". Wystawa miała tytuł „Nadchodzi" i odnosiła się do elementu, który poniekąd scala całą twórczość Jarodzkiego. Jest to częstokroć powtarzające się wrażenie niepokoju, stanu zagrożenia, odległych reminiscencji konkretnych wydarzeń. Sam Konrad Jarodzki tak to komentował: „(…) sytuacja, w jakiej znalazł się człowiek z całym bagażem pozytywów i negatywów: zdobywanie kosmosu, możliwość kataklizmu atomowego, zagrożenie naturalnego środowiska (…) inspirować muszą do zajęcia postawy otwartej, wyrażenia niepokoju i powołania nowych światów również w sztuce." Pierwszy cykl jaki stworzył artysta to „Głowy rozerwane", seria prac skupiających się na reminiscencjach przeżyć związanych z II wojną światową. „W roku 1963 Konrad Jarodzki wybiera pierwszy motyw swoich prac i precyzuje jego formę plastyczną. Motywem jest wizerunek głowy, formą – graficzne płaszczyzny o jednorodnej barwie lub barwach przeciwstawnych. Na neutralnej powierzchni płótna tworzą one prostą konstrukcję z przeciwwagą pionów i poziomów. Rytmiczny układ ożywiają czasem linie krzywe, które dzielą większe pola na szereg części" – pisze Mariusz Hermansdorfer dyrektor Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

W następnych latach obrazy Jarodzkiego zbliżają się do sztuki organicznej. Na miejsce zgeometryzowanych figur pojawiają się formy o nieregularnych kształtach. „Artystę zajmuje teraz problem rozpadu, zaniku i destrukcji. W kompozycjach odbywa się stały ruch. Pękają silne konstrukcje, a ich części składowe łączą się w nowe układy". Pobyt na plenerze malarskim w Turowie w 1971 roku zaowocował przemyśleniami artysty na temat destrukcyjnych działań człowieka wobec środowiska naturalnego. „[Jarodzki] zagłębia się teraz w ogromny obszar, tak jakby przenikał do wnętrza jakiegoś organizmu, do labiryntu powłok, kanałów, gigantycznych naczyń. To, co dotychczas było świetlistą pustką, zmienia się w sprężystą tkankę, rośnie, pęcznieje, tworzy kolejne kształty. W latach 70-tych artysta preferuje zimne tonacje kolorystyczne. Szarości, błękity, biele nadają jego obrazom tajemniczy, czasem groźny wyraz" (Hermansdorfer M., Artyści Wrocławia 1945-1970, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.)

86
KONRAD JARODZKI
(UR. 1927)

Chmura VI, 1970

olej, płótno, 80 x 100 cm
sygn. p.d.: KJarodzki 1970
na odwrocie: „CHMURA VI" „NUAGE IV" 80 x 100
KONRAD JARODZKI 1970 CYKL GŁOWY

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Przestrzeń jest przedmiotem mojego malarstwa. Przez uzyskanie jak najbardziej sugestywnego złudzenia pragnę wyrazić ową nieprawdę, jaką jest zamiana ściany obrazu w otwarte okno obrazu. Zniknięcie obrazu jako przedmiotu i nadanie mu rangi stymulatora przeżyć, umożliwienie odbiorcy zapomnienia o sytuacji rzeczywistej, jaką jest: widz – przestrzeń – obraz i uwierzenie w sytuację nową: widz – przestrzeń – przestrzeń.
– *Konrad Jarodzki*

87
HENRYK PŁÓCIENNIK
(1933-2020)

Kompozycja

olej, płótno, 146 x 97,5 cm
sygn. na blejtramie dwukrotnie:
H. PŁÓCIENNIK

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł ⬩

88
WITOLD KACZANOWSKI
(UR. 1932)

P-74-2303 z cyklu Ludzie, 1974

akryl, płótno, 79 x 58,5 cm
sygn. l.d.: Witold-K. 74
na odwrocie napis: P-74-2303
na blejtramie nalepka wystawowa
z konstancińskiego domu kultury

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł

WYSTAWIANY
Konstancin-Jeziorna,
Konsanciński dom kultury,
Witold-K od człowieka do czarnej
otchłani, 27.09-29.11.2020.

REPRODUKOWANY
Witold-K od człowieka do czarnej
otchłani [katalog wystawy], red.
Gazur Ł., Konstanciński dom
kultury, Pruszków 2020, s. 34.

I teraz wróćmy do obrazów Dudy-Gracza. Do tego, co skonstatowaliśmy wyżej, że oto ta rzeczywistość, gruzłowata i bulwiasta, tłumna i naładowana znakami najprzedziwniejszych obyczajowych konwencji, przyjmowana jest przez współczesną widownię polską, przez przypadkowych często widzów prowincjonalnych galerii sztuki jako rzeczywistość znajoma, oczywista, nie budząca zastrzeżeń pod względem prawdomówności i jej autentycznej (...). Że jest to rzeczywistość, której prawdziwości nie jest w stanie zakwestionować w powszechnej świadomości społecznej nie tylko dzisiejsze malarstwo, ale co ważniejsze, także ekran telewizora i kina, opis i zdjęcie z gazety czy fotograficznego albumu, a więc te środki przekazu, które z nieporównanie większą niż obrazy Dudy-Gracza natarczywością wtłaczały nam do oczu obraz inny, wizję nie tylko niepodobną temu malarstwu, ale wręcz nie dopuszczających pytań i skojarzeń, na których malarstwo Dudy-Gracza się opiera.

Toeplitz K. T., Jerzy Duda-Gracz, wyd. Arkady, Warszawa 1985, s. 7.

89
JERZY DUDA GRACZ
(1941-2004)

Jesień, 1988

olej, płyta pilśniowa, 25,5 x 21 cm
sygn. l.d.: D.G. 1251/88
na odwrocie nalepka autorska z opisem pracy

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Jadwiga Maziarska wzbogacała farbę substancjami ziarnistymi i stearyną, tworząc kompozycje pozornie bliskie abstrakcji informel, odbiegające jednak od niej zarówno w sferze intencji, jak i wizualnego oddziaływania. Artystka, daleka od swobodnie rzucanej farby stanowiącej wyraz malarskiego gestu, konstruowała „obrazy wypukłe”.

Jankowska – Andrzejewska M., Malarstwo materii w Polsce – na marginesach odwilżowej „nowoczesności”, Artium Quaestiones, nr 27, 2018, s. 247.

90
JADWIGA MAZIARSKA
(1916-2003)

Kompozycja

tech. własna, płyta, 84 x 99 cm
sygn. na odwrocie: Jadwiga Maziarska / Kraków, Sobieskiego 1 m 5

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Jan Tarasin niezaprzeczalnie należy do klasyków współczesnego malarstwa polskiego, a jego charakterystyczny i konsekwentny styl często utożsamiany jest z nurtem, kierującym się w stronę abstrakcji. Jego sztukę trudno zaszufladkować czy przypisać określonej tendencji artystycznej, ponieważ nigdy nie pociągały go modne trendy - zawsze tworzył własne, niepowtarzalne „pismo".

Pokrótce malarstwo artysty można określić jako ciągłą próbę ujarzmienia przedmiotów. Przez lata zmagał się on z fascynującym go światem znaków. Pierwotnie głównym tematem malarskim Jana Tarasina 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 abstrakcję rozumie jako odrealnioną 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. „Moje obrazy nie mają ani początku, ani końca – mówił Tarasin - one mogą tak się ciągnąć w nieskończoność. Jest to monotonny zapis, bez przerwy czymś zakłócany. W ten sposób powstaje dramaturgia. Są to jakby monotonne szeregi, w których nic nie powtarza się dwa razy. A pojawiające się nieregularności, przypadki i zakłócenia tworzą nowy rytm. Nie chodzi mi ani o przedmiot, ani o znak, najważniejsze jest znalezienie relacji między programem, determinacją a przypadkiem czy okolicznościami. Tajemnica wszystkiego, co istnieje, jest wynikiem tych dwóch sił działających na siebie. (…) Moje malarstwo jest poszukiwaniem ruchomego modelu opartego na stałych konfliktach i ciągłych przemianach. Zbytnie zajmowanie się człowiekiem jako czymś wyłączonym z całego kontekstu uważam za mało interesujące i niewiele dające samemu człowiekowi pożytku. Uniwersalny klucz dotyczy w równym stopniu nas, jak wszystkiego innego; szukanie go na zewnątrz jest więc ważniejsze niż dzielenie naszych postępowań jak włosa na czworo." (Jana Tarasina Obrazy Istotne [katalog wystawy], Płock 2008)

91
JAN TARASIN
(1926-2009)

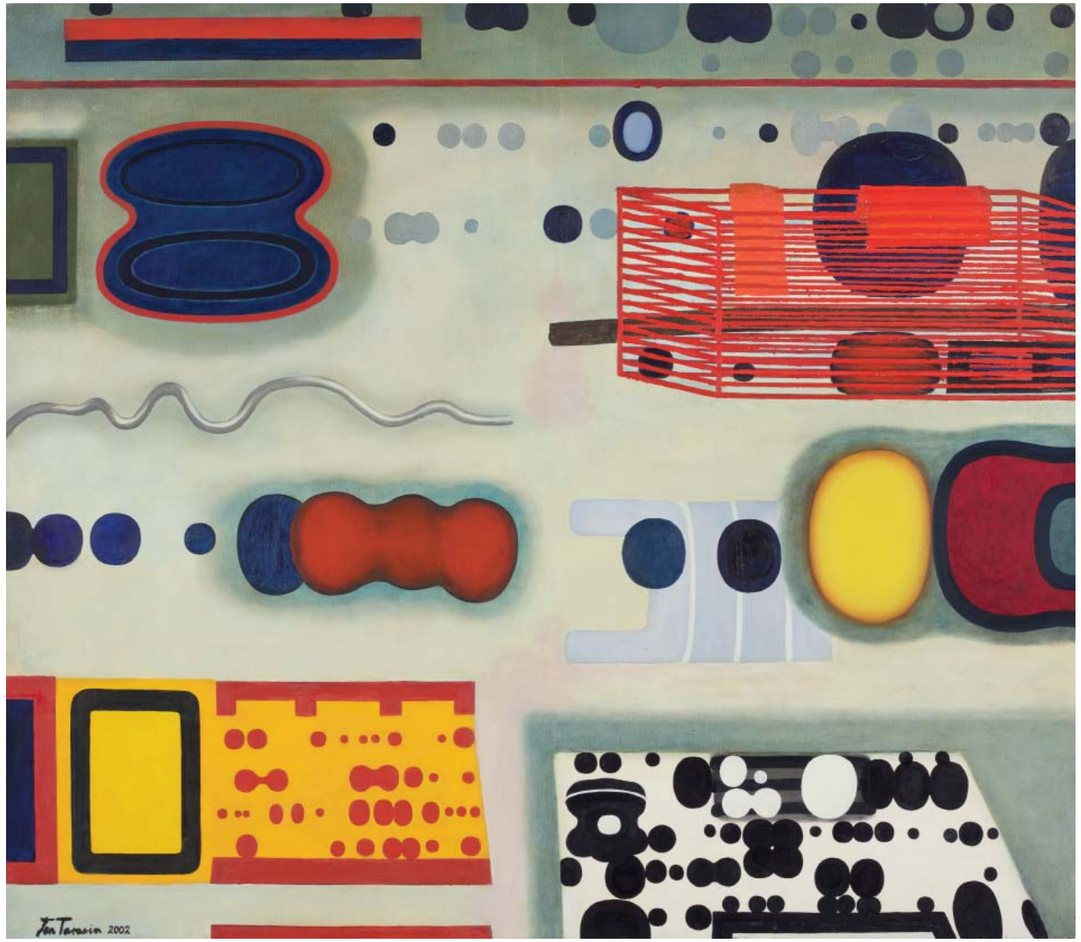
Szkoła przedmiotów II, 2002

akryl, płótno, 140 x 160 cm
sygn. l.d.: Jan Tarasin 2002
na odwrocie: JAN TARASIN 2002 SZKOŁA PRZEDMIOTÓW II

Estymacja: 200 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

Nie chcę (...) żeby to, co robię, miało bezpośrednie odniesienia do jakiegoś gotowego tworu natury. Zajmuję się ‚przedmiotami' na wielu piętrach ich odprzedmiotowienia.
– *Jan Tarasin*



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.
– Stefan Gierowski

Dzikowska E. Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, wyd. Rosikon press, Warszawa 2011, s. 106.

92
STEFAN GIEROWSKI
(UR. 1925)

Abstrakcja, 2006

akwarela, papier, 74,5 x 52 cm
(w świetle oprawy)
sygn. p.d.: S.Gierowski 06

Estymacja: 30 000 – 45 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Dom Aukcyjny Libra, 26.03.2018, poz. 56

93
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

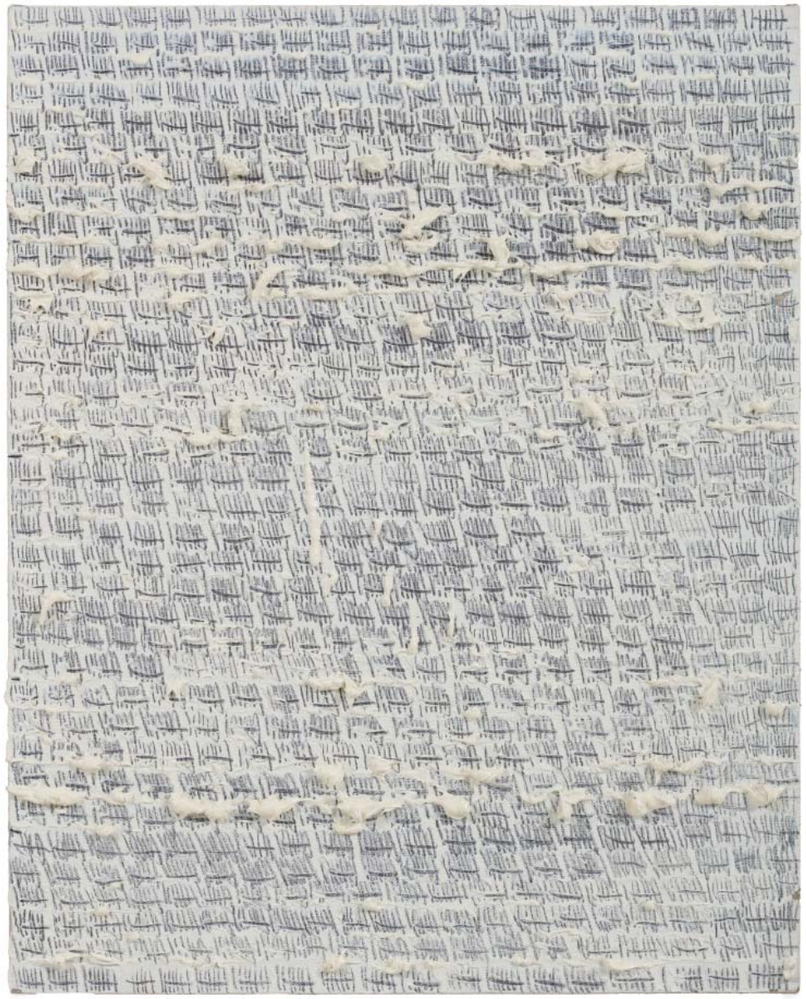
Dziennik 19 III - 23 V, 2018

olej, płótno, 50 x 40 cm
sygn. na odwrocie: WŁODZIMIERZ PAWLAK
DZIENNIK 19 III - 23 V 50 x 40 2018

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

Zostaję tu, gdzie siebie po raz pierwszy zastałem, przy płótnie, sam na sam i nie ma przyjaciół, nie mam znajomych, jestem sam i przerażające białe płótno. Maluję, bo malarstwo z całą swoją prostotą i ubóstwem jest jedynym dla mnie sposobem udowodnienia mojej wolności, mojej rezygnacji.
– Włodzimierz Pawlak

Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach [katalog wystawy], wyd. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 8.



94
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

Ikona industrialna 4/XI, 2014

akryl, płótno, 50 x 40 cm
sygn. na odwrocie: WŁODIZMIERZ PAWLAK
IKONA INDUSTRIALNA 4/XI 50 x 40 2014

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

95
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

Notatka o sztuce VII/4, 2017

akryl, płótno, 33 x 24 cm
sygn. na odwrocie: WŁODZIMIERZ PAWLAK
NOTATKA O SZTUCE VII/4 33 x 24 2017

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

Dla mojej koncepcji sztuki zasadniczym pojęciem jest pojęcie obrazu. W ramach obrazu dokonują się istotne ustalenia co do akceptowanych bądź odrzucanych przez społeczeństwo wartości. Obraz porządkuje rzeczywistość, jest wyrazem panowania nad płynnością świata zjawisk. (...) Społeczeństwo potrzebuje obrazów do samookreślania i samoograniczenia się.
– Ryszard Woźniak

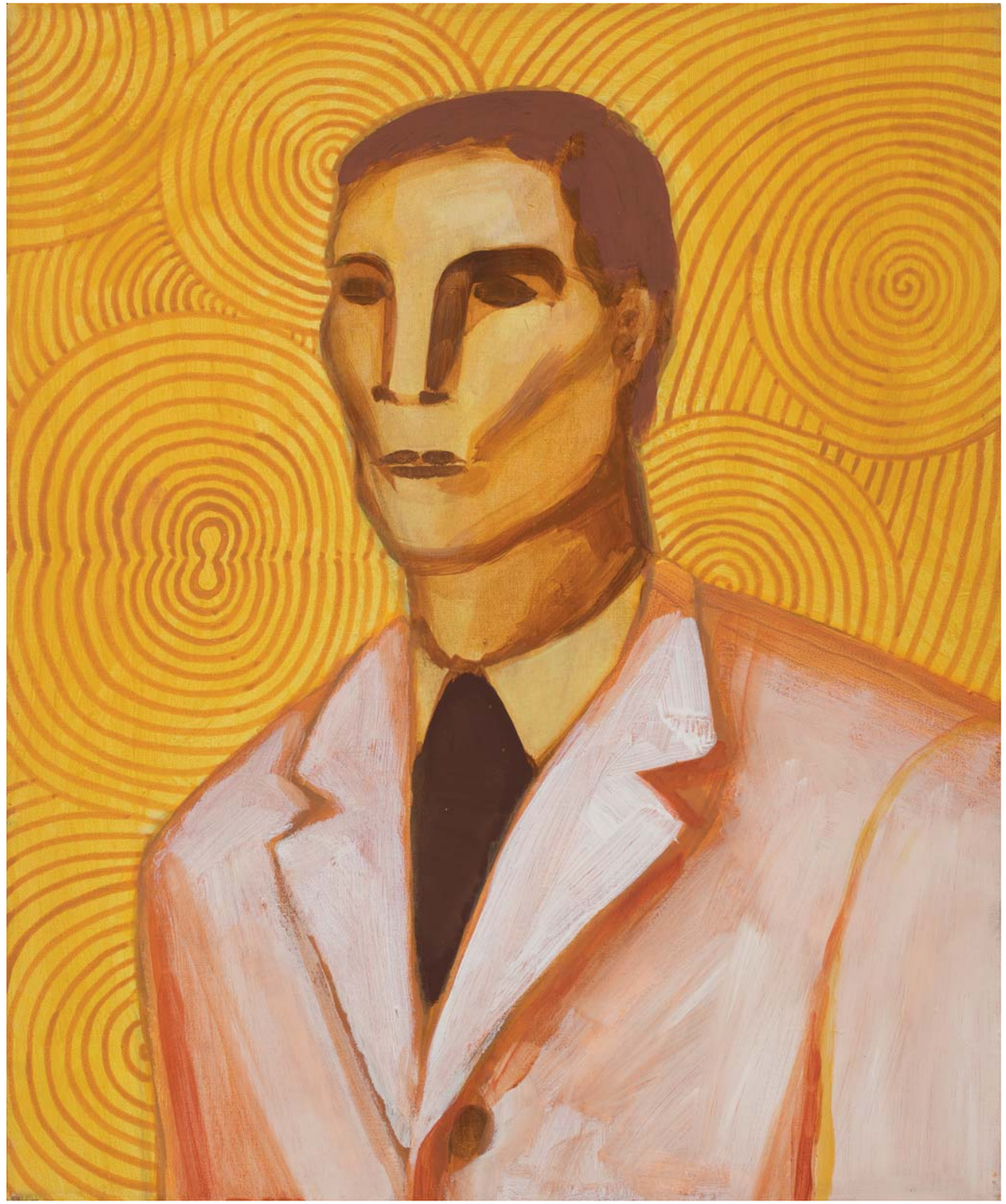
fragment autorskiego tekstu pt. „Pogląd na sztukę" (2005) zamieszczonego na stronie Galerii Esta.

96
RYSZARD WOŹNIAK
(UR. 1956)

Dekorowany II, 2002-2014

akryl, płótno, 65 x 54 cm
sygn. na odwrocie: RYSZARD WOŹNIAK 2002
2014 DEKOROWANY II akryl, 65 x 54

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł ♦



Jeden z najwybitniejszych twórców polskiej szkoły plakatu. Autor ponad 400 afiszy, okładek książkowych, ilustracji, rysunków. Wybitny projektant graficzny i malarz. Urodził się 8 listopada 1929 roku w Warszawie, zmarł 12 grudnia 2000 roku Jan Młodożeniec był synem futurystycznego poety Stanisława Młodożeńca. W latach 1948-55 studiował grafikę i plakat w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w pracowni prof. Henryka Tomaszewskiego, u którego uzyskał dyplom. Współpracował jako grafik z czołowymi instytucjami i wydawnictwami, m.in. z Centralą Wynajmu Filmów, Polfilmem, wieloma teatrami w Warszawie, Wydawnictwem Literackim oraz Czytelnikiem jak również z czasopismami: „Nowa Kultura", „Miesięcznik Literacki", „Polska", „Szpilki". Laureat Ministra Kultury i Sztuki za twórczość w zakresie plakatu w 1969 roku Młodożeniec był zdobywca wielu nagród i wyróżnień w kraju i zagranicą.

Jan Młodożeniec był przede wszystkim grafikiem użytkowym i już podczas studiów realizował liczne zamówienia dla wydawnictw. Zajmował się plakatem, który był dla niego główną formą wypowiedzi artystycznej. Do najważniejszych w jego twórczości należały plakaty filmowe (m.in. Dawno temu w Ameryce, Wielki Gatsby), teatralne (m.in. do sztuk Czechowa, Fredry, Wyspiańskiego) i reklamowe. Pierwszy plakat stworzył Młodożeniec w 1951 roku i był obrazem do historycznego filmu PRAGA 1848. Od połowy lat 50. artysta stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych w swej dziedzinie twórców mających realny wpływ na kształtowanie oblicza tzw. polskiej szkoły plakatu. Młodożeniec miał własny, zupełnie indywidualny styl. Rodzaj plakatu, jakim się zajmował nazywał „plakatem osobowościowym". Przywiązujący wielką wagę do typografii i liternictwa artysta wykonywał je ręcznie wierząc, że tak wykonana litera jest mocniej zwarta z ideą kompozycji. Słowo stało się dla niego środkiem wyrażania ekspresji - przez użycie różnych krojów pisma i najprostszych ozdobników litery Młodożeniec tworzył ażurowe formy wyrazów, które stały się znakiem rozpoznawczym jego plakatów. Drugim istotnym narzędziem był dla artysty kolor, w obrębie którego ciągle eksperymentował i poszukiwał. Jego plakaty są niezwykle barwne i wspaniale zharmonizowane. Odznaczają się niepodważalną logiką kompozycji, trafnością grubej, zdecydowanej kreski zamykającej płaskie plamy intensywnego i czystego koloru.

Jan Młodożeniec był nie tylko grafikiem ale również malarzem. Tworzył przede wszystkim na niewielkich formatach, używając najprostszych technik takich jak tempera. W malarstwie Młodożeńca znajdujemy cechy jego twórczości plakatowej – barwne i pełne życia układy linii i plam, czarny, wyraźny kontur, tu i ówdzie pojawiające się kropki i kreski. W ostatnich latach swojego życia Młodożeniec malował proste i czytelne w wyrazie, liryczne kompozycje pełne ciepła i poczucia humoru.

W ostatnich latach dużo maluję. Świadomie staram się malować rzeczy uśmiechnięte, wesołe, gdzie kolor jest najważniejszy, a że to są rybki, ptaszki, motyle, guziki, drobiazgi, panegiryki na cześć sztuki, to moja sprawa. Marzą mi się obrazy nieprzedstawiające. Sam kolor. Każdy kolor jest dobry, aby we właściwym sąsiedztwie.
– Jan Młodożeniec

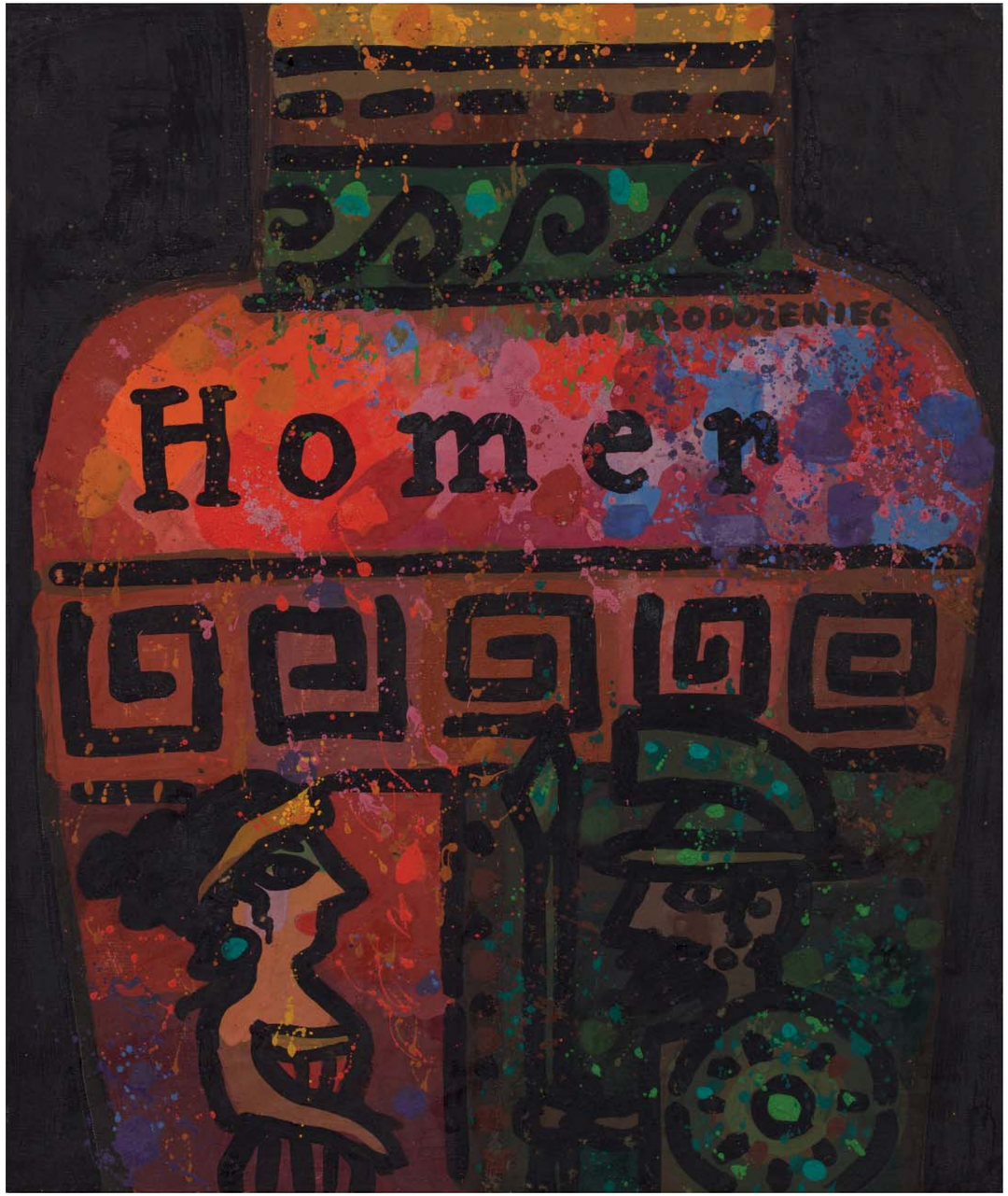
97
JAN MŁODOŻENIEC
(1929-2000)

Homer, 2000

tempera, płótno, 73 x 60 cm
sygn. na odwrocie: JAN MŁODOŻENIEC.
Homer. 3 tempera marzec 2000

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

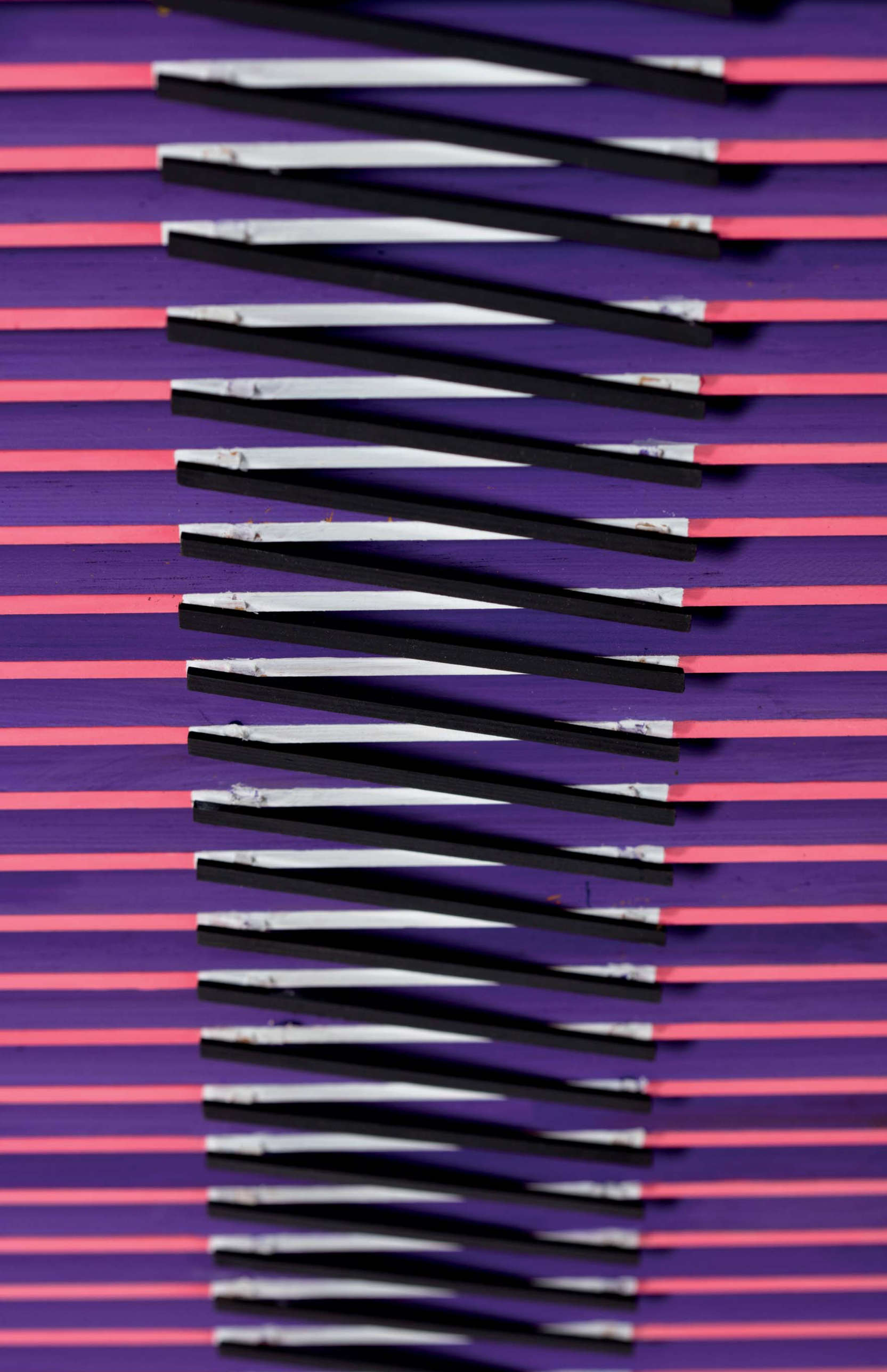


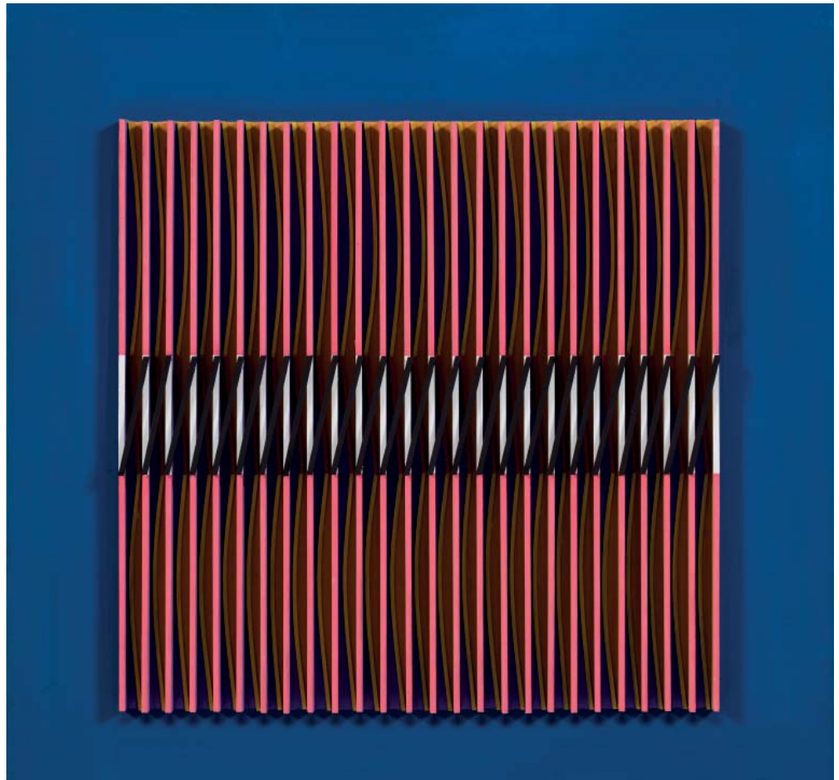
98
LEON TARASEWICZ
(UR. 1957)

Bez tytułu, 2020

akryl, płótno, 130 x 340 cm (dyptyk)
sygn. na odwrocie: Leon Tarasewicz 2020
Acrylic on canvas 130 x 340 1 (1) 2 (2)

Estymacja: 250 000 – 300 000 zł •





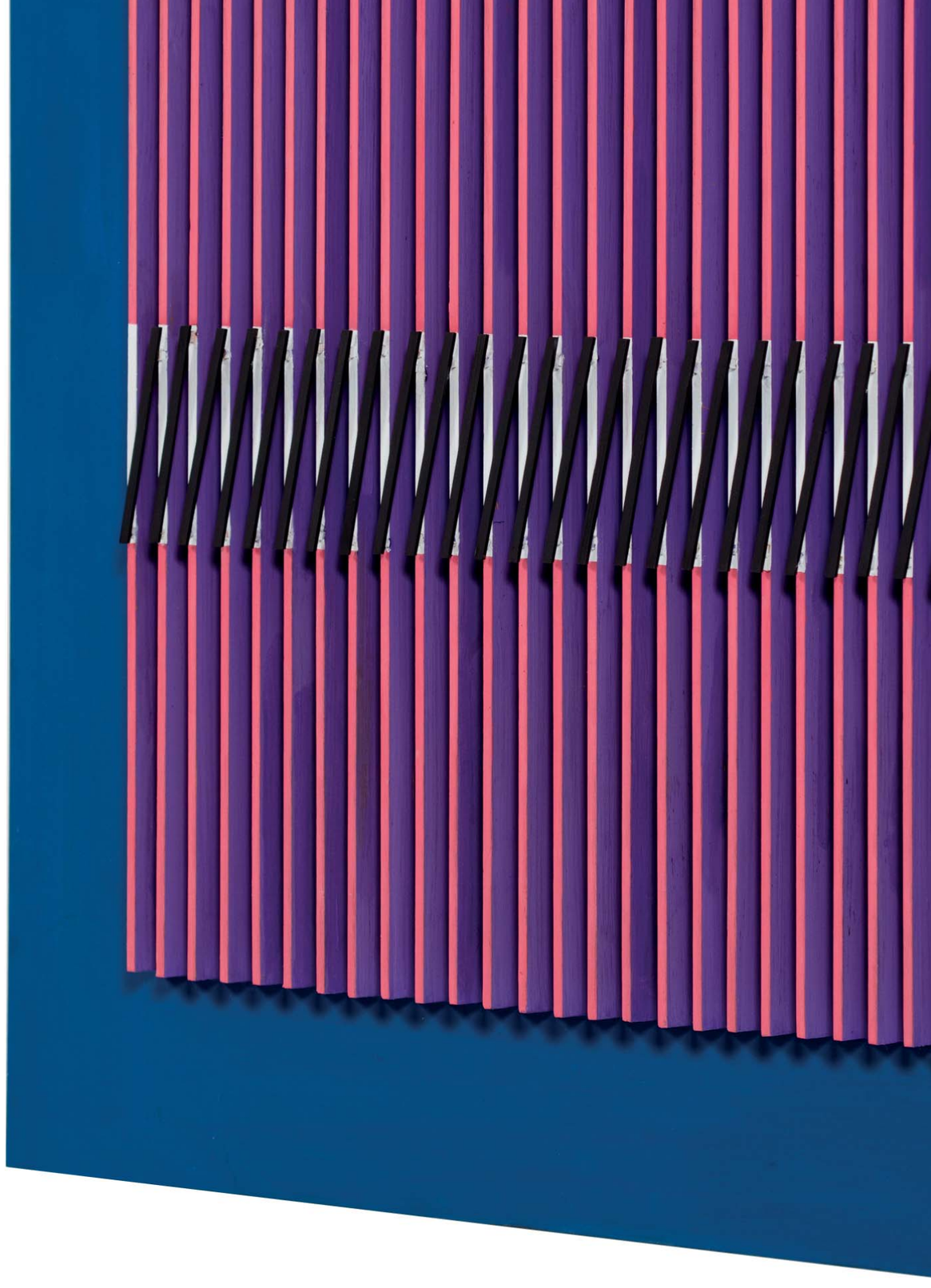
99
ANDRZEJ NOWACKI
(UR. 1953)

12.04.18, 2018

akryl, relief, płyta pilśniowa, 70 x 70 cm
sygn. na odwrocie: 12.04.18 A. NOWACKI 2018

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



Obraz „Dom Partii – Obama w Warszawie" Edwarda Dwurnika należy do XI cyklu, który artysta poświęcił stolicy. Wchodzące w jego skład kompozycje dokumentujące bardziej i mniej znane zakątki miasta widzianej z lotu ptaka mogłyby być podzbiorem cyklu „Podróże autostopem", ale artysta — Warszawiak — nadał serii osobną numerację. Od 1966 roku powstało przeszło dziewięćset obrazów z tego cyklu. Dwurnik powielał w nich wielokrotnie te same motywy — Zamek Królewski, Plac Trzech Krzyży, Plac Defilad, Trasę W-Z. W ramach cyklu „Warszawa" wiosną i latem 1981 roku Dwurnik stworzył dziewiętnaście proroczych krajobrazów stolicy po wprowadzeniu Stanu Wojennego. Wkrótce po ukończeniu ostatniego, w grudniu 1981 na własne oczy zobaczył swoje obrazy — opustoszałe, szare ulice, czołgi, zasieki i brudny, niebieskawy śnieg. Za te obrazy w kwietniu 1983 roku Tymczasowa Komisja Koordynacyjna NSZZ „Solidarność" przyznała artyście Nagrodę Kulturalną „Solidarności".

Do cyklu „Warszawa" zaliczają się obrazy przedstawiające widoki na miasto jak i charakterystyczne dla stolicy budowle. Znajdują się wśród nich również kompozycje, dla których miasto staje się chwilowo tłem dla konkretnego wydarzenia, które Dwurnik chciał zarejestrować. Obraz „Dom Partii – Obama w Warszawie" to malarska pocztówka z wizyty w stolicy prezydenta USA Baracka Obamy w maju 2011 roku. Centralnym bohaterem kompozycji jest budynek Domu Partii. Udekorowany na modłę pierwszomajowych pochodów, z transparentami o hasłach antykapitalistycznych i centralnie wysuniętą na pierwszy plan czerwoną flagą z sierpem i młotem stanowi osobisty, przewrotny komentarz Dwurnika do wydarzenia jakim była wizyta amerykańskiego prezydenta. Obama jedzie od strony placu Trzech Krzyży w kierunku Ronda De Gualle'a na czołgu w eskorcie pozostałych pojazdów opancerzonych. Prezydentowi towarzyszą w uroczystym przejeździe przez Warszawę żołnierze w mundurach nawiązujących do wojny secesyjnej, niektórzy z nich klęczą wzdłuż trasy przejazdu prezydenckiego czołgu, inni podążają za nim na rowerach. Osobliwy korowód zorganizowany wokół Baracka Obamy zestawiony z emblematycznym dla epoki PRL budynkiem Domu Partii to tylko na pozór prześmiewczy komentarz Dwurnika do wydarzenia, którym żyła cała Polska. Wyczuwalna jest w tej wypowiedzi osobista nuta dezaprobaty, wręcz sprzeciwu dla pokazanej sytuacji. Wyraża ją Dwurnik za pomocą częstokroć stosowanego narzędzia groteski, sprawiając, że przedstawiona scena, paradoksalnie do swej rzeczywistej wagi, nabiera żartobliwego charakteru.

(...) w swoich obrazach na tematy polskie,
obnaża Dwurnik z bezlitosną prostodusznością
nasz półwsiowy, półwielkomiejski folklor,
ukazuje codzienną mikrodramę społeczną
z typowymi dla niej groteskowymi
zagadnieniami (...) Dwurnik nie obawia się
żadnych drastycznych i żenujących momentów,
z jakich składa się życie i bezbłędnie
wychwytuje ich głębszy sens, by go oddać
z bezbłędną ironią mędrców ludowych.

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

100
EDWARD DWURNIK
(1944-2018)

Obama w Warszawie, 2011

akryl, płótno, 114 x 146 cm
sygn. p.d.: 2011 E. DWURNIK
opisany l.d.: OBAMA W WARSZAWIE
sygn. na odwrocie: 2011 E. DWURNIK „DOM PARTI" W-WA NR: XI - 567-4452

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł ♦

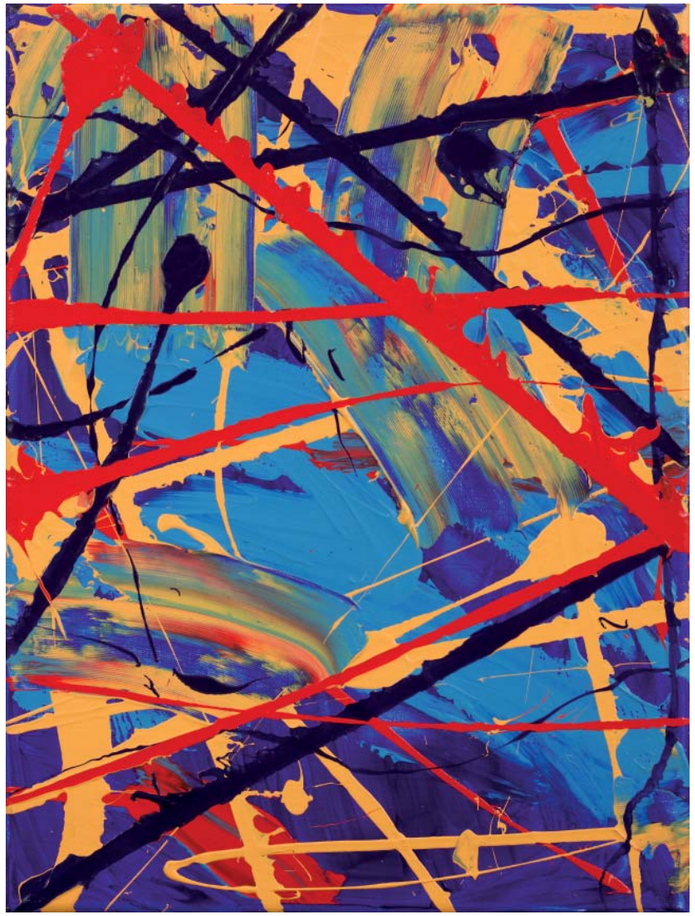
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty w 2012 r.

101
EDWARD DWURNIK
(1944-2018)

Morze, 2017

akryl, płótno, 46 x 55 cm
sygn. p.d.: 2017 E. DWURNIK
opisany na odwrocie: 2017 E. DWURNIK
„MORZE" NR: XX-203-7228

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •



102
EDWARD DWURNIK
(1943-2018)

Abstrakcja, 2017

akryl, płótno, 30 x 40 cm
sygn. na odwrocie: E. DWURNIK
2017 377 - 6784 XXV 11

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

103
SALVADOR DALI
(1904-1989)

Kolekcja trzech litografii, 1970

litografia, papier, 48 x 63 cm
(w świetle oprawy, każda)
ed. E.A. (każda)
sygn. p.d. ołówkiem: Dali (każda)
ed. l.d. ołówkiem: E.A. (każda)

(na odwrocie każdej litografii certyfikat
autentyczności Fine Arts Print z opisem pracy)

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

Tomasz Sętowski jest malarzem, grafikiem i rzeźbiarzem, którego twórczość ukazuje współczesną odmianę surrealizmu. Magiczny świat, jaki utrwala na płótnach, pełen fantastycznych tworów, nieziemskich budowli i intensywnych kolorów rodzi się w umyśle artysty. Jego wyobraźnię zaludniają postaci na wpół ludzkie na wpół fantastyczne, instrumenty muzyczne wygrywają melodie, które zdają się kierować ruchem wewnątrz obrazu. Kompozycje Sętowskiego są dynamiczne, nieprzewidywalne i zaskakujące tak, jak pozbawione logiki i kierujące się własnymi prawami bywają sny. Zwraca uwagę mnogość elementów konstruujących obraz. Nasycony kolor i zaskakujące rozwiązania zastosowane w komponowaniu scen sprawiają, że trudno oderwać od nich wzrok. W twórczości artysty nie brak jednak odwołań do kanonów sztuki klasycznej. Objawia się one dbałością o formę i kompozycję. Sętowski mówi: „W moim malarstwie jest zarówno fantazja, jak i pewne odniesienia do malarstwa klasycznego, i tu jest ta dwoistość. Wycieczki w krainę fantazji są dla mnie poszukiwaniem skarbów, którymi chciałbym się podzielić. Na pozór normalny świat miesza się z metafizyką, zwykła codzienność przeobraża się w opowieść, przesuwając granice wyobraźni każdego widza. Wymyślanie monumentalnych kompozycji jest próbą zaistnienia w świecie wyobraźni, z dala od codzienności. Bo malarstwo jest dla mnie ucieczką od rzeczywistości. Moim celem jest, żeby obraz niósł ze sobą jak najwięcej poziomów odbioru. Dbam o formę, kompozycję, ale też każdy obraz jest wielowątkową opowieścią, często zawiera jakieś przesłanie i kryje wiele sekretów, tajemnic".

Sętowski tworzy tą różnorodnością światów konstrukcję, swoją konstrukcję wielu przestrzeni w jednym, przygotowując w ten sposób pewną postmodernistyczną inscenizację, pełną obrazowych cytatów, zmiennych i ułamkowych, jakby zatrzymanych pod naszymi powiekami. Wypełniając szczelnie obraz wizjami o baśniowych cechach i tajemniczej atmosferze, uzyskuje niesamowitą gęstość zawartych w nim treści.

Panek M., Odyseja obrazów Tomasza Sętowskiego, czyli malarski wehikuł czasu, w:Tomek Sętowski. Malarski teatr zdarzeń, Częstochowa 1996, s. 10-11.

104
TOMASZ SĘTOWSKI
(UR. 1961)

Nocny koncert, 2000

olej, płótno, 100 x 80 cm
sygn. p.d.: T. Sętowski 2000

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

105
JERZY NOWOSIELSKI
(1923-2011)

Willa misteriów, 1997

serigrafia barwna, papier, 97 x 70 cm
ed. 4/15
sygn. p.d.: Jerzy Nowosielski 97
ed l.d.: 4/15
na odwrocie nalepka z opisem pracy

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

LITERATURA
Jerzy Nowosielski, wyd. Galeria Starmach Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, s. 420 (obraz będący pierwowzorem).
Jerzu Nowosielski, ed. Szczepaniak A., wyd. Skira, Milano 2019, s. 234 (obraz będący pierwowzorem).

106
EUGEN SPIRO
(1874-1972)

Visage au piano

olej, płótno, 51 x 61,5 cm
sygn. l.d.: Spiro
opisany na blejtramie:
N. 18/7/74 „Visage au piano" (MALICIA)

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

Nie jestem sensu stricto plakacistą, przy czym maluję też metaforyczne obrazy, które po dodaniu tekstów mogą służyć jako plakaty. Wydaje mi się, że dobry obraz i plakat mają ze sobą wiele wspólnego, mają tzw. siłę ściany ("wall power"), czyli po prostu się je zauważa. Miałem szczęście, że udało mi się przenieść to, czego nauczyłem się tworząc plakaty do malarstwa; te dwie dziedziny się dopełniły.
– Rafał Olbiński

107
RAFAŁ OLBIŃSKI
(UR. 1943)

Dream, 2021

akryl, olej, płótno, 136 x 110 cm
sygn. p.d.: Olbiński

(do obiektu dołączony certyfikat autorski)

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł

Twórczość Łukasza Patelczyka łączy w sobie dwa gatunki – malarstwo przedstawiające i abstrakcyjne. Na klasyczny pejzaż nakłada geometryczne kontury, czyniąc z początkowego efektu kontrastu kompozycje niezwykle harmonijne.

Punktem wyjścia dla artysta jest realistyczny, syntetyczny i oszczędny w formie krajobraz. Na kolejnym etapie umieszcza na nim geometryczną formę – linie, plamy, punkty -, których nagłe, niewytłumaczalna pojawienie się wprowadza niepokój i atmosferę tajemnicy. Z początku przedstawiający obraz staje się odrealniony. Kamuflaż ten ma swoje głębokie korzenie w sztuce - zakrywanie świętych wizerunków miało chronić je przed wzrokiem grzeszników. Czasami na odwrót, to widz miał być chroniony przed szkodliwym działaniem obrazu – na tej zasadzie na przestrzeni wieków cenzurowano dzieła sztuki przeciwstawiające się dyktowanym z góry kanonom. Twórczość Łukasza Patelczyka dowodzi, że w sztuce współczesnej zabieg ten nadal intryguje artystów, choć motywy jego zastosowania są zupełnie inne. Sam artysta mówi, że to, co chce pokazać to ingerencja człowieka w naturę, na której ludzka działalność odciska coraz większe piętno. W swoich pejzażach odbiegających od klasycznego wizerunku krajobrazu umieszcza człowieka pod postacią geometrycznych znaków, zaznacza jego istnienie. Jest ono diametralnie różne od otaczającej natury a jednak układ ten zdaje się być harmonijny.

Patrząc na obrazy Łukasza Patelczyka można powiedzieć, że malarstwo to dla niego o wiele więcej niż tylko obraz na płótnie. Jest eksperymentem ze skalą, fakturami, intensywnością koloru i formą.

Patelczyk ma na swoim koncie wiele sukcesów – jest zdobywcą pierwszego miejsca w Kompasie Młodej Sztuki 2020, laureatem Bienale Malarstwa Bielska Jesień 2015 oraz laureatem konkursu Artystyczna Podróż Hestii 2011.

Jego twórczość zyskuje uznanie także poza granicami naszego kraju – w zeszłym roku obrazy Łukasza Patelczyka były prezentowane przez nowojorską galerię Green Point Projects na Targach Sztuki Volta Show 2020 w Nowym Jorku.

108
ŁUKASZ PATELCZYK
(UR. 1986)

Henry Rousseau i tajemnicza malarka, 2017

olej, płótno, 140 x 110 cm
sygn. na odwrocie: H. Rousseau i Tajemnicza MALARKA 2017 Łukasz Patelczyk

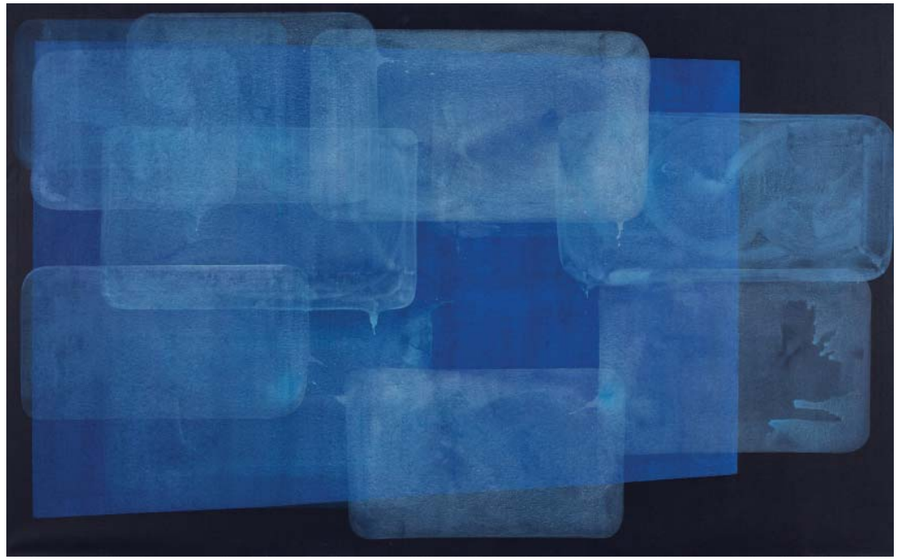
Estymacja: 30 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
własność artysty

WYSTAWIANY
Toruń, Centrum Sztuki Współczesnej, Łukasz Patelczyk. Migotanie, marzec - maj 2018.

Współczesny pejzaż stworzony przez Patelczyka wykracza poza ramy wypracowanych schematów – korzysta z nowych rozwiązań i otwiera się na niekonwencjonalne formy.

Adriana Michalska, fragmenty tekstu do katalogu wystawy „Łukasz Patekczyk. Luminescencje", Galeria Re:Medium, Łódź 2019.



Obraz „Nothing to add" bez projekcji wideo.

109
DOMINIK LEJMAN
(UR. 1969)

Nothing to add, 2011

akryl, płótno, projekcja wideo, 150 x 240 cm
sygn. na odwrocie: Dominik Lejman
„NOTHING TO ADD" 2011

(do obrazu dołączona płyta DVD ed. 1/1
z projekcją wideo, która powinna być
wyświetlana na obrazie)

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Van Ham, aukcja 07.10.2020, poz. 280
Berlin, Galeria Żak / Branicka

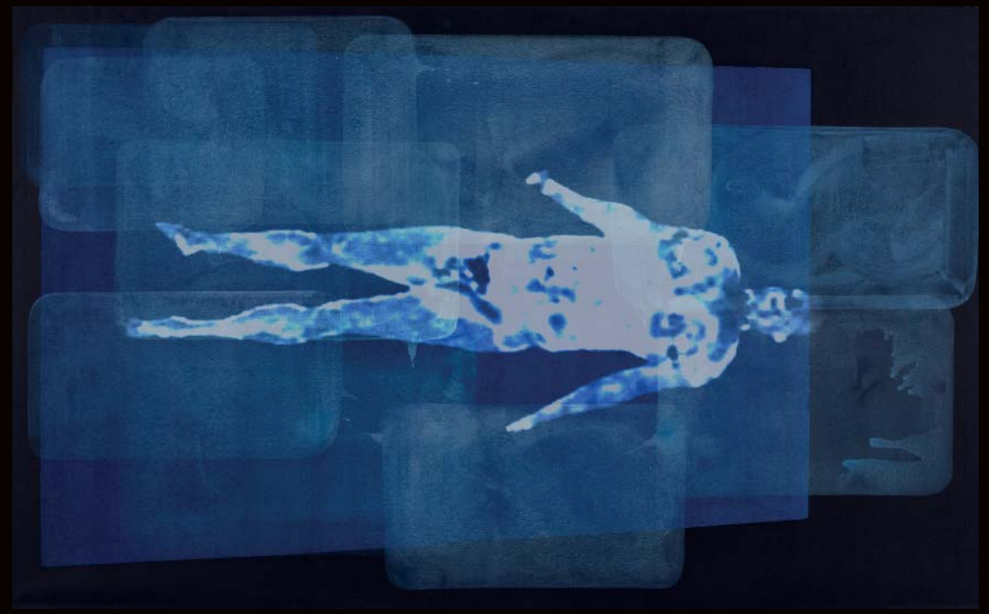
WYSTAWIANY
Norynberga, AEG (Halle 20), 2015.
Kraków, Galeria Sztuki Współczesnej
Bunkier Sztuki, Miesiąc fotografii w Krakowie:
Re: Search, 2014.
Berlin, Galerie Żak/Branicka, Far Too Close,
2011.

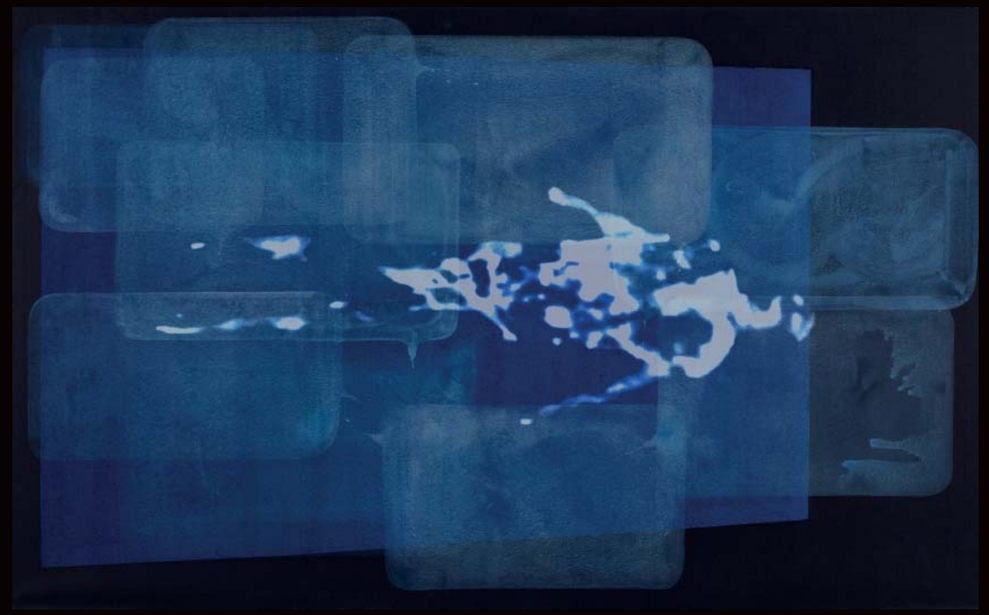
REPRODUKOWANY
Drathen D., Persons T., Rottenberg A., Dominik
Lejman Painting with Timecode, wyd. Hatje
Cantz, Ostfildern 2014, s. 89 i 91.

Artysta malarz, twórca projekcji wideo. Dominik Lejman jest twórcą, którego trudno zaszufladkować do jednego medium artystycznego. Tworzy zarówno „wideo freski" i wielkoformatowe projekcje w przestrzeni publicznej (m.in. stałe instalacje w szpitalach w Nowym Jorku i w Cleveland) jak i posługuje się tradycyjną techniką malarstwa. Lejman łączy swoje zamiłowanie do sztuki wideo z obrazami na płótnach wyświetlając projekcje na syntetycznych obrazach. O twórczości Dominika Lejmana w książce wydanej przez Galerie Labirynt możemy przeczytać: „Dominik Lejman jest zainteresowany przede wszystkim obrazem człowieka, któremu przygląda się bez mentorskiego zacięcia. Artysta skupia się na kondycji ludzkiej we współczesnym świecie, zarówno w sensie duchowym – w wymiarze jednostkowego doświadczenia człowieka postawionego w obliczu czasu, sił natury, ograniczeń ciała – jak i w odniesieniu do jego miejsca w systemie społecznym" (Dominik Lejman, wyd. Galeria Labirynt, Lublin 2013, s. 6). Jednym z najbardziej rozpoznawalnych dzieł twórczości artysty jest projekt realizowany w ramach europejskiego programu Culture 2000. Lejman wyświetlał na ścianach szpitala dziecięcego w Brukseli, Paryżu, Madrycie i Warszawie projekcje wideo ze zwierzętami. Ten gest w kierunku najmłodszych był kontynuowany w kolejnych miastach.

Artysta podkreśla jednak swoje przywiązanie do malarstwa, które jest podstawą / bazą jego twórczości. Buduje obrazy, w których minimalistyczna forma, niemalże monochromatyczna powierzchnia ze śladami „plam" i delikatnymi konturami geometrycznych form, stanowi ekran, na który rzucona zostaje projekcja wideo. W wyniku tego powstaje ruchomy obraz oscylujący pomiędzy abstrakcją a figuracją...

Dominik Lejman, Galeria Labirynt,
Sztuka XXI wieku, Lublin 2013, s. 4.





Stopklatki z projekcji wideo „NOTHING TO ADD" na płótno obrazu.

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 20%. Wylicytowana cena wraz z Opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku, gdy Obiekt nie został sprzedany na Aukcji. Dom Aukcyjny wystawia faktury VAT marża.
Opłata z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego tzw. "droit de suite" – zgodnie z art. 19-195 Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych z późniejszymi zmianami oraz obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki twórcy i jego spadkobiercom, w przypadku dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego, przysługuje prawo do wynagrodzenia stanowiącego:
1. 5% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro, oraz
2. 3% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro, oraz
3. 1% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01euro do równowartości 350 000 euro, oraz
4. 0,5% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01euro do równowartości 500 000 euro, oraz
4. 0,25% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro

– jednak nie wyższego niż równowartość 12 500 euro.

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

2. Postanowienia ogólne

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

3. Udział w Aukcji – zasady ogólne.

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

4. Osobisty udział w Aukcji

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

5. Licytacja w imieniu Licytującego

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

6. Licytacja telefoniczna

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

7. Przebieg aukcji

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

8. Płatności

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

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

9. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

10. Przejście własności Obiektu na Nabywcę.

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

11. Odbiór obiektów

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

12. Postępowanie w przypadku opóźnienia lub braku płatności

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

13. Reklamacje

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

14. Pozwolenie na export

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

15. Dane osobowe Licytujących

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

16. Rozstrzyganie sporów.

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

17. Obowiązujące przepisy prawa

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