POLSWISSART

POLSWISSART

POLSWISSART

DOM AUKCYJNY

AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

13 grudnia 2022 r., godz. 19.00
www.polswissart.pl

Wystawa przedaukcyjna:
25 listopada - 13 grudnia 2022 r.
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 18.00
sob.: 11.00 – 15.00

galeria@polswissart.pl
+48 22 628 13 67

Copyright© Dom Aukcyjny Polswiss Art

Indeks

A
Abakanowicz M., 69, 70
Artysta Nieokreślony, 1
Artysta Nieokreślony (Szkoła Zakopiańska), 11
B
Baran T., 90
Batowski-Kaczor S., 20
Boznańska O., 16
C
Chmielarski S., 40
Chmieliński W., 21
Czajkowski P., 95
D
Dobkowski J., 61
Domańska A., 88
Duda-Gracz J., 76
E
Eidrigevičius S., 79
F
Fangor W., 63, 64, 65, 66, 67
Fijałkowski S., 51
G
Gierymski M., 8
Gottlieb L., 29, 30
Gritschker-Kunzendorf A., 5
H
Hasior W., 45
J
Jachtoma A., 60
Jackiewicz W., 72
Jackowski M., 94
Józef P., 28
K
Kaczanowski W., 81
Kanelba R., 33
Kantor T., 43
Kimura L., 96
Kisling M., 34, 35
Krasiński E., 59
Krygier S., 83, 84
Krynicki N., 46, 47
Kuna H., 24
L
Lebenstein J., 50
Lenica A., 44
Ł
Łempicka T., 22, 23
Łodziana T., 68
M
Malczewski J., 12
Markowski E., 78
Masłowski S., 13
Matejko J., 6
Menkes Z., 31, 32
Mędrzycki M., 25
Młodożeniec P., 89
Musiałowicz H., 77
N
Naiditch V., 26
Nowosielski J., 42
Nowosielski J., 48, 49
O
Olbiński R., 92
P
Paderewski F., 3
Pągowska T., 71
Pi Square, 91
Płóciennik H., 80
R
Reichert-Toth J., 39
Reyzner M., 9
Roszkowski A., 75
Rychter-Janowska B., 17, 18
S
Sętowski T., 93
Sobel J., 82
Starowieyski F., 73
Stażewski H., 52
Styka A., 36
Styka J., 4
Szancenbach J., 27
Szukalski S., 74
Ś
Ślewiński W., 15
T
Tarasiewicz T., 87
Tarasin J., 62
Terlikowski W., 38
Tetmajer W., 10
V
Vasarely V., 54, 55
W
Wankie W., 10
Warsztat nieokreślony (Aubusson), 2
Waśko R., 85, 86
Weiss W., 19
Winiarski R., 56, 57, 58
Wróblewski A., 41
Wyczółkowski L., 7
Wywiórski-Gorstkin M., 14
Z
Ziemski J., 53
Zucker J., 37

POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

Aukcja odbędzie się:
13 grudnia 2022 r., godz. 19.00
www.polswissart.pl

Wystawa przedaukcyjna:
25 listopada - 13 grudnia 2022 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

1
ARTYSTA NIEOKREŚLONY

Junona, XVIII w.

sztuczny kamień, drewno, wys. 133 cm

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Junona odgrywa szczególną rolę w życiu kobiet. Jest patronką najważniejszych dla nich chwil, w których sacrum jej majestatu umożliwia kobiecie podjęcie i pełnienie ważnych prywatnych i społecznych funkcji. Podobnie jak każdy mężczyzna ma swego opiekuńczego ducha – Geniusza, każdej kobiecie od narodzin do śmierci towarzyszy Junona.

(Kaczor I. Junona: boska patronka rzymskich kobiet, „Collectanea Philologica" 11, wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 49.)

(...) oto anioł Pański ukazał się Józefowi we śnie i rzekł: Wstań, weź Dziecię i Jego Matkę i uchodź do Egiptu; pozostań tam, aż ci powiem; bo Herod będzie szukał Dziecięcia, aby Je zgładzić.

(Mt 2,13-18)

2
WARSZTAT NIEOKREŚLONY – AUBUSSON

Tapiseria ze sceną ucieczki do Egiptu, k. XVII w.

wełna, osnowa lniana, 280 x 170 cm

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Holandia, kolekcja prywatna (do lat 80. XX w.)

Prezentowana tapiseria przedstawia najprawdopodobniej temat ucieczki do Egiptu, opisanej w Ewangelii według św. Mateusza. W biblijnej historii, Józefa we śnie odwiedził anioł, który nakazał mu uciekać z Marią i małym Jezusem przed Herodem. Kompozycję pola środkowego oferowanej tapiserii stanowi scenka rodzajowa z trzymającą Dziecię Matką Bożą i prowadzącym ich pastuszkiem – Józefem. Towarzyszy im postać anioła oraz zwierzątko w typie baranka lub psa. Całość została ujęta z czterech stron bordiurą, którą wypełnia dekoracyjny motyw, złożony z elementów owocowo-kwiatowych. Ponadto w centralnej części bordiur pionowych znajdują się kartusze herbowe, zwieńczone książęcą koroną.

Tapiserię wykonano w nieokreślonym warsztacie w Aubusson we Francji pod koniec XVII wieku. Miejsce to posiada wielowiekową tradycję tkactwa, która trwa do dzisiaj.

Franciszek Paderewski "Portret księcia Józefa Poniatowskiego", 1814
(Muzeum Narodowe w Warszawie).

FRANCISZEK PADEREWSKI

Franciszek Paderewski był najzdolniejszym i najbardziej poważanym członkiem Malarni - tzw. Bacciarellówki, najbliższym współpracownikiem mistrza Marcella Bacciarellego. Spędził w Malarni - protoplaście akademii, edukującej adeptów sztuki i realizującej zamówienia królewskie - całe swoje dorosłe życie. Prowadził i organizował wraz z Bacciarellim całą działalność pracowni. Przede wszystkim jednak był niezwykle zdolnym artystą. Sam król uważał go za najlepszego ucznia atelier. Zapewne pomagał Bacciarellemu i sam realizował wiele kompozycji zlecanych przez króla. Z pewnością również uczestniczył w powstawaniu pierwotnych scen do Sali Rycerskiej i sześciu replik z 1796 roku. Bacciarelli odwdzięczał mu się przyjaźnią, dbając o pracę i pensje dla niego, a w trudnych czasach, po III rozbiorze i wyjeździe króla wyjednał mu u króla intratne zamówienie – wykonanie powtórzenia drugiej wersji Elekcji Stanisława Augusta Canaletta. Był malarzem portretów, restauratorem obrazów i twórcą replik wykonywanych na zlecenie króla. Najbardziej znanym z jego zachowanych obrazów jest portret księcia Józefa Poniatowskiego z 1814 roku (obecnie w zbiorach MNW, wersja akwarelowa w zbiorach MNK). Z 1795 roku pochodzi portret Waleriana Zubowa, brata faworyta Katarzyny II, do zaginionych należą portrety Stanisława Augusta i Hugona Kołłątaja ze zbiorów Tomasza Zielińskiego, podobnie jak replika Elekcji według Canaletta. Z listu króla Stanisława wiemy, że w październiku 1795 roku otrzymał od niego sto dukatów za lata wiernej służby. Podczas Insurekcji Kościuszkowskiej, w pierwszych dniach powstania walczył i został ranny, prawdopodobnie w słynnym pułku Działyńskiego. Do śmierci mieszkał na Zamku Królewskim, na terenie Malarni. W 1798 roku był jedynym artystą pozostającym w pracowni, naprawdę troszczącym się o artystów i o ciągłość funkcjonowania Malarni. W czasie pruskiej okupacji warszawy Paderewski, podobnie jak Bacciarelli utrzymywał się z malowania portretów i renowacji obrazów. Malarnia przetrwała w dawnym miejscu (dzisiejszy Pałac Ślubów) jako prywatna szkoła Bacciarellego. Kiedy w 1802 roku na nowo zaczęto myśleć o stworzeniu akademii sztuk pięknych pod panowaniem pruskim, wśród kandydatów na profesorów Bacciarelli wymienił Paderewskiego.

Paderewski jako kustosz byłej królewskiej akademii pobierał stałą pensję. Opiekował się zbiorami księcia Józefa Poniatowskiego, który w 1798 roku przejął spadek po królu i także opłacał Paderewskiego. W następnych latach zajmował się wraz z Bacciarellim spuścizną malarską po Stanisławie Auguście, a potem zbiorami księcia Józefa Poniatowskiego. Od 1815 roku do śmierci pracował dla siostry księcia Marii Teresy Poniatowskiej, był więc od początku do końca swego życia ściśle związany z rodem królewskim, docenionym przez nich za swoje zasługi i niezwykle cenionym za swój talent.

Sala Rycerska na Zamku Królewskim w Warszawie (źródło: Agencja Gazeta).

"Pokój Chocimski" Marcella Bacciarellego, Sala Rycerska na Zamku Królewskim w Warszawie (źródło: Agencja Gazeta).

Gdy...powrócił król do myśli urządzenia reprezentacyjnej komnaty, która miałaby za pomocą malarstwa i rzeźby realizować pedagogiczny i reprezentacyjny program przez niego zakreślony, koncepcja jej zmieniła się tak radykalnie, że istniejące obrazy historyczne nie odpowiadały już jej roli. Dawna Sala Rycerska urasta do godności symbolicznej Sali Narodowej.

(Chyczewska A., Marcello Bacciarelli 1731-1818, Wrocław 1973.)

Pokój chocimski (La Paix de Chocim, Pax Chotimens) przedstawia historyczną scenę zawarcia traktatu pokojowego między Polską a Turcją w Chocimiu 9 listopada 1621 r. Akt ten zakończył trwającą od 1620 r. wojnę. Motywem centralnym obrazu jest gest symbolicznego uścisku dłoni przez wielkiego wezyra Dilavera Paszy oraz Stanisława Lubomirskiego, regimentarza wojsk koronnych i litewskich w bitwie pod Chocimiem, który przejął dowództwo po zmarłym podczas bitwy hetmanie Janie Karolu Chodkiewiczu. Za nimi stoi królewicz Władysław Waza z klejnotem Orła Białego zawieszonym na wstędze. W głębi, na marach pod namiotem leży w zbroi hetman Jan Karol Chodkiewicz. Po prawej stronie postać z wąsem w kołpaku to Jakub Sobieski, uczestnik kampanii chocimskiej, ojciec przyszłego króla Jana Sobieskiego.

Ikonografia sceny została przygotowana przez samego króla Stanisława Augusta Poniatowskiego wraz z historykiem Adamem Naruszewiczem, jako część projektu historycznych obrazów z Sali Rycerskiej, które należą do najważniejszych zabytków ruchomych czasów I Rzeczpospolitej. Oprócz funkcji reprezentacyjnej w siedzibie króla miały przypominać czasy dawnej świetności i wielkości Rzeczpospolitej, stworzone zostały ku pokrzepieniu serc, a także jako część zamierzonego przez króla wielkiego programu reformatorskiego. Najwyraźniej spełniały swoje zadanie, były bardzo bliskie samemu królowi, ponieważ dosyć szybko zamówił ich zmniejszone repliki. Duże przedstawienia z Sali Rycerskiej przetrwały i po odbudowie Zamku Królewskiego wróciły na swoje miejsce. Sześć zmniejszonych płócien z 1796 roku, zamówionych przez króla, również w całości trafiło w rezultacie do Muzeum Narodowego w Krakowie. Odkrycie więc powyższego obrazu jest wyjątkowym wydarzeniem o znaczeniu historycznym. Zmniejszona wersja Pokoju chocimskiego pochodząca z epoki i dostępna na rynku aukcyjnym, autorstwa uznanego artysty, ściśle współpracującego z mistrzem Bacciarellim, sygnowana, jest przykładem najlepszej sztuki polskiego oświecenia i wybitnym przykładem malarstwa historycznego pochodzącego prosto z królewskiej Malarni, które przetrwało jedynie w szczątkowym zakresie, a już na pewno jest śladowe w polskich kolekcjach prywatnych. Pojawienie się tej pracy właściwie nie ma precedensu na rynku aukcyjnym. Dzieła artystów królewskich wywodzących się z Malarni nie pojawiają się w ogóle. Jak dotąd na polskim rynku pojawiło się zaledwie cztery niewielkie prace Baciarellego, praca Jana Chrzciciela Lampiego i Józefa Grassiego. Wysokiej klasy malarstwo artystów doby Oświecenia tworzących w Polsce znajduje się tylko i wyłącznie właściwie w zbiorach instytucjonalnych.

3
FRANCISZEK PADEREWSKI
(1760-1819)

Pokój chocimski, 1799

olej, płótno dublowane, 64,5 x 50,5 cm
sygn. l. d.: Paderewski 1799

Estymacja: 500 000 – 600 000 zł

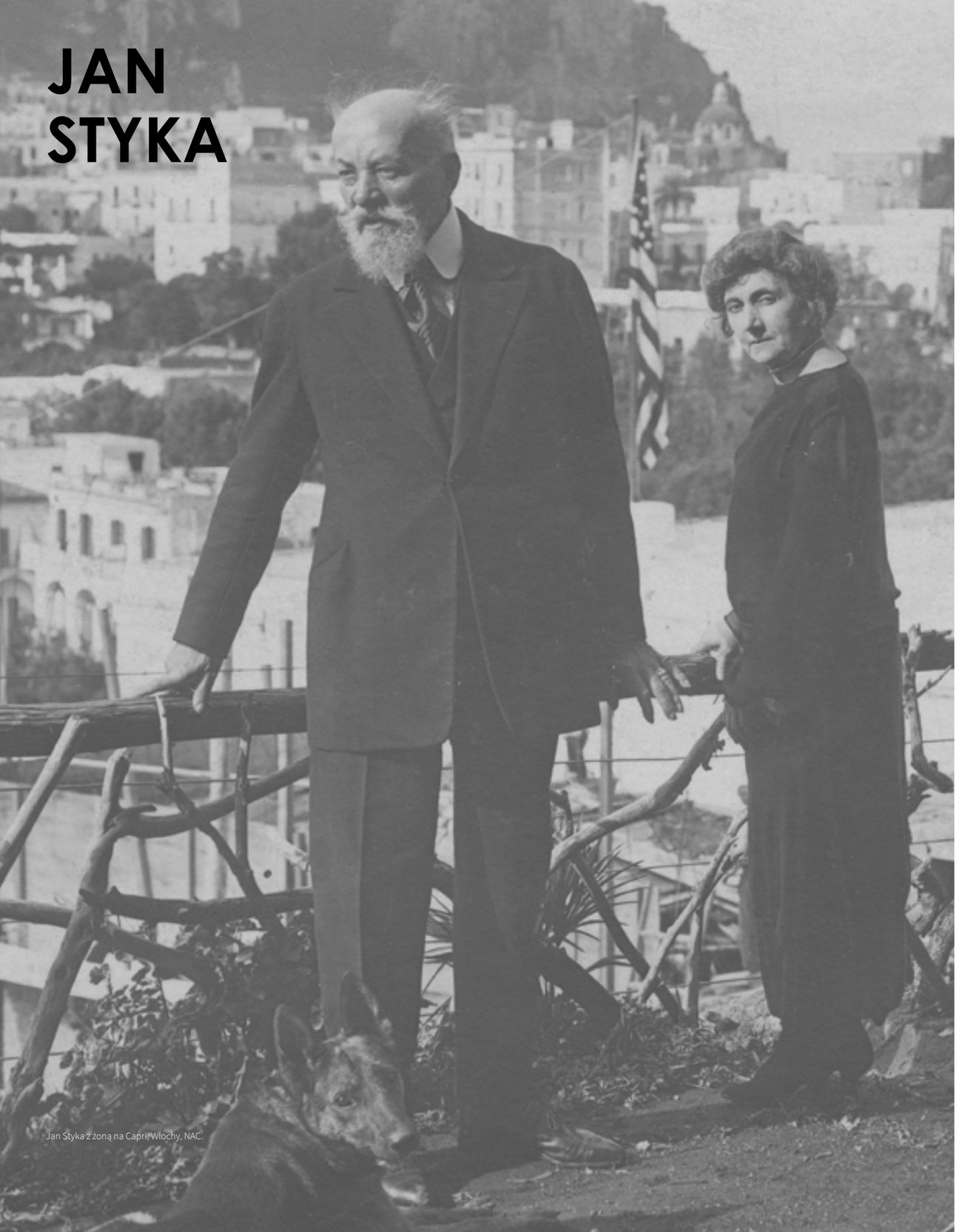
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Prezentowana praca Pokój chocimski autorstwa Franciszka Paderewskiego jest repliką znanego dzieła z Sali Rycerskiej Zamku Królewskiego w Warszawie. Została namalowana na zlecenie księcia Józefa Poniatowskiego, z dużym prawdopodobieństwem przy udziale, a na pewno pod kierunkiem samego Marcella Bacciarellego autora 6 dużych dzieł namalowanych przez niego na zlecenie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego do wystroju Sali Rycerskiej Zamku Królewskiego. Pokój chocimski został wykonany przez Bacciarellego jako jeden z pierwszych z tej serii i według powszechnej opinii uchodzi za jedną z bardziej udanych kompozycji. W rok po wyjeździe Stanisława Augusta z Polski Bacciarelli namalował na jego zlecenie zmniejszone repliki wszystkich sześciu obrazów z Sali Rycerskiej. Bacciarelli był wówczas nie tylko nadwornym malarzem, ale również wielkim przyjacielem króla, powiernikiem jego spraw, pretendowanym wręcz do reprezentacji króla w wielu z nich. Stąd jest bardzo prawdopodobnym, że wykonywał je przy współudziale bądź pod kierownictwem Bacciarellego właśnie Franciszek Paderewski, najzdolniejszy członek Malarni – królewskiej akademii sztuki prowadzonej przez Bacciarellego, główny jego współpracownik. Repliki te jednak nigdy nie dotarły do króla, a najprawdopodobniej na początku XIX wieku zniknęły z Zamku. Prezentowany obraz powstał w 1799 roku, a najwyższa jego jakość i wierność detali wskazuje, że Paderewski przy jej tworzeniu z pewnością korzystał z pierwszej repliki. Zakładając również dalece prawdopodobny jego udział w powstaniu tejże pierwszej repliki był bardzo dobrze przygotowany i dlatego oferowana praca wykonana jest na prawdziwie najwyższym poziomie. Bardzo również prawdopodobnym jest, że w powstaniu prezentowanej, drugiej repliki brał udział z kolei sam Bacciarelli, jak wskazują teksty źródłowe, znacznie mniej obłożony już wtedy obowiązkami zleconymi przez króla. Na pewno przekazywał artyście wskazówki, a może nawet sam wykonywał własnoręcznie korekty obrazu. Nie ma jasnej odpowiedzi na pytanie, czy powyższe dzieło jest jedynym z sześciu, które powstały wkrótce po śmierci króla. Nieznane są w żadnych zbiorach inne, pochodzące z tego okresu kopie, a jedynie te słabe z końca XIX wieku. Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć za to, że powyższa praca została wykonana na zlecenie księcia Józefa Poniatowskiego, który po przejęciu majątku po wuju Stanisławie, właściwie został dyspozytorem ogromnego długu. Dla spełnienia oczekiwań dłużników zaczął sprzedawać niektóre dobra należące do króla, w tym powstałe w 1796 roku sześć replik namalowanych oficjalnie przez Bacciarellego. Można więc założyć, z dużą dozą prawdopodobieństwa, że wraz z udziałem mistrza Paderewski wykonał co najmniej jedną, czyli powyższą na zamówienie księcia, który zmuszony był sprzedać sześć poprzednich.

Inni znani są z nielicznych czy wręcz pojedynczych prac malarskich, nierzadko z resztą niezachowanych, tylko odnotowanych w źródłach. To np. casus Franciszka Paderewskiego, o którym król miał napisać, że jest to „prawie najlepszy uczeń pracowni".

(Chiron-Mrozowska A., Bacciarellówka - pracownia i szkoła artystyczna króla Stanisława Augusta, Warszawa 2018.)

JAN STYKA



Jan Styka z żoną na Capri/Włochy, NAC.

Jan Styka urodził się w 1858 roku we Lwowie. Wzrastał w atmosferze wielkiego poszanowania historii, otoczony narodowymi pamiątkami i patriotycznym duchem: „(…) ojciec mój, który się lubił zawsze rozczytywać w dziejach historycznych (…), opowiadał mi rzeczy, które umysł dziecka napełniały obrazami przeszłości. Już dzieckiem widziałem tych wojowników bełskich portrety po korytarzach klasztornych, już dzieckiem rozumiałem, że napady tatarskie i kozackie niepokoiły tę ziemię – już mi jęczało coś w tej ziemi, jakby cierpienie ludu w jasyr pędzonego" (fragment pamiętnika J. Styki [w:] Czapliński Cz., dz. cyt., s. 14). Zamiłowanie do rysunku odkrył jeszcze jako młody chłopiec, lecz ojciec nie zezwolił mu poważnie zająć się sztuką, póki nie skończył gimnazjum. Studia na wiedeńskiej Akademii wybrał już w zgodzie ze swoimi marzeniami zostania artystą. Rwał się do pracy: „(…) rysowałem zapalczywie antyki i komponowałem ustawicznie" (fragment pamiętnika J. Styki [w:] Czapliński Cz., dz. cyt., s. 15). Studiował też pieczołowicie dzieła dawnych mistrzów w Galerii Lichtensteina i Belwederze, a wieczory spędzał na literaturze, muzyce i książkach, wzajemnie inspirując się ze swoim współlokatorem i przyjacielem Franciszkiem Krudowskim. Po dwóch latach pobytu na Akademii otrzymał złoty medal i Prix de Rome, nagrodę umożliwiającą mu dalsze studia w Rzymie. Sercem był jednak w kraju, gdzie czekała narzeczona Musia i miejsce w pracowni Matejki. W 1882 roku zjechał do Krakowa zastawiając wcześniej swój złoty medal, by mieć z czego opłacić podróż: „(…) pod okiem Matejki, rozdzielony od niego jedną tylko ścianą, wziąłem się do pracy i rozpocząłem moją »Regina Poloniae«" (fragment pamiętnika J. Styki [w:] Czapliński Cz., dz. cyt., s. 18). Potrzebne do obrazu płótno otrzymał od Matejki z resztek pozostałych po ukończonym dziele „Sobieski pod Wiedniem". Profesor pomagał Styce pożyczając kostiumy i gobeliny, dawał także stypendia. Nie musząc martwić się o byt, młody artysta oddawał się tworzeniu. Idyllę przerwała wieść o śmierci ukochanej. Styka załamał się i poczuł ogromną potrzebę wyjazdu by zmienić środowisko i rozpocząć życie na nowo: „Matejko chciał mnie uwięzić w Krakowie i proponował profesurę w Szkole Sztuk Pięknych" (fragment pamiętnika J. Styki [w:] Czapliński Cz.,dz. cyt., s. 25). Nic go nie przekonało, w 1886 roku wyjechał do Paryża. Na miejscu znalazł wsparcie w postaci Axentowicza, wówczas już starego, obeznanego z miastem paryżanina. Chodził także do Chełmońskiego na wieczorki skupiające paryską Polonię. Śpiewał tam pieśni Moniuszki, które doprowadzały sentymentalnego gospodarza do łez. Od czasu do czasu wracał do kraju, zawsze pamiętając by odwiedzić Matejkę. Raz zastał profesora pracującego nad „Kościuszką pod Racławicami": „Wejdź pan na te schodki – mówił mi – bo lepiej całość objąć można. Ale cóż teraz po Paryżu, to panu zapewne się wyda jakby jakiś malarz na przedmieściu malował" (fragment pamiętnika J. Styki [w:] Czapliński Cz., dz. cyt., s. 26). W tamtym okresie Styka poślubił Lucynę Olgiati, swoją byłą uczennicę z czasów krakowskich. Małżeństwo zamieszkało w paryskim atelier Styki, po czym przeniosło się na chwilę do Kielc, a później do rodzinnego Lwowa. Tam powstały m.in. „Polonia" (1890/91) i „Panorama Racławicka" (1894).

Choć artysta pozostał w pamięci przede wszystkim jako autor wielkoformatowych dzieł historycznych i monumentalnych panoram batalistycznych, sięgał również po pozostałe tematy. Był wyśmienitym portrecistą, mimo że zlecenia te przyjmował czysto z pobudek finansowych. Na swych płótnach z wielkim kunsztem uwieczniał zarówno przedstawicieli arystokracji i burżuazji, jak również ważne osobistości świata sztuki, literatury czy nauki, m.in. Lwa Tołstoja, prof. Juliana Zachariewicza z żoną, Adama Mickiewicz czy prof. dra Henryka Jordana.

Talent Jana Styki odziedziczyła dwójka jego synów – Tadeusz i Adam. Jednak każdy z nich obrał swoją własną drogę twórczą, poświęcając się zgoła innym tematom i wykształcając charakterystyczny tylko dla siebie styl. „Synom moim mówiłem, że artysta ma dwie drogi. Albo być światowcem prawie co wieczór we fraku, z pustką w duszy, w głupim towarzystwie, gdzie się jednego głębszego zdania nie usłyszy. Przy czym z wolna talent marnieje, choć stosunki rosną; lub być samotnikiem siedzącym, tylko pracy swojej oddanym. Wówczas talent rośnie, wzmaga się i wcześniej czy później znajdzie swoje uznanie (…)" (fragment pamiętnika J. Styki [w:] Czapliński Cz., dz. cyt., s. 119). Malujący od małego pod okiem taty Tadeusz, choć początkowo interesował się bardzo różną tematyką, odkrył w sobie geniusza portretów. Był wziętym portrecistą wielkich osobistości m.in. Lwa Tołstoja, marszałka Focha, Sary Roosevelt, Poli Negri czy Ignacego Paderewskiego. Tymczasem młodszy Adam według zamysłu ojca miał zostać doktorem albo adwokatem. Jednak ujawniony talent przesądził o jego drodze artystycznej. Został wielkim orientalistą, malującym pasjami sceny arabskie.

Wielki patriota, a zarazem obywatel świata. Malarz majestatycznych panoram, którego sam mistrz Matejko traktował bardziej jak kolegę po fachu niż swojego ucznia. Wreszcie protoplasta malarskiego rodu Styków. Potężny, o mocnej posturze, przysłaniający niekiedy swoje obrazy. Przy tym elokwentny, ujmujący w obejściu i z poczuciem humoru paryżanina: „(…) rzadko kiedy mówił, raczej przemawiał. Nie malował jak zwykły śmiertelnik – tworzył; nie chodził, lecz kroczył (…)"

(wspomnienie Karola Frycza, reżysera i scenografa teatralnego [w:] Czapliński Cz., dz. cyt., s. 95.)

TAJEMNICA JEGO WIELKIEJ SZTUKI TKWIŁA NIE TYLKO W MISTRZOWSKIM OPANOWANIU TECHNICZNEJ STRONY ŚPIEWU, LECZ I W NIEZWYKLE BOGATEJ SKALI EKSPRESJI CHARAKTERYSTYCZNEJ, W PRZEBOGATEJ PALECIE MALARSKIEJ GŁOSU.

– Bronisław Romaniszyn

(„Ruch muzyczny”, nr 5, 1948.)

4
JAN STYKA
(1858 - 1925)

Portret Jana Reszke, 1887

olej, płótno, 242 x 149 cm
sygn. p. d.: Jan Styka / Paris 1887.
na odwrociu owalny stempel z firmy
Paul Foinet z Paryża

Estymacja: 350 000 – 450 000 zł

PROWENIENCJA
depozyt w Muzeum Teatralnym przy
Teatrze Wielkim Operze Narodowej
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja instytucjonalna
Polswiss Art, aukcja 09.12.2001, poz. 16
Warszawa, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
„Tygodnik ilustrowany", nr 308, 1888. Celltetti,
R., Retzske [w:] Savio F. (red.), Enciclopedia
dello spettacolo, Casa Editrice le Maschere
Roma, Italy, Giugno 1961, tom. VIII, s. 911.

Jan Reszke był światowej sławy śpiewakiem, angażowanym do pierwszych partii barytonowych, a potem tenorowych w najwybitniejszych operach w historii, m.in. w „Weselu Figara" Mozarta, „Cyruliku sewilskim" Rossiniego, „Aidzie" Verdiego czy „Pajacach" Leoncavalla. Występował na największych scenach operowych w całej Europie, jak również w Stanach Zjednoczonych. Urodzony w 1850 roku w Warszawie, studia wokalne odbył u włoskich śpiewaków – Francesca Ciaffei, Antonia Cotogni oraz J. B. Sbriglia. Zadebiutował w 1874 roku na weneckiej scenie Teatro La Fenice w partii Alfonsa w „Faworycie" Dionizettiego. W 1884 roku odniósł wielki tryumf śpiewając na premierze paryskiej partię Jana Chrzciciela w „Herodiadzie" Masseneta. Wówczas w spektaklu wzięło udział również utalentowane muzycznie rodzeństwo Jana – jego brat Edward i siostra Józefina. Rok później został ulubieńcem publiczności, tym razem wcielając się w kastylijskiego rycerza Rodryga w „Cydzie" Massenta. Występ ten dał mu stanowisko pierwszego tenora paryskiej Opery.

Oferowany majestatyczny wizerunek Jana Reszke powstał w paryskim atelier Jana Styki przy Avenue de Villiers razem drugim portretem, przedstawiającym jego brata – Edwarda Reszke. Malarz na ogół wolał poświęcać się tematom historyczno-batalistycznym, jednak aby się utrzymać przyjmował czasem także zlecenia na portrety. Dzieło przedstawia śpiewaka w jego na tamten czas najsłynniejszej partii, tj. Rodryga ze wspomnianej opery Masseneta. Libretto do „Cyda" zostało oparte na rzeczywistej historii żyjącego w XI wieku wasala króla Kastylii – Rodrigo Díaz de Vivar – bohatera narodowego Hiszpanii, zwanego także Cydem Walecznym. Jego owiana legendą postać to wzór rycerskich cnót, symbol męstwa i lojalności.

Odmalowany w kostiumie Cyda Jan Reszke stoi w uroczystej pozie, dumnie unosząc pierś. Lewą rękę wspiera na biodrze, podczas gdy w drugiej dzierży miecz. Mężczyzna stoi na tle odsłoniętego, wojskowego namiotu, w którego wnętrzu pobłyskuje srebrny hełm oraz tarcza. Widoczny jest również drewniany maszt konstrukcji, do którego dowiązana została rycerska chorągiew. Dzieło Styki wyraźnie nawiązuje do tradycji portretów reprezentacyjnych. Świadczy o tym nie tylko całopostaciowe ujęcie modela w monumentalnej pozie i jego rycerskie atrybuty, lecz również spływające materie namiotu i chorągwi, pełniące rolę bogatych draperii. Przyjęta teatralna stylizacja stanowi odwołanie do rycerskich cnót portretowanego, jak również na zawsze uwiecznia go jako najwspanialszego Cyda w historii opery.

Nigdy jeszcze nie słyszałam (...) śpiewu uduchowionego tak głębokim wyrazem uczuciowym, tak skoordynowanego we wszystkich szczegółach, tak umiejętnie podkreślonego przez głęboko wyczutą i subtelną grę aktorską.

(Melba N., cyt. za: Romaniszyn B., „Ruch muzyczny", nr 5, 1948.)

Dawni mistrzowie apelowali nie tylko do oka – ale budzili inne zmysły – smak, węch, dotyk, słuch nawet. Więc obcując z ich dziełami, odczuwamy najzupełniej fizycznie – kwaśny smak żelaza, zimną gładkość szkła, łaskotanie brzoskwini i welurów, łagodne ciepło glinianych dzbanów, suche oczy proroków, bukiet starych ksiąg, powiew nadciągającej burzy.
– Zbigniew Herbert

(Herbert Z., Martwa natura z wędzidłem, Warszawa 2003, s. 93.)

5
ANNA VON GRITSCHKER-KUNZENDORF
(1871 - ?)

Martwa natura z ptactwem, 1898

olej, płótno dublowane, 62 x 76 cm
sygn. p. g.: Anna Gritschker-Kunzendorf
na odwrociu na blejtramie pieczątka z nr 61

Martwa natura z owocami, 1898

olej, płótno dublowane, 59 x 73 cm
sygn. p. d.: Anna Gritschker-Kunzendorf 98
na odwrociu na blejtramie nalepka z numerem 185

Estymacja: 12 000 – 18 000 zł

JAN MATEJKO

Jan Matejko, z żoną i dzieckiem, 1880, fot. NAC, Forum.

Charakterystyczną cechą twórczości Jana Matejki już od najwcześniejszych lat studenckich był zwrot ku tradycji i wielkości polskiej sztuki – w tym przejawiał się jego sposób pojmowania historyzmu. Domowe ćwiczenia z rysunku, które zapewnił mu starszy brat, widząc jego talent „uczyły go wczuwania się w inną epokę, w postacie historyczne odległych czasów oraz przyzwyczajały go od lat najwcześniejszych do brania żywego osobistego udziału w historycznych zdarzeniach" (Treter M., Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl, Lwów 1939, s. 96). Objawiało się to w dorosłym życiu malarza we wszystkich podejmowanych przez niego gatunkach – od scen typowo historycznych, po sztukę portretową. Uczuciowość jego malarstwa, na którą zwracają uwagę badacze, podparta była rozlicznymi studiami historycznymi i artystycznymi.

Matejko bardzo dużo czytał, „przede wszystkim dzieła historyczne, dawne kroniki, z którymi nie rozstawał się nawet w podróży, studiując je w drodze" (Treter M., Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl, Lwów 1939, s. 94). Wedle założeń malarstwo historyczne mógł uprawiać jedynie wykształcony artysta, dobrze znający źródła literackie. Ten gatunek sztuki nobilitował, pozwalał podkreślić nie tylko talent, ale i rozległą wiedzę twórcy. Osobiste predyspozycje, wrodzona inteligencja, uczuciowość i instynkt malarski w połączeniu z duchem Krakowa i krakowskim środowiskiem, uczyniły z Matejki malarza historycznego o głęboko patriotycznym poczuciu. Powolne wybudzanie się z kryzysu, jaki dotknął miasto w połowie XIX wieku i nowa rola, jaką przyszło odegrać stolicy zaboru austriackiego po klęsce powstania styczniowego, miały wielki wpływ na rozkwit artystycznej działalności Krakowa. Miasto już w latach 60. XIX wieku stało się „duchową stolicą narodu polskiego", a jednym z jej fundamentów było niewątpliwie matejkowskie malarstwo historyczne. Całe życie i twórczość malarza mieszczą się w wyjątkowej dla Krakowa fazie, w której prowincjonalne i zagrożone miasto przeistaczało się w budzący się do życia ośrodek. Sztuka Matejki była organiczną częścią tego procesu, a samego artystę postrzegano w rodzinnym mieście jako współtwórcę wielkich przemian.

Symboliczną kulminacją historycznej i tożsamościowej odbudowy Krakowa było ofiarowanie Matejce w 1878 roku przez Radę Miasta berła – znaku panowania w dziedzinie sztuki. „Nie macie dziś pojęcia, jak sztuka polska wyglądała przed rokiem 1850 – było po prostu nic" – zapewniał Marcin Olszyński, cytowany przez Stanisława Witkiewicza. Ten surowy osąd potęgowała niepochlebna opinia Wojciecha Gersona, który w liście do Franciszka Tepy nazwał sztukę polską „rzemiosłem zabytkowym, tolerowanym dlatego chyba tylko, że oświecone narody Zachodu przywykło się nałogowo małpować" (Treter M., Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl, Lwów 1939, s. 102). Malarstwo historyczne Matejki zmieniło ten stan rzeczy, przywracając polskiej sztuce znaczenie. On sam natomiast stał się artystą kluczowym dla procesu kształtowania się nowoczesnej tożsamości Polaków i ich obrazu własnego w XIX wieku.

Jan, jako „człowiek rodziny", załatwia konieczne sprawy domowe, uczestniczy w pielęgnowaniu Tadzia, koresponduje z zatrwożoną o dzieci do granic obłędu Teodorą, rozstrzyga, czy Beata ma być wciąż jeszcze karmiona piersią, czy „papcirką", lęka się o córeczki, u których też wywiązał się koklusz, sam wciąż choruje, a przy tym… przy tym schodzi do swej ciasnej, wilgotnej, zawalonej mnóstwem gratów pracowni i (…) maluje pogodny „Portret trojga dzieci artysty".

(Szypowska M., Jan Matejko wszystkim znany, Zarząd Krajowy ZMW, Warszawa 1988, s. 188)

Dzieci Jana Matejki – Beata (Kirchmayer, 1869-1926), Jerzy (1873-1927), Tadeusz (1865-1911), Helena (Unierzyska, 1867-1932), (fot. Henryk Przondziono, Forum).

Portret czworga dzieci artysty, 1879
(olej, płyta, 149 x 209 cm), Lwowska Galeria Sztuki we Lwowie.

Portret syna artysty na koniu, 1882
(olej, płyta, 113 x 73,8 cm), Muzeum Pałac Herbsta (Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi).

Portret trojga dzieci artysty, 1870
(olej, płótno, 127,5 x 160 cm), Muzeum Narodowe w Warszawie.

Choć malarstwo portretowe Jana Matejki jest przy jego wszystkich słynnych historiozoficznych dziełach kwestią mniej oczywistą, zajmuje ono w jego twórczości miejsce znaczące. To dzięki tej wyjątkowej umiejętności wydobywania wyrazu danej postaci, jej charakteru i psychicznych przeżyć, artysta wzniósł się na wyżyny swojej sztuki. Rosnąca sława i doskonały zmysł portrecisty przyciągały kolejnych klientów ze śmietanki intelektualno-szlacheckiej, chcących posiadać własną podobiznę pędzla Matejki. Praca ta była dla malarza nie tylko pewnego rodzaju urozmaiceniem i odskocznią od wielkoformatowych realizacji w patriotycznym duchu, ale pozwalała również nieco podreperować finanse wielodzietnej rodziny.

Jednakże do najcenniejszych portretów Matejki należy zaliczyć wizerunki najbliższych. To właśnie te najbardziej osobiste dzieła ukazujące członków rodziny – a przede wszystkim ukochane dzieci – odznaczają się najwyższą wartością artystyczną. Prócz technicznej swobody i realizmu, wyróżnia je atmosfera niezwykłej czułości i ciepła, a także wysoka naturalność ujęcia, spowodowana brakiem dystansu między twórcą a modelami.

Jan i Teodora Matejkowie posiadali czwórkę pociech. Pierworodnym był syn Tadeusz (ur. 1865), następnie na świat przyszła piękna Helena (ur. 1867), a za nią Beata (ur. 1869). Najmłodszym dzieckiem był Jerzy (ur. 1873), nazywany czule Izio. Artysta mocno kochał swoją gromadkę potomstwa, czego wyrazem były ich liczne portrety olejne i drobne rysunki, jakie malował w wolnych chwilach. W 1870 roku powstaje wspólny portret Tadeusza, Heleny i Beaty (Muzeum Narodowe w Warszawie), natomiast w 1879 roku już bardziej reprezentacyjny obraz ukazujący całą czwórkę dzieci, wraz z najmniejszym Jerzym (Lwowska Galeria Sztuki).

Małżeństwo Matejków zaczyna przeżywać w owym czasie poważny kryzys. Związany jest on przede wszystkim z pogłębiającą się chorobą żony. Oprócz cukrzycy i uzależnienia od uśmierzającej ból morfiny, pojawiają się u niej problemy natury psychicznej. Kolejne wyjazdy do wód zdrojowych nie pomagają, zachowanie kobiety staje się coraz bardziej nieprzewidywalne. Matejko zabiera dzieci na wieś do Krzesławic, chcąc chronić przed wybuchami matki. W 1882 roku zapada w końcu decyzja by oddać Teodorę na zamknięte leczenie psychiatryczne.

Strapiony artysta musząc dbać o zawodowe interesy, udaje się w podróż do Wiednia. Zabiera ze sobą najstarszego syna, zostawiając resztę pociech z guwernantką. Po powrocie, jeszcze w tym samym roku, chcąc zrekompensować pozostałej trójce dzieci swoją nieobecność i poświęcić im więcej uwagi, maluje ich indywidualne portrety. Powstaje wówczas w Krzesławicach wspaniały, reprezentacyjny wizerunek Jerzego na koniu (1882, Muzeum Sztuki w Łodzi) oraz pełne liryzmu, odpowiadające sobie kompozycyjnie podobizny córek – Beaty z kanarkiem (1882, Muzeum Narodowe w Warszawie) oraz Heleny z krogulcem (1882/1883). To ostatnie dzieło jest jedynym z licznych, wymienionych tu portretów ukazujących dzieci Matejki, jakie znajduje się jeszcze w rękach prywatnych. Wszystkie pozostałe obrazy należą do zbiorów muzealnych. Pojawienie się „Portretu córki Heleny z krogulcem" na rynku aukcyjnym jest zatem wydarzeniem wyjątkowym i być może jedyną taką szansą kolekcjonerską.

Dzieci w świecie obrazów były królewiętami w barwistych szatach, były aniołami na polichromii – a zarazem były nieznośnym Tadeuszem i Jerzym-Idziem, którzy nie chcieli się uczyć i uciekali z różnych zakładów wychowawczych przyczyniając ojcu tysiące kłopotów; były chmurną Heleną i szczebiotliwą Beatą, które należało wydać za mąż wedle wszelkich XIX-wiecznych reguł.

(Szypowska M., Jan Matejko wszystkim znany, Zarząd Krajowy ZMW, Warszawa 1988, s. 384)

Portret córki artysty Beaty z kanarkiem, 1882
(olej, płótno 99 x 64 cm), Muzeum Narodowe w Warszawie.

Portret córki Heleny z krogulcem, 1882/1883
(olej, deska, 115,5 x 72 cm), kolekcja prywatna, fot. Polswiss Art.

6
JAN MATEJKO
(1838 - 1893)

Portret córki Heleny z krogulcem, 1882/1883
(Portret córki artysty, Portret córki Heleny, Portret Heleny z Matejków Unierzyskiej, Portret Heleny córki mistrza z sokołem, Dziewczyna z krogulcem)

olej, deska, 115,5 x 72 cm

Estymacja: 8 000 000 – 10 000 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja instytucjonalna (2007)
Kraków, kolekcja prywatna
Kraków, własność dr Andrzeja Wołoszyńskiego (1938)
depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie (1918)
własność Heleny Unierzyskiej (po śmierci artysty)
własność artysty

WYSTAWIANY
Kraków, Muzeum Narodowe Sukiennice, 1884.
Lwów, wystawa obrazów Matejki, 1884.
Poznań, Pałac Działyńskich, 1884.
Berlin, LVII Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste, 1884.
Wiedeń, Wiener Jubiläums-Aussstellung, 1888.
Kraków, Muzeum Narodowe Sukiennice, wystawa pośmiertna, 1893.
Lwów, Pawilon Jana Matejki na Powszechnej Wystawie Krajowej, 1894.
Warszawa, Salon Spółki Artystycznej przy Nowym Świecie, 1894.
Warszawa, Salon Artystyczny, 1895.
Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, wystawa z okazji setnej rocznicy urodzin Jana Matejki, 30 października 1938.
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Matejko. Obrazy olejne (w stulecie śmierci artysty), 1993.

REPRODUKOWANY
Katalog wystawy pośmiertnej, Muzeum Narodowe w Krakowie, 1893, s. 8, nr 16.
Katalog wystawy Matejki, Lwów, 1894, s. 21, nr 80.
Tarnowski, Matejko, Kraków, 1897, s. 257.
Katalog Galerii Współczesnej, Muzeum Narodowe w Krakowie, 1918, s. 12, nr 157.
Katalog dzieł Matejki, Kraków, 1938, s. 11, nr 36.
Katalog dzieł Jana Matejki wystawionych w salach Muzeum Narodowego w Krakowie w Sukiennicach, podczas uroczystości ku uczczeniu setnej rocznicy jego urodzin, Drukarnia Narodowa w Krakowie, Kraków 1938, poz. 36, s. nlb.
Treter M., Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl, Lwów, 1939 s. 438.
Witkiewicz S., Matejko, seria Nauka i Sztuka, t.9, Lwów 1912, wyd. późniejsze Warszawa 1950, tabl. po s. 196.
Bogucki J., Matejko, Warszawa, 1955, s. 256, 264.
Gintel J., Jan Matejko. Bibliografia w wypisach, Kraków, 1966, s. 364.
Szypowska M., Jan Matejko wszystkim znany, Warszawa 1976, il. 59.
Sroczyńska K., Dziecko w malarstwie polskim, Warszawa 1979, s. nlb. 10.
Sroczyńska K.,, Matejko. Obrazy olejne. Katalog, Warszawa 1993, nr kat. 216.
Słoczyński H., M., Matejko, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000, s. 156.
Straszewska A., Kostium historyczny w twórczości Jana Matejki na tle malarstwa XIX wieku, Instytut Sztuki Polskiej akademii Nauk, Warszawa – Kraków 2012, s. 289.

Helena urodziła się w 1867 roku jako drugie co do starszeństwa dziecko Jana i Teodory Matejków. Piękna i niezwykle wrażliwa, swoim charakterem najbardziej wdała się w ojca. Była z nim mocno związana, towarzyszyła w licznych podróżach i przy pracy. Najstarszy brat Tadeusz opowiadał później pani Serafińskiej, „(…) że podczas malowania 'Batorego' siadywał z siostrą Helą w wielkiej paczce malarskiej przewróconej, by największymi pędzlami ojcowskimi wiosłować… po dywanie. Tej ulubionej gondolinadzie ojciec się nie sprzeciwiał, gdyż to mu dawało możność siakiego takiego malowania" (cyt. za: Szypowska M., Jan Matejko wszystkim znany, Zarząd Krajowy ZMW, Warszawa 1988, s. 188). Mała Hela odziedziczyła po ojcu również talent plastyczny, który w późniejszym wieku rozwijała – jej rysunki, niewielkie obrazy i rzeźby można do dziś oglądać w Domu Jana Matejki przy ul. Floriańskiej w Krakowie.

Mając chorą żonę i obie córki na wydaniu, zatroskany Matejko przejął rodzicielskie stery. Chodził z Heleną i Beatą do teatru oraz – zapominając na chwilę, że tańców unikał jak ognia – na karnawałowe bale by miały jak najwięcej sposobności poznać przyszłych mężów. Pisarz Ferdynand Hoesick o jednej z zabaw opowiadał: „(…) z pięknymi pannami Matejkównymi, przybranymi w stylowe suknie według rysunku ojca, tańczyliśmy do godziny siódmej z rana, Matejko zaś (…) siedział w kącie sali i patrzył, jak tańczyły, cieszył się ich powodzeniem, obserwował młodzież, która z nimi tańczyła – a poza tym nudził się, aż w końcu nad ranem drzemał" (cyt. za: Szypowska M., Jan Matejko wszystkim znany, Zarząd Krajowy ZMW, Warszawa 1988, s. 384). W dniu imienin Matejki, 24 czerwca 1891 roku, Helena wyszła za mąż za Józefa Unierzyskiego – dobrze zapowiadającego się malarza i ucznia swego ojca.

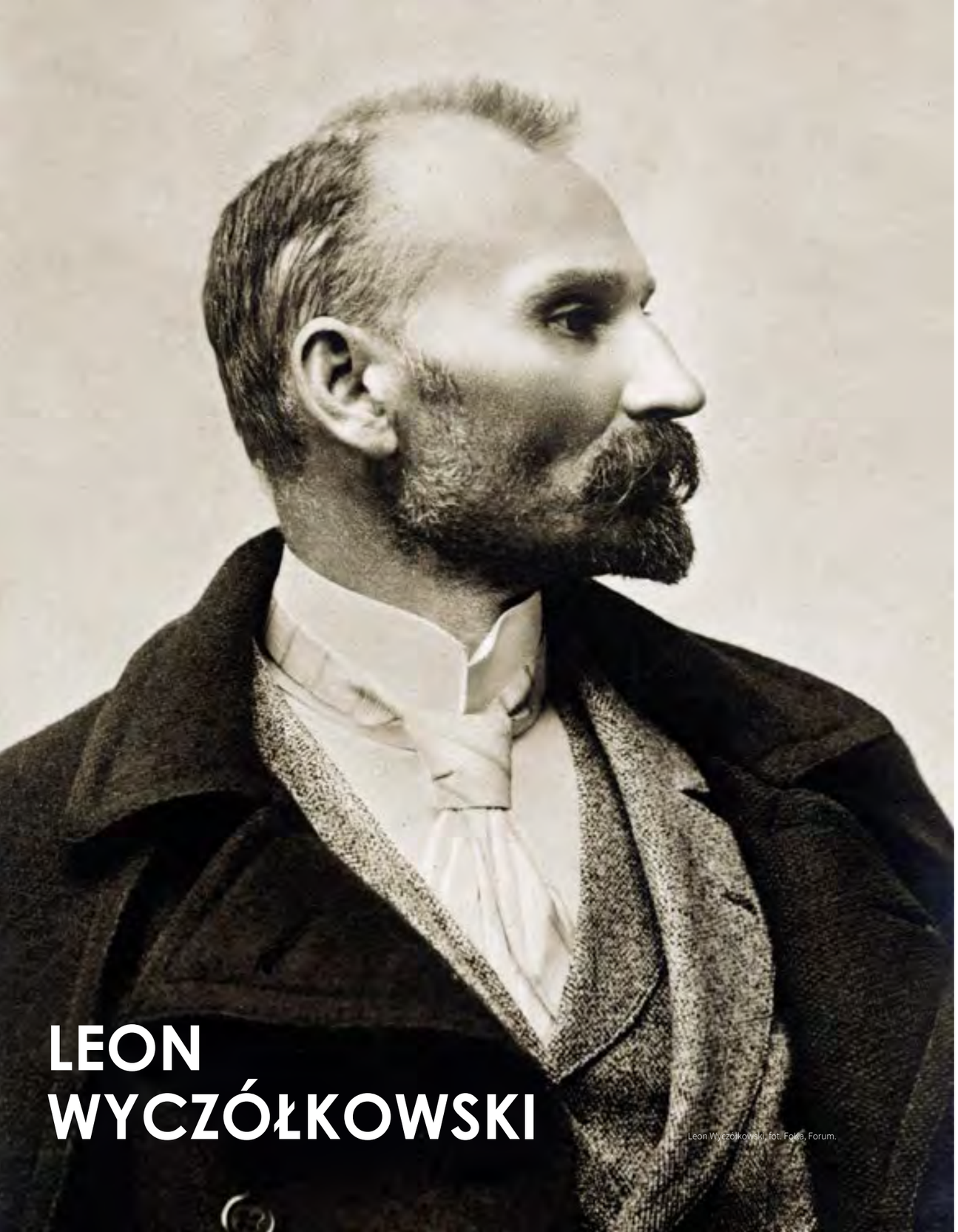
Prezentowany „Portret Heleny z krogulcem" został namalowany w trakcie pobytu ojca z dziećmi w Krzesławicach, wiejskim majątku Matejki. Artysta nie rezygnując z bliskiej mu historycznej konwencji, przedstawił córkę jako rozkwitającą staropolską piękność, bohaterkę „jakiegoś dramatu, jakiegoś dziejowego wydarzenia" (Treter M., Matejko, wyd. Książnica-Atlas, Lwów-Warszawa 1939, s. 438). Helena ma na sobie stylizowany ubiór, nawiązujący najprawdopodobniej do późnego renesansu (zob. Straszewska A., Kostium historyczny w twórczości Jana Matejki na tle malarstwa XIX wieku, wyd. Liber Pro Arte, Warszawa-Kraków 2012, ss. 288-290). Białą koszulę zakrywa ludowy gorset z terenów Śląska, tzw. „żywotek cieszyński", który do dziś znajduje się w zbiorach Domu Jana Matejki. Dół stroju stanowi suto marszczona XVIII-wieczna mieszczańska spódnica, dekoracyjnie przewiązana amarantowym pasem z frędzlami. Co ciekawe, ten sam śląski gorsecik pojawia się w „Portrecie córki Beaty z kanarkiem" (1882), jak również odnaleźć go można przy sukni królowej Bony w „Hołdzie pruskim" (1882).

Na wzniesionej prawej dłoni Heleny spoczywa oswojony krogulec – jej wielki ulubieniec, będący darem od stryja Edmunda. Jak zauważa Straszewska: „W wyobraźni Matejki być może ptak ten kojarzył się z sokołem do polowania, jakiego trzyma jadąca konno Agnes Sorel na późniejszym o kilka lat obrazie 'Dziewica Orleańska' (1886)" (Straszewska A., dz. cyt., s. 290). Myśliwski charakter portretu podkreśla dodatkowo odmalowany za dziewczyną w tle gęsty las.

Dzieło Matejki uderza siłą wyrazu i swoistym liryzmem. Helena w roli wspaniałej, słowiańskiej bogini spogląda na widza pewnie, przenikliwie, być może nawet nieco zaczepnie. Oprócz oczywistej u mistrza technicznej wirtuozerii, szacunku dla detalu i niebywałej wręcz sprawności oddania koloru czy materii, prezentowany portret cechuje szczególna indywidualizacja postaci, pogłębiona o pierwiastek duchowy. Jest to nie tylko pełna matejkowskiego kunsztu i wyrafinowania kompozycja, lecz także wyjątkowy przykład prywatnego w charakterze wizerunku, stworzonego z silnych uczyć ojca do córki – którego wartości nie da się przecenić.

Ja wiem (…), że ona nie będzie w świecie bardzo szczęśliwą, jest małomówną i nie lubiącą wynurzać się; nikt nie zgadnie, co ona czuje lub umie, a umie i czuje dość wiele; na niej ludzie nie poznają się i nie ocenią jej, jak należy.
– Jan Matejko

(cyt. za: Gorzkowski M., Jan Matejko. Epoka lat jego najmłodszych, wyjątki z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu, Kraków 1895, s. 131)



LEON WYCZÓŁKOWSKI

Leon Wyczółkowski, fot. Folia, Forum.

Nie miał daru słów. Nie chciał odsłaniać swej duszy. Był w bardzo znacznym stopniu skrytym.
– Adam Kleczkowski

(cyt. za: Konik R., Leon Wyczółkowski. Portret Malarza, wyd. Take Care, Bydgoszcz 2019, s. 104.)

Leon Wyczółkowski urodził się w 1852 roku w Hucie Miastkowskiej, małej wsi na Mazowszu. W latach 1869-1875 kształcił się w warszawskiej Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Antoniego Kamińskiego, Rafała Hadziewicza i Wojciecha Gersona. Naukę kontynuował w akademii monachijskiej i w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, studiując u Jana Matejki. W 1878 roku wyjechał do Paryża, a w roku następnym do Lwowa. Stamtąd przeniósł się do Warszawy, gdzie mieszkał do 1883 roku. Pobyt na Ukrainie w latach 1883-1894 przyniósł stylistyczny przełom w twórczości Wyczółkowskiego, zapoczątkowując jego zainteresowanie realizmem. W 1895 roku artysta powrócił do Krakowa, gdzie w macierzystej uczelni podjął pracę pedagogiczną. Zagraniczne podróże poszerzyły tematyczny zakres jego sztuki o nowe motywy.

Wyczółkowski należy do grona najwybitniejszych twórców okresu Młodej Polski. Ogrom jego talentu przejawił się zarówno w bogatym repertuarze przedstawianych tematów, jak i w szerokiej skali środków ekspresji. Artysta odznaczał się eksperymentatorską pasją, dzięki której osiągnął mistrzostwo w stosowaniu rozmaitych mediów i technik artystycznych. Początkowo doskonalił swój warsztat w zakresie malarstwa olejnego. Około 1904 roku skoncentrował się na rysunku pastelami, dochodząc w tej dziedzinie do perfekcji, zaś od 1911 roku poświęcił się całkowicie grafice, stając się jednym z pionierów tej dyscypliny na gruncie polskiej sztuki.

W okresie studiów pod kierunkiem Gersona, Wyczółkowski malował utrzymane w akademickiej konwencji sceny historyczne i religijne. W Krakowie związał się ponadto ze środowiskiem twórców ukształtowanych pod wpływem symbolizmu, przede wszystkim z Jackiem Malczewskim i Witoldem Pruszkowskim. W czasie pobytu we Lwowie szczególnie mocno oddziałała na Wyczółkowskiego artystyczna osobowość Adama Chmielowskiego, który nadawał swym kompozycjom poetycką nastrojowość i symboliczną wymowę.

Wyjazd Wyczółkowskiego na Podole i Kijowszczyznę stanowi wewnętrzną cezurę w twórczości artysty ze względu na radykalne odrzucenie akademickich norm obrazowania w malarstwie pejzażowym. Dziesięcioletni pobyt malarza na Ukrainie zadecydował o ukształtowaniu się postawy realisty – zafascynowanego bezkresem stepu, czułego na nostalgiczne tony wschodów i zachodów słońca, zauroczonego barwnością ludowych strojów i rozmaitością etnograficznych typów. Ukraińskie krajobrazy uwolniły niezwykłą wrażliwość Wyczółkowskiego na jakość nasyconej światłem barwy. Siła koloru i moc kontrastów wraz z dynamicznym sposobem malowania oraz zróżnicowaną, wzbogaconą impastami fakturą, decydują o ekspresyjnych walorach płócien z tego okresu twórczości. Przedstawiane postacie chłopów są zmonumentalizowane i pełne wyrazu, wyrażają potęgę i żywotność ludu pojednanego z rytmami natury.

Obok luministycznych studiów z początku lat 90., kształtuje się zakorzeniony głęboko w ojczystej historii symbolizm Wyczółkowskiego. Otwiera go obraz „Druid skamieniały" (1892-94), odnoszący się w patriotycznej wymowie do poematu Słowackiego „Lilla Weneda". Dzieło to antycypowało malowane kilkukrotnie przez artystę posągi polskich władców z krypty wawelskiej – Kazimierza Wielkiego i królowej Jadwigi (Sarkofagi, 1896-98) – oraz aluzyjne sylwety średniowiecznych rycerzy zaklętych w skały, przestawionych w serii pasteli „Legendy tatrzańskie" (1904). Historyczną świadomość artysta odziedziczył po wielkich nauczycielach, takich jak Jan Matejko.

Z kolei Feliks Manggha-Jasieński, słynny kolekcjoner, zaszczepił w Wyczółkowskim fascynację estetyką japońską. Znalazła ona początkowo wyraz w zamiłowaniu artysty do orientalnych rekwizytów – kimon, parawanów, makat i porcelany. Następnie w jego martwych naturach pojawiły się zapożyczone z japońskich drzeworytów elementy formalne – koncentracja na fragmentarycznie ujętym motywie roślinnym, asymetryczna równowaga kompozycyjna, wykorzystanie neutralnej płaszczyzny tła. Jednym z ulubionych tematów Wyczółkowskiego były martwe natury kwiatowe, ujmowane w rozmaitych konwencjach i wciąż ewoluujące stylistycznie. Obok kompozycji ascetycznych w wyrazie, opartych na kontrapunkcie dwóch barw, artysta rysował pastelami intensywne kolorystycznie bukiety w zdobnych wazonach, ustawionych na tle wzorzystych tkanin.

Mistrzostwo osiągnął artysta także w dziedzinie sztuki portretowej. Malował wiele wybitnych osobistości intelektualno-artystycznych elit. Począwszy od 1902 roku prowadził nieustanne eksperymenty w dziedzinie technik graficznych. Najszersze możliwości artystycznej ekspresji odnalazł w technice litografii. Trwającą ponad ćwierćwiecze fascynację tym medium, poprzedziły liczne próby w zakresie akwaforty, akwatinty, fluoroforty i miękkiego werniksu. Wyczółkowski zmarł 27 grudnia 1936 roku w Warszawie, wskutek zapalenia płuc.

Dobijano się o każdy obraz, niemal o każdy szkic;
płacono tysiące koron za niewielkie studium kwiatowe.
Mecenasi krakowscy zakupywali obrazy na pniu,
a spoza Krakowa zjeżdżali miłośnicy jego talentu, aby
pochwycić dobry obraz w pracowni lub na wystawie.
– *Teodor Grott*

(cyt. za: Konik R., Leon Wyczółkowski. Portret Malarza, wyd. Take Care, Bydgoszcz 2019, s. 191.)

W latach 1881-1885 Leon Wyczółkowski przebywał głównie w Warszawie. Mieszkał i tworzył przy ul. Długiej, w bliskiej okolicy m.in. Teatru Wielkiego. Poddany urokowi stolicy, skierował swoje zainteresowania malarskie ku scenom rodzajowym w typie salonowo-buduarowym. Wcielając się w rolę bacznego obserwatora, oddawał na swych płótnach życie wyższych sfer – towarzyskie spotkania, miłe konwersacje, wspólne koncertowanie czy oglądanie dzieł sztuki. Jak zauważa Henryk Piątkowski: „Wrodzone Wyczółkowskiemu romantyczne zachcianki znajdują miejsce w samej treści, oparte zwykle na stosunku emocjonalnym bohaterów akcji obrazów" (Piątkowski H., Polskie malarstwo współczesne. Szkice i notaty, Petersburg 1895, s. 186-192). Mimo że artysta traktował obraną tematykę z przymrużeniem oka, bardziej jako urozmaicenie dotychczasowej pracy oraz sposób na utrzymanie, pełne elegancji przedstawienia cieszyły się wielkim powodzeniem klienteli i uznaniem krytyków.

7
LEON WYCZÓŁKOWSKI (1852 - 1936)

Obrazek jakich wiele, 1883

olej, płótno, 53 x 76 cm
sygn. l. d.: L. Wyczółkowski / 1883

Estymacja: 1 000 000 – 1 500 000 zł

PROWENIENCJA
depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja instytucjonalna

LITERATURA
Sekuła-Tauer E. (oprac.), Woźniak M. F. (red.), Leon Wyczółkowski artysta-profesor (1852-1936) w 160. rocznicę urodzin artysty [katalog wystawy], wyd. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2012, s. 65.
Higersberger R., W pracowni malarza przy Długiej w Warszawie – odnaleziony, wczesny obraz Leona Wyczółkowskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, [w:] Woźniak M. F. (red.), W kręgu Wyczóła, wyd. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2013, s. 104.
Konik R., Leon Wyczółkowski. Portret Malarza, wyd. Take Care, Bydgoszcz 2019, ss. 202, 204.

Charakterystyczna aranżacja salonowych scen, jak również nadane im przez autora humorystyczne tytuły, zdradzają zamiłowanie Wyczółkowskiego do teatru (artysta był wielbicielem Heleny Modrzejewskiej). Akcesoria i rekwizyty potrzebne do zakomponowania obrazu, malarz wypożyczał od aktorki, Marii Wisnowskiej, która była jego sąsiadką z parteru. Tymczasem jako swoich modeli Wyczółkowski angażował bliskich – kuzynkę Mandecką, brata stryjecznego Wacława Wyczółkowskiego i Ludwika Stasiaka, zaprzyjaźnionego malarza.

Dzieła artysty z tego okresu można przyrównać do twórczości Édouarda Maneta, Edgara Degas czy Alfreda Stevensa. Nastąpiła dominacja koloru nad kompozycją obrazu, pojawiło się również wewnętrzne światło. Zastosowane eksperymenty perspektywiczno-kompozycyjne stanowiły recepcję sztuki impresjonistów, którą malarz nasiąkł kilka lat wcześniej w Paryżu. Nie obyło się też bez wynalazków technicznych: „W śmiałych zbliżeniach, skrótach perspektywicznych i cięciach kompozycyjnych na krawędzi kadru wsparciem dla Wyczółkowskiego była na pewno fotografia, wykorzystywał możliwości jakie dawała przy kadrowaniu, komponowaniu scen, operowaniu sztucznym światłem" (Higersberger R., W pracowni malarza przy Długiej w Warszawie – odnaleziony, wczesny obraz Leona Wyczółkowskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, [w:] Woźniak M. F. [red.], W kręgu Wyczóła, wyd. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2013, s. 106).

W 1883 roku podczas wystawy w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, gdzie Wyczółkowski prezentował swój dopiero co ukończony „Obrazek jakich wiele", Aleksander Gierymski na widok dzieła zawołał: „Oh pardon! To jest obrazek jakich mało!" (cyt. za: Twarowska M., Leon Wyczółkowski, „Listy i wspomnienia", Wrocław 1960, s. 52). Trudno się z tą oceną nie zgodzić. Odmalowana przez artystę scena w pracowni urzeka swoją atmosferą. Siedząca na sofce para w skupieniu ogląda jeden ze znajdujących się we wnętrzu obrazów. Jest nim „Alina", dzieło Wyczółkowskiego z 1880 roku. Urszula Makowska wysuwa hipotezę: „Może obraz z Aliną, który skupia spojrzenia obojga bohaterów, podpowiada, że w kolejnej sekwencji czasu zmieni się niedookreślona sytuacja przestrzenna między nimi, mająca tu znaczenie symboliczne" (Makowska U., „Balladyna" w obrazach, Instytut Badań Literackich PAN, Teksty Drugie, Nr 2, Warszawa 2014, s. 236-237). Praca Wyczółkowskiego z przewrotnym, frywolnym tytułem, stanowi pewną interpretacyjną zagadkę. Bezsprzecznie jednak swoją nietuzinkową kompozycją i kunsztem wykonania skupia wzrok widza, niejako wciągając go do środka pracowni. Będąc niezauważonymi intruzami, podglądamy podziwiającą dzieło parę, mimo woli uczestnicząc w tym festiwalu spojrzeń.

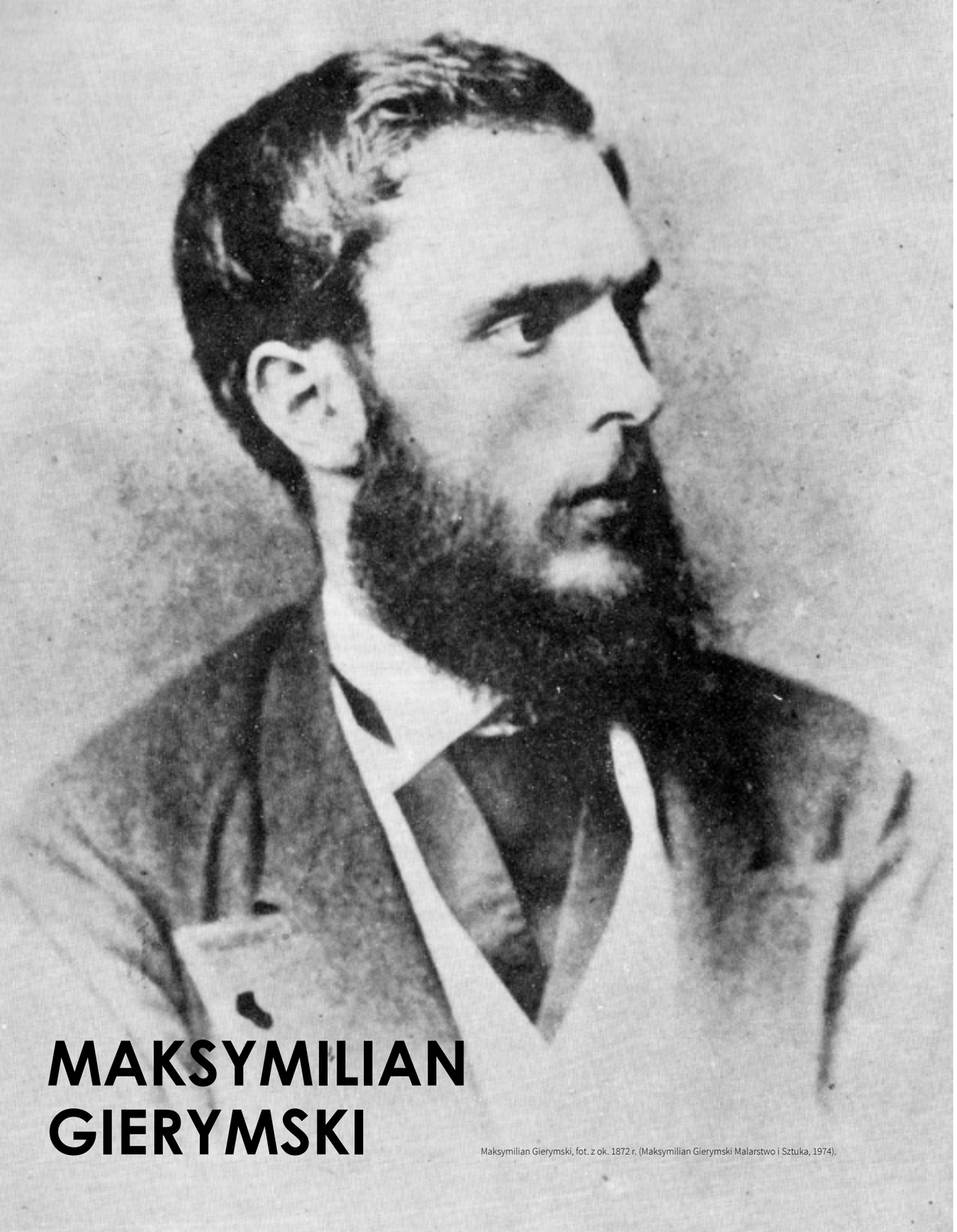
„Obrazek jakich wiele" imponuje uzyskaną harmonią barw i ich bogatym nasyceniem. Zachwycić może również precyzją w oddaniu detalu, wyraźną zwłaszcza w fakturze delikatnych piór przy kapeluszu, atłasie wstążki na ramieniu kobiety czy błysku złotej bransolety na jej lewym przegubie. Kompozycja jest świadectwem tego wyjątkowego acz bardzo krótkiego okresu w twórczości Wyczółkowskiego, wyrażającego panującą w stolicy modę na lekkie, eleganckie tematy, po którym nastąpiła u artysty faza fascynacji pejzażem Ukrainy i scenami pracy prostych ludzi. Dzieło śmiało może być uznane za malarski rarytas, nieustępujący artystycznymi walorami obrazom słynnych impresjonistów.

Oh pardon! To jest obrazek jakich mało!
– *Aleksander Gierymski*

(cyt. za: Twarowska M., Leon Wyczółkowski, „Listy i wspomnienia", Wrocław 1960, s. 52)

W roku 1883 Wyczółkowski zaczął malować obrazy rodzajowe o lekkiej, salonowej tematyce, ukazujące kobiety i mężczyzn ze sfer zamożnego mieszczaństwa w kameralnych scenach z życia towarzyskiego – konwersacji, wspólnego koncertowania, oglądania dzieł sztuki – bądź tylko pozujących na tle umownie zaznaczonych wnętrz (...).

(Kulig-Janarek K., Milewska W., Drogi twórczości Leona Wyczółkowskiego, [w:] Kulig-Janarek K., Leon Wyczółkowski 1852-1936. W 150. rocznicę urodzin artysty, wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2002, s. 402.)



MAKSYMILIAN GIERYMSKI

Maksymilian Gierymski, fot. z ok. 1872 r. (Maksymilian Gierymski Malarstwo i Sztuka, 1974).

Choć Maksymilian Gierymski miał niezwykle mało czasu by artystycznie rozwinąć skrzydła, to swoimi osiągnięciami wywarł znaczący wpływ na malarstwo polskie. Jego twórczość obejmuje zaledwie dekadę (1865-1874), gdyż zmarł nagle na gruźlicę mając dwadzieścia osiem lat. Mimo tak młodego wieku, sztukę Gierymskiego cechuje nadzwyczajna dojrzałość i nowatorskie spojrzenie. Malował przede wszystkim rodzimy pejzaż i sceny konne - rodzajowe bądź batalistyczne. Obrana tematyka związana była z jego doświadczeniami, przeżyciami emocjonalnymi i tęsknotą za krajem. Był zarazem kochającym Chopina i Mickiewicza romantykiem, jak również trzeźwym realistą i obie te tendencje w doskonały sposób umiał łączyć w swoich obrazach.

Jako siedemnastolatek brał czynny udział w powstaniu listopadowym, co miało znamienny wpływ na jego późniejszą twórczość. Długie marsze, życie w obozie powstańczym, stałe patrole i otaczająca zewsząd przyroda - wszystko to wracało na jego płótnach niczym melancholijne wspomnienia. W tamtym okresie Gierymski stał się czułym obserwatorem pejzażu - zmienności jego światła i barw w zależności od pory dnia, czy roku. Wiedzę tę wykorzystał później w swych pracach, budując kolorystycznie rodzime widoki. Pisał: „na obrazie jak na zegarze, trzeba widzieć godzinę" (Maksymilian Gierymski, cyt. za: Piątkowski H., Maksymilian Gierymski. Kartka z dziejów sztuki, nakładem księgarni M. A. Wizbeka, Warszawa, 1896, str. 64). Realistycznie oddany krajobraz przepełniał zarazem pewną poetyckością. W jego dziełach można poczuć otwartą przestrzeń stepów, wilgoć ziemi i ciszę wsi o brzasku czy wieczorem. O głębi swej sztuki artysta mówił: „Pod farbą dobrze położoną i pod werniksem leży czasem zagrzebane trochę uczucia, w które się sam[emu] nie wierzy często, lub o którym się wątpi w pewnych chwilach, ta trochę przegląda jednak, bywa, poprzez farbę i może jej blasku dodaje…" (z zapisków Gierymskiego, 1873, cyt. za: Stępień H., dz. cyt., s. 6).

Na tle tych frapujących autentycznością pejzaży, Gierymski przedstawia sceny powstańcze, polowania i codzienne życie małych miasteczek. Wydarzenia te traktuje jako pamiątkę minionego czasu, nie narzucając sobie akademickich schematów dla podniesienia dydaktyki treści. Dla niego liczy się malarska swoboda i wartość estetyczna dzieła. Studiując wpierw w Warszawie, a następnie w Monachium, Gierymski w ciągu kilku lat osiągnął to, co nie udaje się niektórym malarzom przez całe życie. Uzyskując solidne podstawy, odnalazł własną drogę twórczą i styl wyprzedzający trendy. Jego prekursorskie podejście do budowania poetyckiej nastrojowości w pejzażu z wykorzystaniem światła i barwnej plamy, a także sugestywna, jakby przypadkowa naturalność scen powstańczych stały się wzorcem i inspiracją dla wielu polskich malarzy z kręgu szkoły monachijskiej.

ABY WIDZIEĆ PIĘKNO, TRZEBA MIEĆ TROCHĘ PIĘKNA W DUSZY.

– Maksymilian Gierymski

(fragment dziennika, 1873 r., cyt. za: Stępień H., Maksymilian Gierymski. Obraz i słowo, Warszawa, 1983, s. 5)

Wizja Gierymskiego stała się wzorcem obrazów o [powstańczej] tematyce, malowanych jeszcze po latach przez wielu polskich malarzy, głównie z kręgu monachijskiego (...).

(Stępień H., Maksymilian Gierymski. Obraz i słowo, Warszawa, 1983, s. 33)

U Maksa Gierymskiego uderza wieloznaczność przeżyć powstańczych. Przerastając rolę stale inspirującego, powracającego tematu wypełniły całą jego twórczość poczuciem przeżytej klęski, powściąganą emocjonalnością, melancholią, tak jak i postawę człowieka naznaczyły życiowym sceptycyzmem, dystansem wobec innych wewnętrznym skrywanym niedosytem.

(Stępień H., Maksymilian Gierymski. Obraz i słowo, Warszawa, 1983, s. 9)

„Patrol polski w 1830 roku" jest jedną z pierwszych prac w twórczości Maksymiliana Gierymskiego, ilustrujących wydarzenia powstańcze. Oczom widza ukazuje się szary, błotnisty gościniec, na którym przed chwilą zatrzymał się patrol. Wojskowi widząc przechodzącego wieśniaka, pytają go o bezpieczną drogę. Odmalowaną wieś spowija chłodny, blady świt. Obok kępy drzew stoją opuszczone zabudowania dworskie, a daleko w tle majaczą wiatraki. Całość przedstawienia przepełnia pewien liryczny nastrój, wyczuwalny w ciężkich obłokach, ściętej mrozem ziemi i ciszy poranka, przerywanej tylko wiatrem i tętentem kopyt. Dzieło zbudowane niczym powracające wspomnienie, opiera się na osobistych doświadczeniach artysty – byłego powstańca. Łączy „(…) w przedziwny sposób autentyzm realistycznej sceny »zasięgania języka« z metaforyczną już sprawą zagubienia człowieka w nieprzyjaznej, dominującej nad nim przyrodzie, w nieprześwietlonym słońcem ponurym, szeroko otwartym, ogarniającym zimowym pejzażu"(Stępień H., dz. cyt., s. 21).

Co istotne z kolekcjonerskiego punku widzenia, oferowany obraz „(…) stanowi punkt zwrotny (…), wyznaczając i rozpoczynając jednocześnie niezmiernie ważny nurt twórczości Maksymiliana Gierymskiego" (Stępień H., dz. cyt., s. 21). Lata 1869-1870 to przełomowy moment, w którym malarz osiąga artystyczną dojrzałość. Ugruntowuje się wówczas nowe spojrzenie Gierymskiego na sceny wojskowe, którym nadaje on charakter rodzajowo-historyczny. Jego kompozycje stają się bardziej swobodne i naturalne, brak w nich dynamiki, napięcia czy zbędnych szczegółów. Siłą jego sztuki staje się „(…) działanie emocjonalne poprzez wydobycie ekspresji zgodnej według niego z istotą przedstawienia i wywołanie w widzu zbliżonych uczuć" (Stępień H., dz. cyt., s. 16). Funkcjonując już kilka lat w środowisku monachijskim, artysta otrzymuje w nim czołową pozycję, wyprzedzając samego Józefa Brandta.

Nastrojowy „Patrol polski w 1830 roku" zarysowuje nową, przemyślaną koncepcję artystyczną Gierymskiego. Jak stwierdził znany monachijski krytyk Friedrich Pecht, obraz „wywołuje najprostszymi środkami w szczególny sposób fascynującą poezję…" (Munchner Kunst, Kunstverein, „Allegemaine Zeitung-Beilage", Augsburg, 1869, nr 111, z dn. 21 kwietnia, s. 1697). Stanowi także zapowiedź innego arcydzieła malarza - znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie „Patrolu powstańczego" (1872-73), gdzie artysta powtarza motyw pytającego o drogę patrolu, umieszczając go jednak w scenerii słonecznego dnia.

8
MAKSYMILIAN GIERYMSKI
(1846 – 1874)

Patrol polski w 1830 roku, 1869

olej, płótno, 35 x 51 cm
sygn. p. d.: M Gierymski 69 na odwrociu: okrągły stempel ze słowem Wien oraz nalepki: 1. The number, 11311, refers to a picture by | Professor Maxymilian Gierymski, (1846-1874), size 20 x 14" | title, „Polish Scouts". | I hope this information will be | of use to you – oraz częściowo czytelnym stemplem: DOM SZTUKI | (HÔTEL DES VENTES). 2. Druk i napis odręczny: /./62 No No 162 | Nazwisko autora M. Gierymski | Rodzaj dzieła olejny | Tytuł „Patrol polski w 1830 r". | Cena … Cena … | SALON SZTUKI I ANTYKWARNIA | ABE GUTNAJER | /…/ – Mazowiecka 16. 3. Na górnej listwie naklejka wystawy w TZSP w Warszawie o treści: 08564 Autor Gierymski Maks. 08564 | Tytuł Patrol 1830 roku | Rodzaj dzieła ol | [dalej nieczytelne]; na niej czerwony stempel z datą: 3. czerwca 1929. Na d. listwie krosna naklejony pasek szarego papieru z nieczytelnym napisem czerwoną kredką. 4. Nalepka aukcyjna Domu Aukcyjnego Agra-Art z 2008 roku. 5. Nalepka aukcyjna Domu Aukcyjnego Agra-Art z 1999 roku.

Estymacja: 1 000 000 – 1 200 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Agra-Art, aukcja 15.06.2008, poz. 5
Agra-Art, aukcja 24.10.1999, poz. 19
Warszawa, kolekcja Apolinarego Przybylskiego (do 1939)
Wiedeń, kolekcja Abe Gutnajera
(zakup w 1927)
kolekcja Wilhelma Kastnera (1869)

REPRODUKOWANY
GF. Pt. [Pecht], Münchener Kunst, Kunstverein, [w:] Allgemeine Zeitung – Beilage, Augsburg, 1869, nr 111, z dn. 21 IV 1869, s. 1697.
Bericht über den Bestand und das Wirken des Münchner Kunstvereins währen des Jahres 1869, München 1869, nr kat. 1.
Assmus R., Studien zur Charakteristik bedeuten der Künstler der Gegenwart, CIV: Max Gierymski, [w:] Die Dioskuren, 1874, nr 47, s. 378.
Łaszczyński B., Uzupełnienia; Gierymski Maksymilian, [w:] E. Swieykowski, Pamiętnik, TPSP w Krakowie 1854-1904, Kraków 1905, s. 590-591 [Zasięganie języka przez polski patrol z r. 1830 – kupiony w Monachium].
Sygietyński A., Maksymilian Gierymski, Lwów 1906, il s. 33.
„Warszawianka", 1927, nr 87 z dn. 29 III, s. 4.
„Sztuki Piękne", 1927, nr 8, s. 322 (Kronika artystyczna).
Przewodnik po wystawie TZSP nr 24, Spis dzieł wystawy batalistycznej, Warszawa, VI. 1927, s. 18, nr kat. 34 [Zasięganie języka przez patrol 1831 r. – własność A. Przybylski].
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Sztuk Pięknych w Warszawie, 1927, s. 39.
Przewodnik po wystawie TZSP nr 45, Wystawa malarstwa polskiego drugiej połowy XIX wieku, Warszawa VII – VIII 1929, s. 11, nr kat. 905 [Patrol 1830 r. – własność A. Przybylski].
Przewodnik po wystawie TZSP nr 85, Żołnierz i koń w sztuce polskiej w. XIX i sztuka współczesna, TZSP, Warszawa, 1933, nr kat. 39.
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Sztuk Pięknych w Warszawie, 1933, s. 22.
Życie Polskie w Malarstwie [katalog wystawy], IPS, Warszawa, 1934, nr kat. 27.
Wystawa polskiego malarstwa batalistycznego [katalog wystawy], IPS VI-IX 1939, Warszawa, 1939, nr kat. 31.
Bogucki J., Gierymscy, Warszawa, 1959, s. 70.
Stępień H., Maksymilian Gierymski 1846-1874. Malarstwo i rysunek. Wystawa monograficzna zorganizowane w setną rocznicę śmierci artysty, MNW, Warszawa, 1974, s. 22.
Masłowski M., Maksymilian Gierymski i jego czasy, Warszawa, 1976, ss. 194-195, repr. na s. 206.
Starzyński, Maksymilian i Aleksander Gierymscy – Listy i notatki, Wrocław, 1979, ss. 395, 396, 513.
Stępień H., Malarstwo Maksymiliana Gierymskiego, Wrocław, 1979, ss. 94-95, 171, kat. nr57, il. 80.
Stępień H., Maksymilian Gierymski. Obraz i słowo, Warszawa, 1983, s. 21.
Straty wojenne. Malarstwo polskie. Obrazy olejne, pastele, akwarele utracone w latach 1939-1945 w granicach Polski po 1945, Poznań 1998, s. 95, nr kat. 115, il.; patrz także: Obrazy odnalezione w kraju i za granicą, [w:] Straty wojenne (…); wznowienie – reprint, Poznań, 2007, jw. oraz s. 328.
Bołdok S., Antykwariaty artystyczne salony i domy aukcyjne, Historia warszawskiego rynku sztuki w l. 1800-1950, Neriton, Warszawa, 2004, ss. 231, 358.
Lepiarz A., Białczyk A., Groblewska T., Wielcy malarze w małym dworku. Kolekcja malarstwa polskiego XIX i początku XX wieku, Poznań 2010, ss. 62 – 63.

9
MIECZYSŁAW REYZNER
(1861 - 1941)

Modląca się, 1902

olej, płótno, 106 x 71 cm
sygn. p. d.: Reyzner / 1902
na odwrociu opis autorski

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

W okresie nauki w Monachium zyskał sobie miano „malarza starości”, bowiem często uwieczniał wizerunki staruszek, a portrety te cechowała umiejętność oddania psychiki modelek, co zjednywało mu i później przychylność publiczności i krytyki.

(Górska A. [red.], Wielka Encyklopedia Malarstwa Polskiego, wyd. Kluczyński, Kraków, 2011, s. 542.)

Mieczysława Reyznera określa się mianem „malarza starości”, gdyż jego najsłynniejszy cykl ukazuje portrety modlących się starszych kobiet. Wizerunki te cechuje pozbawiona narracyjnej opisowości skrupulatna obserwacja postaci i miejsca, jak również po mistrzowsku oddany kontemplacyjny nastrój przemijającego czasu. Tematykę portretu artysta zapoczątkował w latach 80. XIX wieku, jeszcze podczas monachijskich studiów, otwierając tym samym swój cykl oddanych modlitwie staruszek: „W okresie nauki w Monachium zyskał sobie miano ‘malarza starości’, bowiem często uwieczniał wizerunki staruszek, a portrety te cechowała umiejętność oddania psychiki modelek, co zjednywało mu i później przychylność publiczności i krytyki” (Górska A. [red.], Wielka Encyklopedia Malarstwa Polskiego, wyd. Kluczyński, Kraków, 2011, s. 542).

Największym sukcesem w karierze Reyznera był zaprezentowany na Salonie Paryskim w 1892 roku wizerunek modlącej się staruszki. Dzieło emanowało nastrojem spokoju i ukazywało niezwykły realizm pogrążonej w religijnym skupieniu kobiety. Obraz przypadł do gustu publiczności oraz krytykom, a także został doceniony przez grono jury, które przyznało artyście „Mention Honorable”.

Reyzner uznawany jest za wyjątkowo utalentowanego „propagatora realizmu” (Olszewski M., Mieczysław Reyzner [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 8, Warszawa 2007, s. 340). Prezentowane dzieło „Modląca się” z 1902 roku ukazuje portret siostry zakonnej w czarnej szacie z różańcem i modlitewnikiem w dłoniach. Kobieta przedstawiona została we wnętrzu kościoła, siedząc przy filarze. Kompozycja po prawej otwiera się na przestrzeń nawy głównej, zastawionej drewnianymi ławami. Obraz emanuje atmosferą skupienia i cichej modlitwy. Powstał on dokładnie dziesięć lat po wielkim paryskim sukcesie artysty. Co interesujące, dwie pozostałe prace ze słynnego cyklu staruszek znajdują się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie – „Kobiety modlące się w kruchcie” (1902) oraz „Modląca się staruszka” (1907). Do tego tematu malarz powracał regularnie, aż do końca swojej pracy twórczej.

papieru idzie tu o wygląd zewnętrzny, choć i w tamtym nie powinien być zupełnie na korzyść wytrzymałości zaniedbanym. Wspominaliśmy już o pewnej sorcie tego papieru, jedwabnej, cienkiej. Najmniej jeszcze wymaga się od papieru przeznaczonego na korespondencyę handlową, choć i tu coraz bardziej przekonywują się konsumenci, że tego rodzaju papier powinien przedstawiać się pięknie, być zdobiony naczółkami i winietami gdyż od tego nieraz wiele zależy. Papier maszynowy często też teraz bywa cienki, a to dla celu otrzymywania kopij. Papier listowy konsumowany przez publiczność zależy od mody. Różnym bywa jego format, kolor, wygląd zewnętrzny. By przekonać się o tem, dość rzucić okiem na wystawę handlu przyborów piśmiennych. Papier listowy elegancki używany też bywa na koperty, inaczej się rzecz ma z papierem kopert handlowych, gdzie idzie o trwałość, możliwie małą wagę i nieprzeźroczystość. Dwie ostatnie cechy uzyskać równocześnie jest często rzeczą bardzo trudną, choć zazwyczaj wartość papieru nie odgrywa żadnej roli, jeśli tylko dwa te warunki posiada koperta handlowa.

Do papierów listowych zaliczyć naturalnie musimy także papier rysunkowy, który w grubszych gatunkach jest już właściwie kartonem, a w cienkich odmianach, jak n. p. papier pauzowy papierem podobnym do jedwabnego, składającym się w znacznej części z preparowanej solami siarkowymi celulozy, dającej produkt podobny do szkła i prześwietlający, albo też wytwarzany bywa przez zamaczanie papieru w tłustych płynach nadających mu żądaną przeźroczystość.

Drukarza obchodzi głównie papier rysunkowy. Zwyczajnie papier rysunkowy posiada format: 42 × 42, 46 × 59, 50 × 70, 56 × 76, 60 × 87, 70 × 115, lub istnieje w handlu w zwojach, w długości od 25 do 40 metrów, a szerokości przeciętnie 140 cm.

C. d. n.

AFISZ ARTYSTYCZNY
OBCY I POLSKI

Początki plakatu t. j. ogłoszenia ozdobnego nie trudno odnaleźć w wiekach nowszych, średnich, a nawet w starożytności. W Egipcie i Rzymie już dobrze znano jego wartość handlową, ale te afisze prócz zasady, mało mają wspólnego z współczesnemi afiszami. Ale nie cofając się zbyt wstecz, śmiało powiedzieć można, że plakat artystyczny jest dzieckiem wieku XIX. Gwałtowny rozwój przemysłu i handlu, hasło wolnej konkurencyi i, co za tem idzie, zacięta walka o rynki i odbiorców, ogromny rozwój wielkich miast i nerwowe tempo ich życia — wszystko razem wywołało potrzebę umiejętnej, bijącej na efekt reklamy, ogłoszeń na wielką skalę. Z początku starano się

Antoni Procajłowicz, Kraków

Wł. Wankie, Włodz. Tetmajer (Panorama »Tatry«).

Afisz artystyczny obcy i polski, „Poradnik graficzny" 1905.

„TATRY."

Myśl namalowania wielkiego obrazu Tatr urodziła się w głowie dra Henryka Łgockiego z Krakowa przed kilku laty w Kościeliskach, podczas wycieczki, odbywanej tam w towarzystwie malarzy, p. Wincentego Wodzinowskiego i mego brata, Włodzimierza. Projekt, jak tyle tysięcy projektów, i jak zazwyczaj u nas projekty, nie upadł i oto w Warszawie można oglądać Tatry w całej ich piękności, można naprawdę mieć złudzenie, że się jest w nich.

Trudno było o szczęśliwszą myśl w tym rodzaju, a jeżeli p. Łgocki z jednej strony z przedsiębiorstwa swego może mieć zysk, to z drugiej zasłuży on się wobec publiczności niemało. Poznać Tatry pragnie u nas chyba każdy, choćby bardzo średnio cywilizowany człowiek, jak każdy przeciętny włoch chciałby być w Rzymie, nie każdy jednak może odbyć daleką stosunkowo podróż z Warszawy do Zakopanego. Obecnie szerokie, prawie że najszersze masy będą mogły powziąć wyobrażenie o Tatrach, zobaczą coś, czego nie widziały i zrozumieją rzecz, która dla nich dotychczas mogła być zupełnie nie do pojęcia. Rozbudzanie interesowania się naturą, zaciekawienie do niej, jest jednym z celniejszych środków cywilizacyjnych, a w najwyżej ucywilizowanych społeczeństwach kult natury jest najpowszechniejszy.

Widok Tatr, taki, jak go daje obraz, jeżeli wywrze silne wrażenie na umysłach wykształconych ludzi, to z pewnością niemniej silne, jeżeli nie większe, na umysłach szerokiego ogółu. Wyobrażam sobie, że rzemieślnik, który „Tatry" obejrzy, wyjdzie z budynku na Dynasach z ogromnie odświeżoną myślą, z jakimś nowym otwartym przed nią horyzontem; wyobrażam sobie, że będzie sobie nieraz te góry przypominał, myślał o nich, że mu coś idealniejszego, szlachetniejszego przybędzie w duszy. Bo ostatecznie rozmiłowanie się w naturze jest to, co człowieka najbardziej odrywa od myśli niskich i brudnych.

Dla wykształconych zaś ludzi co to za wypoczynek, co za przyjemność, taka nagła iluzja czarodziejskiego, tak innego, jak [illegible], świata! Stary Sieczka, przewodnik, któremu Asnyk śliczny wiersz poświęcił, mówi wiele o przemianie, jaka się odbywa w duszy, kiedy się jest „dalej ziemi, bliżej nieba".

Góry mają to do siebie, że gdzieś rwą, gdzieś wzwyż; mają to do siebie, że ich królewskość udziela się w jakimś stopniu duszom ludzkim, kiedy się z niemi zetkną; w najpospolitszym [illegible] obudzą jeszcze jakieś zmarnowane lotniejsze uczucie, a przecież dusze wyobrażają sobie ludzie skrzydlate, zatem lecieć powinny i latać. Zdaje mi się, że się będzie przychodziło do tych „Tatr", aby tam marzyć—a, dalibóg, najpiękniejsze jest to, co się śni. Kiedy ci się serce skręca, to jeszcze przyjdzie do ciebie leśny szum i może być, jak ręka brata na czole; jeszcze cię woła potęgnie w głąb, w zadumanie o Niemnem w zapomnienie, którego pragniesz; jeszcze cię turnia pchnie tam, wzwyż, w cichy kraj... Przecież duszę ludzką wyobrażają sobie skrzydlatą, niech więc leci, niech się o niej da powiedzieć: „[illegible]"...

Pan Łgocki tedy ma zasługę wielką, jeżeli jego obraz może być dla jednych cywilizacyjnym momentem, dla drugich momentem, uprzyjemniającym życie; jest ich tak mało.

Nakoniec przybywa epopei tatrzańskiej nowy i potężny rapsod. A epopeja to świetna: cudowne wiersze tatrzańskie Asnyka, wspaniałe uwertury Żeleńskiego i Noskowskiego, arcydzieło w swoim rodzaju Witkiewicza „Na przełęczy", bardzo piękne sonety Franciszka Nowickiego: oto jej najważniejsze dotychczas rapsody. „Tatry" są z nich najpopularniejszym, najprzystępniejszym, najwymowniejszym: „patrz i podziwiaj". A powiedzieć: patrz i podziwiaj, jest o tyle łatwiej, niż: czytaj i podziwiaj, albo słuchaj. Trzeba także dodawać tu jeszcze [illegible], a tego nawet przy czytaniu tak rzadko nie mówi się [illegible]...

A teraz w jaki sposób powstawały „Tatry".

Przedewszystkiem trzeba było zrobić szkice z natury: dwa więc lata z rzędu, zarywając przytem i jesieni, artyści, którym powierzono wykonanie obrazu, spędzili nad Morskiem Okiem, u stóp Miedzianego, albo na jego szczycie.

Punkt ten wybrano za poradą profesorów Wojciecha Gersona i Walerego Eljasza, którzy i dobrze Tatry znają i krajobrazami tatrzańskiemi niemało sobie sławy przysporzyli: istotnie, trudno było wybrać punkt lepszy.

Wszystko, co Tatry mają uroczego, dzikie [illegible] skały i szerokie doliny, lasy i jeziora, hale i zielone ubocza, rozległy widok na wierchy, na złotą od zbóż równię liptowską i szarą, smętną równię nowotarską: wszystko to oko znajdzie w całej pełni.

Są inne szczyty, Rysy czy Wysoka, Gerlach czy Lodowy, z których widok rozleglejszy i bardziej imponujący: nie ma z pewnością żadnego, któryby się tak, jak Miedziane, na punkt centralny obrazu Tatr nadawał. Odrazu więc zaczęto rzecz szczęśliwie, położono kamień węgielny w najlepszem, w najodpowiedniejszem miejscu.

Tetmajer W., Tatry, „Kurier Warszawski" 1896.

GÓRY MAJĄ TO DO SIEBIE, ŻE GDZIEŚ RWĄ, GDZIEŚ WZWYŻ; MAJĄ TO DO SIEBIE, ŻE ICH KRÓLEWSKOŚĆ UDZIELA SIĘ W JAKIMŚ STOPNIU DUSZOM LUDZKIM, KIEDY SIĘ Z NIEMI ZETKNĄ (…).

– Kazimierz Tetmajer

(Tetmajer K., Tatry, „Kurier Warszawski" 1896, nr 317)

10
WŁADYSŁAW WANKIE (1860 - 1925)
WŁODZIMIERZ TETMAJER (1862 - 1923)

Panorama „Tatry", 1896

olej, płótno, 137 x 90 cm
sygn. p. d.: WŁADYSŁAW WANKIE. WŁODZIMIERZ TETMAJER.

Estymacja: 160 000 – 200 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja instytucjonalna
Ostoya, aukcja 17.05.2003, poz. 4

WYSTAWIANY
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Władysław Wankie 1860 - 1925. Wystawa monograficzna, 1989.

REPRODUKOWANY
Ettinger P., O plakatach artystycznych w ogóle i polskich w szczególności, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 25, s. 494.
Afisz artystyczny obcy i polski, „Poradnik graficzny" 1905, zesz. 4, s. 12.
„Poradnik graficzny" 1905, zesz. 4, repr. na s. 12.
Micke E., oprac. Skalska-Miecik L., Władysław Wankie 1860-1925. Wystawa monograficzna. Katalog dzieł istniejących i zaginionych [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989, repr. na s. 101, poz. kat. 20.

LITERATURA
Tetmajer W., Tatry, „Kurier Warszawski" 1896, nr 317-321.
Ettinger P., Afisz artystyczny obcy i polski, „Poradnik graficzny" 1905, zesz. 5 s. 13.

Prezentowany obraz jest wyjątkową, wspólną pracą dwóch malarzy – Władysława Wankie i Włodzimierza Tetmajera. Powstał w zamyśle jako artystyczny afisz reklamujący wystawę nieistniejącej już panoramy Tatr – arcydzieła malarstwa pejzażowego, będącego niesamowitym projektem, w który zaangażowało się wielu znanych, młodopolskich twórców.

Pomysł na realizację największej w polskiej historii panoramy zrodził się w Kościelisku, w trakcie górskiej wędrówki dra Henryka Lgockiego razem z malarzami – Wincentym Wodzinowskim i Włodzimierzem Tetmajerem. Po konsultacjach ze znawcami gór, profesorami Wojciechem Gersonem i Walerym Eljaszem Radzikowskim, wybrano punkt widokowy, z którego miała roztaczać się malarska wizja tatrzańskiej panoramy – szczyt Miedziane. Artyści zatrudnieni do projektu – Ludwik Boller, Stanisław Janowski, Stanisław Radziejowski, Konstanty Mańkowski, Władysław Wankie i Teodor Axentowicz – pracowali nad obrazem przez dwa lata, opierając się na przygotowanych wcześniej studiach z natury.

W 1896 roku gotowa panorama „Tatry" została zaprezentowana najpierw w Monachium, a następnie w Warszawie, w specjalnie zaprojektowanej na tę okazję rotundzie przy ul. Dynasy. Wówczas też powstał prezentowany afisz z góralem autorstwa Wankie i Tetmajera. Poeta Kazimierz Przerwa-Tetmajer o panoramie pisał: „Zdaje mi się, że się będzie przychodziło do tych 'Tatr', aby tam marzyć – a dalibóg, najpiękniejsze jest to, co się śni" (Tetmajer K., Tatry, „Kurier Warszawski" 1896, nr 317). Praca miała 115 metrów długości i 16 metrów wysokości – była więc wprawdzie o 5 metrów krótsza od słynnej „Panoramy Racławickiej", ale jednocześnie wyższa od niej o metr – tym samym uznać ją należy za największe dzieło malarskie polskiej historii sztuki.

Panorama odniosła sukces, zachwycając publiczność i zbierając pozytywne recenzje w prasie. Niestety ze względu na odrzucenie propozycji zakupu obrazu przez Radę Miejską Krakowa, został on przecięty na dwie części i oddany na licytację. Połowa dzieła zaginęła, a druga dostała się w ręce Jana Styki, który wtórnie wykorzystał ją do namalowania swojej panoramy „Męczeństwo chrześcijan w cyrku Nerona", czym wywołał niemały skandal: „(…) kiedy miano opróżnić budynek z panoramą 'Tatry' na Dynasach, licytowano same 'Tatry'. Nabył je pewien Żyd rosyjski w celu, by je pokroić i zużytkować jako nieprzemakalne płachty do nakrywania wozów. Wówczas jeden z panów należący do spółki naszej odkupił je za niewysoką cenę. Kiedy przybyłem do Warszawy, powiedziano mi – masz pan płótno, które jest doskonale zachowane i będzie się na nim jeszcze lepiej malować niż na zupełnie gołym płótnie. Co to później za napaście urządzono na mnie za to, że zniszczyłem 'Tatry'. Zdawało się niektórym, że prawdziwe Tatry zabrałem Polsce (…)" – pisał z przejęciem w swoim pamiętniku Styka (fragment pamiętnika J. Styki [w:] Czapliński Cz., The Styka Family Saga. Saga Rodu Styków, Bicentennial Publishing Corporation, New York, 1988, s. 107-108).

Prezentowany obraz z góralem na tle tatrzańskich szczytów prócz kunsztu wykonania i wyjątkowości wspólnego autorstwa dwóch znamienitych młodopolskich twórców, stanowi pamiątkę tych wszystkich okoliczności, jakie spotkały panoramę „Tatry". Jest to jedyny malarski ślad po najpiękniejszej górskiej panoramie, jaką kiedykolwiek jako Polacy posiadaliśmy.

Czarowny mit Skalnego Podhala wciąż żywy jest w wyobraźni i emocjach współczesnych ludzi uwięzionych we wrogim, racjonalnym, cywilizowanym świecie. A zarysowany przez Jana Gwalberta Pawlikowskiego dylemat konfrontacji kultury i natury, doprowadza na powrót do kwestii zasadniczej – do aktualnego wciąż pytania o status człowieka w świecie. I do niezmiennej człowiekowi tęsknoty za utraconym stanem naturalnym, w którym widzi nieosiągalną – utopijną – możliwość powrotu do harmonii i szczęścia. Te złudzenia człowieka nowoczesnego leżą u podstaw fenomenu Zakopanego, miejsca magicznego i fantazmatu wciąż funkcjonującego w zbiorowej wyobraźni Polaków. Te same złudzenia formują przez wieki środowisko entuzjastów, będących – jak chciał Witkacy – nieuleczalnie uzależnionymi od narkotyku zakopianiny...

(Chrudzimska-Uhera K., wstęp do Halnym Wyrzeźbione [katalog wystawy], 2016.)

11
ARTYSTA NIEOKREŚLONY
(SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA)

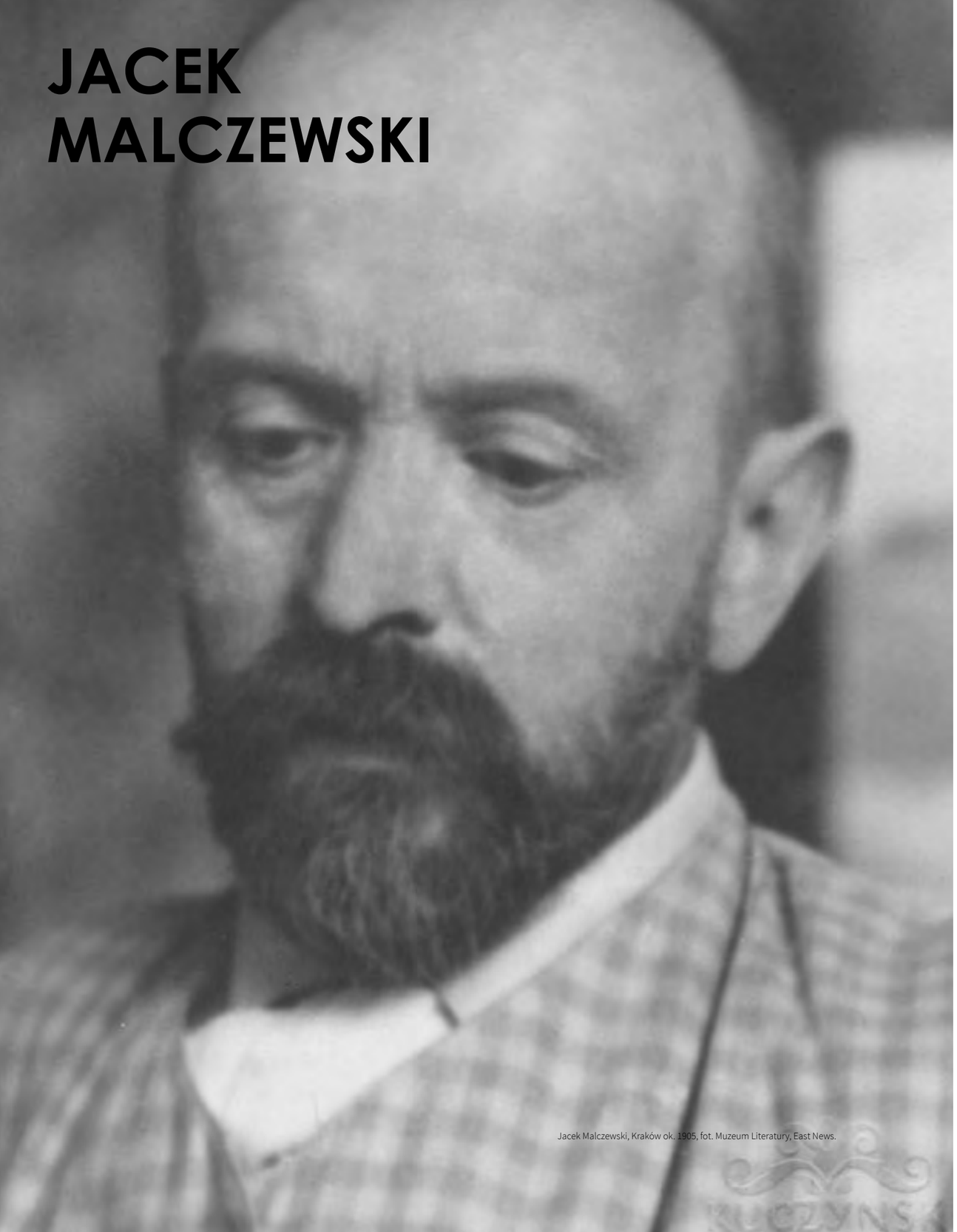
Macierzyństwo

brąz, wys. 53 cm
(odlew współczesny)

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł

REPRODUKOWANY
Halnym wyrzeźbione. Prace profesorów i uczniów Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, 1911-1938, Kraków 2016, s.13 (rzeźba alabastrowa)

JACEK MALCZEWSKI



Jacek Malczewski, Kraków ok. 1905, fot. Muzeum Literatury, East News.

Absolwent krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w klasie Jana Matejki i paryskiej École des Beaux-Arts. Urodził się w 1854 roku w Radomiu jako jeden z czwórki rodzeństwa. Gdy miał jedenaście lat, zmarł jego jedyny brat, Teodor, co spowodowało u Jacka zainteresowanie mistycyzmem i duchowością. Wychowany w patriotycznej atmosferze domu rodzinnego oraz kształcony między innymi przez wybitnego literata Alfonsa Dygasińskiego – uczestnika powstania styczniowego – jako malarz obrał wątek patriotyczny za wiodący dla całej swojej twórczości. Jego wyrazem stały się obrazy syberyjskie i kolejne przedstawienia Ellenai, a także wprowadzana symbolika przedmiotów: kajdan, jakuckiej czapki czy wojskowego szynela.

W 1872 roku jego prace obejrzał sam Jan Matejko, który w liście do ojca młodego artysty pisał: „Rysunki kreślone ręką syna Pańskiego Jacka, zdają się wskazywać i obiecywać niepośledni talent malarski, którego rozwinięcia nie należy może zbyt długo przetrzymywać". Za sprawą tej sugestii Malczewski przerwał naukę w gimnazjum i został przyjęty na pierwszy rok studiów w Szkole Sztuk Pięknych. W 1874 roku, podczas pobytu w Radomiu, namalował swój pierwszy olejny obraz – portret siostry Heleny przy fortepianie. W tym wczesnym okresie tworzył prace w duchu szkoły matejkowskiej, warsztatowo bardzo akademickie. Były to portrety, sceny rodzajowe i dzieła o tematyce patriotyczno-martyrologicznej. Od lat 90. w jego sztuce zaczęły pojawiać się treści symboliczne, przenikające się wzajemnie z wątkami patriotycznymi i biblijnymi, a także literackimi i alegoryczno-fantastycznymi. Ponadto nieprzerwanie realizował się jako portrecista, malując przy tym z wielką pasją podobizny własne.

W swoim życiu Malczewski sporo podróżował. W latach 1884-1885 wziął udział w naukowej ekspedycji Karola Lanckorońskiego do Małej Azji. Zwiedził także Grecję i Włochy. W latach 1885-1886 przebywał przez kilka miesięcy w Monachium. Po powrocie zamieszkał na stałe w Krakowie, gdzie został profesorem w Szkole Sztuk Pięknych (po 1900 roku przemianowanej na Akademię Sztuk Pięknych). Dwukrotnie był mianowany jej rektorem.

W 1886 roku na weselu córki profesorostwa Janczewskich artysta poznał Marię Gralewską, która rok później została jego żoną. W 1888 roku młodym państwu Malczewskim urodziła się córka Julia, a w 1892 roku syn Rafał – dziedzic ojcowskiego talentu i przyszły malarz. W tym samym czasie sztuka Malczewskiego osiąga pełnię dojrzałości. Doświadczenia monachijskie, młodopolska atmosfera Krakowa, a także klimat domu rodzinnego połączyły się i dojrzały w wielkich symbolicznych obrazach „Melancholia" (1894) i „Błędne koło" (1895-1897). Około 1900 roku artysta związał się z Marią Balową, która była przez lata największą spośród jego muz. Miłość ta zaważyła na charakterze twórczości Malczewskiego, który przedstawiał ukochaną we wszelkich obliczach – jako dumną Polonię, zwycięską Nike, kuszącą Eurydykę, spokojną Thanathos i zwodniczą chimerę.

Malczewski oprócz pracy na krakowskiej akademii, działał aktywnie w tamtejszym środowisku artystyczny i kulturalnym. Był współzałożycielem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka" i należał także do Grupy Zero, z którymi licznie wystawiał. W ostatnich latach życia przebywał głównie w Lusławicach i Charzewicach koło Zakliczyna. Pod koniec życia dotknięty ślepotą, zmarł 8 października 1929 roku.

(...) był od dziecka naturą głęboko uczuciową i poetyczną; tkwiło w nim usposobienie liryczne melancholijne, skłonność do zadumy, smutku i egzaltacji.

(Szydłowski T., Jacek Malczewski. Monografie artystyczne, tom 5., Kraków–Warszawa 1925, s. 7)

12
JACEK MALCZEWSKI
(1854 - 1929)

Autoportret z pędzlem w dłoni, 1906

olej, tektura, 97 x 77 cm
sygn. l. d.: J. Malczewski 1906

Estymacja: 3 500 000 – 4 500 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja instytucjonalna

(...) oglądamy artystę w przeróżnych strojach i w najrozmaitszym otoczeniu. Ale jego charakterystyczna głowa o łysym czole, ciężkich powiekach, odstających uszach i szpiczastej bródce jest niemal wszędzie taka sama. Prawie nie zmienia się ona z biegiem lat. Jest to jakby nie twarz, lecz maska.
– Mieczysław Wallis

(Wallis M., Autoportrety artystów polskich, Warszawa 1966.)

W oferowanym„Autoportrecie z pędzlem w dłoni" z 1906 roku Malczewski jawi się nam jako Wielki Artysta, kapłan sztuki. Ujęty w półpostaci, stoi w uroczystej pozie, z dumnie wypiętą piersią. Ubrany jest w swoją ulubioną bufiastą koszulę, szeroki czarny pas i beżowy dół z obfitymi kieszeniami. Strój uzupełniają zawieszony na szyi monokl, złoty sygnet z turkusem oraz dzierżone w dłoni malarskie berło – pędzel. Co ciekawe charakterystyczna biała bluzka, w której tak często się przedstawiał, stanowiła w istocie typowy element ówczesnej mody damskiej. Trzeba jednak pamiętać, że Malczewski był mocno ekscentryczny, zarówno w zachowaniu, jak i noszeniu się, czego świadectwem pozostają jego autoportrety, a także wspomnienia bliskich: „Ubrany był zawsze oryginalnie w jakieś bluzki aksamitne a la Rembrandt. Lubował się w kamizelkach kolorowych, których miał kilka. Na nogach nosił owijacze. Pamiętam pana Jacka w serdaku granatowym pani Gralewskiej, bardzo obszernym, wciętym; pamiętam go w czepeczkach najrozmaitszych, hełmach, furażerkach, beretach; w końcu nosił szyte przez swoją starsza siostrę jakby renesansowe okrycie głowy, zakrywające uszy. »Widzisz duszo – mówił – Wyglądam jak hrabia.« (…) Jednego razu tak zachwycił się fasonem rękawów mojej bluzki, że uparł się ją włożyć. Tłumaczyliśmy, że będzie za ciasna, że nie da się przymierzyć. Lecz koniecznie chciał i tak mnie prosił, że ubrałam się w suknię pani Malczewskiej, a pan Jacek paradował w mojej bluzce aksamitnej, chociaż uwięzła mu na plecach" (Janoszanka M., Wielki tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim, Poznań [ok. 1931], s. 26).

Ujętemu na tle pejzażu artyście towarzyszy postać muzy, opiekunki sztuk pięknych. Jest nią Maria Balowa – wielka miłość i źródło natchnienia Malczewskiego, którą nazywał „Afrodytą swego życia". Wsparta w oddali o ścianę nieokreślonej budowli, trzyma w dłoniach wiolonczelę. Kobietę oprócz charakterystycznej fizjonomii, wyróżniają wysoko upięte kasztanowe włosy, a także czarna suknia z dekoracyjnymi, półprzezroczystymi rękawami w pasy, w której przedstawiona została także na innych obrazach Malczewskiego, m.in. w „Damie w fotelu" (1904) czy „Zatrutej studni z autoportretem" (1906). Efektowny malarsko, prezentowany „Autoportret z pędzlem w dłoni" powstał w okresie, w którym kochankowie podróżowali razem po Włoszech. Artysta w pełni przekonany o ważności swego powołania, był wówczas w rozkwicie swego talentu.

W zadziwiającej pasji i artystycznym zapale do tworzenia autoportretów Jacek Malczewski nie ustępuje samemu Rembrandtowi. Istna erupcja jego wizerunków własnych nastaje szczególnie po 1900 roku, kiedy to przybywa ich co najmniej parę na każdy kolejny rok. Malczewski portretuje się w najróżniejszy sposób – w fantazyjnych strojach i zaskakujących nakryciach głowy, w roli Don Kichota, Świętego Franciszka czy Chrystusa, trzymając w dłoni wielorakie artefakty, samotnie bądź w towarzystwie innych postaci. Podobizny te są narzędziem ciągłej konfrontacji artysty z całym światem i symboliczną próbą zatrzymania czasu. Niezaprzeczalnie stanowią one również wyraz samoafirmacji Malczewskiego w środowisku artystycznym, jego wysokiej samooceny, a nawet – jak sugeruje historyk sztuki i krytyk artystyczny dr Andrzej Jakimowicz – swoistego egotyzmu (Jakimowicz A., Jacek Malczewski i jego epoka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 26). Wspomniane cechy malarza zgodne są z panującym u schyłku XIX wieku przeświadczeniem, które najlepiej ujął Stanisław Przybyszewski: „Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie kiełznany żadnym prawem, nie ograniczany żadną siłą ludzką" (Przybyszewski S., Confiteor, [w:] tegoż, Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski, oprac. Podraza-Kwiatkowska M., Wrocław 2000, s. 221).

Nazywanie go „symbolistą" nie wyjaśnia wszystkiego, albowiem w jego sztuce uderza przede wszystkim to, że mitologia, nadnaturalność, i fantasmagorie wplatają się w codzienną banalną rzeczywistość w sposób doskonale naturalny, jak gdyby nigdy nic. To będzie jednym z kół napędowych surrealizmu – to czyni Malczewskiego jednym z wielkich prekursorów sztuki XX wieku (...).

(Henri Loyrette, komisarz ekspozycji prac Malczewskiego w Musee d'Orsay, Paryż 2002)

13
STANISŁAW MASŁOWSKI
(1853 - 1926)

Loggia Romana
(Willa Borghese), 1910

akwarela, papier naklejony na tekturę
78 x 133,5 cm
sygn. p. d.: ST. MASŁOWSKI / ROMA 1910

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
„Tygodnik ilustrowany", nr 48, 1910, s. 965.

Farba przestaje być u niego farbą, a staje się językiem duszy artysty, którym przemawia z siłą tak przekonywującą, że trudno nie podlegać czarowi... czarowi kwiatów, zieleni przejrzystej toni, czarowi życia.
– Henryk Piątkowski

(Piątkowski H., Wystawa Stanisława Masłowskiego,
"Tygodnik ilustrowany", nr 48, 1910, s. 969.)

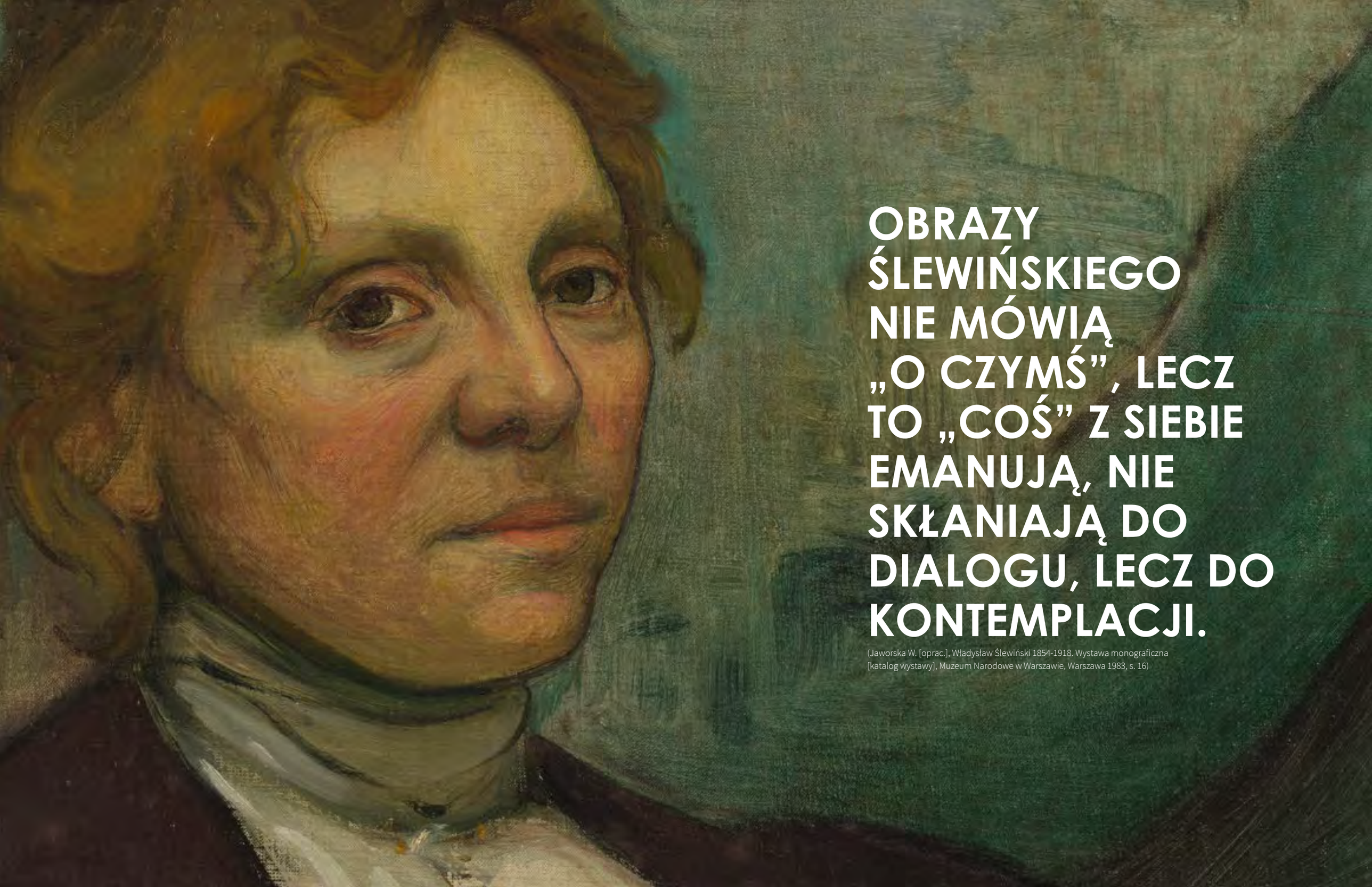
14
MICHAŁ GORSTKIN-WYWIÓRSKI
(1861 - 1926)

Skaliste wybrzeże

olej, płótno, 80 x 120 cm
sygn. p. d.: M. G. Wywiórski
na odwrociu nalepka z pieczątką z Domu Sztuki Mieczysława Siemińskiego

Estymacja: 80 000 – 90 000 zł

Mają Niemcy swój pejzaż stimmungowy, a Francuzi „paysage intime", ale pejzaż polski przeważa oba uczuciowością. Nie goni on za szczególnie efektowną grą cieni i świateł, nie szuka nadzwyczajnego bogactwa kolorów, ani wyjątkowej bujności natury, ani jedynego w swoim rodzaju rozkładu, który by odbijał na płótnie jako oryginalna osobliwa kompozycja – ale zawsze i wszędzie przepaja się temperamentem, przywiązaniem, zadumą, melancholią, wspomnieniem.
– Cezary Jellenta



OBRAZY ŚLEWIŃSKIEGO NIE MÓWIĄ „O CZYMŚ”, LECZ TO „COŚ” Z SIEBIE EMANUJĄ, NIE SKŁANIAJĄ DO DIALOGU, LECZ DO KONTEMPLACJI.

(Jaworska W. [oprac.], Władysław Ślewiński 1854-1918. Wystawa monograficzna [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1983, s. 16)

15
WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI
(1854 - 1918)

Portret Bronisławy Danyszowej
(Portrait de Madame Danysz),
ok. 1897

olej, płótno, 46 x 55,5 cm
sygn. l. d.: Paryż W. Ślewiński

Estymacja: 600 000 – 700 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja instytucjonalna
Londyn, kolekcja Andrzeja Ciechanowieckiego
Lizbona, kolekcja Jerzego Ślewińskiego
Paryż, kolekcja prof. Jana Danysza

WYSTAWIANY
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Władysław Ślewiński 1854-1918. Wystawa monograficzna, 1983.

REPRODUKOWANY
Jaworska W. (oprac.), Władysław Ślewiński 1854-1918. Wystawa monograficzna [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1983, nr kat. 40 (il. 27), opis s. 85.

LITERATURA
Czyżewski T., Władysław Ślewiński, wyd. W. L. Anczyc i Spółka, Warszawa 1928, s. 17.
Jaworska W., Władysław Ślewiński, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1991, ss. 21, 32.

Prezentowany portret należy w twórczości Władysława Ślewińskiego do okresu parysko-bretońskiego, kiedy to artysta znalazł się w kręgu oddziaływań Paula Gauguina i malarzy szkoły Pont-Aven. Przedstawiona na płótnie Bronisława Danyszowa była żoną profesora Jana Danysza, lekarza i mikrobiologa, mieszkającego w Paryżu. Artysta ukazał jej postać na zielonkawym, jakby niedomówionym tle. Kobieta ma na sobie białą koszulę i prosty, ciemny żakiet. Jej upięte wysoko kasztanowo-rude włosy, odsłaniają piwne oczy, śniadą cerę i pełne, zaróżowione policzki. Całość została skomponowana w tonacjach złoto-brązowych z domieszką zieleni.

Stosując uproszczoną, wręcz ascetyczną, niemal pozbawioną detalu formę, Ślewiński stara się ukazać modelkę w oderwaniu od narracyjności. Skupia się jedynie na elementach ważnych, takich jak głowa, resztę zaznaczając ledwie prostymi pociągnięciami pędzla. Symbolika harmonijnych linii i barw odkrywa utajoną warstwę obrazu, wyraża człowieka i jego psychikę. Skłania do zadumy. Przedstawienie modelki za pomocą oszczędnych środków formalnych, w nierzeczywistej, a nawet abstrakcyjnej przestrzeni, wysuwa na pierwszy plan pozaprzedstawieniowe znaczenie dzieła. Jest nim synteza konkretnej realności, uogólniająca idea podmiotowości – i w niej tkwi całe piękno twórczości Ślewińskiego. Wyczuł to już Jan Kasprowicz, pisząc do artysty: „Pan nie jesteś realistą czy naturalistą w znaczeniu utartym, nie jesteś Pan kopistą oddającym przyrodę choćby z pozorami duszy. Portrety Pańskie odznaczające się zewnętrznym podobieństwem nie są zewnętrzną rzeczywistością" (Kasprowicz J., Wstęp do katalogu wystawy W. Ślewińskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów 1907).

Ślewiński – jak większość symbolistów – zdradzał w swych przedstawieniach wyraźne upodobanie do kobiet o rudych włosach. Motyw ten pojawia się u niego wielokrotnie („Śpiąca kobieta z kotem" 1896, „Kobieta z rudymi włosami" ok. 1896, „Czesząca się kobieta" 1897). Podobnie wyróżniające jest sięganie przez artystę po charakterystycznego modela, bardziej o ciekawym obliczu niż pięknym. „Rysy portretowych osób bywają grube, ciała ociężałe, w wielu portretach wzrok jest ospały, obojętny, zasępiony – model śpi, wypoczywa, kontempluje, jest duchem nieobecny" (Jaworska W. [oprac.], Władysław Ślewiński 1854-1918. Wystawa monograficzna [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1983, s. 18). Portret pani Danyszowej stanowi idealny przykład stylu Ślewińskiego i stosowanej przez niego konwencji. Jest również wielką kolekcjonerską pokusą, gdyż dzieł tego artysty pojawia się na rynku bardzo niewiele.

W obrazach Ślewińskiego nie ma niedomówień, pytajników, mistycyzmu, symbolu ani na pokaz. Ale jest bardzo wiele symbolu malarskiej sztuki, jest wysoko doprowadzony nastrój barwny, symbolika koloru – wyjątkowa.
– Władysław Wankie

(Wankie W., Z Pałacu Sztuki, „Świat" 1908, nr 18)

OLGA BOZNAŃSKA

Olga Boznańska w pracowni z portretem dentysty doktora Woszyckiego, ok. 1896-1899. fot. Wojciech Olszanka, East News.

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 z listu do Julii Gadomskiej, 1909)

Olga Boznańska urodziła się w 1865 roku w Krakowie. Jej rodzicami byli Adam Nowina Boznański i Eugenia Mondan, od której przyszła artystka otrzymała swoje pierwsze lekcje rysunku. W 1883 roku zaczęła rozwijać swoje umiejętności pod kierunkiem Kazimierza Pochwalskiego oraz Józefa Siedleckiego. Uczęszczała dodatkowo na Wyższy Kurs dla Kobiet im. A. Branieckiego. Od 1886 roku była studentką Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie pobierała nauki malarstwa u Karla Krichedorfa oraz Wilhelma Dürra. W 1895 roku objęła stanowisko kierownika Szkoły Malarskiej, zastępując tymczasowo Teodora Hummla. W 1898 roku osiadła na stałe w Paryżu.

Była członkinią Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", Société Nationale des Beaux-Arts i Polskiego Towarzystwa Literacko-Artystycznego w Paryżu, a także International Society of Sculptors, Engravers and Painters w Londynie. Prezentowała swoje prace na wystawach w kraju i za granicą, m.in. w Berlinie, Londynie, Paryżu, Wiedniu, Amsterdamie i Wenecji, jak również w Stanach Zjednoczonych. Została wielokrotnie uhonorowana nagrodami, m.in. złotym medalem na międzynarodowej wystawie w Monachium (1905), Francuską Legią Honorową (1912), Grand Prix na Wystawie Expo w Paryżu (1939) i orderem Polonia Restituta (1938).

Boznańska najlepiej czuła się we własnej pracowni. Wypełnione papierosowym dymem i zasłonięte od bezpośredniego światła wnętrze atelier, pełne sprzętów, tkanin i zasuszonych kwiatów, stanowiło tło dla jej niezliczonych portretów oraz martwych natur. Artystka wstawała późno, ale zaraz po przebudzeniu przystępowała do malowania. Pracowała dopóki pozwalało na to dzienne światło, dzięki któremu mogła wydobyć z obrazów wielobarwne refleksy, błysk oka czy odbicie światła. Styl Boznańskiej zmieniał się na przestrzeni lat. Początkowo przeplatała się w nim aura twórczości Jamesa McNeil Whistlera, następnie doszedł do głosu impresjonistyczny sposób malowania Edouarda Maneta.

Boznańska nazywana jest malarką ciszy. Jej bezpretensjonalny sposób oddawania rzeczywistości opierał się na przekonaniu, że dodatkowe „koloryzowanie" jest zbyteczne i odbiera dziełu wiarygodność. Dojrzałe portrety artystki charakteryzuje pewna swoista duchowość, pogłębiona wąską skalą brązów i szarości. Prócz wyrafinowanej harmonii tonów, wyraźna jest również szkicowość form, mnogość uderzeń pędzla, a także umiejętne wykorzystanie naturalnej kolorystyki tekturowego podłoża. Bogata galeria wizerunków Boznańskiej obfituje zarówno w przedstawienia dorosłych, jak i dzieci. Są oni reprezentacyjnie upozowani lub też siedzą zadumani w odosobnieniu. Artystka malowała również wiele portretów własnych. Jej konsekwentny styl i twórczość przyczyniły się do wyodrębnienia w historii sztuki pierwszej wyraźnej grupy kobiet-malarek.

16
OLGA BOZNAŃSKA
(1865 - 1940)

Portret dr. Woszyckiego, ok. 1896-1899
(Portret dentysty doktora Woszyckiego)

olej, tektura, 101 x 80,5 cm
sygn. p.d.: Olga Boznańska

Estymacja: 400 000 – 600 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie
Warszawa, kolekcja instytucjonalna
Rapperswil, Muzeum Polskie w Rapperswilu
Warszawa, kolekcja Andrzeja Ciechanowieckiego

WYSTAWIANY
Monachium, 1899
Kraków, Pałac Sztuki, 1900
Rapperswil, Muzeum Polskie w Raperswilu
Boznańska Nieznana: Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Galeria Sztuki Współczesnej w Sopocie, Galeria Turleja w Krakowie, 2005-2006.
Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, Olga Boznańska (1865-1940), 2014-2015.
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Olga Boznańska (1865-1940), 2015.

REPRODUKOWANY
Kat. 1899, Monachium s. 14 il nr. 26a
Król A., Boznańska Nieznana [katalog wystawy], 2005, s. 58.
Olga Boznańska (1865-1940) [katalog wystawy], Kraków 2014, s. 183, il. III. 18.
Olga Boznańska (1865-1940) [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2015, poz. 21.

Główną domeną twórczości Olgi Boznańskiej był portret. Malowała niezrównane w swojej klasie, niemające porównania w całej sztuce polskiej wizerunki zarówno dorosłych, jak i dzieci. Korzystała niemal wyłącznie z techniki olejnej na tekturze, nie używała werniksu. Często pozostawiała niezamalowane partie obrazu i skrobała farbę nożem, uzyskując charakterystyczny efekt rozwibrowania i jednoczesnej lekkości, jak gdyby portretowanych spowijała delikatna zasłona. Stworzone jej ręką subtelnie odrealnione wizerunki są opowieścią o ludzkiej duszy. „(…) malarstwo 'brudne', które takim życiem tchnie, tak nieprzewidziane daje wrażenia, tak jest fantastyczne, jak mieniący się szal indyjski, jak stare mieniące się naczynia miedziane" (Basler A., Olga Boznańska, „Sztuka", Paryż 1904, nr 8/9, s. 377).

Prezentowane dzieło ukazujące doktora Woszyckiego powstało w Monachium, w pracowni artystki przy Georgenstrasse. Boznańska przedstawiła swojego modela siedzącego na krześle, w niedookreślonej zielonkawej przestrzeni. Mężczyzna ma na sobie białą koszulę i elegancki, czarny garnitur. Ciemny krawat zdobi złota spinka, przy kamizelce błyszczy dewizka kieszonkowego zegarka. Zwraca uwagę dokładność artystki w oddaniu partii twarzy i dłoni. Prostota zastosowanych środków sprzyja naturalności ujęcia, podkreślając siłę i witalność modela. Malowany drobnymi plamkami portret daje wrażenie wibracji światła. Subtelne rozwiązania kolorystyczne, połysk mieniących się szczegółów i miękki, wyrafinowany modelunek wprowadzają aurę lekkości. Mistrzowskie zestawienie zimnej bieli koszuli i złotych akcentów biżuterii z jasną karnacją twarzy, ciemnym zarostem i brązowymi włosami mężczyzny, a także rozmytym szaro-zielonym tłem sprawiają, iż obraz można uznać za arcydzieło sztuki portretowej.

Portret, ów gatunek jakże skromny z pozoru, wymaga ogromnej inteligencji. Niewątpliwie sprawą bardzo ważną jest tu posłuszeństwo artysty względem rzeczywistości materialnej, jednakże jego zdolność wyczuwania życia wewnętrznego człowieka musi być temu posłuszeństwu równa.
– Charles Beaudelaire

(Rostworowska M., Portret za mgłą, wyd. Terra Nova, Kraków, 2003, s. 119.)

Tak charakterystyczne w tych portretach ustawianie postaci na tle najczęściej niedookreślonym, na poły abstrakcyjnym, z którego one wyłaniają się i w które się wtapiają zarazem, wywołuje wrażenie jak gdyby duszności, przyspieszonego pulsowania, szamotania się i drżenia migocących barwnych świateł zamkniętych w przestrzeni płytkiej, ograniczonej jakby dwiema szybami.
– *Wiesław Juszczak*

(Juszczak W., Studium wprowadzające, [w:] Malarstwo polskie. Modernizm, Warszawa 1977, s. 88)

Jej sztuka jest skromna (...)
Najwięcej ma ona cech wspólnych
z Manetem i konsekwentnie
z malarstwem hiszpańskim.
– *Adolf Basler*

(Basler A., Olga Boznańska, „Sztuka", Paryż 1904, s. 377-378)

17
BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA
(1868 - 1953)

W salonie

olej, deska, 20,5 x 30,5 cm
sygn. p. d.: B. Rychter-Janowska

Estymacja: 14 000 – 16 000 zł •

PROWENIENCJA
Gdynia, kolekcja prywatna

18
BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA
(1868 - 1953)

W ogrodzie

olej, płótno, 49 x 66 cm
sygn. p. d.: B.RYCHTER-JANOWSKA

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

19
WOJCIECH WEISS
(1875 -1950)

Kobiecy akt z zegrakiem

olej, karton, 60,5 x 46,5 cm
(w świetle oprawy)
sygn. l. śr.: WWeiss

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Weiss nie dyktuje modelowi pozy, nie wygina i nie wykręca mu członków, w poszukiwaniu niezwykłych ruchów. Patrzy na niego. Obserwuje go. Inspiruje się nim. Piękno jest zawsze naturalne. Najbardziej nieśmiertelne są pozy, które stwarza sama natura. Częstokroć w czasie pauzy, kiedy znudzony model przerzuca gazetę, nie zwracając uwagi, czy kto na niego spogląda, Weiss bierze kartkę papieru i zaczyna szkicować (...)

(Świerz S., Wojciech Weiss, w: „Sztuki piękne", r. 2, 1925-1926, s. 152-153.)

20
STANISŁAW KACZOR-BATOWSKI
(1866 - 1946)

Targ w miasteczku, ok. 1920

olej, płótno dublowane, 28 x 46,5 cm
sygn. p. d.: S. Batowski
na odwrociu nalepka z Desy Katowice

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł

PROWENIENCJA
Zielona Góra, kolekcja prywatna
Desa Katowice, aukcja 14.05.2022, poz. 33

21
WŁADYSŁAW CHMIELIŃSKI
(PSEUD. STACHOWICZ)
(1911 - 1979)

Warszawa

olej, płótno, 35,5 x 50,5 cm
sygn. p. d.: Wł. Chemieliński

Estymacja: 8 000 – 10 000 zł •

TALENT ŁEMPICKIEJ SPRAWDZIŁ SIĘ W LATACH DWUDZIESTYCH NAJPIERW WE FRANCJI, POTEM W STANACH ZJEDNOCZONYCH, GDZIE UWAŻANY JEST ZA KLASYKA STYLU ART DÉCO.

(Krzysztofowicz-Kozakowska S., Historia Malarstwa Polskiego, wyd. Kluszczyński, Kraków 2000, s. 365)

22
TAMARA ŁEMPICKA
(1898 - 1980)

Kobieta z gołębiem, 1931/1996

serigrafia barwna, papier 42,5 × 32,5 cm (zadruk)
opisany l. d.: ed. 141/175
p. d.: sucha pieczęć TAMARA de LEMPICKA
ed. 141/175

(Do pracy dołączony certyfikat córki artystki
Kizette Łempickiej.)

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

23
TAMARA ŁEMPICKA
(1898 - 1980)

Autoportret w zielonym Bugatti, 1932/1994

serigrafia barwna, papier, 80 x 63 cm
(w świetle passe-partout)
opisany l. d.: 356/400
ed. 356/400

(do pracy dołączony certyfikat córki artystki
Kizette Łempickiej)

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

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

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

Henryk Kuna (...) wypowiada się
w formie krystalicznie czystej, w technice
nieposzlakowanie wykończonej,
w kompozycji o harmoniach, które
nazwać by można muzycznymi. Istotą
tej kompozycji jest bowiem przedziwnie
czysta rytmika: rytmika linii i płaszczyzn,
spływających nieuchwytnymi gradacjami
w nieposzlakowany akord bryły.

(cyt. za: Husarski W. T., Rzeźba polska od wieku XVIII, [w:]
Wiedza o Polsce, t. 2, Warszawa 1932, s. 582-586.)

HENRYK KUNA

Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm działało w latach 1922-1932. Za datę początkową uznaje się wspólne wystąpienie w salach warszawskiej Zachęty, datę końcową zaś Salon Wiosenny rytmu w IPS, który okazał się ostatnią wystawą Rytmu. Członkami założycielami ugrupowania oprócz Henryka Kuny byli Eugeniusz Zak, Wacław Borowski oraz Tadeusz Pruszkowski. Po pewnym czasie do grupy dołączyli również Roman Kramsztyk, Władysław Skoczylas czy Edward Wittig oraz Felicjan Szczęsny Kowarski, Władysław Roguski, Tadeusz Gronowski, czy Zofia Stryjeńska. Rytm nie miał formalnych struktur, jego ideą były więzy koleżeńskie i wzajemne zaufanie, a głównym kryterium przynależności sprawność warsztatowa. Twórczość, którą określa się jako powstałą pod skrzydłami ugrupowania Rytm można scharakteryzować jako połączenie nowoczesności z tradycją, klasyki odrodzenia z poetyką codzienności. Uniwersalną zasadą ugrupowania był rytm, występujący we wszystkich dziedzinach sztuki, umożliwiający dialog z przeszłością, ale też stanowiący główny wyznacznik sztuki nowoczesnej. Łączyło się to z przyświecającą w owym czasie ideą i nadzieją na zbudowanie jednorodnego, zrytmizowanego, uporządkowanego, harmonijnego świata przedstawień. Pojęcie rytmu odwołując się w zasadzie do sfery życia i sztuki pozwalało spajać całość współczesnej myśli o sztuce w jeden kontekst, jednoczący człowieka z naturą i kosmosem. Rytm jest przecież jednym z najogólniejszych praw przyrody. Podobnie więc jak w przyrodzie, tak i muzyce, poezji, tańcu, sztukach plastycznych jest nadrzędnym prawem. Stał się on dla członków Rytmu metodą dekoracyjnego zagospodarowania przestrzeni, dającą przy okazji niebywale piękny efekt wizualny. Uproszczenie, poddanie figur i form pejzażu wspólnym rytmom i prawom kompozycyjnych linii nadawały pracom Rytmu szczególnego charakteru, kojarzącego się trochę ze sztuką antyczną i panteizmem. Przedstawienia spod znaku Rytmu, szczególnie rzeźbiarskie, należą do najbardziej poszukiwanych, uniwersalnych w wyrazie i formie, po prostu pięknych realizacji w polskiej sztuce.

Henryk Kuna, obok rzeźby własnego autorstwa w Parku Skaryszewskim w Warszawie. NAC.

Rytm ukazuje kobietę o bogatych, w pełni rozkwitłych kształtach, z opadłą do stóp draperią, kobietę wznoszącą ręce do góry gestem pełnym zakłopotania lub zawstydzenia.

(Wallis M, wstęp do Wystawa rzeźb Henryka Kuny 1879-1945, CBWA, 1956.)

24
HENRYK KUNA
(1879 - 1945)

Rytm mały, 1920

brąz patynowany, wys. 118 cm
sygn. i opisany na podstawie:
H. KUN(A- nieczytelne) ed. 1/8
ed. 1/8 (odlew współczesny)

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł

WYSTAWIANY
Paryż, Międzynarodowa Wystawa Sztuki Dekoracyjnej, Atrium Pawlilonu Polskiego, 1925 (wariant w białym marmurze, wersja powiększona z 1924).
Paryż, Ambasada Rzeczpospoliitej Polskiej (wariant w białym marmurze jw.).
Warszawa, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Wystawa rzeźb Henryka Kuny 1879-1945, wrzesień-październik 1956, poz. 16 (wersja z brązu z 1921).
Warszawa, Park Skaryszewski (wariant z mosiądzu i brązu, wersja powiększona z 1925)
Poznań, zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu (wersja z brązu).
Warszawa, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego (wersja z brązu z 1921).

REPRODUKOWANY
Kaczamarzyk D., Wystawa rzeźb Henryka Kuny 1879-1945 [katalog wystawy], Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, wrzesień-październik 1956, il. tabl. 10.

LITERATURA
Blum H., Henryk Kuna, wyd. Polskie Instytut Sztuk Pięknych, Kraków 1933.
Sztuki Piękne, 1933 rocznik 9, nr 7 ss. 254-263.
Wallis M., Henryk Kuna, Warszawa 1959.

Wspomniane posągi zachwycają doskonałością bryły, która przy obchodzeniu jej dookoła, daje piękne sylwety niemal z każdego punktu widzenia. Czarują miękkością modelunku. Urzekają rytmicznością i melodyjnością łagodnie nabrzmiewających i opadających krzywizn, delikatnych wzniesień i zagłębień. W Rytmie i Różowym marmurze dołącza się do tego jeszcze niezrównana subtelność ekspresji, przejmująca wymowa wstydliwych gestów rąk.

(Wallis M, wstęp do Wystawa rzeźb Henryka Kuny 1879-1945, CBWA, 1956.)

Idea rytmu zajmowała Henryka Kunę przez całą dekadę lat dwudziestych XX wieku. Rytm jest najbardziej znaną rzeźbą artysty. Praca ta nadała nazwę ugrupowaniu artystycznemu Rytm. Artysta powtórzył ją w kilku egzemplarzach i w różnych materiałach. Pierwsza była w brązie z 1921 roku, znajdująca się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, oddziale Królikarni (wys. 118 cm). Rok później wykonał jej wersję w hebanie, a w czasie gdy mieszkał przy Boulevard Raspail, w samym sercu dzielnicy Montparnasse, centrum ówczesnego życia artystycznego świata, wykonał wersję w białym marmurze na zmówienie rządowe do pawilonu polskiego w ramach Międzynarodowej Wystawy Współczesnej Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, w 1925 roku. Rzeźba ta zdobiła atrium pawilonu i wzbudzała powszechny zachwyt zwiedzających, zdobyła Grand Prix i przyniosła artyście prawdziwą sławę. Najbardziej znaną wersją Rytmu jest ta wykonana w brązie i mosiądzu, jak się niedawno okazało, umieszczona w Parku Skaryszewskim na warszawskiej Pradze. Mimo że w czasie wojny nie ominęły jej kule, przetrwała i do dzisiaj możemy ją podziwiać na tle stawu.

25
MAURYCY MĘDRZYCKI
(1890 - 1951)

Odpoczynek

olej, tektura, 49 x 80 cm
sygn. l. g.: Medjizky

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł

Dawno temu – w heroicznych czasach – jego nazwisko odbijało się echem po całym Montparnassie. Pokładano w nim nadzieję, że zapoczątkuje nową szkołę w malarstwie. Mędrzycki miał prawdziwy talent do tworzenia sztuki, która ani trochę nie próbowała schlebiać mieszczańskim gustom, toteż zaskarbił sobie entuzjazm wielu przyjaciół, często plasujących się z dala od głównego nurtu. (...) Mędrzycki, mówiono, „jest na najlepszej drodze". Zamaron i inni „poszukiwacze młodych talentów" byli niezwykle podekscytowani.

(Gauthier M., Wstęp do katalogu wystawy, Galerie Kleinman, Paryż 1931, cyt. za: Maurice Mendjizky. Mistrzowie École de Paris [katalog wystawy], Villa la Fleur, Warszawa 2012, s. 17)

26
VLADIMIR NAIDITCH
(1903 - 1980)

Autoportret ze sztalugą

olej, płyta, 73 x 91,5 cm
sygn. l. d.: V. Naiditch
na odwrociu pieczątka z Galerii Drouart i strony
z katalogu dotyczące artysty i stara nalepka
wystawowa L. Helvig oraz druga nieczytalena
nalepka i nalepka z Domu Aukcjnego Aguttes

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

27
JAN SZANCENBACH
(1928 - 1998)

Sad pod Krakowem, lata 80. XX w.

olej, płótno, 63 x 70 cm
sygn. p. d.: Szancenbach
na odwrociu nalepka Domu Aukcyjnego
Rempex oraz nalepka z pracowni artysty

Estymacja: 18 000 – 22 000 zł •

PROWENIENCJA
Rempex, aukcja 16.04.2014, poz. 404.

28
JÓZEF PANKIEWICZ
(1866 - 1940)

Pejzaż z La Ciotat, 1927

olej, płótno, 50 x 40 cm
sygn. l. d.: Pankiewicz
na prawej poprzeczce blejtramu napis:
J.Pankiewicz 24 rue Bonaparte/Paris 6e

Estymacja: 150 000 – 180 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna

Sztuka Pankiewicza to sztuka dojrzała, sztuka pełna smaku i umiaru, sztuka pogodna, zmysłowa, apollińska, dająca wyłącznie doznania łagodne i harmonijne, sztuka pełna radości życia, radości koloru, radości farby.
– *Mieczysław Wallis*

29
LEOPOLD GOTTLIEB
(1879 - 1934)

Portret Leny

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

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Poswiss Art, aukcja 8.12.2022, poz. 38
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja Toma Podla

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

30
LEOPOLD GOTTLIEB
(1879 - 1934)

Portret mężczyzny, ok. 1910

akwarela, kredka, papier kremowy, 63,5 x 50 cm
sygn. i dedykacja autorska l. d.: A nos chers amis, M et Mme Ma(..)nes, |en souvenir de nos deux | Leopold et A. Gottlieb

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Agra-Art, aukcja 21.05.2006, poz. 97

ZYGMUNT MENKES

Zygmunt Menkes, Nowy Jork, 1981, fot. Czesław Czapliński, Fotonova.

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", 21.I.1931, nr 21)

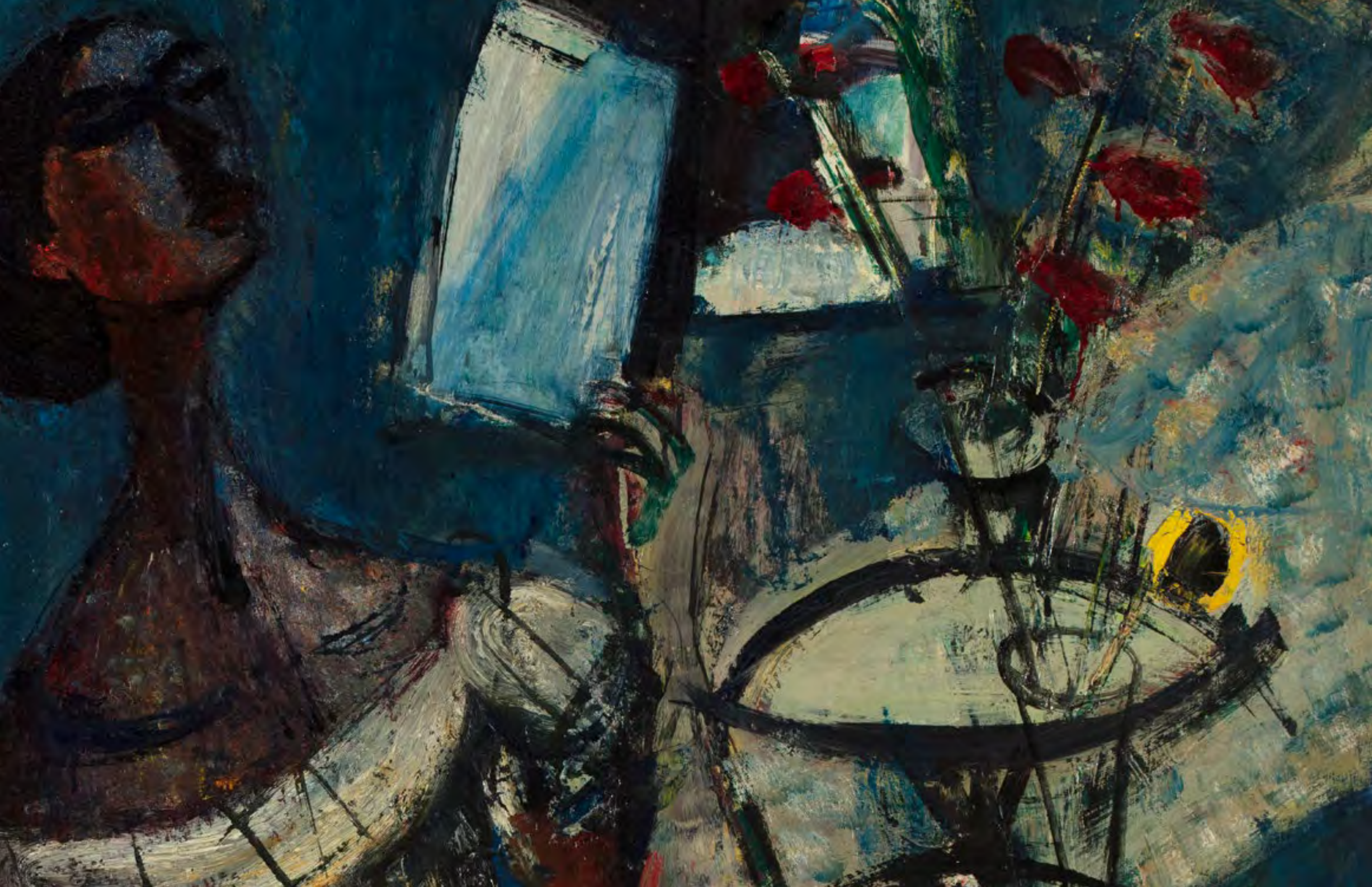
31
ZYGMUNT MENKES
(1896 - 1986)

Autoportret

olej, płótno, 47 x 36 cm
sygn. p. d.: Menkes

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Nowy Jork, kolekcja prywatna



32
ZYGMUNT MENKES
(1896 - 1986)

Lekcja muzyki

olej, płótno, 133 x 96 cm
sygn. p. d.: Menkes

Estymacja: 200 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Nowy Jork, kolekcja Ireny Stern

REPRODUKOWANY
Sigmund Menkes 1896-1986,
wyd. Lippert Gallery, Nowy Jork 1993, il. 75.

Menkes jest uznawany za jednego z najznakomitszych kolorystów naszych czasów i niewielu jest artystów równych mu w wyczuciu oraz umiejętności użycia koloru. Kolor jego różnie był opisywany przez krytyków – jako ciepły, zmysłowy, elegancki czy wyśmienity.

(Grossman E., Art and tradition: the Jewish artists in America, wyd. T. Yoseloff , 1967.)

33
RAJMUND KANELBA
(1930 - 2005)

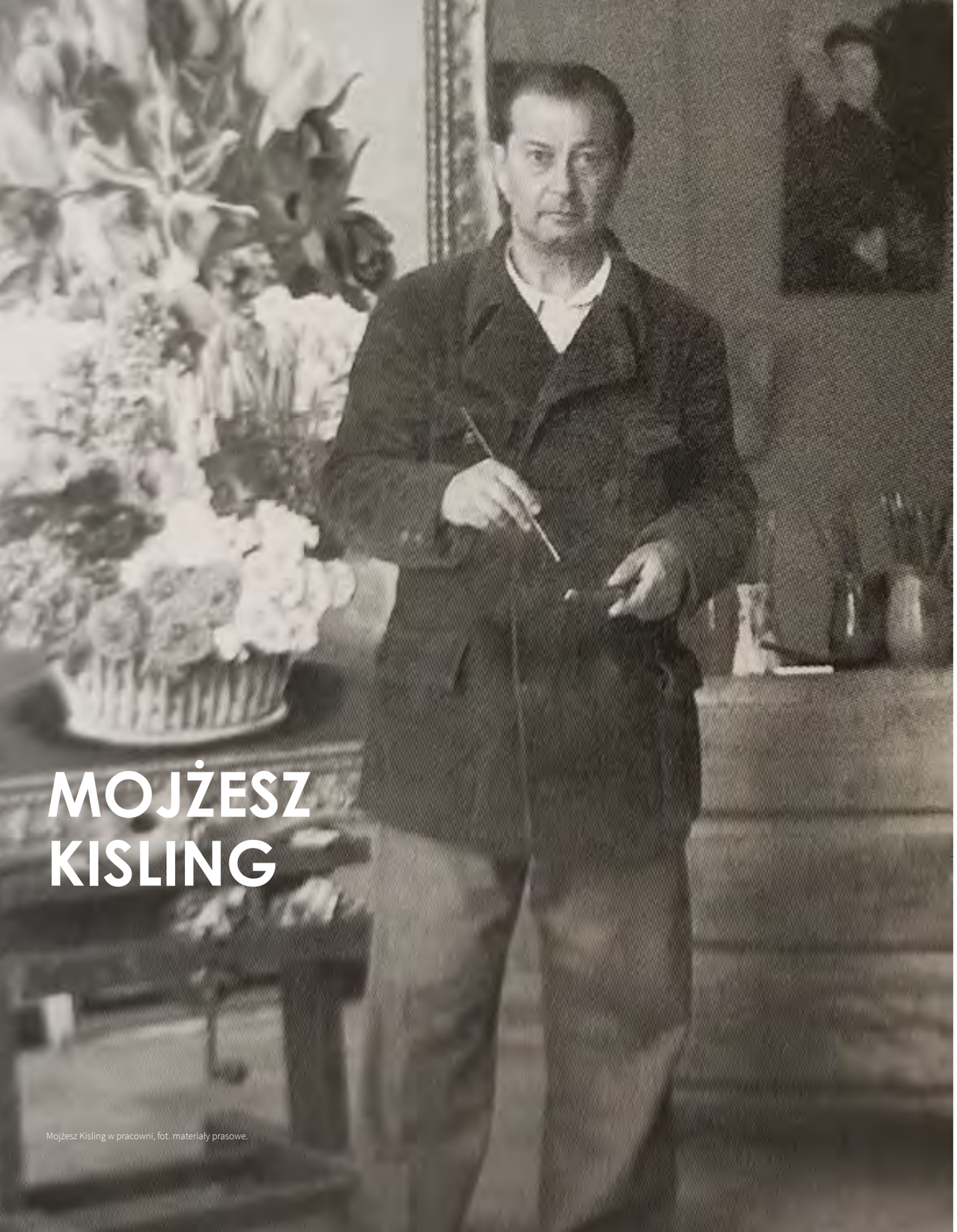
Josephine z grzechotką

olej, tektura, 47 x 36 (w świetle oprawy)
sygn. p. d.: Kanelba
na odwrociu papierowa nalepka z tytułem
"Josephine with rattle"

Estymacja: 28 000 – 35 000 zł ⬩

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

(Thiébault-Sisson F., „Le Temps", październik 1928)



MOJŻESZ KISLING

Mojżesz Kisling w pracowni, fot. materiały prasowe.

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, potrafi ł 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.

> Kisling jest malarzem bardzo nowoczesnym, można spierać się o słuszność jego dążeń, lecz nie można odmówić mu wyczucia kompozycji.
>
> (Merlot C., L'Art Polonais à Paris. I. Au Salon d'Automne, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique" 1920, półr. II, s. 1248.)

34
MOJŻESZ KISLING
(1891 - 1953)

Mimozy, ok. 1944

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

Estymacja: 650 000 – 750 000 zł •

PROWENIENCJA
Belgia, kolekcja prywatna
Japonia, kolekcja prywatna
Paryż, Galeria Paul Petrides (1951)
Beverly Hills, Eduardo Acosta Gallery (1949)

WYSTAWIANY
Bourges, Fifty Years of French Paintings, Hotel Cujas, 1960.
Tokio, The French Lycée, 1967.

REPRODUKOWANY
Salmon A., ed. Kisling J., Kisling, tom IV, wyd. Canale Arte Edizioni, Turyn, 2008, s. 233, nr kat. LX.

Domeną, w której Kisling nie miał sobie równych był akt kobiecy oraz martwa natura – a przede wszystkim kwiaty. Jego kwietne kompozycje malowane z niezwykłą wrażliwością kolorystyczną i dbałością o detal, emanują subtelną i czarującą dekoracyjnością. Te wyjątkowe dzieła cieszyły się bardzo dużym powodzeniem i Kisling chętnie podejmował ten temat nie tylko w trakcie pobytu w Paryżu, ale także już po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych. Lekkość motywu, nieskrępowana apoteoza piękna natury i elegancja kwietnych kompozycji doskonale wpisywały się w potrzeby estetyczne społeczeństwa amerykańskiego.

W swoich pracach Kisling używał przeważnie jasnych i gorących tonów barwnych, 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 artysta. W rzeczy samej, kwiaty Kislinga są tą uczciwością na wskroś przeniknięte. W czym się ona przejawia? Malarz mógł wielokrotnie powracać do tego samego motywu, ale nigdy do obrazu nie podchodził rutynowo. W malowaniu każdej osobnej pracy odnajdywał tę samą przyjemność, która niczym zaklęta dobra energia – nadal emanuje z każdego płótna.

Oferowany bukiet mimoz powstał około 1944 roku, w czasie pobytu Kislinga u swojego przyjaciela Artura Rubinsteina na zachodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych. Dzieło pokazywane było później na wystawie w Hotelu Cujas w Bourges we Francji (1960), a także w Tokio (1967). Kwiaty malowane ze starannością i rozwagą, pulsują radosnym, intensywnym kolorem. Zwraca uwagę dbałość o detal, chociażby w fakturowym uwypukleniu puchatych kuleczek rośliny. Soczyste żółte tony mimozy znajdują kontrapunkt w zieleni wiotkich listków. Niezaprzeczalna elegancja salonowego bukietu zestawiona jest z intensywnie błękitnym tłem. Przyglądając się oferowanym kwiatom trudno dostrzec w nich zapis spontanicznego, nagłego aktu twórczego. Jest to kompozycja przemyślana i precyzyjna, ale też zaskakująco swobodna i nie pozbawiona humorystycznego akcentu. W kwietnych martwych naturach Kislinga wyraźne są echa indywidualnych poszukiwań twórczych, jakie prowadził artysta zwłaszcza w trakcie licznych podróży na południe Francji po I wojnie światowej. Wyjazdy te były dla niego swoistą lekcją natury.

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

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

35
MOJŻESZ KISLING
(1891 - 1953)

Pejzaż z Prowansji, 1917

olej, płótno, 81 x 100 cm
sygn. p. d.: Kisling

Estymacja: 380 000 – 480 000 zł •

PROWENIENCJA
Anglia, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Dutourd J., ed. Kisling J., Kisling, tom III, wyd. Bosch-Druck, Landshut 1995, s. 307, nr kat. 14.

Prezentowany pejzaż Kislinga z 1917 roku przedstawia jeden z widoków Prowansji, jakie artysta malował podczas swych podróży na południe Francji. Okres ten naznaczony jest w jego twórczości wyraźnymi wpływami Cézanne'a i wczesnokubistyczną sztuką Picassa i Braque'a. Kisling poszukiwał wówczas nowej, dekoracyjnej formuły realistycznego malarstwa, wyznając zasadę, że: „Malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczuciowością malarską" („Wiadomości Literackie", nr 51, 1935).

Prowansalski widok miasteczka artysta oddał w lapidarnej, kubizującej formie – „ (…) zgeometryzowane kształty architektury przeciwstawiane są wijącym się, 'biologicznym' formom przyrody i krajobrazu" (Brus-Malinowska B., Malinowski J., Kisling i jego przyjaciele [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1996, s. 18). Znajdujące się w centrum kompozycji blokowo potraktowane domy, zostały kulisowo ujęte strzelistymi drzewami. Malowany lekko z góry pejzaż zamyka dalekie pasmo wzniesień. Poszczególne, wypełnione żywym kolorem płaszczyzny spaja jednolite światło. Obraz odznacza się dekoracyjnością i precyzyjnie wyważoną konstrukcją. Reprodukowany przez syna artysty – Jeana Kislinga – w monumentalnym katalogu zbierającym oeuvre ojca, stanowi kolekcjonerską gratkę.

Pejzaż Kislinga jest niezwykłym, kolorowym wrażeniem przeniesionym na płótno (…).

(George W., Sylwety artystyczne. Kisling, „Pani" 1924, nr 10/11, s. 20)

Dla p. M. Kislinga świat cały jest jedną plastyczną materią, złożoną z brył barwnych i światła. Malowanie w tych warunkach staje się źródłem niewyczerpanym rozkoszy. Cieszy się on każdym źdźiebełkiem trawy i kwiatkiem, każdym załamaniem gruntu i każdą chmurką pierzastą, a wszystko to dokładnie, z precyzją oddaje.

(Woroniecki E., Polacy w Salonie Tuilleryjskim, „Tygodnik Ilustrowany" 1924, półr. II, s. 603)

36
ADAM STYKA
(1890 - 1959)

U wodopoju (Scena arabska)

olej, płótno, 80 x 100 cm
sygn. l. d.: Adam Styka

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Efekty świetlne w jego obrazach, polegające na użyciu prawie jaskrawych barw, przy niezwykłej umiejętności harmonizowania przepychu kolorów jego palety i przez umiejętne ich dozowanie, są wyjątkowe we współczesnym malarstwie. Jego błękity są czyste jak kryształ, a rdzawe czerwienie są zadziwiająco nasycone żarem. Artysta portretuje prawdziwe typy ludzi w atmosferze czarodziejskich świateł, tak jakby to był świat z tysiąca i jednej nocy. Doświadcza się silnych wzruszeń w obecności tych afrykańskich scen z ich rozmaitymi efektami, promieniowaniem i wibracją świateł i cieni.

(Czapliński Cz., The Styka Family Saga. Saga Rodu Styków, Bicentennial Publishing Corporation, New York, 1988, s. 146).

37
JAKUB ZUCKER
(1900 - 1981)

W parku

olej, płótno, 61 x 50 cm
sygn. p. d.: J. Zucker.

Estymacja: 9 000 – 12 000 zł •

Wszystkie moje obrazy są tworzone „według natury". Wierzę, że paleta jest bogatsza, kiedy artysta inspiruje się naturą, kiedy malarz staje naprzeciw modela lub pejzażu. Schematyzacja w malarstwie powoduje, że traci ono swoją poetykę i staje się jedynie ilustracją.
– *Jakub Zucker*

(Tarnawska J., Jakub Zucker, wyd. MUZA SA, Warszawa 2021)

38
WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
(1873-1951)

Anemony w wazonie, 1922

olej, płótno, 50 x 73 cm
sygn. p. d.: 1922 / W. de Terlikowski

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
Rempex, aukcja 29.05.2019, poz. 30
Rempex, aukcja 26.02.2018, poz. 115

39
JANINA REICHERT-TOTH
(1895 - 1986)

Głowa kobiety

brąz, wys. 37 cm
sygn. i opisany z tyłu: JANINA REICHERT 2/8
ed. 2/8

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Kraków, kolekcja prywatna

Wystawa w polskim pawilonie na Wystawie Światowej w Nowym Jorku 1939-1940, fot. archiwum rodzinne Anny Łopieńskiej-Lipczyk

Henryk Chmielewski, fot. materiały prasowe.

Henryk Chmielewski (1914-1998) był polskim bokserem, olimpijczykiem i mistrzem Europy. Po ukończeniu szkoły powszechnej dwa lata uczył się w Państwowej Szkole Techniczno-Przemysłowej, by w rezultacie uzyskać uprawnienia mistrza farbiarskiego. Przez siedem lat pracował na wydziale farbiarskim Zakładów Fabrycznych Spółki Akcyjnej I.K.Poznański. W 1938 roku wyjechał na stałe do Stanów Zjednoczonych. Trenowanie gimnastyki rozpoczął w 1927 roku w miejscowym kole Towarzystwa Gimnastycznego Sokół w Łodzi, a następnie kontynuował treningi w sekcji bokserskiej pod kierunkiem Tadeusza Kwiatkowskiego. Już w marcu 1928 roku zdobył mistrzostwo Łodzi juniorów. Największy sukces odniósł zdobywając mistrzostwo Europy w wadze średniej podczas Mistrzostw Europy w Mediolanie w 1937 roku. Podczas igrzysk w Berlinie w 1936 roku zajął 4 miejsce w wadze średniej. Trzykrotnie był mistrzem Polski, w 1931, 1933 i 1936 roku, a w 1935 wicemistrzem Polski. Stoczył w karierze amatorskiej 157 walk, wygrywając 133, 11 razy zremisował. Stoczył również 82 walki zawodowe. Karierę zakończył w 1952 roku. Pływał wówczas na statkach jako mechanik okrętowy. W 1987 roku otrzymał nagrodę im. Aleksandra Rekszy.

40
STEFAN CHMIELARSKI
(1897 - 1971)

Bokser, 1931

brąz patynowany, wys. 87 cm,
sygn. i opisany na podstawie:
ST.CHMIELARSKI 4/8
ed. 4/8 (odlew współczesny)

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł •

WYSTAWIANY
Warszawa, TZSP w Warszawie, Wielka Wystawa Wiosenna, maj 1931, poz. 224. (odlew z brązu wykonany przez wytwórnię Braci Łopieńskich)
Ruchoma Wystawa Sztuki, kwiecień-czerwiec 1932, poz. 88. (odlew z brązu wykonany przez wytwórnię Braci Łopieńskich)
Nowy Jork, Wystawa Światowa, 1939. (odlew z brązu wykonany przez wytwórnię Braci Łopieńskich)
Warszawa, 160 lat firmy "Bracia Łopieńscy", 3 października - 19 listopada 2022. (inna edycja)

REPRODUKOWANY
160 lat firmy Bracia Łopieńscy [katalog wystawy], wyd. Miasto Stołeczne Warszawa, Warszawa 2002, s. 41. (inna edycja)

Stefan Chmielarski był jednym z założycieli stowarzyszenia Ruchoma Wystawa Sztuki. Studiował rzeźbę w SSP w Warszawie w pracowni prof. Breyera. Artysta był członkiem słynnej warszawskiej Formy – Spółdzielni Rzeźbiarskiej, założonej w 1929 roku przez profesorów i studentów SSP w Warszawie. Do Formy należeli m.in. Julia Keilowa, Alfons Karny, Antoni Kenar, Ludwika Nitschowa czy Karol Tchorek. Artysta zmarł w Krakowie, w 1971 roku, pochowany jest na cmentarzu Rakowickim. Najbardziej znanymi realizacjami artysty jest godło państwowe na attykach dworca kolejowego w Gdyni, głowice kolumn obecnego gmachu Teatru Ateneum w Warszawie, Głowa kobiety,(gips repr. w: Słownik Artystów Polskich, Warszawa 1972, s.79.) Głowa (miedź, 1932) Popiersie Juliusza Rommla (brąz, 1935, zbiory Muzeum Warszawy) oraz prezentowany Bokser (brąz, projekt z 1931). Bokser Stefana Chmielarskiego został uznany przez sławną pracownię odlewniczą Braci Łopieńskich za rzeźbę wyjątkowo reprezentacyjną i doskonałą artystycznie. Świadczy o tym fakt, że już w 1939 roku eksponowano Boksera w polskim pawilonie na Wystawie Światowej w Nowym Jorku, obok innych sztandarowych realizacji firmy.

Prezentowany odlew wykonany został z jedynego istniejącego przedwojennego modelu gipsowego warszawskiej wytwórni brązowniczej Braci Łopieńskich za zgodą prawnuczki założyciela firmy – Anny Łopieńskiej - Lipczyk. Przyczynkiem do wykonania form z brązu stała się wystawa 160 lat firmy Braci Łopieńscy, zorganizowana w Warszawie, w oficynie Pałacu Branickich przy Nowym Świecie przez Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków w październiku i listopadzie tego roku. Impulsem zaś do zorganizowania wystawy stało się niebagatelne w znaczeniu znalezisko, jakim było odkrycie gipsowych form odlewniczych, na warszawskiej Pradze w 2021 roku wraz z kilkoma rzadkimi i zaginionymi modelami znanych form rzeźbiarskich. Do wystawy powstał katalog, na okładce którego znalazł się właśnie Bokser, był również reprodukowany na zaproszeniach do wystawy i plakacie towarzyszącym wydarzeniu.

Bokser Chmielarskiego, ładnie rozplanowany i wytrzymany w bryle, daje ekspresję siły i wykazuje, że twórca zupełnie opanował trudny materiał rzeźbiarski (...)

("Kurjer Lubelski", nr 98, 1932, s.3)

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

Andrzej Wróblewski, lata 40. (źródło: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego).

Dla większości osób, z którymi rozmawialiśmy, kruchość i ułomność artysty rzuconego w burzę historycznych przemian jest równie pasjonująca, co jego twórczość. W tym ujęciu postać Wróblewskiego ukazuje – prawem kontrastu – niejaką "letniość" sztuki naszych czasów. Być może to dlatego tak wielu młodych twórców odnajduje cząstkę "samych siebie" w sztuce tego artysty.

(Piotr Bazylko i Krzysztof Masiewicz Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim, Wydawnictwo Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Warszawa, 2011.)

Andrzej Wróblewski był jednym z najwybitniejszych, najbardziej samodzielnych polskich artystów powojennych, którego cała twórczość przepojona jest silnym pierwiastkiem intelektualnym. Urodzony w Wilnie studiował na ASP w Krakowie, m.in. u Zbigniewa Pronaszki, Jerzego Fedkowicza i Hanny Rudzkiej-Cybisowej. Był twórcą Grupy Samokształcenia, do której należeli m.in. Andrzej Wajda – ówcześnie student krakowskiej ASP – oraz Jan Tarasin. Twórczość Andrzeja Wróblewskiego, przerwana nagłą śmiercią w młodym wieku zaledwie trzydziestu lat, koncentrowała się na człowieku i była silnie uwarunkowana bolesnymi przeżyciami wojennymi. Był bardzo płodnym artystą, do jego ulubionych technik należało malarstwo olejne, gwasz, rysunek i grafika, której od wczesnych młodzieńczych lat uczyła Wróblewskiego matka z wykształcenia plastyk. Od samego początku twórczość artysty inspirowała, będąc punktem odniesienia dla artystów kilku następnych pokoleń. Nazywany jest prekursorem nowej figuracji a dla wielu krytyków sztuki, również międzynarodowych, twórczość Wróblewskiego wyprzedziła czas. Kurator madryckiej wystawy artysty, Éric de Chassey, powiedział w wywiadzie z Agnieszką Sural: „[…] Wróblewski robił rzeczy, które normalnie uznalibyśmy za niemożliwe w jego czasach. Pojawiły się one dopiero pod koniec lat 80. i na początku 90. u takich artystów, jak Luc Tuymans, Wilhelm Sasnal, Raoul de Keyser czy René Daniëls. Łączyli oni abstrakcję z figuracją, nie zastanawiając się nad różnicami pomiędzy tymi dwoma sposobami malowania. Fakt, że u Wróblewskiego działo się to już w późnych latach 40., stawia go w kompletnie odmiennym i wyjątkowym świetle."

A kim Andrzej Wróblewski jest dla nas? Przede wszystkim "ojcem założycielem" figuracji we współczesnym malarstwie polskim, łączącym pokolenia Gruppy, Grupy Ładnie i Penerstwa. Najjaśniejszą gwiazdą w konstelacji gwiazd malarstwa polskiego. Gdy patrzymy na jego prace, wszystko inne znika.

(Bazylko P., Masiewicz K., Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim, wyd. Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Warszawa 2011.)

41
ANDRZEJ WRÓBLEWSKI
(1927 - 1957)

Kompozycja abstrakcyjna nr 144

akwarela, papier, 22,7 x 16,4 cm
opisany na odwrociu ręką matki artysty:
A. Wróblewski

Estymacja: 200 000 – 230 000 zł •

PROWENIENCJA
Bazylea, Art Basel, 2018
Kraków, Galeria Starmach
Kraków, kolekcja prywatna
kolekcja spadkobierców artysty (od 1994)

REPRODUKOWANY
Ziółkowska M., (red) Grzybała W., Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957), wyd. Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, Warszawa 2014, poz. 71, s. 89.

Jest to jeden z najzdolniejszych młodych malarzy.
– *Tadeusz Kantor*

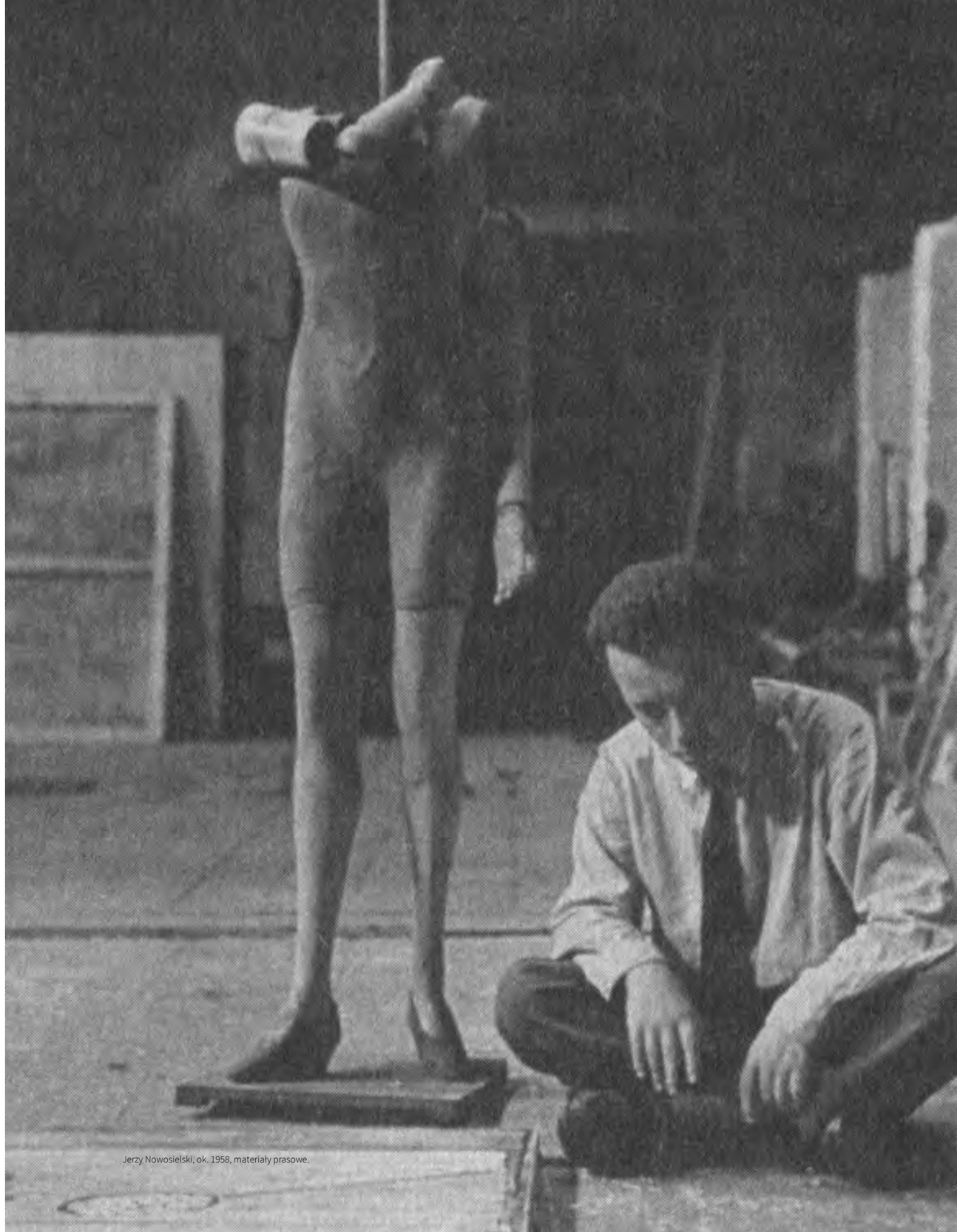
(cyt. za: Chrobak J. (oprac.), Kalendarium, [w:] Jerzy Nowosielski [katalog wystawy], wyd. Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003 , s. 557)

(...) ciekawsze [od innych] i dojrzalsze jest malarstwo Jerzego Nowosielskiego, który przy znajomości nowoczesnych prądów, korzysta też z doświadczeń starych mistrzów. Wprowadza ciekawą fakturę, używa barw laserunkowych, obrazy mocno werniksuje, ale i w sposobie malowania ma coś z dawnego malarstwa.
– *Helena Blumówna, 1945*

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

JERZY NOWOSIELSKI

Oferowana praca "Okręt na morzu" z 1947, wiąże się z najwcześniejszym okresem twórczości Jerzego Nowosielskiego. W czasie zbiorowej wystawy Grupy Młodych Plastyków w krakowskim Pałacu Sztuki w 1946 roku obrazy młodego artysty zostały entuzjastycznie przyjęte przez publiczność i krytykę. Podkreślano w nich umiejętność 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".



Jerzy Nowosielski, ok. 1958, materiały prasowe.

Jestem przede wszystkim malarzem.
Wszystko inne jest dodatkiem.
Rzecz jasna, człowiek musi o czymś
myśleć, a malarstwo jest tak
tajemniczym zjawiskiem, że trzeba
przy okazji być trochę myślicielem.
– *Jerzy Nowosielski*

(Mówi Jerzy Nowosielski: Jestem grzesznikiem, ale się tym nie chwalę. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Kazimierz Targosz, „Przekrój” 11/1998)

42
JERZY NOWOSIELSKI
(1923 - 2011)

Okręt na morzu, 1947

olej, płótno, 80 x 112 cm
sygn. na odwrociu: JERZY NOWOSIELSKI 1947

Estymacja: 250 000 – 350 000 zł •

REPRODUKOWANY
Jerzy Nowosielski, wyd. Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, s. 71, kat. 74. Szczepaniak J. (oprac.), Jerzy Nowosielski, wyd. Skira Editore S.p.A., Mediolan 2019, s. 68.

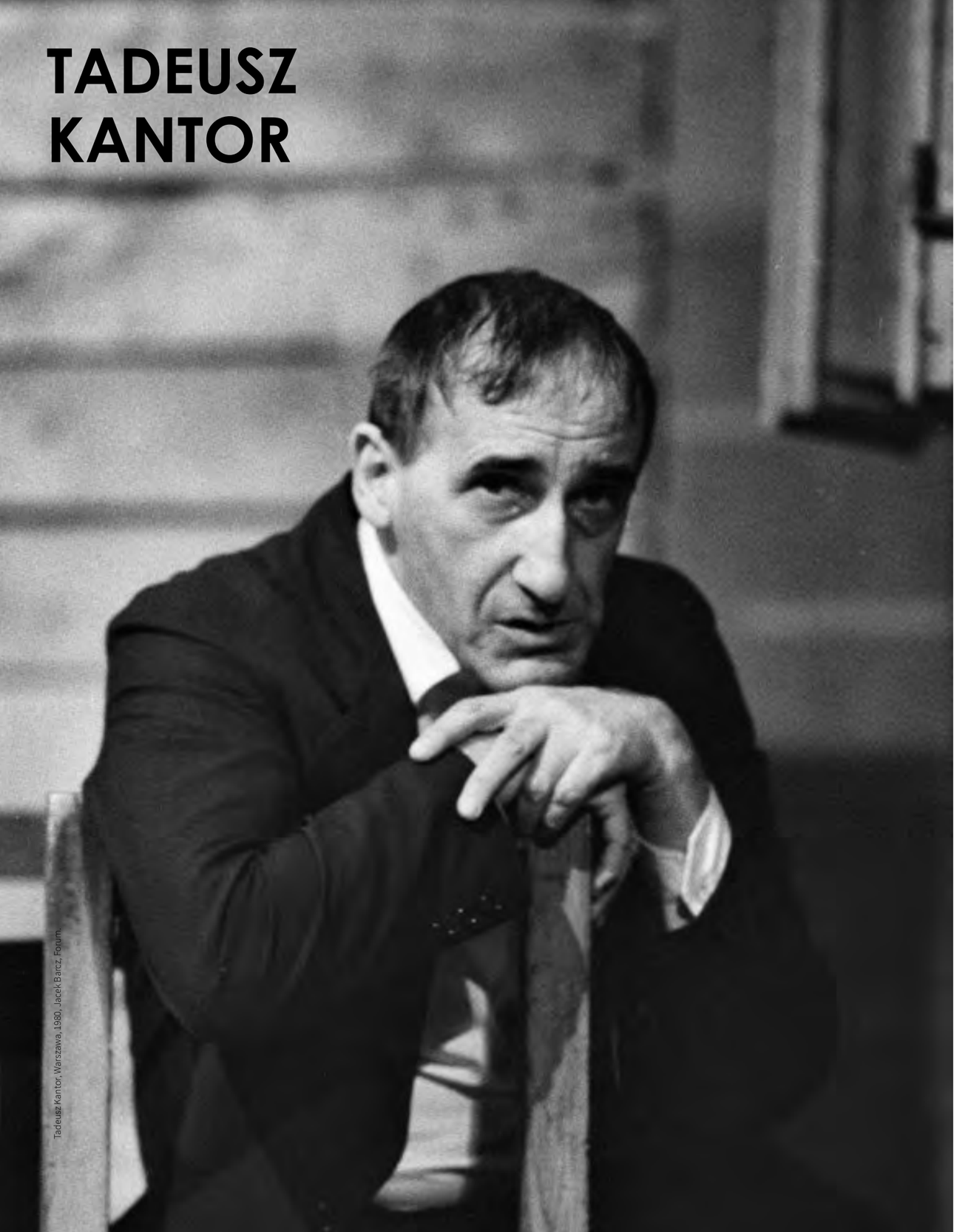
Ja nigdy w życiu nie powiedziałem sobie, że mi czegoś nie wolno... Przynajmniej w sztuce wolno mi wszystko.
– *Jerzy Nowosielski*

(Sztuka nie boi się propagandy. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Krystyna Czerni, „Res Publica" 9/1988)

Oferowany „Okręt na morzu" z 1947 roku wiąże się z najwcześniejszym okresem twórczości Jerzego Nowosielskiego. Artysta wszedł wówczas w kontakt z Grupą Młodych Plastyków (późniejszą II Grupą Krakowską). W 1945 roku na inauguracyjnej wystawie w Związku Literatów w Krakowie, w której wziął udział obok m.in. Tadeusza Brzozowskiego, Andrzeja Cybulskiego, Janiny Kraupe czy Mieczysława Porębskiego, współzałożyciel grupy Tadeusz Kantor tak scharakteryzował młodych, aspirujących artystów: „(…) jestem przekonany o jednym, że nie rozłączą się – że będą tworzyli zbiorowo – 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 wizji klimatu – własnej temperatury – ponad elementami formy – ale i tylko 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. Pośród innych twórców swojego pokolenia, artysta „wyróżniał się wybitną oryginalnością" (Gutowski M., Obrazy Nowosielskiego, „Dziennik Polski" 1956, nr 90). Podkreślano jego umiejętność w operowaniu barwną plamą i sprowadzaniu jej do płaszczyzny obrazu. Nowosielski skupiał się na zagadnieniu formy, pozostając z dala od kubizmu i abstrakcjonizmu. W jego pracach kolor nie jest rozproszony, a ujęty w swej istocie, co przy swoistej monumentalności i lapidarności kompozycji przywołuje wspomnienie quattrocenta.

Prezentowana praca przywołująca na myśl słynny polski transatlantyk „MS Batory", mimo oszczędnej formy, jest pełna wyrazu. Majestatyczny statek tnie taflę wody, tworząc na grzbietach fal białą pianę. Spokojna, otwarta kompozycja ukazuje ciągnący się po horyzont bezmiar niebieskiego żywiołu. Oferowany obraz jest świadectwem rodzącej się w połowie lat 40. konsekwentnej i spójnej drogi artystycznej Nowosielskiego. Jego pojawienie się na rynku antykwarycznym jest ważnym wydarzeniem dla miłośników twórczości tego nieprzeciętnego artysty.



Tadeusz Kantor, Warszawa, 1980, Jacek Barcz, Forum.

MUSICIE MIEĆ TĘ WIELKĄ I NIEWYGODNĄ AMBICJĘ; WSZYSTKO Z CZYM SIĘ ZETKNIECIE ZAMIENIAĆ W DZIEŁO SZTUKI, CAŁE WASZE ŻYCIE MUSI BYĆ DZIEŁEM SZTUKI, BEZ TEGO CHOĆBYŚCIE WSZYSTKO WYKONALI – NIE WYKONACIE JEDNEGO: SZTUKI!

– Tadeusz Kantor

(fragment odczytu wygłoszonego w 1949 roku do studentów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie)

Inspiracji dostarczają Kantorowi
między innymi jego dawne i obecne
inscenizacje teatralne. Na płótnach,
w dalszym ciągu pokrytych gęstą materią
malarską, pojawiają się koperty, paczki
pracownicze przewiązane sznurkiem,
torby o nieznanym przeznaczeniu
i zawartości.

(Hermansdorfer M., Między ekspresją a metaforą, Muzeum Narodowe, Wrocław 1999, s. 172.)

Takie przedmioty jak ambalaże
nie nadawały się do wystawiania
w galerii. One są przeciwieństwem
ekshibicjonizmu artystycznego.
One reprezentują wstrzymanie,
zahamowanie, ukrycie, uczynienie
niewidocznym, zejście ze sceny sztuki.
– *Wiesław Borowski*

(Borowski W., Tadeusz Kantor, Tadeusz Kantor, wyd. WAiF, Warszawa 1982, s. 65.)

43
TADEUSZ KANTOR
(1915 - 1990)

Le Portrait Embaile, 1978

akryl, technika własna, płótno, 150 x 125 cm
sygn. p.d.: t kantor
sygn. i opisany na odwrociu: T.Kantor „Le PORTRAIT EMBAILE"/1978/Kantor 1978 oraz napis SIGNEE/en 1989

(do obiektu dołączona ekspertyza
dr Lecha Stangreta)

Estymacja: 1 500 000 – 2 500 000 zł •

PROWENIENCJA
depozyt w Muzeum Śląskim w Katowicach (od 2012)
Polska, kolekcja prywatna
Paryż, zakup w Galerii De France (2002)

WYSTAWIANY
Paryż, Galerie de France, Tadeusz Kantor. My creation. Mon Voyage, 1991.
Paryż, Galerie de France, Metamorphoses, 1982.
Tokyo, Sezon Museum of Art, 1994.
Hyogo, Itami City Museum of Art, 1995.

REPRODUKOWANY
Tadeusz Kantor. La mia opera. Il mio viaggio. Commento intimo, Federico Motta Editore, Mediolan 1991, s. 203.
Tadeusz Kantor. Ma creation. Mon Voyage. Commentaires intimes, Editions Plume, Paryż 1991, s. 203.
Tadeusz Kantor. My creation. My Journey. Red. Shigemi, Oka and Suzuki Takashi, Sezon Museum of Art, 1994, Hyogo, Itami City Museum of Art, 1995, s. 189.
Tadeusz Kantor. Malarstwo, Cricoteka, Kraków 2014, s. 200.

Reifikacja sztuki, koncepcja przedmiotu (rzeczywistości) pojętego jako krytyka obrazu (iluzji) w przypadku twórczości Kantora wyrasta z do świadczenia artystycznego nabytego w czasie wojny i pod wpływem, a przynajmniej w kontekście dziejących się wydarzeń. Postawa ta nie była jednak konsekwentna. Kantor bowiem nieustannie wraca do malarstwa, wręcz do swoistego rodzaju mitologii malarstwa, tworząc dzieło bardzo wielorakie i bogate w znaczenia, tak jak w surrealizującej twórczości końca lat czterdziestych, informelu lat pięćdziesiątych oraz figuratywnym malarstwie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.
– Piotr Piotrowski

(Piotrowski P., Krytyka obrazu. W stronę neoawangardy Europy środkowej lat sześćdziesiątych XX wieku, [w:] „Artium Quaestiones", nr XII, wyd. Naukowe UAM, Poznań 2001, s. 195.)

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 go do nowych działań, które z zapałem podejmował.

Od około 1963 roku zaczął tworzyć asamblaże i ambalaże – dzieła, do których przytwierdzał fragmenty trójwymiarowych przedmiotów i zużytych opakowań. Wywodzące się z tradycji kolażu, tzw. „malarstwo łączone" stanowiło swoistą prowokację i odwieczne pytanie o granice sztuki. Nie rezygnując z tradycyjnej techniki z użyciem farb, Kantor dopełniał swoje płótna jednym bądź dwoma przedmiotami, swoistymi „ciałami obcymi". Do najsłynniejszych prac tego typu zalicza się cykl z parasolami. W 1964 roku w swoim manifeście o ambalażach Kantor pisał: „Przedmiot interesował mnie zawsze. Zdawałem sobie sprawę, że on sam jest nie do zwyciężenia i niedostępny. Naturalistycznie odtworzony na obrazie staje się mniej lub bardziej naiwnym fetyszem. Kolor, który usiłuje go dotknąć, uwikłuje się natychmiast w pasjonującą przygodę światła, materii i fantomów. Ale przedmiot trwa dalej nieodgadniony. Czy nie można by go 'dotknąć' w inny sposób. Sztuczny. Poprzez negatyw, odcisk lub przez ukrycie. Przez coś, co go ukrywa" (Borowski W., Tadeusz Kantor, wyd. WAiF, Warszawa 1982, s. 147-148). Okres asamblaży jest w twórczości Kantora niezwykle ważny. Wówczas jego dzieła – zarówno te plastyczne, jak i sceniczne – zaczęły coraz bardziej unicestwiać formę artystyczną i odkrywać realność samego, zdegradowanego przedmiotu.

Prezentowany „Le Portrait Embaile" z 1978 roku przedstawia dziwną, mocno zniekształconą i jakby zdekonstruowaną postać. Jej sylwetkę budują zarysowane ciemnym, zdecydowanym konturem płaszczyzny koloru. W warstwę malarską artysta zdecydował się wkomponować kawałek drewnianej listwy z dwiema śrubami na obu końcach. Obcy, trójwymiarowy przedmiot skupia wzrok widza, stanowiąc centralny punkt kompozycji, a zarazem silny wertykalny akcent – który zinterpretować można jako kręgosłup osobliwej istoty. Rzeczywistym śrubom, tkwiącym w kawałku drewna, towarzyszą śruby namalowane. Sportretowana postać zdaje się sama w sobie być przedmiotem – robotem, manekinem czy bezduszną, teatralną kukłą. Tym samym Kantor w swym dziele w krytyczny sposób rozprawia się z tradycją portretu i mitologią obrazu.

44
ALFRED LENICA
(1899 - 1977)

Lata kiedy byłem tu chłopcem

olej, płótno, 130 x 97 cm
sygn. p. d.: Lenica
na odwrociu opisany: A. LENICA Tomaszów Mazowiecki Lata kiedy byłem tu chłopcem

Estymacja: 170 000 – 220 000 zł •

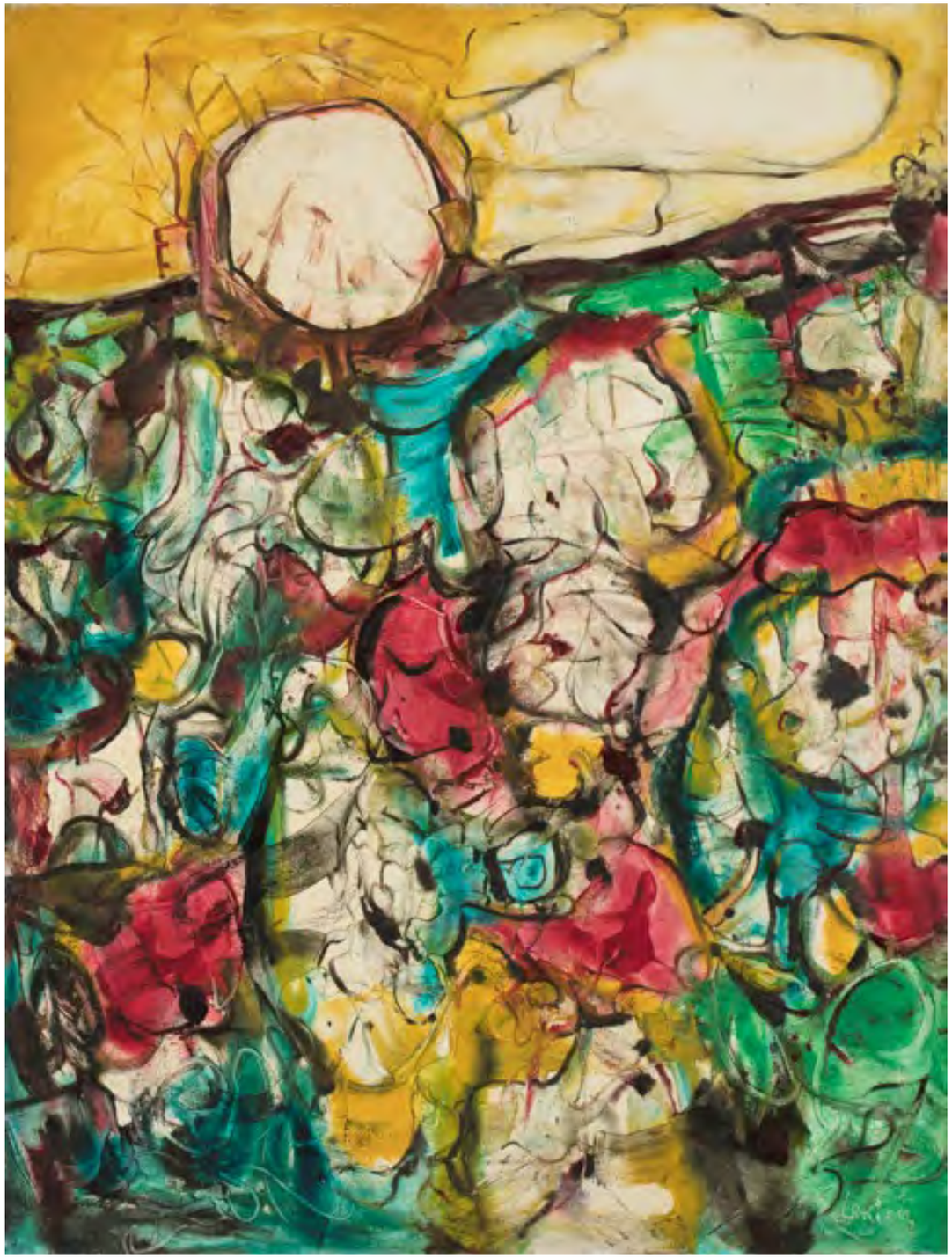
Alfred Lenica to jeden z najważniejszych artystów polskiej awangardy XX wieku, z wykształcenia profesjonalny skrzypek, który – jak wielu wybitnych współczesnych twórców – malarstwo studiował poza kanonem akademickim. Pisał: „muzyka ułatwiła mi poznanie barwy i dźwięku" (Gawrońska-Oramus B., Alfred Lenica, 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.

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 kręgu 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. „(…) z malarstwem taszyzmu łączył Lenicę zawsze obecny w jego malarstwie moment akceptowanego, a nawet programowanego przypadku, z malarstwem gestu – 'grafologiczny' ślad ruchu dłoni prowadzącej narzędzie po powierzchni płótna. Z surrealizmem – spontaniczny, automatyczny zapis stanów psychicznych (…) i ten związek wydaje się podstawowy. Gdy tamte bowiem dotykają tylko metody i techniki działania – ten określa postawę twórcy" (Kowalska B., Katalog wystawy Lenicy w Galerii 72).

W obrazach Lenicy niejednokrotnie odczuwa się w nawiązanie do form naturalnych, przez co jego malarstwo często nazywano malarstwem biologicznym. Artysta wykonywał je w sposób podobny do tworzenia surrealistycznej dekalkomanii, a z czasem przekształcił go we własną technikę, która stała się jego znakiem rozpoznawczym. Najwcześniejsze prace z tego nurtu zaprezentowane na pierwszej indywidualnej wystawie malarza w warszawskiej Zachęcie w 1958 roku, uczyniły z Lenicy ikonę polskiego malarstwa taszystowskiego.

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

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



WŁADYSŁAW HASIOR

Władysław Hasior podczas prezentacji - happeningu swoich sztandarów podczas święta kwitnących sadów Łącko, 1972, fot. Jan Morek, Forum.

45
WŁADYSŁAW HASIOR
(1928 - 1999)

Sztandar 11 - Lewy, 1971

asamblaż, 210 x 170 cm
sygn. i opisany na odwociu: SZTANDAR / 11
LEWY oraz HasiorW 71

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Desa Unicum, aukcja 28.05.2015, poz. 51
Rempex, aukcja 08.03.2006, poz. 243

Moja plastyka jest propozycją alternatywną. Nie musi się widzowi podobać. Traktuję ją jako służbę społeczną, a satysfakcję czerpię z polemik, żarliwych dyskusji, jakie wywołują. (...) Bo tu chodzi o ruch wyobraźni, o ścieranie się poglądów – sam eksponat nie musi być arcydziełem – wystarczy, że jest skuteczną płaszczyzną do ćwiczenia naszej wspólnoty wyobraźni.
– *Władysław Hasior*

(Myśli o sztuce, Nowy Sącz 1986, ss. 6-7)

Jeszcze w połowie lat 60. Hasior wymyślił nowy gatunek artystyczny – sztandary. Pomysł wziął się z kościelnego feretronu z jednej strony, a z drugiej – ze sztandaru wojennego. Artysta zwykł był też mawiać, że jego sztandary mają zawstydzać te uroczyste, z wyhaftowanymi hasłami i obietnicami, których realizacja zazwy-czaj pozostawała w strefie pobożnych życzeń.

Sztandary Hasiora mają formę pionowej tkaniny o długości od półtora do ponad czterech metrów i szerokości przeciętnie około jednego metra. Górna część, zazwyczaj w formie zbliżonego do kwadratu obrazu, przedstawia „temat" sztandaru, dolna – to luźno zwisająca często w kilku warstwach tkanina, ozdobiona pasmanterią – wstążkami, koralikami, frędzlami. Typowym tematem jest symboliczny portret postaci: Jasnej Pani, Anioła Stróża, Anioła Zbuntowanego, Strażnika, Świętego Łotra, Księgowej, Noblisty Laureata, Przewodnika, Błękitnego Anioła itd. Czasem sztandary poświęcone są motywom bardziej abstrakcyjnym: Sztandar Polski, Sztandar Pracy, Sztandar Ofiarny, Sztandar Robaczywy, Sztandar Antykryzysowy, Błękitnej Nadziei, Czarnego Blasku, Ekstazy itd. Wzniosłość miesza się tu z prozaiczną codziennością, patos z kpiną.

Do wykonania swych prac artysta sięga po przeróżne techniki. Najprostsza to aplikacja – wycięte z różnych materiałów formy naszyte zostały na tkaninę stanowiącą podłoże, a następnie ozdobione guzikami, fantazyjną pasmanterią, frędzelkami, pomponikami czy koralikami. Ważne jest zróżnicowanie materii – aksamitu, połyskliwego pluszu, prążkowanego sztruksu, gładkiego atłasu, matowego adamaszku, miękkiej flaneli, śliskiego jedwabiu lub też zwiewnego, przezroczystego szyfonu.

Nierzadko Hasior wklejał do sztandarów twarze z plakatów (np. malarza Tadeusza Brzozowskiego, piosenkarki Ewy Demarczyk) czy reprodukcji obrazów (np. Matki Boskiej Częstochowskiej, Madonny z Krużlowej). Niekiedy używał masek z papier-maché, cząstek zwierzęcych i drewnianych głów. Uzupełniał ponadto prace drewnianymi, malowanymi ptaszkami, konikami, lusterkami oraz plastikowymi kwiatami. Często element centralny sztandaru ustawiony jest na drewnianej, prostokątnej lub półkolistej półeczce, oklejonej ozdobną taśmą z frędzelkami lub pomponikami.

Sztandary Hasiora miały przeznaczenie dwojakie – by wisieć spokojnie we wnętrzu muzeum czy galerii albo też uczestniczyć w procesji czy pochodzie. Artysta zorganizował kilka takich wydarzeń z udziałem swoich sztandarów np. w Zakopanem oraz z okazji dorocznego Święta Kwitnącej Jabłoni w Łącku nad Dunajcem (1973). Sztandary nieśli strażacy w odświętnych mundurach. Strażacki mundur przywdział też sam artysta. W 1979 roku Hasior zorganizował w Drawsku Pomorskim efemeryczną akcję „Płonące sztandary", z użyciem ognia. Specjalnym wykorzystaniem motywu sztandaru była też kompozycja plenerowa „Żarliwe Sztandary", zaprojektowana przez Hasiora w 1992 roku na święto 700-lecia Nowego Sącza. Znacznie uproszczone formy – pionowe, prostokątne tkaniny z naszytymi emblematami przypominającymi znaki heraldyczne, zostały zawieszone na wysokich kijach i zaopatrzone u góry w rynienki wypełnione płynnym paliwem, które zapłonęło w kulminacyjnym momencie uroczystości. Poza tym szczególnym przypadkiem, forma sztandarów pozostała w zasadzie nie zmieniona przez cały okres życia artysty, inna była tylko ich tematyka i tworzywo. Sztandary Hasiora odzwierciedlały zmieniające się czasy, tkaniny naturalne coraz częściej artysta zastępował sztucznymi.

46
NIKIFOR KRYNICKI
(1895 - 1968)

Cerkiew

ołówek, akwarela, gwasz, papier, 21 x 15 cm
u dołu napis: WIULAKWIESROSYTASEŁO na odwrociu dwie pieczątki okrągła z napisem: PAMIĄTKA Z KRYNICY NIKIFOR MALARZ oraz prostokątna z napisem: NIKIFOR ARTYSTA KRYNICA WIEŚ

Estymacja: 7 000 – 9 000 zł

47
NIKIFOR KRYNICKI
(1895 - 1968)

Pejzaż z kościołem

ołówek, akwarela, gwasz, papier, 21 x 15 cm
u dołu napis: NOWASPWIESROSYTASEŁO na odwrociu dwie pieczątki okrągła z napisem: PAMIĄTKA Z KRYNICY NIKIFOR MALARZ oraz prostokątna z napisem: NIKIFOR ARTYSTA KRYNICA WIEŚ i napis 500 zł na tyle oprawy
ekspertyza Jadwigi Migdał

Estymacja: 7 000 – 9 000 zł

48
JERZY NOWOSIELSKI
(1923 - 2011)

Kompozycja abstrakcyjna,
lata 60. XX w.

akwarela, gwasz, papier, 29 x 20,5 cm
sygn. p. d.: J.N.

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

Obrazy Nowosielskiego dla wielu są po prostu piękne i patrzenie na nie zbliża nas do sfery czystej radości. Sztuka współczesna nie przyzwyczaiła nas do tego; na ogół akceptuje coś wręcz przeciwnego: artysta, porażony światem, prezentuje nam uporczywie własne obsesje, słabości, przerażenie.
– Krystyna Zwolińska

(Czerni K., Nowosielski, wyd. Znak, Kraków 2006, s. 107)

49
JERZY NOWOSIELSKI
(1923 - 2011)

Portret ślubny

serigrafia barwna, papier, 79 x 64 cm
(w świetle passe-partout)
sygn. p.d.: Jerzy Nowosielski 1998 r.
i opisany l.d.: 28/50
ed. 28/50

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

JAN LEBENSTEIN

Jan Lebenstein malujący w swojej pracowni, 1961,
fot. Stan Wayman, Jan Lebenstein promenade.

Jan Lebenstein, materiały prasowe.

„Dzieło Jana Lebensteina jest czymś tak wyjątkowym i niepowtarzalnym, iż trudno zaliczyć je do jakiejkolwiek szkoły, czy kierunku w malarstwie współczesnym. Jako samotnik z wyboru, wierny wyznawanym przez siebie zasadom i wartościom, żyje i tworzy z dala od tłumu krytyków sztuki, marszandów, układów, koterii, znajomości, na wskroś uczciwy w kreowaniu dzieła swego życia, wyrastającego z głębokiej zadumy nad sensem człowieczego cierpienia. Jest malarzem ludzkiej miłości i samotności, człowieczego upadku i spotwornienia. Jest przy tym jednak bardziej wrażliwym świadkiem i rejestratorem tego procesu, niźli pragnącym naprawiać świat moralizatorem. Jest artystą, którego cechuje "fundamentalna niewinność istoty śniącej na piersi Boga", jak nazwał go kiedyś pięknie Janusz Jaremowicz. Jego malarstwo jest swoistego rodzaju Requiem o dziejach ludzkości." – Jan Kazimierz Kapera („Od Guggenheim Museum do Currier Gallery: Jan Lebenstein - kronika amerykańska 1958-1998 " [w:] Archiwum Emigracji: studia, szkice, dokumenty 2, 1999).

50
JAN LEBENSTEIN
(1930 - 1999)

Points de vue, 1967

(dyptyk) akryl, płótno, 100 x 50 cm (każdy)
sygn. p. d.: Lebenstein
na odwrociu: Lebenstein / Points de vue 1967
Format 100 x 100 cm / diptique

Estymacja: 150 000 – 180 000zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
kolekcja Toma Podla
kolekcja Marka Mielniczuka (do 1995)
Chicago, kolekcja rodziny Lipschultz
kolekcja Romana Cieślewicza

WYSTAWIANY
Paryż, Galerie Desbriere, Lebenstein. Oeuvres 1966-1968, 15 maja - 8 czerwca 1968.
Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Jan Lebenstein, 22 kwietnia - 22 maja 1992, poz. 86.
Chicago, Galeria 1112, Contemporary Warsaw Masters, czerwiec - lipiec 1996.
Kolory Tożsamości. Sztuka polska w amerykańskiej kolekcji Toma Podla, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Muzeum Miedzi w Legnicy, kwiecień 2001 - maj 2002.
Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Jan Lebensetein. Pieczęć Erosa i Thanatosa. Paryż. Lata 60., 25 czerwca - 28 sierpnia 2010.

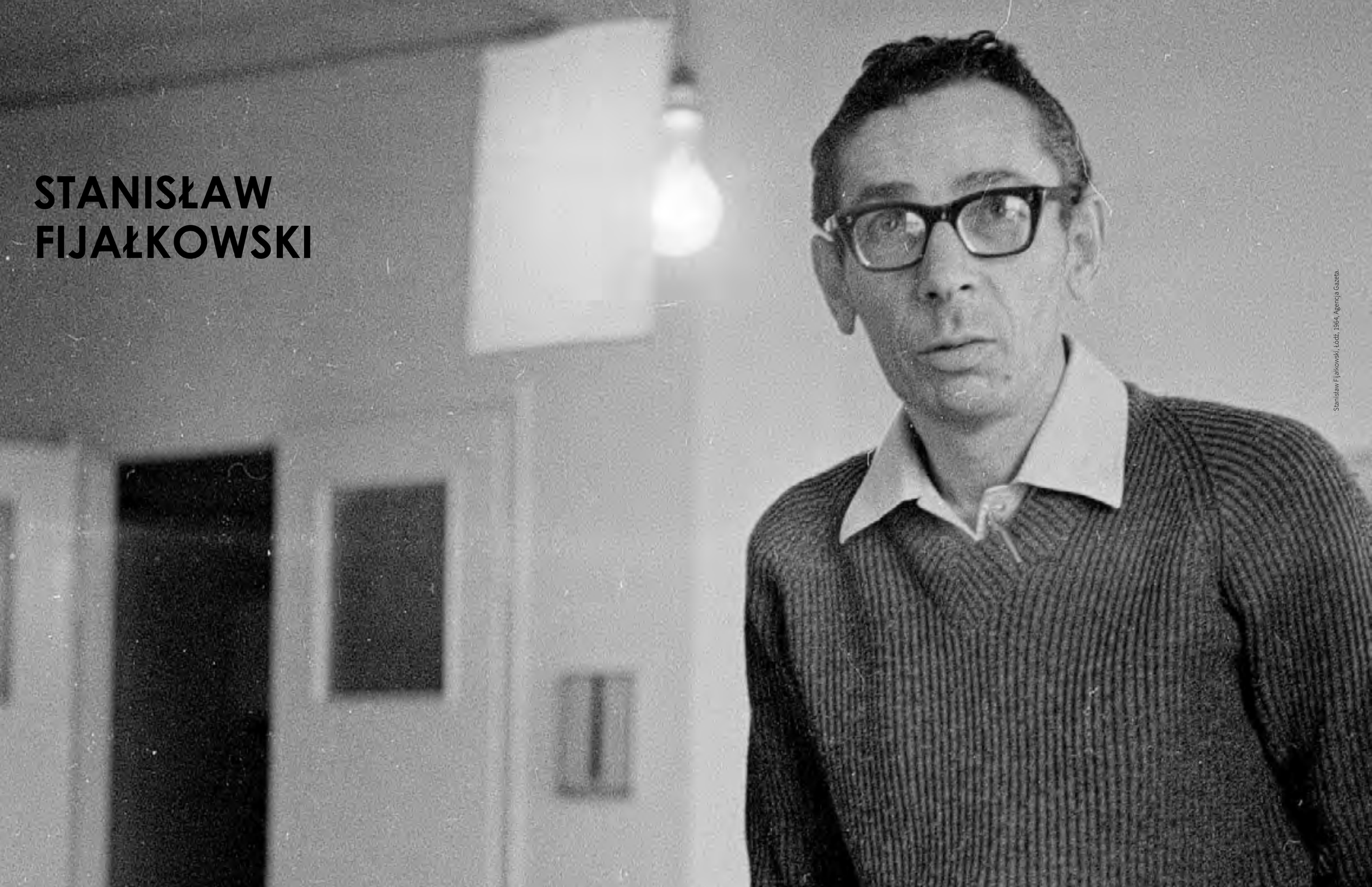
REPRODUKOWANY
Lebenstein. Oeuvres 1966-1968 [katalog wystawy - okładka i plakat], Galerie Desbriere, Paryż 1968.
Król A., Tanikowski A., Kolory Tożsamości. Sztuka polska w amerykańskiej kolekcji Toma Podla [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, 2001, kat. poz. 156.
Pieczęć Erosa i Thanatosa. Paryż. Lata 60., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 145.

Wspaniały dyptyk Points de Vue z 1967 roku, pokazany na wystawie w Galerie Desbriere w Paryżu w roku 1968, znalazł się na okładce pięknego katalogu towarzyszącego ekspozycji oraz na plakacie.
– Jan Kazimierz Kapera

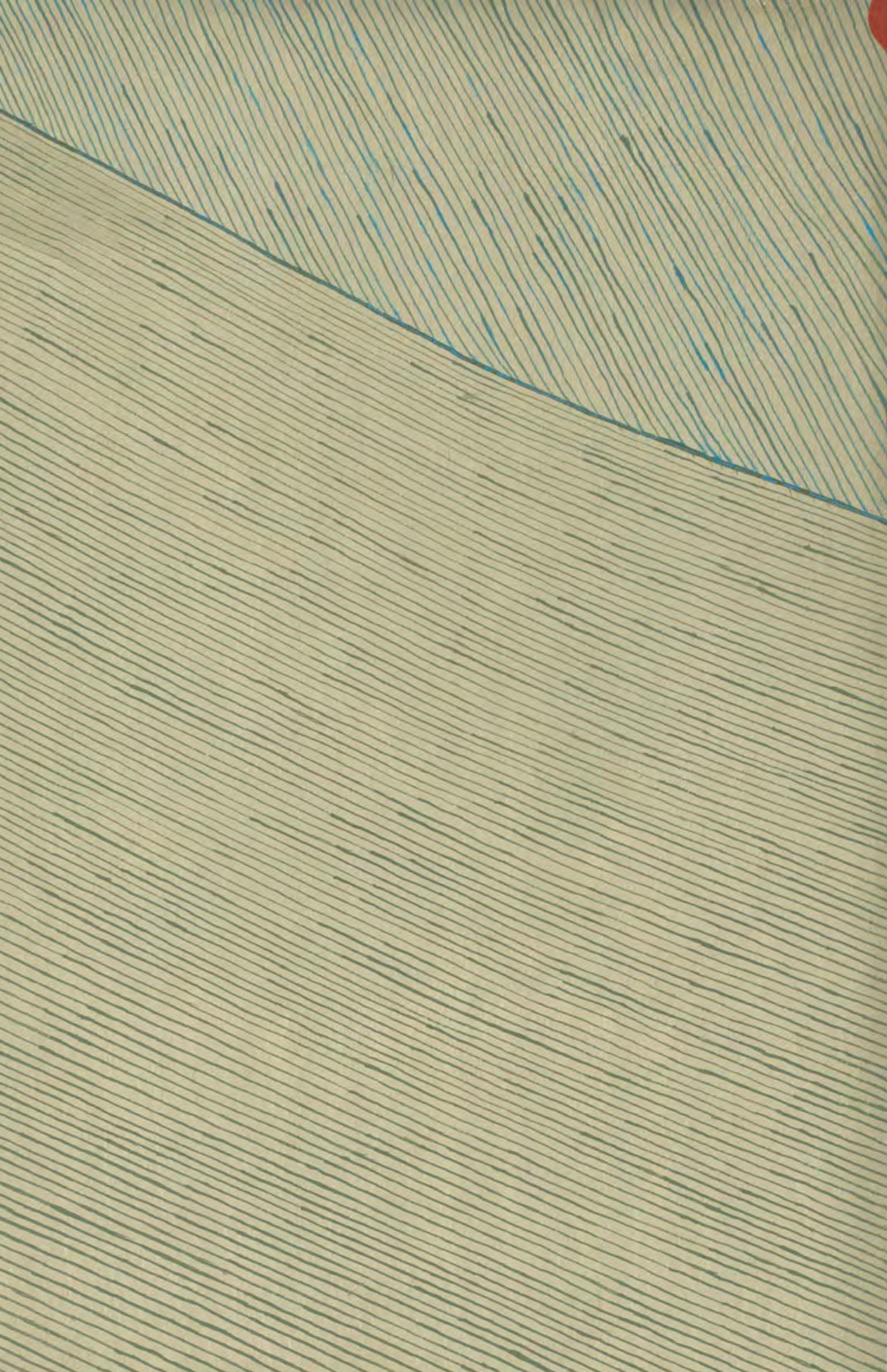
(„Od Guggenheim Museum do Currier Gallery: Jan Lebenstein - kronika amerykańska 1958-1998 " [w:] Archiwum Emigracji: studia, szkice, dokumenty 2, 1999.)

(...) siła sztuki Lebensteina tkwi w „ukazywaniu tajemnic, o których ludzie zapomnieli, bądź ukryli głęboko w podświadomości, tak, iż nie zdają sobie sprawy, że w nich istnieją. Jego sztuka nie jest do wytłumaczenia, lecz do przeżywania wzruszeń i emocji, które wywołuje. Ze swą techniczną wirtuozerią, niezwykłą dekoracyjnością i kolorem jest ona czymś bardzo obiecującym w stosunku do jałowego pola sztuki współczesnej.
– John Canaday, The Mysterious Visitor, The New York Times, 1963

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI



Stanisław Fijałkowski, Łódź, 1964, Agencja Gazeta.



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

(„Wokół ramy”, z dn. 1 kwietnia 2007.)

51
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(1922 - 2020)

XVIII Studia talmudyczne, 1980

olej, płótno, 73,5 x 65,5 cm
sygn. i opisany na blejtramie:
167 S. Fijałkowski XVIII Studia talmudyczne, 1980 1/80
oraz nalepka z infromacją o obrazie

Estymacja: 300 000 – 400 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Nowy Jork, kolekcja Charlie Weiss

WYSTAWIANY
Osaka, Museum of Modern Art, 1981.
Belgrad, Exposition Internationalle des Arts Plastiques, 1981.
Białystok, BWA, 1982.
Paryż, Centre Pompidou, 1983.
Paryż, Instytut Polski, 1984.
Berlin Zachodni, Galeria Marina Dinkler, 1987.
Warszawa, Galeria Studio, 1990.
Londyn, Instytut Polski, 1990.
Lublin, BWA, 1991.
Düsseldorf, Instytut Polski, 1994.
Łódź, Galeria Willa, 1997.
Rzym, Instytut Polski, 1998.
Bielsko-Biała, Galeria Bielska, 1999.
Gliwice, Galeria Esta, 2000.
Łódź, Galeria 86, 2002.
Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Stanisław Fijałkowski, 2003.
Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2003.
Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2003.
Lublin, Andzelm Gallery, Malowanie. Stanisław Fijałkowski, 2008.
Łódź, Atlas Sztuki, 2010.
Ostrowiec, BWA, 2011.
Kraków, Galeria Pryzmat, Stanisław Fijałkowski, 2013.
Kielce, Galeria Winda, 2013.
Nowy Jork, Green Point Projects, A young man plans a voyage, 2017.

REPRODUKOWANY
Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. 180.
Malowanie. Stanisław Fijałkowski [katalog wystawy], wyd. Apostolicum, Lublin 2008, okładka.
Stanisław Fijałkowski, Before and after Abstraction [katalog wystawy], Berlin 2016.
Stanisław Fijałkowski: A Young Man Plans a Voyage [katalog wystawy], Green Point Projects Nowy Jork, Łódź 2017, s. 45.

52
HENRYK STAŻEWSKI
(1894 - 1988)

Relief nr 4, 1979

akryl, tusz, płyta pilśniowa, 45 x 44,5 cm
sygn. i opisany na odwrociu: nr. 4 / 1979 /
H. Stażewski

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna

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.
– Henryk Stażewski

(Bylina M., Henryk Stażewski: wystawa prac laureatów nagród ministra kultury i sztuki przyznanych w 1977 r. za twórczość artystyczną w dziedzinie plastyki [katalog wystawy], Zachęta, styczeń 1978)

53
JAN ZIEMSKI
(1920 - 1988)

Interferencje, 1975

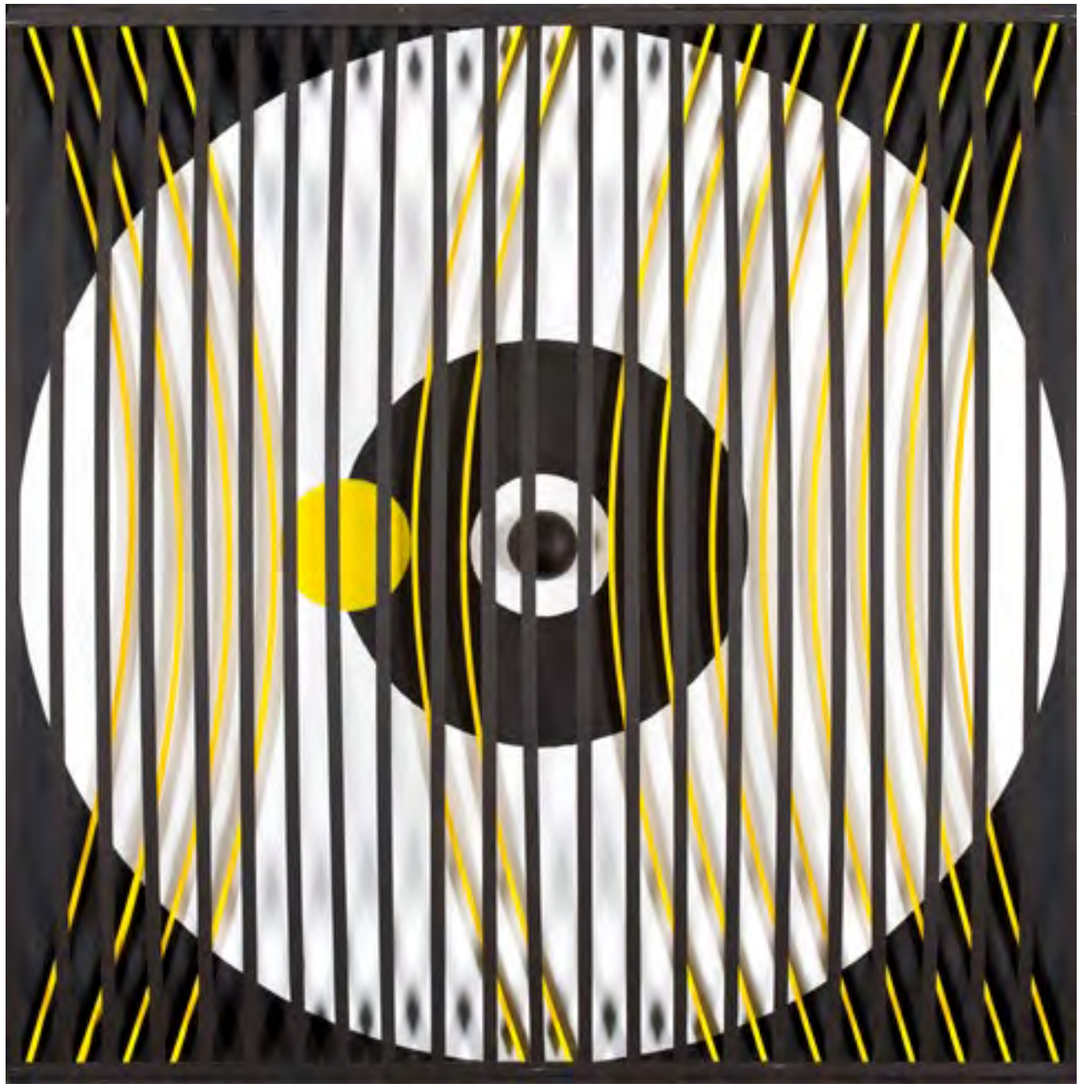
technika własna, płyta, 60 x 61 cm
sygn. na odwrociu: JAN ZIEMSKI / 1975 r.

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

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

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



Przyszłość rysuje się jako geometryczne miasto, barwne i słoneczne. Sztuki plastyczne będą w nim kinetyczne, wielowymiarowe, społeczne, bezsprzecznie abstrakcyjne i zbliżone do nauk.
– *Victor Vasarely*

VICTOR VASARELY

Victor Vasarely urodził się w 1906 roku na Węgrzech. Choć pierwsze studia medyczne zarzucił na rzecz sztuki, w jego dojrzałych pracach widoczny jest swoisty pierwiastek naukowej metodologii. Kształcenie artystyczne rozpoczął w prywatnej Akademii Podolini-Volkmann w Budapeszcie, jednak dla jego przyszłej drogi twórczej najważniejsza była nauka w warsztatach Műhely – szkole wzorującej się na zasadach Bauhausu.

W 1930 roku artysta opuścił Węgry i osiadł w Paryżu. Pracował jako grafik, wykonując różne projekty tkanin i druków reklamowych. Już w tych wczesnych realizacjach, Vasarely starał się wywołać w widzu najprzeróżniejsze efekty wizualne, a przede wszystkim zmylić jego oko różnymi fortelami optycznymi. Obserwując przyrodę i otaczającą rzeczywistość powtarzał rytm form, wprowadzając je w geometryczny schemat kompozycji.

W 1944 roku swoją indywidualną wystawą zainaugurował otwarcie paryskiej Galerii Denise Rene. Wówczas styl Vasarely'ego stał się zdecydowanie konstruktywistyczno-abstrakcyjny. Jego liczne próby i doświadczenia z wizualnością owocowały kolejnymi etapami twórczymi, których celem zawsze było uzyskanie w obrazie efektu optycznego złudzenia.

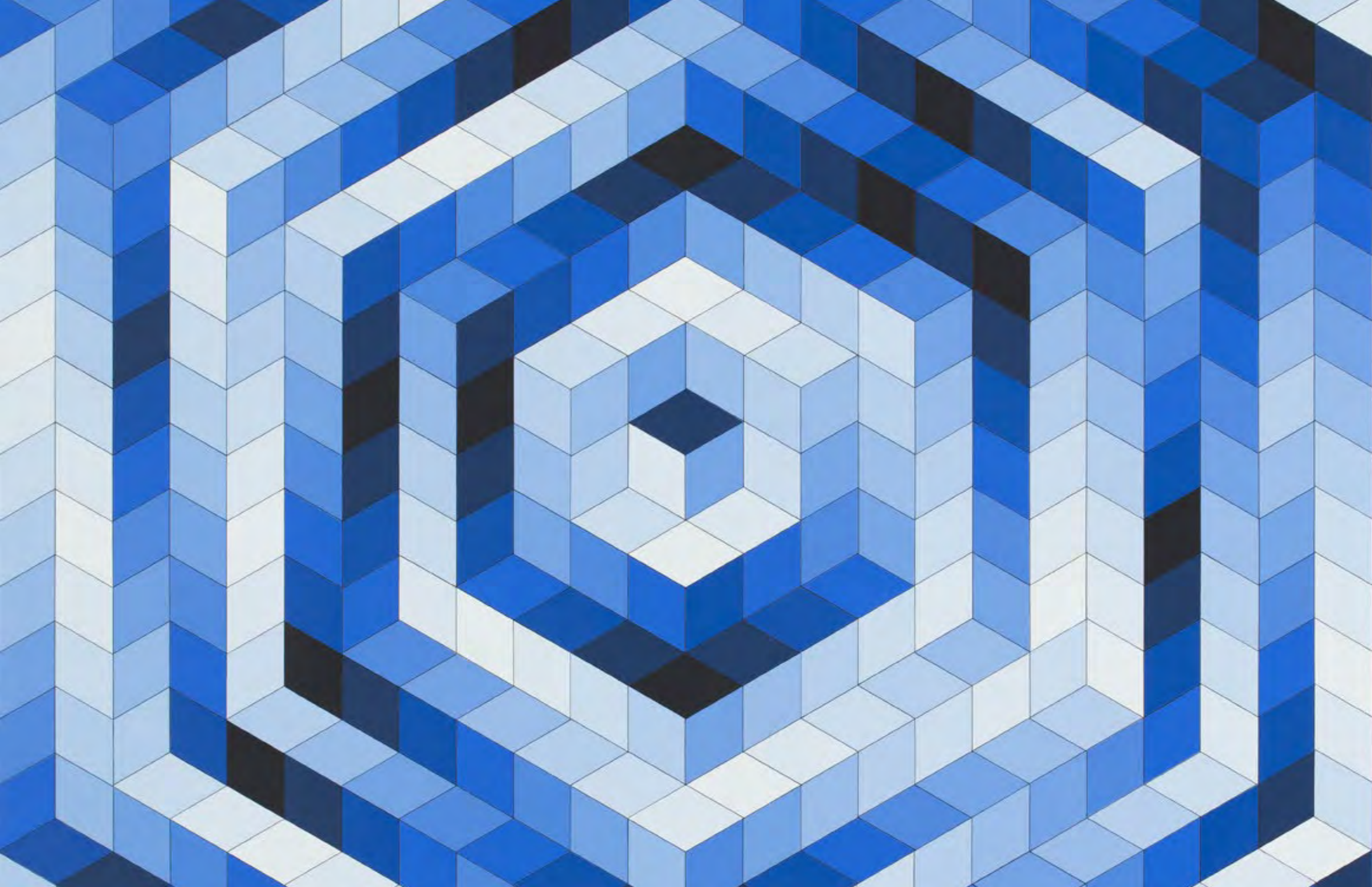
Ostateczna wizja artystyczna Vasarely'ego ukształtowała się w latach 50. W 1955 roku artysta wziął udział w wystawie zbiorowej „Le Mouvement" w Galerii Denise René, obok innych pionierów sztuki kinetycznej, takich jak Marcel Duchamp i Alexander Calder. Wówczas też zaprezentował swój „Żółty Manifest", stanowiący refleksję 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.

Vasarely w czasie swojej długiej, cenionej przez krytyków kariery, nieustannie przekonywał do podejścia do tworzenia sztuki, które byłoby głęboko społeczne. Uważał za niezwykle istotne rozwijać przystępny język wizualny, który mógłby być powszechnie zrozumiały – a tym językiem dla Vasarely'ego była abstrakcja geometryczna. Poprzez precyzyjne kombinacje linii, geometrycznych kształtów, kolorów i cieniowania, artysta tworzył obrazy przyciągające wzrok, pełne iluzji głębi, ruchu i trójwymiarowości. Bardziej niż o miłe dla oka sztuczki, zależało mu na przekazie, że „czysta forma i czysty kolor mogą opisać świat".

W tym celu Vasarely w 1959 roku opatentował „Alfabet plastyczny", w którym znajdowało się piętnaście form. Wszystkie formy oparte były na wariacjach koła, trójkąta i kwadratu oraz występowały w gamie dwudziestu różnych odcieni. Alfabet można było układać w pozornie nieskończoną ilość kombinacji i wykorzystywać do tworzenia nieskończonej ilości obrazów. Dzięki zastosowanej koncepcji „Alfabetu plastycznego" artysta udowodnił, że akt twórczy mógł być przeprowadzany za pomocą czysto naukowego procesu.

Wkład Vasarely'ego w rozwój abstrakcji nie sposób przecenić. Jednym z jego mott było „sztuka dla wszystkich". Artysta cieszył się, gdy jego twórczość pojawiała się na ubraniach, pocztówkach, produktach komercyjnych i w reklamach. Uważał, że sztuka może pozostać aktualna tylko wtedy, gdy stanie się ogólnie dostępna.

Victor Vasarely, Granger History Collection Forum.



Sztuka musi stać się hojna i całkowicie upowszechniona. Sztuka musi być szczerze współczesna. Od tego momentu nowe technologie są po to, by niezwłocznie rozpowszechniać sztukę ludziom.
– *Victor Vasarely*

54
VICTOR VASARELY
(1906 - 1997)

Kriss-Kék, 1983/1987

akryl, płótno, 130 x 113 cm
sygn. i opisany na odwrociu: VASARELY - / 987 "KRISS-KEK" / 130 x 113 / 1987 (IDEE - 1983) / Vasarely oraz dwie nalepki z domu aukcyjnego Ketterer Kunst

(do pracy dołączony ceryfikat Fundacji Vasarely)

Estymacja: 600 000 - 800 000 zł ♦

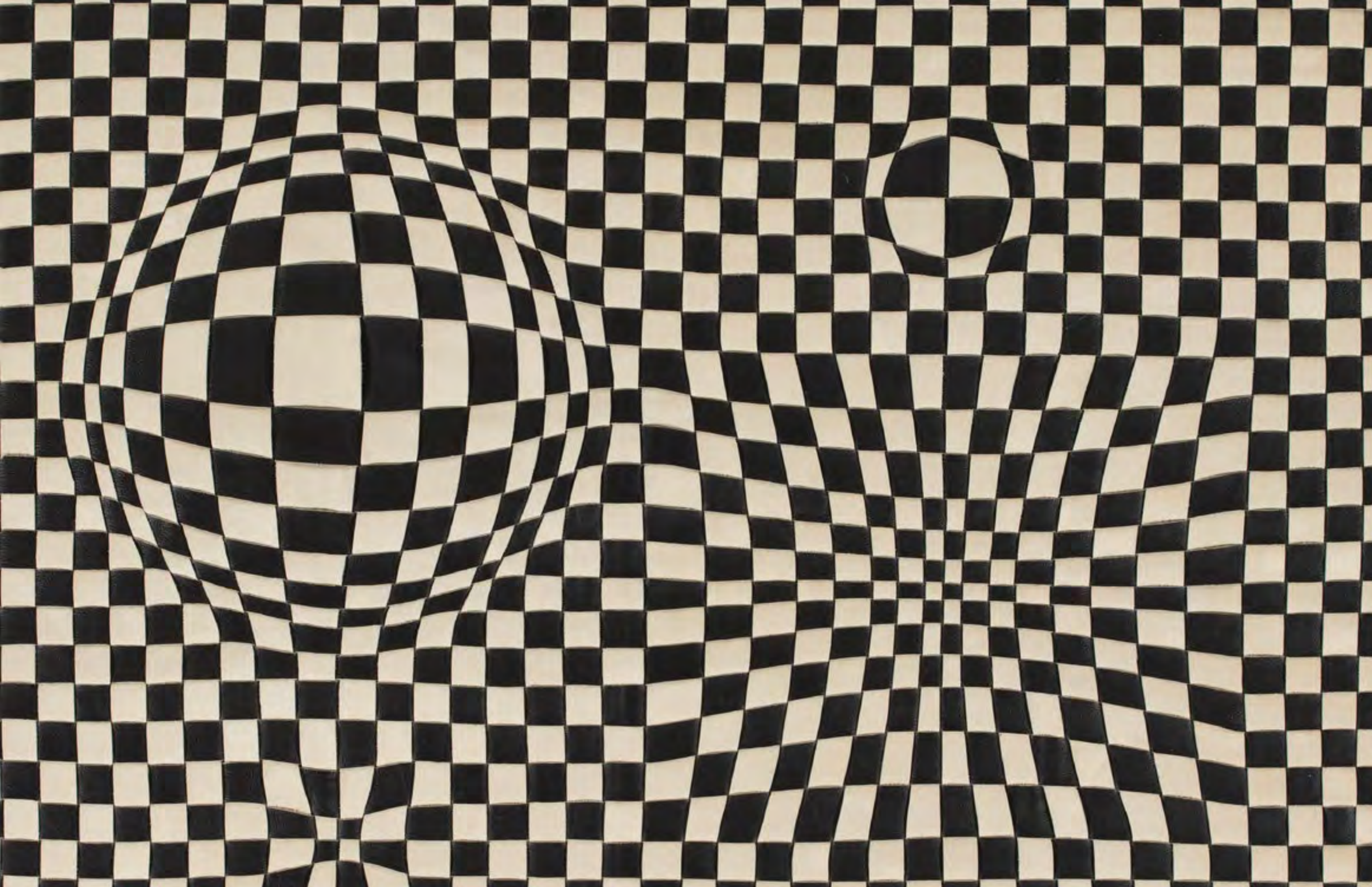
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Ketterer Kunst GmbH, aukcja 7.07.2019, poz. 160
Włochy, kolekcja prywatna (do 2022)

Za symboliczny początek ery OP-ART'u w sztukach plastycznych uważa się otwarcie w 1965 roku wielkiej wystawy „The Responsive Eye" w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Światła reflektorów padły wówczas na dwóch artystów – spadkobiercę Bauhausu Josefa Albersa oraz Victora Vasarely'ego. 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.

Przełom lat 70. i 80. jest w twórczości Vasarely'ego etapem kolejnych eksperymentów by wyjść poza wizualną przewidywalność. Posługując się swoimi starymi, matematycznymi rysunkami – tzw. „programami" – na zasadzie algorytmów czy kodów, tworzy nowe konstrukcje obrazów. Artysta wyprzedzając swoją epokę, myśli o przyszłości sztuki nie w sferze czysto wizualnej, a w kategoriach cyfrowych.

Utrzymana w niebieskiej tonacji praca „Kris-Kek" stanowi nawiązanie do cyklu „Hołd dla Heksagonu", jaki Vasarely tworzył w latach 1964-1976. Wyłaniający się z czarnego tła sześciokąt – heksagon – zbudowany został z kolorowych rombów. Od głębokiego granatu, poprzez błękit, aż do bieli – powtarzający się rytm kolejnych barwnych tonów wywołuje efekt ciągłego ruchu. Sześciokąt wydaje się wirować niczym perpetuum mobile.

Victor Vasarely, France, 1975, East News2.



55
VICTOR VASARELY
(1906 - 1997)

Sans titre (Vega, prototype), ok. 1978

technika autorska, skóra, 96 x 118,5 cm

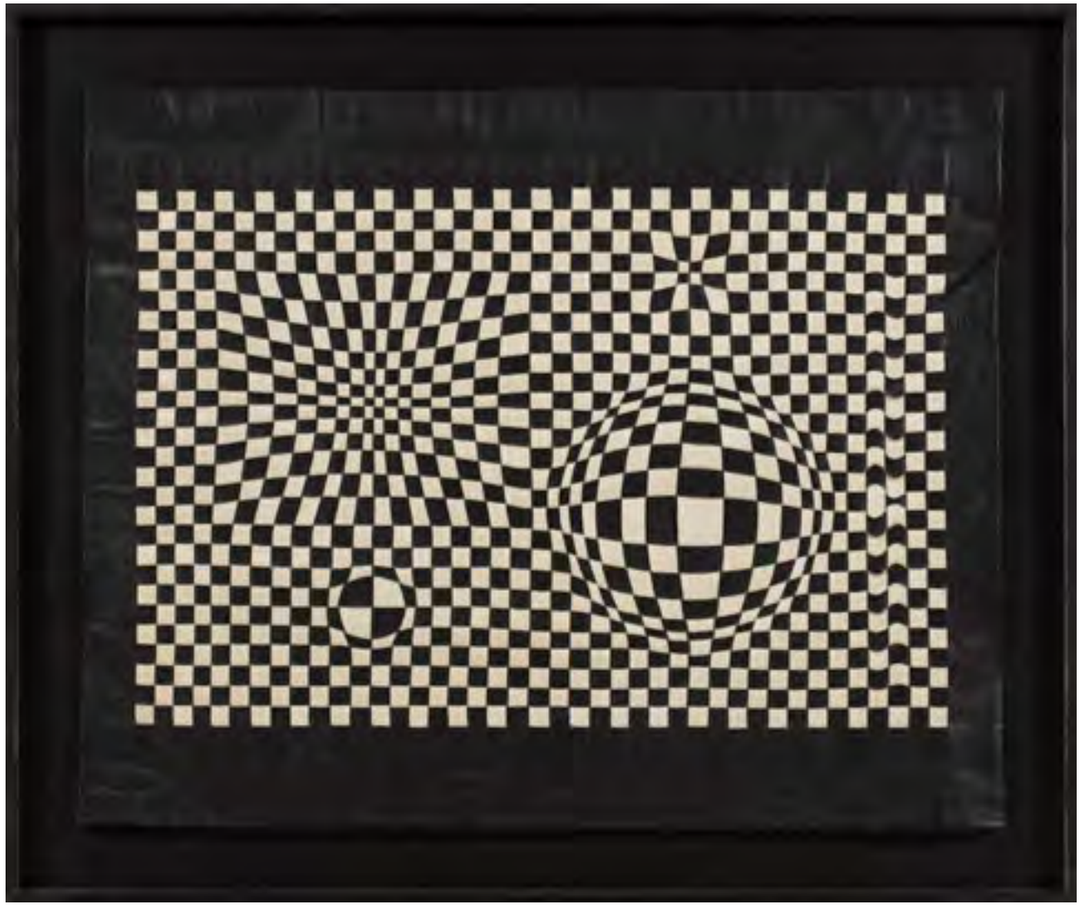
Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Paryż, kolekcja prywatna
Leclere - Maison de Ventes, aukcja 22.10.2018, poz. 61

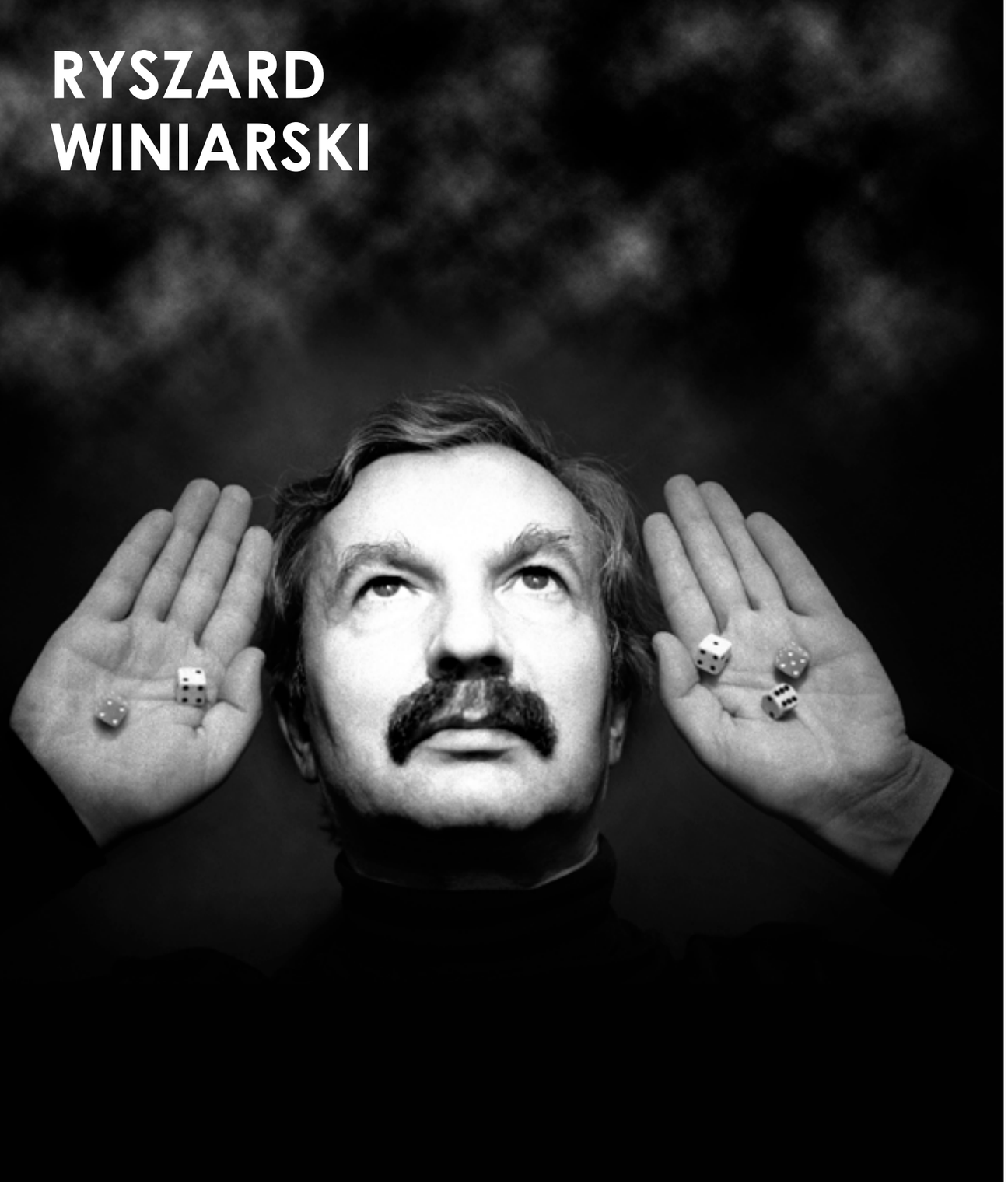
OP-ART czy abstrakcja kinetyczna? Nie jest to nic więcej, jak przedstawienie wymiaru ruchu, przestrzeni i czasu w świecie plastycznym. Nadal jest to dwuwymiarowy świat, ale iluzja stworzenia przestrzeni i ruchu w mikro-czasie jest tak silna, że sprawia wrażenie rzeczywistości.
– Victor Vasarely

Przyszłość rysuje się jako nowe geometryczne miasto, barwne i słoneczne. Sztuki plastyczne będą w nim kinetyczne, wielowymiarowe, społeczne, bezsprzecznie abstrakcyjne i zbliżone do nauk.
– Victor Vasarely

Różnorodna twórczość Victora Vasarely'ego, jednego z najbardziej rozpoznawalnych na świecie twórców spod znaku op-artu, jest dziś bardziej aktualna niż kiedykolwiek. Żywe kolory geometrycznych wzorów Vasarely'ego stały się cenionymi elementami designu. Dzięki technikom pozwalającym na ich zastosowanie w produkcji sztuki użytkowej Vasarely na stałe zagościł w przestrzeni publicznej jak i prywatnej, kształtując świadomość estetyczną i artystyczną szerokiego grona odbiorców. Na początek lat 70. XX wieku przypadł szczyt kariery Victora Vasarelego. Otrzymywał coraz więcej zleceń na projektowanie architektury jak również wnętrz i sięgał po różnorodne materiały adaptując je do swoich prac, zarówno tych artystycznych, koncepcyjnych jak i komercyjnych, mistrzowsko operując zasadami geometrycznego op artu, również w jego klasycznym, czarno białym wydaniu.



RYSZARD WINIARSKI



Ryszard Winiarski, 1988, fot. Krzysztof Gieraltowski, Forum.

Ryszard Winiarski urodził się w 1936 we Lwowie. Przez ostanie dwa lata studiów, które realizował na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej Politechniki Warszawskiej, zdecydował się uczęszczać jako wolny słuchacz do pracowni malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od 1960 roku podjął już regularną naukę na Wydziale Malarstwa. Jego profesorami byli m.in. Aleksander Kobzdej, Stanisław Szczepański, Jan Wołodyński, Julian Pałka i Władysław Daszyński. W czasie studiów artystycznych uczęszczał na prowadzone przez Mieczysława Porębskiego seminarium poświęcone związkom i zależnościom pomiędzy sztuką a nauką. Wykłady te miały kluczowy wpływ na dalszą twórczość Winiarskiego i temu zagadnieniu artysta postanowił poświęcić temat pracy dyplomowej: „Zdarzenie – informacja – obraz". Tytuł magistra obronił w 1966 roku, łącząc w swoim dyplomie sztukę z teorią programowania obrazów. Prace wykonane według tych założeń zaprezentował jeszcze w tym samym roku na jednej z najważniejszych imprez polskiej awangardy – Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach. Jego koncepcja artystyczna była bardzo dojrzała i oryginalna, wsparta serią prac inspirowanych rachunkiem prawdopodobieństwa. Winiarski zaproponował w niej przełożenie wybranych zagadnień z obszaru nauk ścisłych, takich jak statystyka, teoria gier czy przypadek – na język sztuki. W 1981 roku objął pracownię „Problemy malarstwa w architekturze i w otoczeniu człowieka" na macierzystej uczelni. Przez dwie kadencje (1985-1987 i 1987-1990) pełnił funkcję prorektora warszawskiej ASP. W 1990 roku otrzymał tytuł profesora.

Winiarski to jeden z najwybitniejszych reprezentantów nurtu abstrakcji geometrycznej wywodzącej się z tradycji konstruktywizmu. Zgodnie z założeniami swojego programu, od 1965 roku budował obrazy w oparciu o stały moduł – kwadrat pokryty czarną lub białą farbą. Ułożenie kwadratów i ich kolor są przypadkiem uzależnionym od rzuconej kostki do gry lub układu losowego. „Intencją artysty było odrzucenie przestarzałych norm tradycyjnej estetyki, wszelkich obowiązujących dotąd i nauczanych w szkołach zasad dotyczących malarstwa, łącznie z regułami budowy kompozycji czy rozwiązań kolorystycznych i światłocieniowych. Winiarski zanegował samą ideę obrazu jako dzieła sztuki kształtowanego świadomie przez artystę i noszącego cechy jego twórczej indywidualności. Dążeniem malarza było stworze nie sztuki bezosobowej, wyzbytej z wszelkiej emocji; sztuki, której nie da się ocenić z punktu widzenia wartości estetycznych, ale której sens można wyjaśnić racjonalnie, logicznie i precyzyjnie" (Kowalska B., Ryszard Winiarski. Na pograniczu matematyki i sztuki, [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974 [katalog wystawy], Kraków 2002, ss. 8-9). Celem nie był obraz sam w sobie, ani jego estetyka – Winiarskiego interesował sam proces twórczy, sterowany rządzący się prawami gry. Artysta wyprzedzał swój czas, wprowadzając do swoich prac elementy konceptualizmu. Nie używał terminu „obraz", ale „obszar" lub „próby wizualnej reprezentacji układów statystycznych". Jego dzieła znajdują się w wielu prywatnych i publicznych kolekcjach m.in. w Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowym w Warszawie, Wrocławiu, Krakowie i Poznaniu, a także w McCrory Collection w Nowym Jorku oraz Muzeum Sztuki Nowoczesnej w New Delhi.

(...) Bardzo prędko uświadomiłem sobie, że znajduję się w sytuacji porównywalnej z sytuacją naukowca, który dla swoich doświadczeń wybiera pewną określoną, wąską dziedzinę nauki.
W miarę zagłębiania się w wybrany problem ilość wyłaniających się pytań nie maleje, lecz rośnie.
– *Ryszard Winiarski*

Co po Cybisie? [katalog wystawy], wyd. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, s. 171

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

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

56
RYSZARD WINIARSKI
(1936 - 2006)

Obiekt przestrzenny, 1972

akryl, drewno, wys. 180 cm
sygn. na podstawie: Winiarski 1972

Estymacja: 1 000 000 – 1 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

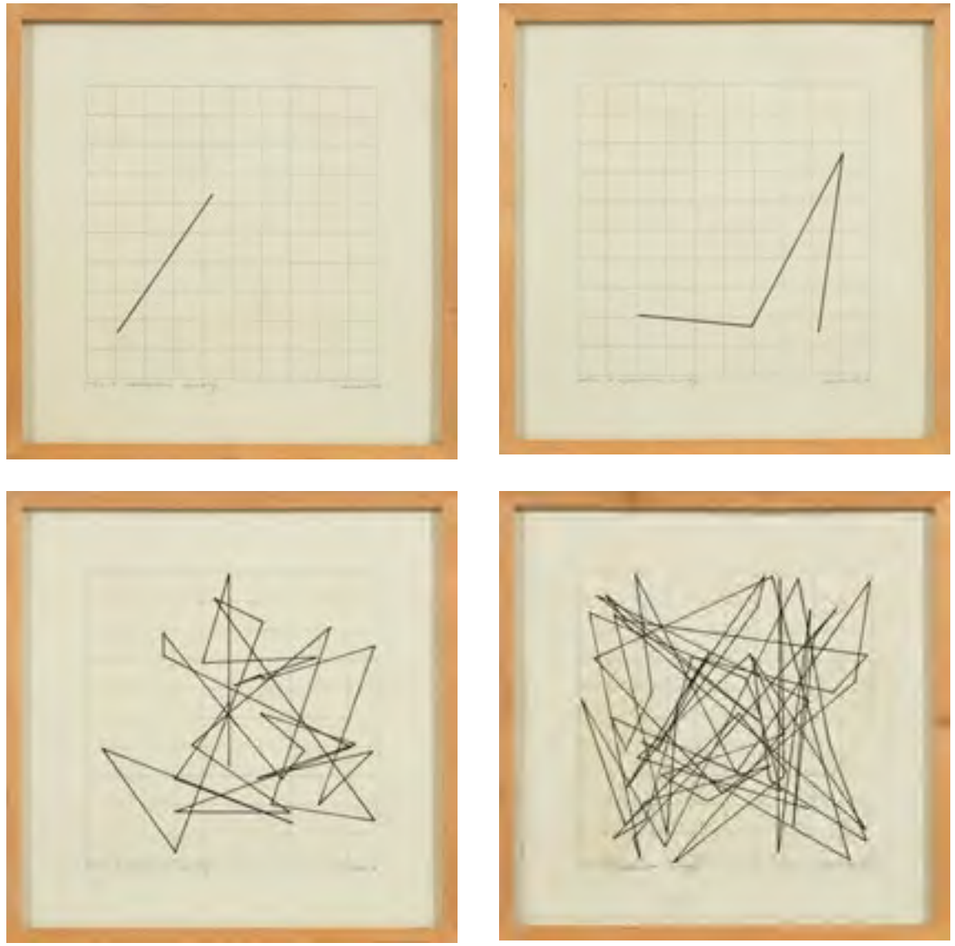
57
RYSZARD WINIARSKI
(1936 - 2006)

Chance in game 7x7, 1999

akryl, płótno, 50 x 50 cm
sygn. i opisany na odwrociu: chance in game 7x7 winiarski '99

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł •

I oto zgodnie z teorią artysty o współdziałaniu czynników programu i przypadku jako głównej zasadzie rządzącej światem, każdy produkt finalny jego działania charakteryzowała doskonała harmonia. Równocześnie jednak wbrew założeniom twórcy te „produkty finalne" okazały się urzekające urodą. Może właśnie dzięki zawartemu w nich ładowi i równowadze, a także dzięki ich prostocie i niemal ascetycznej oszczędności środków malarskich.
– Bożena Kowalska



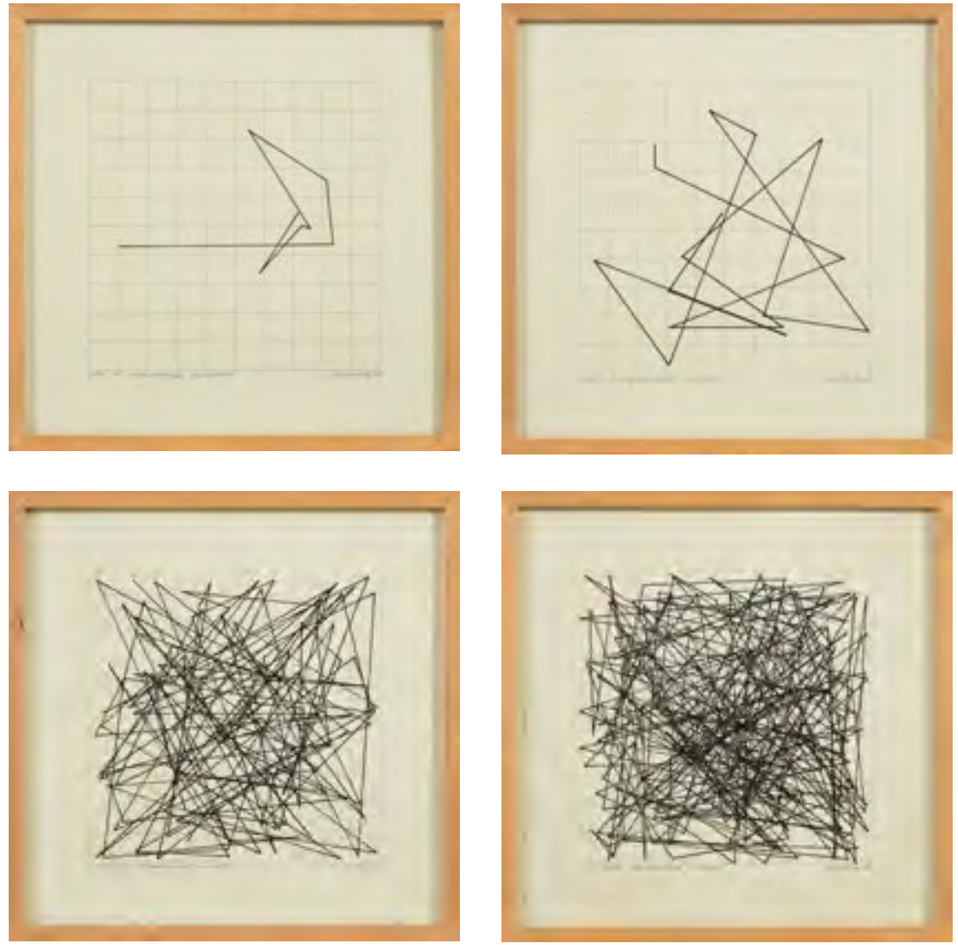
58
RYSZARD WINIARSKI
(1936 - 2006)

seria 8 prac z cyklu Połącz punkty, 1981

ołówek, stalówka redisowa, tusz czarny, papier
30 x 30 cm (każdy)
(każdy) sygn. p. d.: Winiarski '81
opisane l. d.: źródło zmiennej losowej dla serii
"połącz punkty"

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
dar od artysty



Czerpałem ze źródeł zdarzeń obiektywnych, takich jak rzut monetą, rzut kostką do gry czy matematyczne tablice liczb przypadkowych.
– Ryszard Winiarski

(Co po Cybisie? [katalog wystawy], wyd. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, s. 171.)

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

EDWARD KRASIŃSKI

Pracownia Edwarda Krasińskiego, materiały prasowe.

W latach 60. nastał nowy etap w twórczości Edwarda Krasińskiego. Powstały wówczas jego pierwsze obrazy przestrzenne i reliefowe, wykorzystujące deseczki, druty i zawiasy. W tamtym okresie stworzył cykl „Dzidy” – prace z prętów i plastikowych kabli, które były zawieszane w powietrzu i miały zaskakiwać widza nagłym pojawianiem się. Artysta już wtedy pracował z konceptem linii, ale charakterystyczna niebieska barwa jeszcze się nie objawiła. Zamiast tego były czerwienie, fiolety i szarości. 1968 roku artysta zaprezentował pracę „98K1”, gdzie niebieska linka łączyła ze sobą dwie butelki. Przedmioty codziennego użytku uwikłane w relacje z niebieskimi zwojami, traciły swoje pierwotne znaczenie i pojawiały się w zupełnie nowym kontekście. Krasiński starał się odrealnić rzeczywistość, sprawić aby to, co poważne nabierało lekkości.

Błękitny pasek jako charakterystyczny element twórczości Krasińskiego pojawiał się regularnie, w różnych miejscach na przestrzeni lat. Bywał na obrazach, na ścianach galerii i w naturze. Dzięki niebieskiej taśmie artysta wchodził w interakcje z publicznością i badał temat nieskończoności. Prace Edwarda Krasińskiego znajdują się w zbiorach m.in. Centre Georges Pompidou w Paryżu, Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie i we Wrocławiu, w Muzeum Sztuki w Łodzi i Galerii Narodowej w Pradze.

Instalacja została przygotowana specjalnie przez Edwarda Krasińskiego na jego monograficzną wystawę w Zachęcie w 1997 roku. Składa się z 11 replik obrazów klasyków malarstwa polskiego (czarno - białe fotografie), które przed wojną należały do zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, z obrazem Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem na czele. Zachowana została skala 1:1. Każdy z obrazów został przepasany charakterystyczną dla artysty niebieską taśmą klejącą naklejaną zawsze na wysokości 130 cm od podłogi (wyznacza to wysokość obrazów). Jeden z paneli składających się na Bitwę pod Grunwaldem jest ruchomy, stanowi rodzaj drzwi, za którymi umieszczony jest naturalnej wielkości całopostaciowy autoportret Edwarda Krasińskiego. W skład replik wchodzi m.in. Śmierć Barbary Radziwiłłówny (1860) Józefa Simmlera — pierwsze dzieło zakupione przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Od momentu prezentacji na Krajowej Wystawie Sztuk Pięknych w 1860 obraz Simmlera należy do najbardziej znanych prac artysty. Dzieło znajdujące się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie miało wiele autorskich replik.

(źródło: zacheta.art.pl)

Edward Krasiński, Instalacja, 1997, fragment (źródło: zacheta.art.pl).

W 1968 roku w spontanicznym geście, może w rozbawieniu, Edward Krasiński ozdobił niebieską linią parę drzew oraz dwie dziewczynki podczas przyjęcia w Zalesiu Górnym. Zabawa i przypadek sprawiły, że „blue scotch" stał się integralną częścią sztuki Krasińskiego. Podobno dostał taśmę w prezencie od kogoś w formie żartu. Twórca wspominał: "Pasek to przypadek, ale oczekiwałem tego przypadku." Taśma pojawiała się na przestrzeni lat w twórczości na wysokości 130 cm, czyli w okolicach serca artysty. Niebieska linia miała zakreślać duchowy krąg Krasińskiego, a czasem była interpretowana jako wizualizacja linearyzmy czasu. Może to wszystko brzmieć odrobinę patetycznie, jednak sam artysta podchodził do swojej sztuki z dystansem i poczuciem humoru.

Krasiński uważany jest za prekursora sztuki konceptualnej w Polsce. Ma to związek ze zdarzeniem z 1970 rok. Spóźniający się artysta na Biennale w Tokio wysłał telegram do organizatorów długości 80 metrów z powtarzającym się pięć tysięcy razy słowem „blue" napisanym alfabetem morsa. Tekst został wydrukowany na papierze i zostałą umieszczony w przestrzeni przeznaczonej na pracę Krasińskiego. Praca następnie została przekazana do muzeum w Tokio jako dar od artysty. Taśma pojawiła się niedługo po tym na dziedzińcu Musée d'Art Moderne da la Ville de Paris podczas "3éme Salon International de Galeries Pilotes". Niebieska taśma dawała Krasińskiego moc panowania nad przestrzenią i siłę reinterpretowania rzeczywistości. Ponieważ absurd niebieskiej linii, którą znaczył niemal wszystko albo podkreślał znaczenie zaklejonych przedmiotów, albo nadawał im nowego sensu. „Pojawia się na wszystkim i wszędzie z nią docieram. Nie wiem, czy jest to sztuka. Ale na pewno jest to Scotch blue, szerokość 19 mm, długość niewiadoma" – mówi artysta.

Błękitny pasek, pojawiał się regularnie w różnych miejscach na przestrzeni lat twórczości artysty. Bywał na obrazach, na ścianach galerii i w naturze. Prace Edwarda Krasińskiego znajdują się w zbiorach m.in. Centre Georges Pompidou w Paryżu, Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie i we Wrocławiu, w Muzeum Sztuki w Łodzi i Galerii Narodowej w Pradze. W 1998 roku był laureatem nagrody Polskiej Sekcji AICA za całokształt twórczości. Jednak pozytywne doświadczenie konfrontacji zwykłego człowieka z twórczością konceptualną artysty było równie olbrzymim sukcesem jak międzynarodowa kariera Krasińskiego.

59
EDWARD KRASIŃSKI
(1925 - 2004)

INTERWENCJA - BŁĘKITNA LINIA biegnąca wzdłuż reprodukcji obrazu Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem

papier, płyta, niebieski scotch , 25,5 x 56,5 cm
sygn. na odwociu: E.KRASIŃSKI -INTERVENTION- oraz nalepka ze sklepu z pamiątkami z Muzeum Narodowego w Warszawie z pieczątkami Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej oraz CHZMPT

Estymacja: 38 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
dar od artysty

„Pojawia się na wszystkim i wszędzie z nią docieram. Nie wiem, czy jest to sztuka. Ale na pewno jest to Scotch blue, szerokość 19 mm, długość niewiadoma"
– Edward Krasiński

ALEKSANDRA JACHTOMA

Aleksandra Jachtoma, fot. Erazm Ciołek, Forum.

Aleksandra Jachtoma studiowała w Toruniu na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika i w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni profesora Czesława Rzepińskiego, a następnie w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni profesora Kazimierza Tomorowicza. Tam w 1958 roku uzyskała dyplom z wyróżnieniem. Była członkinią-założycielką powstałej w roku 1963 warszawskiej grupy artystycznej Rekonesans. W 1987 roku otrzymała od ministra kultury i sztuki nagrodę za całokształt pracy twórczej. Była również laureatką Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida oraz Nagrody im. Jana Cybisa Warszawskiego Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków (2003). Uczestniczyła w wielu wystawach malarstwa, w tym w trzydziestu wystawach indywidualnych.

Koncentrująca się wokół koloru twórczość Jachtomy jest autonomiczna i konsekwentna. Artystka, oceniana przez krytyków jako wybitna abstrakcjonistka, w licznych wspomnieniach wielokrotnie podkreślała, że o byciu malarką marzyła już w dzieciństwie. A było to dzieciństwo naznaczone biedą i wojną, utratą rodziców i dziesięcioma latami spędzonymi w sierocińcu. Ten czas zahartował ją i uodpornił na trudy. Mimo przeciwności ukończyła studia artystyczne, wzbudzając swoim malarstwem od samego początku zainteresowanie środowiska twórców. Świeżość jej dokonań na tle panoramy polskiej sztuki końca lat 70. dostrzegł i docenił nestor rodzimej abstrakcji Henryk Stażewski, który w liście do siostrzenicy pisał: „W sztuce nic się nie dzieje. Jedyna ciekawa rzecz, to była moja wizyta w pracowni Jachtomy, o której muszę Ci opowiedzieć osobiście, ponieważ to interesujące rzeczy, ale wymagają długiego omówienia. Wystawa jej będzie w październiku na Zapiecku. Chcę żeby jej prace obejrzał Kamoji, ponieważ tylko on zna się na stanach kontemplacji, które potrafi przeżywać Jachtoma". W tekście autorskim zamieszczonym w książce Bożeny Kowalskiej „W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce" Aleksandra Jachtoma opisuje swoje spotkanie ze Stażewskim: „Pod koniec 1979 roku [zgodnie z datowanym listem H.S. spotkanie miało miejsce w sierpniu 1978 roku] poznałam Henryka Stażewskiego. Kiedyś odwiedził mnie w pracowni i zaskoczony moimi formami, naszkicował kilka swoich koncepcji formy owalnej. Mam te rysunki do dzisiaj. Stażewski był dla mnie osobowością wybitną, był Mistrzem, ale Jego malarstwo, choć wspaniałe, nie miało na mnie wpływu. Było zbyt rygorystyczne, zbyt zgeometryzowane, zbyt kolorowe. W tym bowiem czasie zaczęłam upraszczać, zmiękczać i monochromatyzować moje płótna".

Wykształcona w środowisku zdominowanym przez kolorystów Jachtoma szybko obrała własną ścieżkę, uodporniona na jakiekolwiek wpływy z zewnątrz. Wyzbyła się wszelkiej dekoracyjności, a jej płótna zaczęły przejawiać wyraźne tendencje do surowości. Od swojego akademickiego mentora, Czesława Rzepińskiego, przejęła jedną lekcję, którą długo się później kierowała – traktowała płótno jako jedność i działała na nim od razu na całej dostępnej powierzchni. Słuchała swojej intuicji. Nieraz zdarzało jej się przerwać proces i rozpocząć go od nowa, realizując odmienną koncepcję. To, co jest charakterystyczne dla abstrakcyjnych obrazów Jachtomy to wrażenie głębi, przestrzeni duchowej i bogactwa koloru. To również bijące z nich światło, które dla artystki miało równorzędną z kolorem wartość.

Aleksandra Jachtoma, obdarzona absolutnym „słuchem" kolorystycznym, wiedziona jego intuicyjnym wyczuciem, ciągle szuka i odkrywa najróżniejsze „brzmienia" barw. Nie odnajduje ich w naturze, ale dając upust nieposkromionej wyobraźni, tworzy nowe tonacje, często nieoczekiwanie dla niej samej pojawiające się na płótnie czy papierze.

(Zafkowska M., Czyste malarstwo Aleksandry Jachtomy, wyd. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2013, s. 10)

60
ALEKSANDRA JACHTOMA
(UR. 1932)

Kompozycja, 1993

olej, płótno, 100 x 97 cm
sygn. i opisana na odwrociu: ALEKSANDRA JACHTOMA/WYM.100x97/TECH.OLEJ/ROK 1.06.1993

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

Pośród wielokierunkowych poszukiwań polskiej sztuki współczesnej można wyodrębnić nurt malarstwa abstrakcyjnego, rozwijającego problematykę koloru i światła. (...) Malarstwo Aleksandry Jachtomy zajmuje w tym nurcie miejsce poczesne. Daleka od doktrynalnych spekulacji, zawierzająca swojej głębokiej intuicji i niezwykłej wrażliwości oka, uzyskuje wyjątkową kondensację działania koloru. Dzieje się to w warunkach konsekwentnego i radykalnego ograniczania środków.

(Wierzchowska W., Przemienić kolor, [w:] „Projekt" 4/79)

Aleksandra Jachtoma podjęła się w swej sztuce próby niezwykłej – chciała przemienić kolor w światło. Nadając barwom subtelną lekkość, niemalże przejrzystość, uzyskiwała na płótnach niesamowite efekty świetlne. Pragnęła wpuścić w obraz powietrze, by tętnił wewnętrznym życiem. „Zwykliśmy patrzeć na obraz jako na pewną złożoną relację barw, linii, kształtów, ba, nawet faktur i zapachów. Jachtoma porzuca tę drogę i oczyszcza swoje płótna ze wszystkiego, co mogłoby zamącić i zakłócić jej wizję świata – świata, jaki dla niej składa się nie z kształtów, brył i figur, ale z różnych odcieni, natężeń i rozjarzeń światła. Światła, które w pełnym napięcia, skupionym wysiłku tworzenia odnajduje w głębinach barw, aby potem rozjaśnić je i utrwalić. Jest to malarstwo w sposób doskonały sprowadzone do jednej myśli, jednej pasji, jednej wizji" (Kapuściński R., [cyt. za:] Aleksandra Jachtoma, [red.] Aleksandra Jachtoma, Warszawa 1998, s. 8).

W oferowanej kompozycji z 1993 roku artystka powraca do swojej ulubionej barwy – błękitu. Przy niezwykle subtelnym i umiejętnym rozbieleniu farby, tworzy miękką gradację koloru. Jego intensywność lekko przybiera na sile w centrum, aby osłabnąć w narożnikach płótna, tym samym zarysowując delikatny, ledwie widzialny kształt rombu. Łagodne rozświetlenie koloru wycisza kompozycję. Dzięki uzyskanym efektom barwnym, obraz zatrzymuje uwagę i skłania do refleksji. Pomimo ewidentnej skromności formy, ujawnia się w pracy kolorystyczne bogactwo, którym charakteryzuje się cała twórczość Jachtomy. Artystka mówiła: „Kolor fascynuje mnie najbardziej od momentu, kiedy uświadomiłam sobie potrzebę malowania. Kolor – w jego szerokim rozumieniu i najgłębszym sensie, w całej jego orkiestrze najdelikatniejszych i najbrutalniejszych dźwięków. Jego wewnętrzny blask przyciąga siłą stali magnetycznej. Kolor to dla mnie wszystko – czas, przestrzeń, światło, smutek, spokój, radość".

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

61
JAN DOBKOWSKI
(UR. 1942)

Tren XXXXI, 1985

olej, akryl, płótno, 147 x 197 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Jan Dobkowski / "TREN XXXXI" 1985 / olej+acryl 147x197 cm

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

W roku 1985 roku Polska pozostawała w izolacji, pod polityczną dominacją ZSRR. Sytuacja ta znalazła swe odbicie w sztukach plastycznych. Wielu artystów zaczęło szukać nowych form wyrazu chcąc oddać dramatyzm rzeczywistości, a zarazem dać upust towarzyszącym im emocjom i przemyśleniom. W gronie tym znalazł się również Jan Dobkowski, który w sposób szczególny odczuł ograniczenia związane ze stanem wojennym. U progu lat 80. malarstwo legendarnego Dobsona było już znane i cenione na całym świecie. Wystawy w Paryżu i Nowym Jorku przyniosły rozgłos, który świadczył o wielkim zainteresowaniu twórczością Dobkowskiego. Nagłe pogorszenie sytuacji w kraju w sposób istotny wpłynęło na tempo rozwoju jego kariery ale przede wszystkim odbiło się w języku malarskim. Jak zauważył Taranienko: „(…) jego malarstwo nie zawsze było żywiołowe czy radosne. Artysta wielokrotnie analizował to, co ulotne i subtelne. A w latach 80. nie stronił od ukazywania tragizmu ludzkich przeżyć" (Siła życia. Linia jest śladem myślenia, [w:] „Nowa Europa", nr 7, 11.02.1992).

Początkowe tendencje w malarstwie Jana Dobkowskiego, związane z działalnością założonej w 1967 roku wspólnie z Jerzym Ryszardem Zielińskim grupy „Neo-neo-neo", stopniowo ulegały zmianom. W połowie lat 70. artysta zaczął odchodzić od erotyki na rzecz kompozycji zbudowanych z plątaniny linii. Linia, obecna od początku w jego twórczości, zagęszczała się wypełniając całą przestrzeń płótna. W kolejnej dekadzie Dobkowski tka z cieniutkich linii własną odpowiedź na trudną sytuację w Polsce. Wycofuje się z życia publicznego, jego prace bywają zdejmowane przez cenzurę. Na obrazach pojawiają się patriotyczne i religijne symbole – V jak „victoria" (zwycięstwo), flaga narodowa, krzyż czy kontur naszego kraju – dopowiadane tytułami nawiązującymi do ciężkich realiów.

Prezentowany obraz należy do cyklu Treny, odznaczającego się atmosferą powagi i smutku. Artysta tak opisywał swoją serię obrazów: „Na ciemnych, czarno-granatowych podłożach, struktury kolorowych pasm. Ich rytm jest przerywany tak, że z podłoża wyłaniają się ciemne znaki-duchy wyrażające 'tamtą stronę świata'"

(cyt. za: Jan Dobkowski, Linia śladem myślenia. Wybór prac z lat 1958-99, Biuro Wystaw Artystycznych, Jelenia Góra 1999, nlb).

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

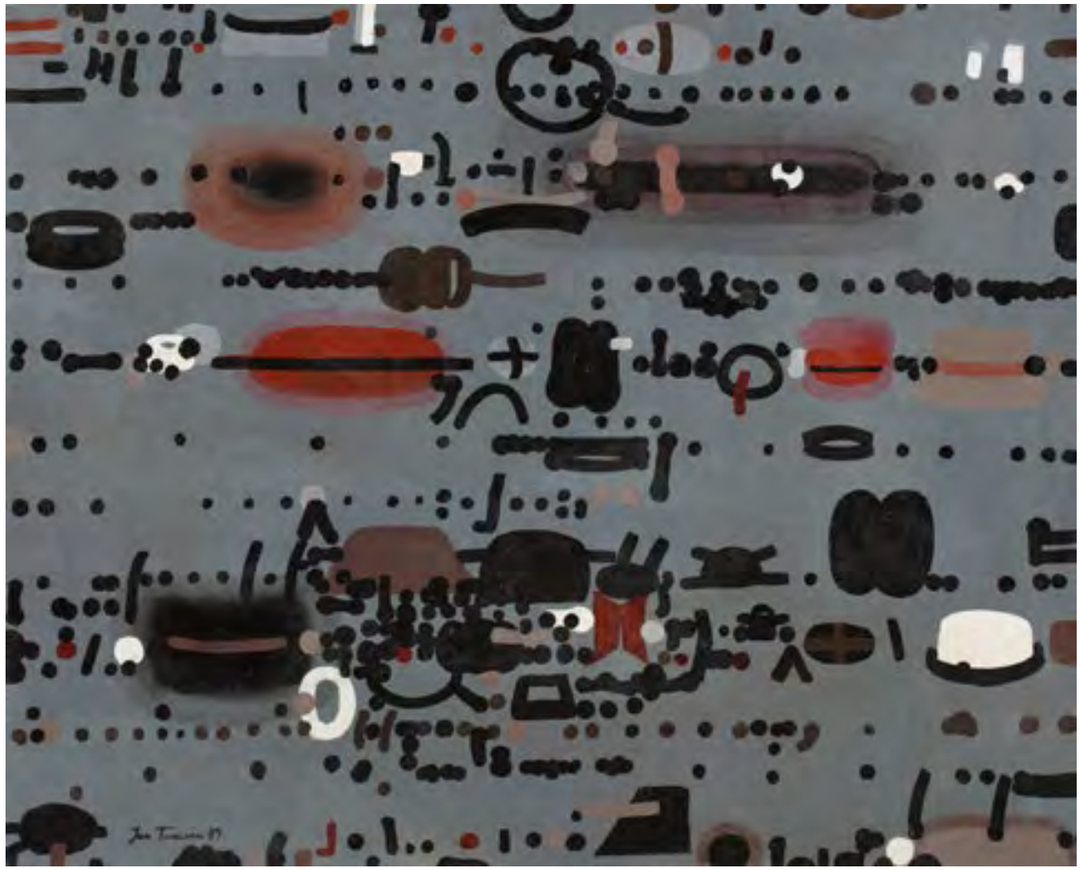
(Majewski P., Liryka przedmiotowości. „Krytyka poetów” wobec malarstwa Jana Tarasina, Anales Universitatis Mariae Curie Skłodowska, vol. VIII [2], Lublin 2010, ss. 45-46)

62
JAN TARASIN
(1926 - 2009)

Sytuacja III, 1989

olej, płótno, 65 x 81 cm
sygn. l. d.: Jan Tarasin 89
na odwrociu sygn. i opisany:
JAN TARASIN 1989 / "SYTUACJA III"

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł ⬩



Gdzieś się coś zbiera, gdzieś rozsypuje, gdzieś się układa w monotonny, nudny wątek — by potem nagle eksplodować. Ja w tym, co robię, w swoim malarstwie, staram się po prostu ujawnić swoją obecność w tym niekończącym się, dynamicznym systemie wzajemnych zależności.
– Jan Tarasin

(Co po Cybisie? [katalog wystawy], wyd. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 91)

63
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

Portret matki, 1942

olej, płótno, 57 x 47 cm (w świetle oprawy)
sygn. l. d.: WFangor 42

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
kolekcja rodziny siostry artysty

Wojciech Fangor jest jednym z tych powojennych artystów, którzy dokonali w sztuce pewnego rodzaju przewrotu. Jego nowatorskie, pulsujące życiem kręgi i płynące, kolorowe fale zyskały uznanie nie tylko w skali kraju, lecz również na całym świecie. Zanim jednak do tego doszło, artysta musiał przebyć długą drogę, studiując mistrzów i decydując się na kolejne, odważne eksperymenty formalne – a to wszystko w brutalnych czasach wojny i w trudnej rzeczywistości powojennej.

W pierwszych artystycznych krokach wspierała go matka – Wanda z Chachłowskich. Wykorzystując swoje szerokie kontakty, zadbała o odpowiedniego nauczyciela dla syna. „Jeszcze jak Fangor był dorastającym chłopcem, zwróciła się do [Tadeusza] Pruszkowskiego, żeby ocenił jego talent, bo jednocześnie ona uczyła go gry na fortepianie" (Wojciech Fangor, najdrożej, jeszcze za życia, sprzedawany polski artysta, Stefan Szydłowski w rozmowie dla Trójka Polskie Radio, 17.11.2022). Profesor potwierdził, że chłopak jest zdecydowanie uzdolniony plastycznie, ale jego kształceniem zajmie się później. Za pierwszego nauczyciela wyznaczył mu swojego studenta – Tadeusza Kozłowskiego.

Młody Fangor zaczął pobierać lekcje u Pruszkowskiego już po rozpoczęciu wojny. Miały one charakter prywatny i odbywały się w tajemnicy. Profesor jednak zginął w 1942 roku, aresztowany przez Gestapo. Jego miejsce zajął przy ambitnym studencie Felicjan Szczęsny Kowarski. „W czasie okupacji od 1943 roku zamieszkałem na stałe w Janówku wraz z profesorem przedwojennej Akademii Sztuk Pięknych Felicjanem Kowarskim. Rozmowy i dyskusje o sztuce były skoncentrowanym studium akademickim" (Fangor W., Rękopis życiorysu, 2013). Zarówno Pruszkowski, jak i Kowarski mieli przemożny wpływ na drogę twórczą Fangora. Prezentowany „Portret matki" z 1942 roku stanowi szczególnie ciekawą pracę, pochodzącą z bardzo wczesnego etapu edukacji artysty, kiedy nauczał go jeszcze profesor Pruszkowski. Jest to kolekcjonerski unikat.

Wojciech Fangor z matką.

Matka Fangora (...) znała po prostu wszystkich w Warszawie, którzy odgrywali istotną rolę w kulturze. Jeszcze jak Fangor był dorastającym chłopcem, zwróciła się do [Tadeusza] Pruszkowskiego, żeby ocenił jego talent (...).
– Stefan Szydłowski

(Wojciech Fangor, najdrożej, jeszcze za życia, sprzedawany polski artysta, Trójka Polskie Radio, 17.11.2022)

64
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

Krowy, 1944

olej, płótno, 93 x 135 cm
sygn. p. d.: WFangor 1944
na odwrociu: FANGOR 1944

Estymacja: 320 000 – 400 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
dar od artysty

WYSTAWIANY
Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, Wojciech Fangor. Space as play, październik 2012 - styczeń 2013.

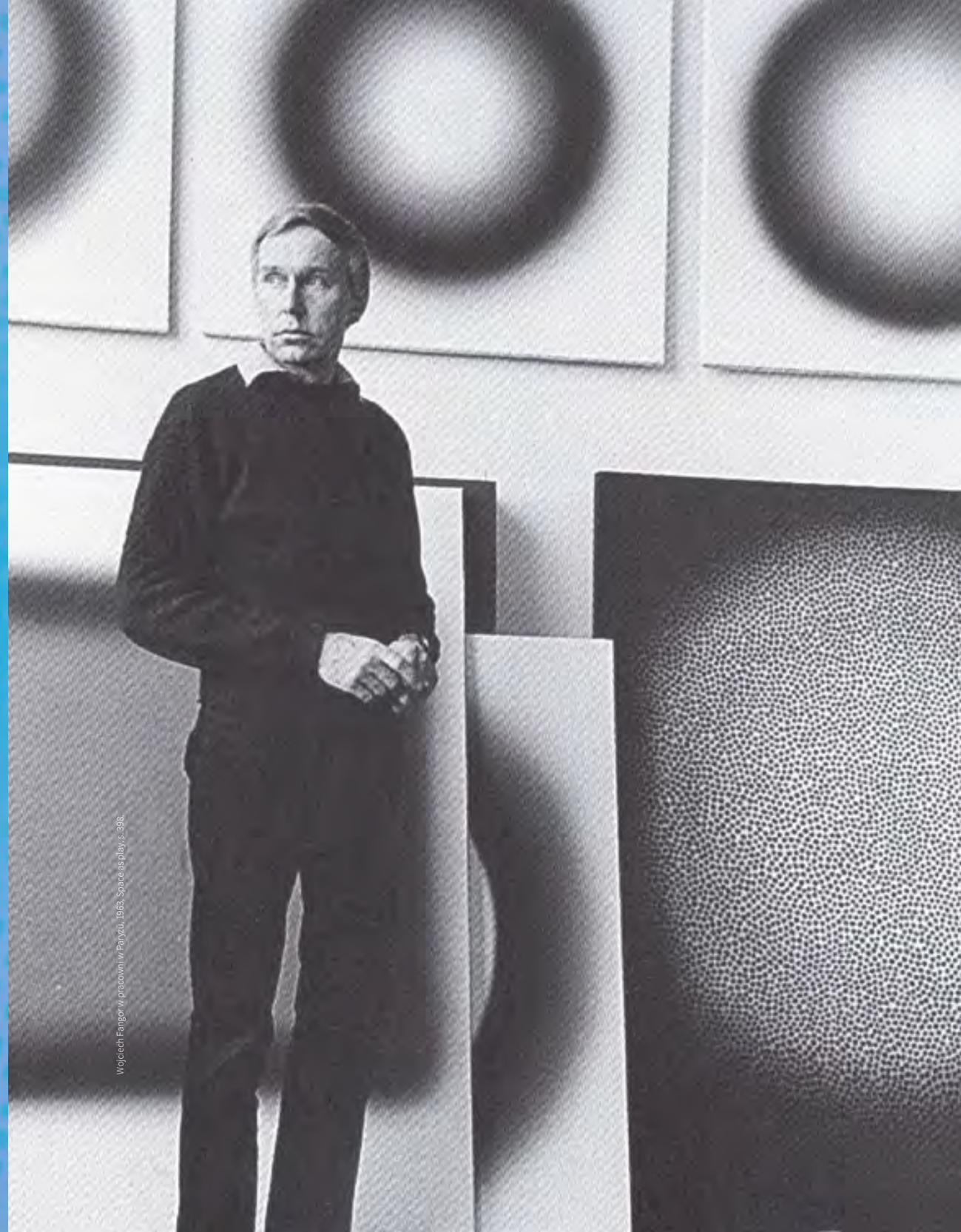
REPRODUKOWANY
Szydłowski St., Wojciech Fangor. Space as play [katalog wystawy], Kraków 2012, s. 15.

Mieszkaliśmy w Klarysewie chyba pięć lat, aż do 1949 roku. (...) Był tam sad, dużo jabłoni i drzew czereśni, kilkaset krzaków porzeczek, truskawki, szparagi (...). Zajmowaliśmy się gospodarstwem (...). Ja może mniej, żona więcej – bo była bardziej przytomna do tych spraw – a ja malowałem pejzaże.
– *Wojciech Fangor*

(Wojciech Fangor: wspomnienia z czasów II wojny światowej, Zapiski ze współczesności, Dwójka Polskie Radio, 19.06.2015)

NIEKIEDY SIĘGAŁ DO TECHNIKI POINTYLISTYCZNEJ, BY SPOTĘGOWAĆ EFEKT ZMIENIAJĄCEGO SIĘ OBRAZU.

(Szydłowski S., Wojciech Fangor. Mała retrospektywa, [w:] Fangor. Malarstwo, wyd. ASP Gdańsk 2015, s. 18)



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

65
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

#20, 1964

olej, płótno, 100 x 100 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
FANGOR / #20 1964
oraz napis Grabowski Gallery /
London / 73.

Estymacja: 900 000 – 1 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 11.10.2012, poz. 33
Londyn, Grabowski Gallery (1973)

WYSTAWIANY
Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, Wojciech Fangor. Space as play, październik 2012 - styczeń 2013.

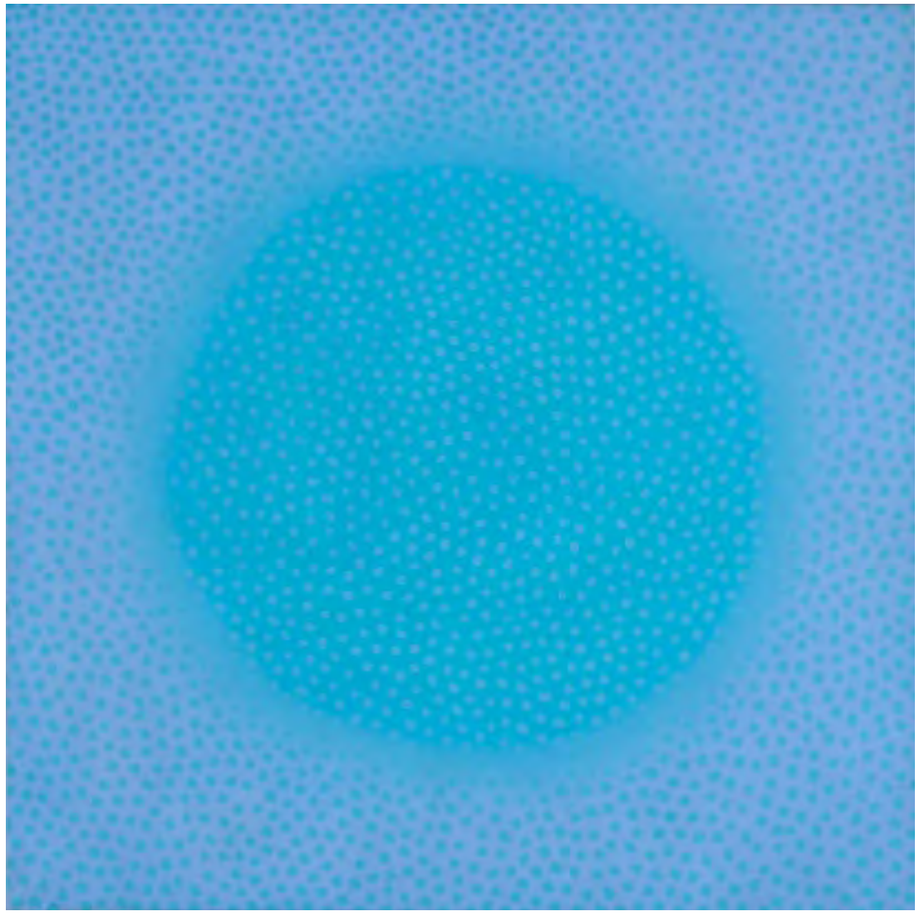
REPRODUKOWANY
Szydłowski St., Wojciech Fangor. Space as play [katalog wystawy], Kraków 2012, s. 135.

Oferowany obraz #20 z 1964 roku stanowi przykład studium nad zależnością między przestrzenią, światłem i ruchem, jaką 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 Zameczkiem pierwszego polskiego environment, zatytułowanego „Studium przestrzeni". Zaprezentowane wówczas pierwsze wibrujące płótna, utrzymane w tonacji czerni i bieli, stały się narzędziem oddziaływania na zmysł widza w systemie nazwanym przez Fangora „Pozytywną Przestrzenią Iluzyjną". Charakteryzowała je niezwykła technika zwana „sfumato", typowa dla malarstwa Leonarda da Vinci i jego szkoły. „Miękkie, rozproszone, bezkrawędziowe przejście między kolorami, leonardowe sfumato, stało się nieprzebranym polem eksperymentów plastycznych – Fangor systematycznie zaczął badać, w jakich warunkach daje się ono jak najlepiej wykorzystać, osiąga najlepszy efekt wizualny. Rezultatem tych poszukiwań były przede wszystkim 'koła', 'fale' i obrazy ameboidalne, czyli to wszystko, co ugruntowało jego pozycję w sztuce op-artu i w sztuce światowej" (Szydłowski S., Wojciech Fangor. Mała retrospektywa, [w:] Fangor. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. ASP w Gdańsku, Gdańsk 2015, s. 17).

Utrzymane w chłodnej tonacji #20 zachwyca delikatnym, ledwo zauważalnym przenikaniem się fioletu z błękitem. Artysta zdecydował się tym razem wzbogacić kompozycję gęstą siecią kropek wykonanych charakterystyczną dla neoimpresjonistów techniką pointylistyczną. Umieszczone na powierzchni płótna małe punkty wibrują, potęgując jeszcze iluzję ruchu. Koło pulsuje, a kolory przechodzą w siebie i przemieszczają się na płaszczyźnie obrazu. Fangor prowokuje widza do aktywności w konstruowaniu tego, co może zobaczyć. #20 odznacza się perfekcyjnie opracowaną powierzchnią o delikatnym modelunku, nawiązującym do leonardowskiego sfumato. Intensywność barw i ich nasycenie są wzmacniane przez migotliwe, neoimpresjonistyczne kropki koloru, a także idealne wyrównanie powierzchni płótna, na której praktycznie nie widać śladów malarskiego procesu. Brzeg płótna stanowi tylko umowną granicę dla formy, która zdaje się wychodzić poza jego przestrzeń i wlewać się w otoczenie.

Jedną z najważniejszych cech stylu Wojciecha Fangora jest poimpresjonistyczne wciągnięcie widza w interakcję z obrazem. To było podstawą „Studium przestrzeni", aktywność widza nadaje sens sztuce environment, a także pełniło istotną rolę w pozostałej twórczości Fangora. Artysta zaprasza do gry, której nie popsujemy, jeśli poznamy jej zasady i uwzględnimy ich dynamikę oraz fakt, że zależą one także od nas.

(Szydłowski S., Wojciech Fangor. Mała retrospektywa, [w:] Fangor. Malarstwo, wyd. ASP Gdańsk 2015, s. 25)



66
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

M41, 1973

olej, płótno, 178 x 202 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR M41, 1973 70 1/4 X 80

Estymacja: 2 500 000 – 4 000 000 zł •

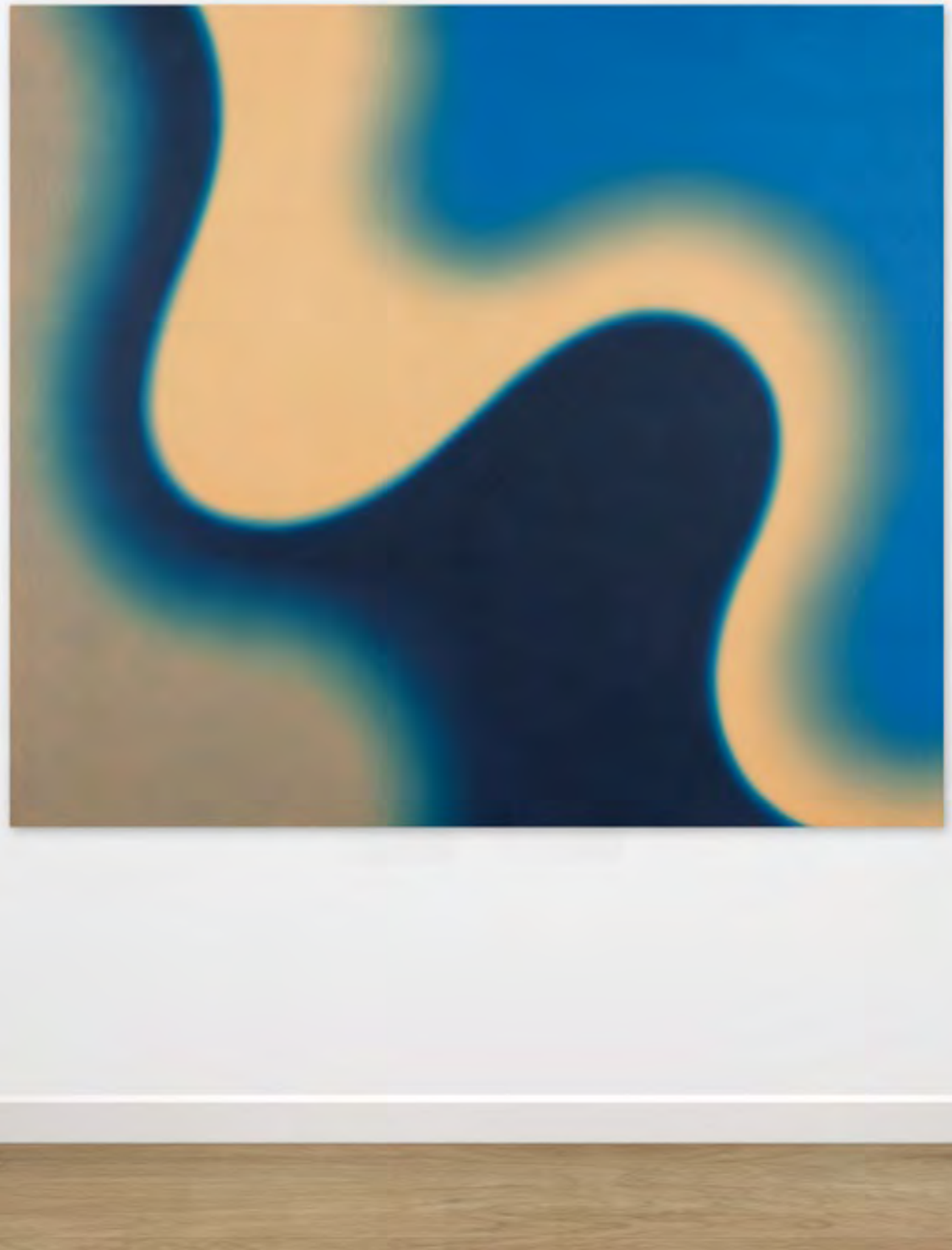
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 10.12.2019, poz. 60
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

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

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

Malarstwo Wojciecha Fangora spod znaku op-art jest znakiem rozpoznawczym tego wszechstronnego twórcy. Po emigracji w latach 60. do Stanów Zjednoczonych, artysta osiągnął dawno wyczekiwaną stabilizację. Mógł malować w spokoju. Coraz więcej też sprzedawał dzięki rozlicznym kontaktom z amerykańskimi galeriami, począwszy od nowojorskiej Galerie Challete. Jej właściciel Artur Lejwa – żydowski marszand polskiego pochodzenia – umiejętnie go wspierał, nie tylko organizując wystawy i aranżując sprzedaże obrazów, ale również wprowadzając nazwisko Fangora w obieg. Działania te zaowocowały świetnymi recenzjami i sukcesami na miarę indywidualnej wystawy w The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku w 1970 roku. O sztuce artysty dyrektor muzeum pisał: „Podstawowymi reakcjami na twórczość Wojciecha Fangora są wizualna przyjemność emanująca z witalnej, malarskiej powierzchni, oraz ciekawość środków technicznych, za pomocą których artysta proponuje swoją intrygującą relację między kolorem i przestrzenią" (Fangor [katalog wystawy], wyd. The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nowy Jork 1970, s. 5).

Prezentowany obraz M41 namalowany został trzy lata po tej słynnej, amerykańskiej wystawie. Miękkie, łagodne przejścia między poszczególnymi odcieniami granatu, niebieskiego i beżu zostały wykonane leonardowską techniką sfumato. Przenikanie się barw w połączeniu z organiczną formą wprawia płaszczyznę dzieła w ruch, fala pulsując przemieszcza się na płaszczyźnie płótna. „Fangorowe fale (…) 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. Oko usiłuje więc 'uporządkować' i okiełznać dany widok, który wymyka się prostym, logicznym podziałom i – ruchem pulsacyjnym – tworzy iluzję różnych poziomów głębi. Natura ludzkiego widzenia jest jednak zorientowana na poszukiwanie widoku ostrego, wyraźnego, z klarownym zarysem poszczególnych form, gwarantującym poczucie ich rzeczywistej obecności. Układy formalno-barwne (…) owo wrażenie rzeczywistej obecności podają jednak w wątpliwość, stwarzając pole ekspansji efektów optycznych, które nadbudowują się nad rzeczywiście obecnymi elementami" (Smolińska M., Tętno barwnej wibracji czyli uwagi o tym, jak prace Fangora I Nowackiego wzajemnie mierzą sobie puls, [w:] Widzieć jasno w zachwyceniu – Fangor/Nowacki, katalog wystawy Państwowej Galerii Sztuki, Sopot 2011, s. 9).



67
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

Irmina, 2014

olej, płótno, 136,5 x 90 cm
sygn. p. d.: Fangor
opisany na odwrociu: FANGOR 2014 / "IRMINA"

Estymacja: 1 000 000 – 1 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

Termin „palimpsest" pochodzi z języka greckiego i stosowany był dla określenia rękopisów spisanych na używanym już wcześniej materiale piśmiennym, z którego usunięto poprzedni tekst. Wojciech Fangor zastosował ten szczególny zabieg względem swoich prac rysunkowych, pochodzących często z czasów młodzieńczych, a które postanowił przenieść w obszar malarstwa. Część z tych swoistych kolaży została pokazana na retrospektywnej wystawie artysty „Przestrzeń jako gra", która odbyła się w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2012 roku. Tematowi temu w całości poświęcony był również pokaz „Palimpsest" w warszawskiej Galerii aTAK w 2010 roku.

Palimpsestowe prace Fangora wyróżnia nowe podejście do rysunku. Gatunek ten towarzyszył artyście od najwcześniejszych lat, jednak zawsze spełniał podrzędną rolę względem malarstwa. Kolaże stanowią hołd złożony przez malarza jego własnym rysunkom, które w palimpsestach zamienione zostają w obraz. Dawne rysunki wykonane najczęściej flamastrem, a teraz przeniesione na płótno metodą cyfrową podporządkowują sobie naniesione na nie elementy czysto malarskie – olejne plamy, elementy kolażowe, partie wykonane pastelą lub akwarelą.

Przeobrażenie starych rysunków w nową formę – swoisty „artystyczny lifting" – stało się podstawą do użycia w stosunku do tych prac Fangora terminu „palimpsest", wskazującego na dokonany w nich proces odnowy, zastąpienia nową treścią tej dawnej, przy jednoczesnym jej poszanowaniu. Ta auto-reinterpretacja, zachowująca pamięć o przeszłości, równocześnie podkreślała twórczą pasję artysty, poszukiwanie nowych, eksperymentalnych technik. Fangor w rozmowie ze Stefanem Szydłowskim tak podsumował te działania: „Nakładanie kolorów gorących i zimnych o różnych kształtach geometrycznych na obrazach przedstawiających stwarza nową współzależność i nową tożsamość tak dla figuralnego rysunku, jak współgrającego z nim geometrycznego kształtu koloru. W tym zestawieniu każdy odgrywa nową rolę. Rysunek jest bardziej rysunkiem, kolor jest bardziej kolorem, a całość nowym związkiem".

Kolażowe pejzaże i portrety to ostatni cykl Fangora, tworzony od 2005 roku. Choć pochodzący z 2014 roku wizerunek Irminy nie stanowi przeobrażenia dawnego rysunku w obraz – o czym świadczy pełne wykonanie w technice olejnej, jak i brak odwołania do starej pracy – powstał on w charakterystycznej stylistyce prac palimsestowych. W przestrzeń klasycznego portretu artysta wprowadził kontrastujące, geometryczne formy. Kwadraty, romby i trójkąty wirują wokół postaci, zaznaczając poprzez swoją płaszczyznowość i kolor – drugi wymiar obrazu.

Najnowszy cykl kolażowych pejzaży i portretów, malowany od 2005 roku, ma charakter palimpsestu, jest jednocześnie nakładaniem dzisiejszych interpretacji na dawne szkice i rysunki, ale także sięganiem do dawnych postaw zarysowanych w osobistej historii artysty, warstw własnej tektoniki.

(Szydłowski S., Przestrzeń jako gra [katalog wystawy], Kraków, 2012)

68
TADEUSZ ŁODZIANA
(1920 - 2011)

Krocząca

brąz patynowany, wys. 47 cm
ed. 1/8

Estymacja: 45 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

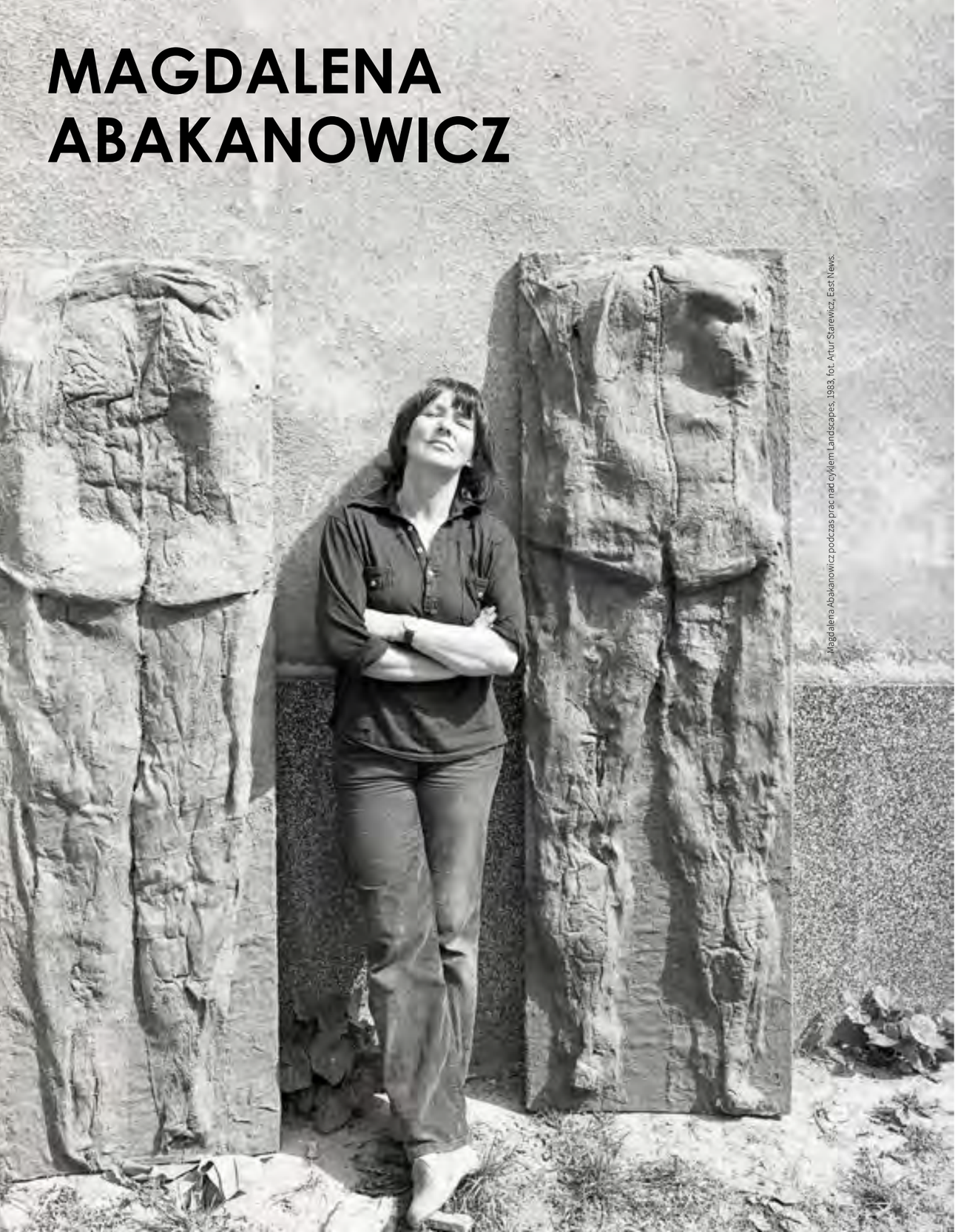
WYSTAWIANY
Wauthier-Braine, Racingold S.A., Tadeusz Lodziana: Searching for perfection, 15 - 23 marca 2018.

REPRODUKOWANY
Tadeusz Lodziana: Searching for perfection [katalog wystawy], wyd. Galeria Dyląg, 2018, s. 15.

Tadeusz Łodziana
w kompozycjach rzeźbiarskich
dążył do maksymalnego czystego
i prostego rozwiązania bryły
o dwóch lub trzech ogniskach
zagęszczania masy kompozycji,
ze starannym wyważeniem
przejść pomiędzy nimi.
Dominującą cechą kompozycji
Łodziany jest płynność formy.
Jego koncepcja rzeźby to dążenie
do syntezy organicznego,
biologicznego poczucia formy
z poszukiwaniem abstrakcyjnego
piękna zawartego w grze
kształtów i swoistych
rytmach czystych, lśniących
lekko wygiętych płaszczyzn
określających bryłę.

(Osęka A., Skrodzki W., Współczesna rzeźba polska, wyd. Arkady, Warszawa 1977.)

MAGDALENA ABAKANOWICZ



Magdalena Abakanowicz podczas prac nad cyklem Landscapes, 1983, fot. Artur Starewicz, East News.

(...) Czym jest sztuka?
Pragnęłam wam powiedzieć, że sztuka
należy do najmniej szkodliwych działalności
człowieka. Pamiętam jednak, że była ona często
wykorzystywana w celach propagandowych
przez reżimy totalitarne. Chciałam powiedzieć
wam o niezwykłej wrażliwości artysty, jednakże
przypomniałam sobie, że Hitler był malarzem,
a Stalin pisał sonety.
Sztuka pozostanie najbardziej zdumiewającą
działalnością człowieka, zrodzoną z bezustannych
zmagań rozumu z szaleństwem, marzenia
z rzeczywistości...
– Magdalena Abakanowicz

Od wczesnych lat 80. Abakanowicz pracowała głównie w rzeźbie. Repertuar wykorzystywanych motywów skupiał się przede wszystkim na postaciach ludzkich, rzadziej jeszcze zwierzęcych, oraz na łączeniu ich w grupy. Figury nierzadko pozbawiane były cech wszelkiej indywidualności poprzez pozbawianie ich głów lub ramion. Wydawać by się mogło, że osoby bez twarzy utraciły swoją indywidualność, zdolność wyrażania siebie, ale zachowują określone miejsce w grupie lub bezimiennym tłumie, a tym samym w ogólnym procesie rozwoju ludzkości. W ten sam sposób, w jaki artystka była zirytowana chęcią wpisania jej twórczości w sztywnie określone ramy, tak samo przeciwstawiła się z całą siłą przesadnie dosłownym interpretacjom swoich rzeźb wierząc, że mają one prawo do pewnej tajemniczości czy wręcz mistycyzmu. To jest jeden z powodów dla których w procesie twórczym często wybierała miękki materiał jakim była tkanina nasączona żywicą – „między mną a materią nie ma narzędzia. Wybieram materię własnymi rękami. Kształtuję materię własnymi rękami. Moje ręce przekazują energię". Abakanowicz wyjaśniała, że sztuka jest dla niej „po prostu uniwersalną opowieścią o ludzkiej kondycji", opowieścią wyjętą z ram czasowych, opowieścią o „człowieku jako takim". Połączenie rzeźby Magdaleny Abakanowicz z archaicznymi formami sztuki i zainteresowanie egzystencjalnymi pytaniami o ludzką kondycję jest niezaprzeczalne: „Nadal pracuję nad tą samą starą historią, tak starą jak sama egzystencja, mówię o niej, o lękach, rozczarowaniach i tęsknotach, które niesie ze sobą". Abakanowicz mówi nam też o człowieku przez pryzmat jego uwikłania w otaczający go świat, a konkretnie w naturę. Tu w opowieść artystki wdzierają się ptasie stada, które jak w przypadku ludzkich postaci, wykonane są z różnorodnych materiałów – od ażurowych kompozycji drucianych, po cięższe jutowe nasączone żywicami. Różnią się formatami ale w każdym z przypadków przejmują swoimi wielkimi sylwetami o rozpostartych skrzydłach często umieszczonymi wysoko ponad naszymi głowami innym razem znajdującymi się wprost na wysokości oczu. To powrót do wspomnień z dzieciństwa, do falenckich pól i skraju lasu, które dla Abakanowicz były magiczną krainą zamieszkałą przez tajemnicze stwory. To one zaludniały wyobraźnię małej dziewczynki by powrócić oswojone kilkadziesiąt lat później w postaci monumentalnych rzeźb.

69
MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930 - 2017)

z cyklu Portrety Anonimowe, 1989

tkanina, żywica, drewno, wys. 66 cm
sygn.: ABA 001

Estymacja: 120 000 – 160 000 zł •

PROWENIENCJA
Oxford, kolekcja prywatna
Zurych, Turske & Turske Gallery
Sotheby's, aukcja 25.03.1998, poz. 91

(...) odsłaniają [one] wewnętrzny chaos wnętrza ukrywanego za żywą twarzą. Uciekam od każdej, sięgając po następną (...). Na skórze, we włosach, w ruchu powietrza zapach gorącego wosku. Nosiłam go w sobie jeszcze wiele dni po zakończeniu kolejnego etapu pracy. Wywołuje on obrazy, przeistacza każdy inny zapach.
– Magdalena Abakanowicz

(Magdalena Abakanowicz. Cysterna [katalog wystawy], red. Milana Ślazińska, Warszawa 2008, s. 102.)

„Portrety anonimowe" to cykl prac obejmujący kilkadziesiąt portretów ludzkich wykonanych z bawełnianego płótna lub papierowej masy nasączonych żywicą. Razem z powstającymi wcześniej „Inkarnacjami", Portrety stanowiły istotne novum w twórczości artystki. Dotychczasowo bowiem Abakanowicz nie interesowała się bliżej wyglądem twarzy. Wprawdzie w roku 1976 wykonała w utwardzonej tkaninie dwa portrety, a od roku 1981 powstawał również cykl rysunków, w których interpretowała ten motyw ale do momentu pojawienia się „Portretów anonimowych" oraz „Inkarnacji", w głównym nurcie jej twórczości, portret śmiało można powiedzieć, że nie istniał. „Teraz wizerunki ludzi i zwierząt stają się dla Abakanowicz jednym z ważniejszych zagadnień twórczych. Uproszczone i zdeformowane, naturalnej wielkości głowy stoją na prostych wysokich podpórkach z metalu lub drewna. Stoją w pozycji jakby przymusowej, chwilowej, niewygodnej, nawet zagrażającej. Jak we wszystkich pracach Abakanowicz, podstawa stwarza sytuacje, w której rzeźba egzystuje, tworzy jej kontekst i jest tak nieodłączną jej częścią jak nogi utrzymujące korpus" pisał Mariusz Hermansdorfer w 1995 roku (Hermansdorfer M., Magdalena Abakanowicz, Wrocław, 1995, s. 20). „Portrety anonimowe" to przedstawienia twarzy pozbawionych rysów konkretnych osób, niekiedy nawet zatartych, zawieszonych gdzieś pomiędzy wizerunkiem człowieka a abstrakcyjną formą powierzchni. Nie stanowią one pełnoplastycznego przedstawienia głów, typowych obiektów rzeźbiarskiego studium. Eksplorują wyłącznie powłokę samej twarzy, zwracając tym samym naszą uwagę na ludzką osobowość, na istnienie wyrażone przez taki właśnie, anonimowy a zarazem uniwersalny portret. U źródła „Inkarnacji" oraz „Portretów anonimowych" znajduje się twarz samej artystki. Abakanowicz odciskała ją w ciekłym wosku. Doświadczenie pozostawiania własnego śladu w materii wosku, czy – jak w przypadku „Portretów anonimowych" – bawełnianej tkaninie czyni z tych portretów akt twórczy o niezwykle osobistym rysie. Mają one, wobec szerszego kontekstu artystycznych działań Magdaleny Abakanowicz, wymiar również symboliczny. Wraca bowiem temat indywidualności i multiplikacji. Portret – gatunek sam z siebie oddający indywidualizm jednostki – staje się tu punktem wyjścia do działania o charakterze seryjnym. Z jednej strony artystka nadaje odciskowi rysy jednostkowe, z drugiej zaś powtarza je jakby chcąc ów indywidualizm zatrzeć.

W jej obrazach nie istnieje nawet iluzyjna głębia. Są płaskie. (...) powstawały osobno po to, aby istnieć samodzielnie.

(Hermansdorfer M., Poznanie niepoznawalnego, pojęcie niepojętego… w: Effigies of Life. A tribute to Magdalena Abakanowicz (1930-2017) [katalog wystawy], Fundacja All That Art, Wrocław 2017, s. 13)

70
MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930 - 2017)

Bez tytułu, 1971

gwasz, papier, 52,5 x 70 cm
sygn. p. d.: M.A. 71

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł ♦

Magdalena Abakanowicz początkowo zajmowała się tylko malarstwem. Tworzyła duże, monumentalne kompozycje gwaszem na tekturze lub lnie z motywami stylizowanych ptaków, wodnych roślin i ryb. Dopiero na przełomie lat 50. i 60. artystka zajęła się tkaniną. W 1960 roku w Galerii Kordegarda w Warszawie Abakanowicz po raz pierwszy pokazała „Kompozycję". Wzajemne oddziaływanie nieobiektywnych pól koloru sugerowało ulubione motywy autorki. Już wtedy krytycy nie mogli znaleźć wspólnego stanowiska co do statusu dzieła – czy było to jeszcze abstrakcyjne malarstwo, czy dekoracyjna tkanina?

Dziś malarstwo Magdaleny Abakanowicz istnieje raczej na marginesie jej całej twórczości, zdominowanej przez formy przestrzenne. Było ono jednak bezpośrednio z nią związane. Obrazy artystki stanowiły często projekt, koncept do późniejszych realizacji rzeźbiarskich. Przedstawiały ciała, twarze lub ich fragmenty – oczy i uszy – zazwyczaj w formie abstrakcyjnych spirali i okręgów. Oferowana kompozycja należy do serii tych monochromatycznych projektów.

71
TERESA PĄGOWSKA
(1926 - 2007)

Wspomnienia greckie, lata 50. XX w.

olej, collage, płótno, 74 x 116 cm
na odwrociu potwierdzenie autentyczności
Filipa Pągowskiego – syna artystki

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 11.12.2018, poz. 60

Teresa Pągowska należy do grona wybitnych artystów nowoczesnej sztuki. Dzięki przyjaźni z Piotrem Potworowskim i inspiracji jego dziełami, dała się poznać w latach 60. jako twórczyni szczególnie wrażliwa na dźwięczność barwy. Mimo zafascynowania kolorystami, poszukiwała jednak własnej wizji artystycznej. Od tamtej pory jej obrazy zdominowane były motywem zdeformowanej figury ludzkiej. Kontrasty modulowanych plam barwnych, sumaryczne kształty, teatralne pozy i gesty postaci, usytuowanych na granicy figuratywności i abstrakcji, to cechy charakterystyczne jej najlepszych płócien.

Jeszcze w latach 50. Pągowską, jak wielu twórców jej pokolenia, pochłonęła koncepcja spontanicznej malarskości. Artystka rozwijała w swoich pracach swobodę gestu, jednocześnie ograniczając gamę barwną do akordów brązu i szarości, skontrastowanych z czernią i bielą. Oferowane „Wspomnienia greckie" są rzadkim przykładem wprowadzenia przez artystkę w strukturę obrazu konkretnych materii. Abstrakcyjna kompozycja została zbudowana przy wykorzystaniu charakterystycznych właściwości różnorakich faktur, wzbogaconych warstwą farby olejnej.

Sztuka Pągowskiej to afirmacja życia powiązana z dramatem istnienia. Nie pozostawia widza obojętnym, tylko wciąga go do ciekawej dyskusji nad sensem egzystencji. Jak pisze Bogusław Deptuła: (…) w pewnym sensie jej kompozycje, to często rodzaj, by użyć słowa piosenki Przybory, enigmatów. Czasami wszystko jest jasne, proste i wyraźne. Niekiedy jednak z wielkim trudem jesteśmy w stanie zidentyfikować poszczególne kształty i rozwikłać rebus obrazu. Zazwyczaj wysiłki zostają nagrodzone i możemy odczytać, skrótowy, czy zawikłany układ form (…). Pągowska nie lubi realizmu, ale nie chce malować obrazów abstrakcyjnych. Robiła to wiele lat temu, ale przypuszcza, że ten okres jej twórczości jest już zamknięty. Zostaje niejednoznaczność i obcinanie. Obcinanie wszystkiego: w sobie, w obrazie, w emocjach, w rzeczywistości, w kolorach. Tylko wyobraźnia pozostaje nieobjęta żadną redukcją" (Teresa Pągowska, Warszawa 2001, s. 11).

Marzę i patrzę. Widzę. Malując,
nie pamiętam (na szczęście)
o zasadach sztuki. Szukam. I tak
rodzę moje światy. Gdy nie ma
pasji – mnie nie ma. Tysiące pytań
stawiam obrazowi. Odpowiedź
muszę znaleźć w sobie.
– *Teresa Pągowska*

72
WŁADYSŁAW JACKIEWICZ
(1924 - 2016)

Obraz X/72

olej, płótno, 170 x 130 cm
sygn. p. d.: Jack
na odwrociu na blejtramie opisany:
W. JACKIEWICZ OBRAZ X/72

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

Przemiany formalne jego sztuki są konsekwencją interpretacji ciała w perspektywie abstrakcji: dążenia do syntetycznych ujęć, stopniowego oczyszczania z naturalistycznych szczegółów, zwiększania bądź zacierania ostrości konturów. Taki wygląd ciała, ograniczony w zasadzie do torsu, optyczne scala cielesny kształt, zaś w perspektywie znaczenia jest jego esencją.

(Wicherkiewicz L., Pejzaże ciała, [w:] „Format. Pismo artystyczne" nr 70, 2014-2015, s. 53)

FRANCISZEK STAROWIEYSKI

Nagość na moich obrazach zwykle nie jest pociągająca. Niewiele kobiet rysuję „na seks”, raczej „na alegorię”. Wszystko zależy od idei malarza. Często posługuję się w rysunkach ciałem kobiety, gdyż ono najlepiej funkcjonuje symbolicznie.

– Franciszek Starowieyski

(Zmarł Franciszek Starowieyski, „Wprost”, 23 lutego 2009)

Franciszek Starowieyski, Miedzyzdroje, 1998, Jerzy Kośnik, Forum.

73
FRANCISZEK STAROWIEYSKI
(1930 - 2009)

Oda do radości, 2004

pastel, płótno, 102 x 102 cm
sygn. p. d. monogramem artysty: FS 1704
opisany l. d.: FREUDE SCHONER / GÖTTES FUNCKEN

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja instytucjonalna

(...) przypisują mi horror, okrucieństwo, jakieś demoniczne ekspresje, magię, kabałę i masochizm. Nie znoszę tych okrucieństw, nie lubię też wszystkich tych przypisywań. Moi ludzie są zawsze klasyczni i doskonali, jak z Rafaela, wszyscy moi ludzie mają wzniosłe marzenia, godne ruchy. W ogóle marzę o sztuce doskonałej i idealnej.
– *Franciszek Starowieyski*

Istnieje głód mistyki. W powodzi pospolitości, która nas zalewa, ludziom potrzebne jest zaludnienie tej szarzyzny nowymi tworami, nową tajemnicą, która się gdzieś odbywa.
– *Franciszek Starowieyski*

(Górnicka-Zdziech I., Franciszek Starowieyski. Bycza krew, wyd. Prószyński Media, Warszawa 2016, s. 9)

74
STANISŁAW SZUKALSKI
(1893 - 1987)

Kopernik, 1971

druk, papier, 44 x 41 cm (kompozycja)
sygn. i dat. na płycie l.d.: SSzukalski 3.XII.1970
pod kompozycją napis: 1473 - KOPERNIK - 1973
sygn. odręcznie p.d.: SSzukalski (sygnatura
z 1984 r.) wraz z odręczną dedykacją

(do obiektu dołaczono certyfikat autentyczności
wydany przez Archive Szukalski i podpisany przez
Glenna Braya oraz Lenę Zwalve)

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

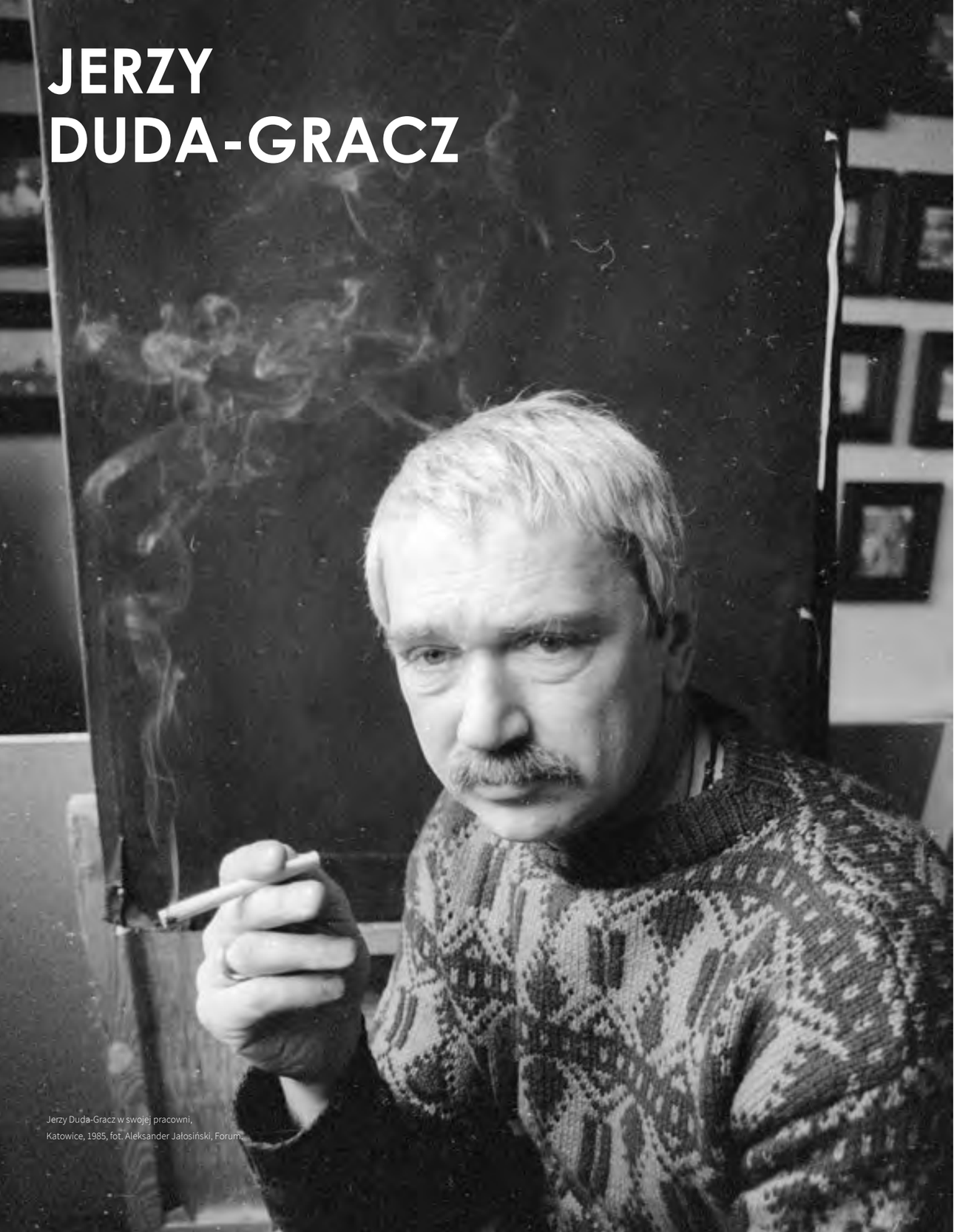
75
ALEKSANDER ROSZKOWSKI
(UR. 1961)

Skrzydło, 1981/1982

olej, płótno, 53,5 x 65 cm
sygn. i opisany na odwrociu: 26.VI.82. / -SKRZY-
DŁO- / A. Roszkowski 81 / AR na blejtramie:
B.CYNK 1 KRED 0.5 GIPS 0.3 POK. LN.

Estymacja: 7 000 - 9 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



Jerzy Duda-Gracz w swojej pracowni,
Katowice, 1985, fot. Aleksander Jałosiński, Forum.

Maluje świat umarły, świat niespełnionych marzeń, świat złożony ze strzępów pamięci, obrazów, starych fotografii, rozmów, tęsknot, lęków, miłości, goryczy, złości i ciepła. (...) Coraz częściej mieszają się z nimi umarlaki, strzygi, wampierze, ogniste i paranoiczne debilusze, deliryczne kotopsy, anielice, pokusy, grzesznice, umarłe dziewczynki, nieżywe i stare hrabianki, zgrzybiali ułani, wypłowiali sarmaci, szlachcianki i husarze. Współczesna dupencja plącze się czasem między nimi, ale tylko po to, żeby uczciwie przyznać się publicznie, na obrazie, do grzesznych marzeń starego świntucha.

– Jerzy Duda-Gracz

(Zapiski o życiu i sztuce przemijania, 1999, [w:] Duda-Gracz. Obrazy Prowincjonalno-Gminne. Kresy polskie, Katowice 2000.)

GRACZ 1603/93

76
JERZY DUDA-GRACZ
(1941 - 2004)

Spowiedź, 1993

olej, płyta pilśniowa, 51,5 x 76 cm
sygn. i opisany p. g.: DUDA-GRACZ 1603/93
na odwrociu nalepka z autorskim opisem pracy

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

Niecodzienna, tak bardzo odróżniająca się od wszystkiego sztuka Jerzego Dudy-Gracza stawia go na czele najwnikliwszych obserwatorów Polski, na którą – jak sam mówił – był chory. Większość jego dzieł to przedstawienia różnego typu obywateli naszego kraju: robotników nienawykłych do ciężkiej pracy, leniwych kobiet o monstrualnych kształtach, starych dewotek o surowym spojrzeniu, upiornych staruszek, kościelnych purpuratów, sennych prowincjuszy, lirycznych kochanków… Bohaterów tego fantastycznego świata długo by wymieniać. Wszystkich ich jednak znamy i na swój sposób rozumiemy – gdyż ostrość satyrycznego spojrzenia Dudy-Gracza odczuć może w pełni jedynie Polak.

Prezentowany obraz „Spowiedź" z 1993 roku namalowany został w położonej w Małopolsce wsi Mszalnica. Ukazuje scenę z Jezusem odbywającym tytułową spowiedź przed groteskowo wyglądającym księdzem na upiornie mrocznym cmentarzu. Blada postać Jezusa w cierniowej koronie jaśnienie na tle czarnej sutanny duchownego. Nabrzmiała głowa i drobne oczka spowiednika nadają mu głupkowaty wyraz. W swojej satyrycznej wizji artysta jest do bólu bezkompromisowy, ale zarazem stara się być sprawiedliwym: „Moje komentarze są nie tyle krytyczne, co dobrodusznie złośliwe, ze względu na ich wprzęgnięcie w ideową zasadę życia prywatnego i publicznego, porównywalną do politury polskiej obyczajowości, która ma niewiele wspólnego z Wiarą, Nadzieją i Miłością, ale dużo z nienawiścią, pychą, pazernością i frazeologią" (Jerzy Duda-Gracz w rozmowie z Jadwigą Polanowską, „Przegląd Tygodniowy", 1998). Warsztatowo doskonałe dzieło Dudy-Gracza stanowi kąśliwą uwagę w stronę polskiego kleru, jednocześnie traktując prawdziwą duchowość z najwyższym szacunkiem.

Ludzka głupota, śmieszność, brzydota, złość i wszystkie możliwe grzechy pospolite i główne, to również moje świństwa, słabości i drańskwa. Wystarczy spojrzeć, jak maluję obrazy, aby bez trudu dostrzec miłość do ludzi i ich słabości. To jest też próba szukania rozgrzeszenia dla samego siebie.
– Jerzy Duda-Gracz

(Jerzy Duda-Gracz w rozmowie z Jadwigą Polanowską, „Przegląd Tygodniowy", 1998.)

77
HENRYK MUSIAŁOWICZ
(1914 - 2015)

Kompozycja

collage, technika własna, płyta, 107,5 x 81 cm
sygn. śr. d. dwukrotnie: MUSIAŁOWICZ

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
kolekcja spadkobierców artysty

Szukam siebie, szukam ładu człowieczego, szukam złożoności natury, w której człowiek jest tylko cząstką, szukam pra-świata, poprzez własne, rozległe „ja” szukam porządku i ładu – tajemnicy życia, zrozumienia materii, aby w uczuciach i symbolach – elementarnym językiem najprostszej mowy znaków odsłonić rzeczywistość!
– *Henryk Musiałowicz*

(Henryk Musiałowicz. Malarstwo. Rzeźba [katalog wystawy], wyd. Płocka Galeria Sztuki, Płock 2014, s. 12)

78
EUGENIUSZ MARKOWSKI
(1912 - 2007)

3 + R, 1989

olej, płótno, 130 x 110 cm
sygn. na odwrociu: E. MARKOWSKI

Estymacja: 130 000 – 160 000 zł •

WYSTAWIANY
Dusseldorf, Galerie Dorota Kabiesz, Polnische Malarei der 80-ger Jahre, Eugeniusz Markowski, 19 kwietnia - 30 czerwca 1991.

Mnie osobiście interesuje
przede wszystkim groteskowy
i wyraźny kontrast
istniejący dziś między
coraz zawrotniej rosnącym
rozwojem technologicznym
a niezmiennością
prymitywnych
i elementarnych ludzkich pasji
i instynktów.
– *Eugeniusz Markowski*

Eugeniusz Markowski ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom uzyskał w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego w 1938 roku. W wyniku zawieruchy wojennej trafi ł do Włoch oraz Kanady, gdzie pracował jako dziennikarz, a także dyplomata. We Włoszech nawiązał współpracę z grupą Libera Associazione Arti Figurative, wraz z którą kilkukrotnie wystawiał swoje prace. Dopiero po powrocie do Polski w roku 1955 w pełni oddał się sztuce. Zajmował się zarówno malarstwem jak i rysunkiem, grafiką oraz scenografią. W latach 1956-1970 zajmował stanowisko dyrektora w Departamencie Współpracy z Zagranicą. Następnie został profesorem malarstwa na Akademiach Sztuk Pięknych w Warszawie i w Poznaniu. Swoją działalność artystyczną Markowski rozpoczął dopiero w wieku czterdziestu lat, dlatego trudno jego twórczość przypisać do jakiegoś nurtu w sztuce. Jego prace sugerują kierunek nowej figuracji. Był to nurt w sztuce, który pojawił się po II wojnie światowej, nazywany był również ekspresyjnym figuratywizmem. Artyści skupiali się na człowieku, jego emocjach i jego dramacie istnienia. Charakterystycznym było posługiwanie się symbolami oraz prowadzenie obrazów w pesymistycznej, mrocznej atmosferze. Markowski jednak nie należał do przedstawicieli tego nurtu w sztuce. Głównym bohaterem ekspresyjnych, „dzikich" kompozycji Markowskiego jest zawsze człowiek poddany ciśnieniu rozmaitych emocji. Silnie zdeformowane postacie ludzkie, często upodobnione do zwierząt, kłębią się na jego obrazach w nieustannym dążeniu do osiągnięcia niewiadomego celu. Wydaje się, że malarz traktuje swoich bohaterów z bezlitosną brutalnością; groteskowo śmieszni i zarazem tragiczni stają się metaforą ciemnej strony egzystencji. Bożena Kowalska pisze o pracach Markowskiego: „(...) kreuje w swoich obrazach i rysunkach odrażający cyrk ludzki. Człowiek występuje w nim z reguły nagi fizycznie i równocześnie obnażony psychicznie. Wraz ze strojem wyzbyty godności i wszelkiego wstydu, ujawnia niskie namiętności i okrucieństwo, chciwość i żądzę władzy, obłudę i trywialność, złość, głupotę i samolubność". Wraz z pędzącym rozwojem świata malarstwo Markowskiego nabiera coraz to bardziej ponadczasowego charakteru. Osią tego wszystkiego pozostaje człowiek ze swoją pierwotnością. W obrazach artysty nie zawsze protagonistą jest człowiek. Czasem obok niego lub samotnie pojawia się zwierzę – byk lub koń. Zwierzęta ukazane są w sposób potężny często spersonifikowany. Po latach dominacji estetyzmu i idealizacji w sztuce, kiedy to głównym bohaterem obrazów byli ludzie piękni i moralni, a postacie nikczemne pojawiały się jako przestroga dla oglądających, nastał czas prac Markowskiego. Z płócien patrzą na nas odrażające postacie, obnażone w swojej nikczemności i brzydocie, jednak takie przy tym ludzkie i prawdziwe, że patrząc na nie, odprawiamy własny rachunek sumienia.

STASYS EIDRIGEVIČIUS

Stasys Eidrigevicius, Warszawa, lata 90, Grzegorz Rogiński, Forum.

Naiwny świat sztuki i literatury Stasysa jest nasycony tajemniczymi postaciami, fantomami i duchami, które zamieszkują jego graficzny świat. Dużo łatwiej powiedzieć, czym wizja Stasysa nie jest, niż czym jest. Mimo że na zewnątrz przystaje do europejskiej surrealistycznej tradycji, nie jest to zdecydowanie ortodoksyjny surrealizm w duchu Bretona. Chociaż groteskowy, nie jest straszny i groźny. Choć niekiedy zabarwiony krytycyzmem, nie jest komiczny. Stasys mówi raczej w przytłumionym tonie, z baśniową niewinnością, o samotności, rozpaczy i bezsilności artysty.

(Heller S., Stasys Eidrigevičius, „Graphis" 1986, nr 246, cyt. za: Kuc M., Stasys 60, Warszawa 2011, s. 9)

Stasys osiągnął to, o czym marzy każdy artysta – stworzył swój świat.

(R. Kapuściński, Wprowadzenie, [w:] Stasys 50. Wystawa retrospektywna Stasysa Eidrigevičiusa, Grabski J. [red.], Kraków 1999, s. 18)

79
STASYS EIDRIGEVIČIUS
(UR. 1949)

Listy do brata, 1992

olej, płótno, 120 x 150 cm
sygn. p. d.: Stasys / 1992

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

Prezentowana praca Stasysa Eidrigevičiusa przedstawia list Vincenta Van Gogha do swojego brata Theo, jaki malarz zdecydował się umieścić na płótnie wraz z typowym dla siebie motywem – człowiekiem z twarzą-maską. List pochodzi najprawdopodobniej z czasów pobytu słynnego postimpresjonisty w szpitalu psychiatrycznym w Saint-Rémy, gdzie leczył się u doktora Théophile'a Peyrona.

„Drogi bracie, przekonasz się, że zyskuję coraz większą cierpliwość i że następstwem mojej choroby będzie wytrwałość. Czuję się coraz bardziej wolny od trosk. Ojciec Peyron wrócił i wspominał, że widział się z Tobą, i mówił również, że bez wątpienia list Twój dostarczy mi wszystkich szczegółów rozmowy, którą z Tobą odbył. I że w każdym razie, wynik jej był taki, iż rozsądniej będzie jeszcze tutaj poczekać. Z czym zresztą zupełnie się zgadzam, bez dwóch zdań. Jednakże jeśli atak ponowi się, nalegam, iż wolą moją jest zmiana klimatu i nawet w ostateczności powrót na północ. [Niebieską farbą] Czuję się obecnie całkiem normalnie i nie pamiętam już zupełnie tamtych złych dni. [Koniec niebieskiej farby] Dzięki pracy i bardzo regularnym posiłkom, zapewne pozostanie tak jeszcze długo, lepiej lub gorzej, ale mimo wszystko postaram się także wykonać moją pracę, tak by się to już więcej nie pojawiło. [Czerwoną farbą] Pan Peyron był uprzejmy wspomnieć o tej sprawie [Koniec czerwonej farby], jednak nie odważyłem się prosić go o podróż do Arles, pomimo wielkiej mojej ochoty, gdyż czułem, że nie spodobałby mu się ten pomysł (...)".

Łódzki artysta, samouk który swój pierwszy kontakt ze sztuką zawdzięczał pracy w tamtejszym Muzeum Sztuki. Pomimo braku artystycznego wykształcenia, jego prace zachwyciły publiczność, a łódzkie teatry oraz inne instytucje kulturalne zaufały mu i wynajmowały go jako grafika. Pracował głównie w technikach linorytu oraz autocynkografii. W 1962 roku został przyjęty do Związku Polskich Artystów Plastyków. Swoje życie spędził w Łodzi, gdzie zajmował się malarstwem, grafiką i rysunkiem. Jego prace zachwycają publiczność swoimi bogatymi kompozycjami, przedstawiającymi świat wyobrażony przez autora. Dzieła mówią o ładzie i harmonii kosmosu i świata. Prace przyciągają widza swoim ornamentowym charakterem i uwagą jaką przykładał Płóciennik do detalu. Jego dzieła znajdują się w kolekcjach Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Szczecinie oraz Gdańsku, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeach Okręgowych w Bydgoszczy, Rzeszowie oraz Bielsko- Białej, w instytucjach i kolekcjach prywatnych za granicą. Swoje prace prezentował w Polsce oraz na licznych wystawach za granicą, reprezentując tam sztukę polską. Był laureatem ponad 40 nagród w kraju i za granicą. W 2004 roku powstała Fundacja „Arkadia" imienia Henryka Płóciennika, której celem jest zebranie i popularyzowanie twórczości artysty.

80
HENRYK PŁÓCIENNIK
(1933 - 2020)

Wiosenny nastrój, 1989

olej, płótno, 65 x 54 cm
sygn. l.d.: PŁÓCIENNIK, 89
na odwrocie: HENRYK PŁÓCIENNIK
„WIOSENNY NASTRÓJ" OLEJ PŁÓTNO
65x54, 1989 r.

Estymacja: 12 000 – 16 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 13.10.2020, poz. 47

Ktoś powiedział mi kiedyś, że żeby nadać dziełu sztuki prawdziwą unikatowość trzeba by zamiast sygnatury zostawiać odcisk palca, takie dzieło nawet kiedyś stworzyłem. Spodobał mi się ten koncept, że sztuka jest jak odcisk palca.
– Henryk Płóciennik

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

81
WITOLD KACZANOWSKI (WITOLD-K)
(UR. 1932)

z cyklu Ludzie, 2018

akryl, płótno, 60 x 45 cm
sygn. l. d.: Witold-K 18

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja artysty

WYSTAWIANY
Konstancin-Jeziorna, Konstanciński Dom Kultury Hugonówka, Od człowieka do czarnej odchłani, 27 września - 29 listopada 2020.

REPRODUKOWANY
Gazur Ł. (red) Witold-K. Od człowieka do czarnej otchłani [katalog wystawy], s. 48.

Ludzie namalowani z miłością
w ulotnej ciszy i w natarczywym
zgiełku dnia powszedniego. Możesz
śledzić ich wzrokiem, widząc jedynie
plecy, a potem sam – jak teraz oni
– będziesz oglądany od tyłu przez
kolejnych widzów, którzy zajmą Twe
miejsce przed obrazem.
– *Jacques Prévert*

(Gazur Ł. [red.], Witold-K. Od człowieka do czarnej otchłani [katalog wystawy], s. 8)

TYLKO EMOCJONALNE UJĘCIE ŚWIATA PRZEZ ARTYSTĘ MOŻE STWORZYĆ DZIEŁO PEŁNOWARTOŚCIOWE, KTÓRE POBUDZI WIDZA DO ROZMYŚLAŃ I SPOWODUJE W NIM PRZEŻYCIA TAKIE, JAKIE PRAGNIE WYWOŁAĆ AUTOR.

– Judyta Sobel

(cyt. za: Malarka rozradowanej chwili. O twórczości Judyty Sobel, „Art & Business", nr 10/2008 [216], ss. 70-72)

82
JUDYTA SOBEL
(1924 - 2012)

Pejzaż

olej, płótno, 61 x 76,5 cm
sygn. l. d.: J. SOBEL na odwociu na ramie na-
lepka z James Cox Gallery at Woodstock oraz
metka z Missouri Auction School z nr. poz. 54

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł ♦

STEFAN KRYGIER

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

Stefan Krygier należy do grona artystów, którzy w ostatni sposób wpłynęli na polską sztukę drugiej połowy XX wieku. Związanym ze środowiskiem łódzkiej awangardy wywodził się z kręgu uczniów Władysława Strzemińskiego. Był współzałożycielem (obok Lecha Kunki) grupy artystycznej St-53, która ukonstytuowała się w Katowicach w 1953 roku w akcie sprzeciwu wobec odgórnie narzucanej artystom doktryny socrealistycznej. Członkowie St-53 inspirowali się lekturą „Teorii widzenia" Strzemińskiego. W kolejnych latach Krygier wielokrotnie wystawiał z innymi członkami katowickiego ugrupowania, m.in. w Galerii Krzywe Koło w Warszawie (1959). Pierwszą wystawę indywidualną miał już trzy lata wcześniej w prestiżowym warszawskim Salonie „Po prostu". Należał do artystów eksperymentujących, uczestniczył w III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w 1959 roku ale też w sympozjach w Puławach, zielonogórskich sympozjach „Złotego Grona", plenerach koszalińskich w Osiekach i Lubelskich (Stefan Krygier w pracowni, Łódź, lata 70 XX w.) Spotkaniach Artystycznych. Wydarzenia te gromadziły artystów, którzy w awangardzie upatrywali drogi uniezależnienia się od rzeczywistości peerelowskiej.

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

„Nofret" z 1965 roku to jedna z pierwszych form przestrzennych autorstwa Krygiera, który w następnych latach będzie chętnie sięgał po to narzędzie wypowiedzi. „Nofret" imponuje artystycznym radykalizmem i mądrością. W tej formie wszystko jest ważne i wszystko podlega formie, która jest nadrzędną wartością. To forma transparentność. „Nofret" stoi na początku drogi jaką obrał Krygier w celu badania przestrzeni w dziele, jego tektoniki i architektoniki – studia te pogłębiał w latach 70. i 80. w kolejnych obiektach z cyklu „konfl ikty" (1971) czy późniejszym „Ośrodku Kondensacji Formy III" (1985). „Nofret" to dzieło konstruowane w przestrzeni, otwarte na rozproszenie i penetrowanie otoczenia, należy więc do grupy brył, które sam artysta określił jako Ośrodki Kondesacji Formy. Oferowana praca ma swojego prekursora w rzeźbie „Nofret I" z 1964 roku, wykonanej w drewnie ale o mniejszych wymiarach (110 x 16 x 4 cm) i o znacznie mniej potraktowanej głębi przenikających ją przestrzeni. „Stefan Krygier był dziedzicem postawy awangardowej w tym, że szukał nowych rozwiązań artystycznych, ale także teoretycznych. Jak jego wielcy poprzednicy był teoretykiem sztuki, wniósł swój wielki wkład do naszego dzisiejszego myślenia o formie i przestrzeni, był artysta wiernym nurtowi, który szczególnie podkreślał wagę komunikatywności sztuki i z tym związaną jej rolę i wagę w życiu społecznym, w kształtowaniu i interpretowaniu historii" pisał Stefan Szydłowski. Niewątpliwie postać Stefana Krygiera należy dziś do kanonu klasyków łódzkiej awangardy i obok Stanisława Fijałkowskiego jest to najciekawszy reprezentant tego niezwykle ważnego dla polskiej sztuki środowiska artystycznego

Kategorie wiodące, którymi Stefan Krygier kierował się w poznaniu sztuki i w jej tworzeniu to architektonika dzieła, wędrująca oś symetrii, klucz interpretacyjny i symultanizm.

(Szydłowski S., Stefan Krygier: grafiki, rzeźby, szkice z lat 60. i 70. XX w. [katalog wystawy], wyd. Biuro Wystaw Artystycznych w Kielcach, Kielce, 2018, s. 10.)

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

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

83
STEFAN KRYGIER
(1923 - 1977)

Mona Lisa
z cyklu Symultanizm formy, 1988

olej, płótno, 114 x 146 cm
sygn. p. d.: S. Krygier / 88
na odwrociu opisany: Z CYKLU SYMULTANIZM FORMY 114 X 146 MONA LISA STEFAN KRYGIER OLEJ FARBY TALENS REMBRANDT / GRUN KLEJOWY

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Nowy Jork, kolekcja prywatna
zakup od artysty

WYSTAWIANY
Łodź, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Stefan Krygier, 1999.

REPRODUKOWANY
Stefan Krygier 1923-1997, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 84.

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

84
STEFAN KRYGIER
(1923 - 1977)

Nofret, 1965

brąz patynowany, wys. 168 cm
sygn. i opisany u dołu: STEFAN KRYGIER 1965r. "NOFRET" ed. 5/8
ed. 5/8

Estymacja: 140 000 – 180 000 zł •

Sztukę Stefana Krygiera można zdefiniować jako konsekwentne poszukiwanie nowych środków wyrazu formy, która – jak wskazywał – byłaby czystą „emanacją przestrzeni". To zainteresowanie obecną w dziele przestrzenią zrodziło m.in. serię prac z lat 60., w której artysta starał się przełożyć na język współczesny tradycje sztuki starożytnego Egiptu. Krygiera szczególnie pociągał zmysł matematyczny kompozycji i bryły, jej dekoracyjność oraz kunszt konstrukcji, cechujący dzieła starożytnych mistrzów.

Oferowany praca jest odlewem z brązu wykonanej w 1965 roku rzeźby „Nofret" w drewnie. Dzieło stanowi kontynuację cyklu „Dolina Królów", zainicjowanego przez Krygiera rok wcześniej. Należy do owych nowatorskich form artystycznych, które wymykały się klasycznej definicji rzeźby i stąd prowokowały poszukiwania nowego nazewnictwa. Artysta preferował określenie „forma", którym posługiwał się zarówno w swojej pracy artystycznej, jak i teoretycznej. Sztuka Krygiera wynika z pewnej kontynuacji postawy twórczej Władysława Strzemińskiego – związana jest z archeologią formy i badaniem form historycznych w perspektywie ich potencjału, siły oraz żywotności dla nas tu i teraz.

„Nofret" to jeden z pierwszych obiektów przestrzennych Krygiera. Imponuje artystycznym radykalizmem i mądrością. Nadrzędną wartością dzieła jest jego forma, której wszystko podlega i która wymusza sposób obróbki materii. Konstruowana w przestrzeni rzeźba, jest otwarta na rozproszenie i penetrację otoczenia. Należy do grupy obiektów, które Krygier określał jako „Ośrodki Kondensacji Formy". Praca ma swojego prekursora w rzeźbie „Nofret I" z 1964 roku, również oryginalnie wykonanej w drewnie, choć o mniejszych wymiarach (110 x 16 x 4 cm) i znacznie słabiej potraktowanej głębi przenikających ją przestrzeni. „Nofret" stoi na początku drogi, jaką obrał Krygier w celu badania przestrzeni w dziele, jego tektoniki i architektoniki – studia te pogłębiał w latach 70. i 80. w kolejnych cyklach zatytułowanych „Konflikty" oraz „Ośrodki Kondensacji Formy".

85
RYSZARD WAŚKO
(UR. 1947)

Bread & butter, 2012

olej, płótno, 110 x 140 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
R.Waśko 2012 / Bread & butter

Estymacja: 65 000 – 85 000 zł

W pracach Waśki widoczne jest niezwykle konsekwentne zainteresowanie tym, jak doświadczamy świata, analizowanie specyfiki mediów, poprzez które jest on nam dostępny, śladów, jakie to doświadczenie pozostawia.

(Krajewski M., Piękno sztuki [w:] Ryszard Waśko. Piękno idei, Mazowieckie Cenrum Sztuki Współczesnej Elektrowni w Radomiu, Radom 2021, s. 15)

86
RYSZARD WAŚKO
(UR. 1947)

Havana Boogie-Woogie, 2012/2014

olej, płótno, 127 x 128 cm
sygn. i opisany na odwrociu: R. Waśko
"Havana Boogie-Woogie" / No. 2 / 2012/2014

Estymacja: 65 000 – 75 000 zł

W drugiej dekadzie XXI wieku Ryszard Waśko całkowicie odchodzi od prostoty i surowości cechującej jego obrazy z przełomu lat 80. i 90. Zwraca się ku mistrzom odległych epok, korzystając z ich motywów i techniki pracy.

(Ryszard Waśko - Piękno idei, film dokumentujący wystawę artysty zorganizowaną w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 22.04.2021)

87
TAMARA TARASEIWCZ
(UR. 1950)

Windows to nature, 2007

technika mieszana, 91,5 x 60,5 cm
sygn. i opisany na odwrociu: 1675/2007 / Mixed media / 36"x24" / TAMARA TARASIEWICZ / CHICAGO U.S.A. oraz dwa razy powtórzony stempel: TAMARA TARASIEWICZ / GALLERY & MUSEUM / 17-230 Białowieża / ul. Pałacowa 47 / POLAND

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Nowy Jork, kolekcja prywatna
zakup od artysty

88
ALICJA DOMAŃSKA
(UR. 1984)

Energy flow, 2022

akryl, płótno, 120 x 90 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Alicja Anna Domańska / Energy Flow / 2022 na blejtramie: Domańska

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

89
PIOTR MŁODOŻENIEC
(UR. 1956)

Penclub, 2013

akryl, płótno, 79 x 124 cm
sygn. na odwrociu: piotr mlodoże-
niec'14/'penclub'/akryl/pł

Estymacja: 10 000 – 12 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

Maluję szybko, maluję siebie takim, jakim jestem w tym momencie. To jest rodzaj dziennika.
– Piotr Młodożeniec

(Michał Zaborowski [katalog wystawy], wyd. Stalowa, marzec 2014, s.7.)

W pracach Młodożeńca widać inspirację grafiką i plakatem oraz niespokojnymi czasami w których przyszło mu spędzić swoją młodość. Charakterystyczny styl sztuki podziemnej związanej z polityką oraz stanem wojennym wpłynęły na twórczość artysty. Prace są kolorowe, kontrastowe i dynamiczne. Z tego pozornego chaosu wyłaniają się ludzkie sylwetki i wielkomiejskie sceny. W swoich późniejszych obrazach artysta wykorzystuje technikę sitodruku, przenosząc na nie fotografie. Przykładem może być prezentowany obraz „Penclub" z 2013 roku, w którym kolor i raster przenikają scenę grupy postaci w klubie.

90
TOMASZ BARAN
(UR. 1985)

Bez tytułu, 2012

tempera, płótno, 150 x 115 cm
sygn. na odwrociu: Tomek Baran 2012

Estymacja: 14 000 – 18 000 zł •

Podstawowymi środkami wyrazu Tomasza Barana jest malarstwo abstrakcyjne i malarstwo przestrzenne. Jego obrazy mają często charakter rzeźbiarski, artysta uzyskuje trzeci wymiar poprzez deformacje powierzchni płótna lub wybrzuszenia podłoża.

W swoich minimalistycznych i abstrakcyjnych pracach Baran eksploruje przede wszystkim fizyczne właściwości malarstwa. Nie interesują go żadne odniesienia poza obrazem samym w sobie – jego prace są chłodne, przemyślane, blisko im do instalacji artystycznych. Swoją drogę twórczą rozpoczynał tradycyjnie, od malarstwa figuratywnego. Szybko zorientował się, że nie była to słuszna dla niego ścieżka. W rozmowie z Magdą Kownacką artysta wspominał, że w malarstwie figuratywnym czuł cały czas oddech doświadczeń poprzednich pokoleń artystów, nie potrafił odnaleźć w nim siebie (Deptuła B., Nieformalna forma, [w:] „Art & Business" 11/2011, s. 74). Dopiero całkowity zwrot w stronę płótna, blejtramu i farby pozwolił mu złapać dystans i czerpać z tradycji malarstwa.

Nie bez znaczenia są też korzenie Barana – wychował się w Stalowej Woli – hutniczym mieście z przemysłowym krajobrazem. Stąd być może w jego pracach postindustrialny charakter oraz wybór stosowanych materiałów i technik, wywodzących się spoza tradycyjnego warsztatu malarza. Baran chętnie sięga po farby przemysłowe, sam projektuje i wycina swoje podobrazia, używając wyrzynarki. W jego pracowni znaleźć można różnego rodzaju materiały, jak sam mówi, często sięga po gotowe elementy jeśli tylko te odpowiednio go zainspirują.

Mimo że Baran porusza się w ramach estetyki industrialnej, punktów odniesienia dla jego twórczości bardziej niż w naszym otoczeniu należy szukać raczej w modernistycznym malarstwie – autotematycznym i wyczulonym na problematykę medium.

(Cieślak N., Heavy metal [fragment z recenzji wystawy Tomasza Barana w BWA Galeria Sztuki w Olsztynie])

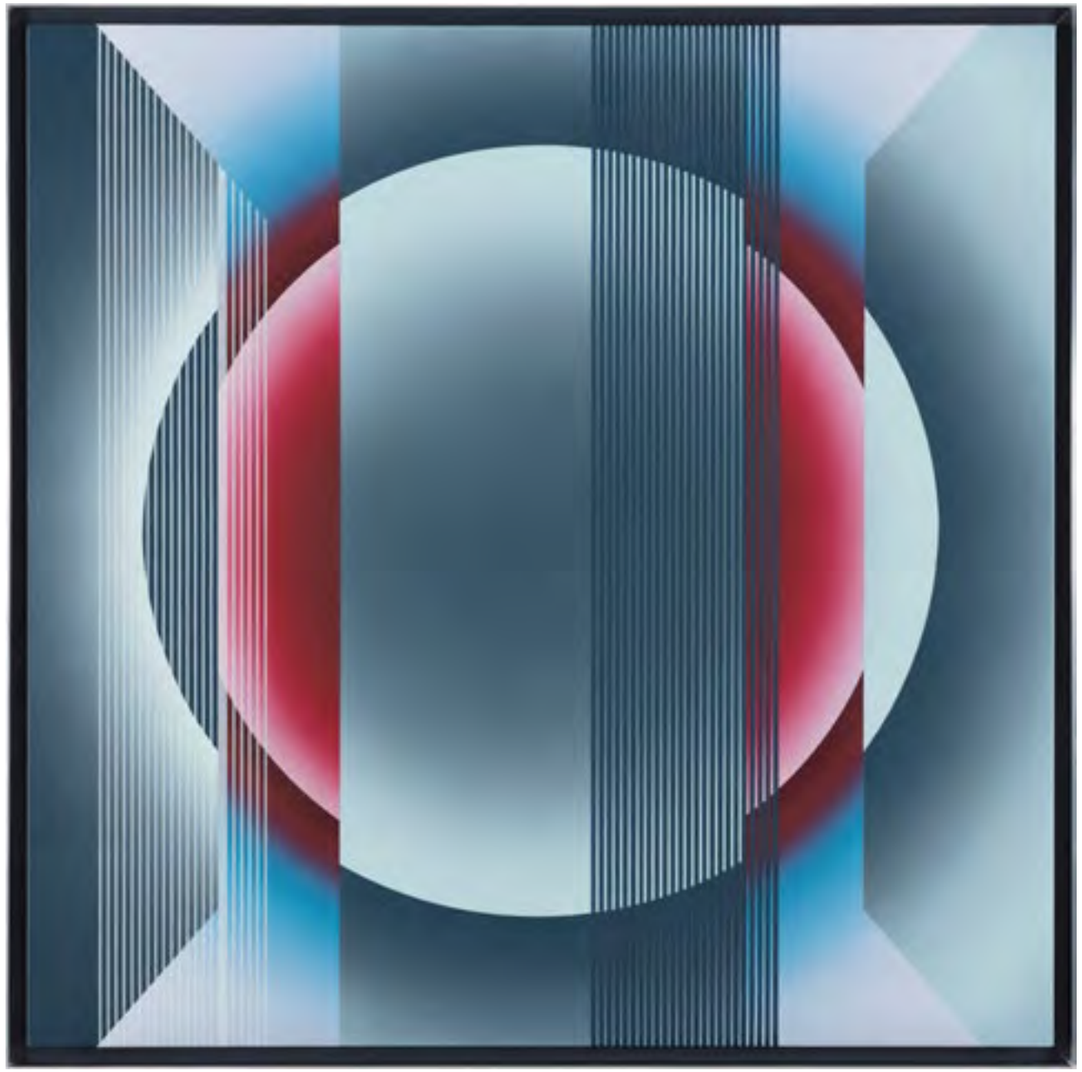
91
PI SQUARE

O_EM: n, 2022

akryl, płótno, 125 x 125 cm
na odwociu opisany: Pi 2022 / Pi Square /
O_EM: n na blejtramie autorska nalepka

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

Widz nie odnajdzie w mojej twórczości polityki, globalnych problemów, które trawią świat czy konfliktów zbrojnych. W świecie istnieje za dużo rozpaczy, krzywdy, niesprawiedliwości, przemocy… Jest to otaczająca i dusząca nas codzienność. Moje malarstwo jest to afirmacja życia, próba wydobycia tego, co jest dalej piękne w ludzkości. Jest to usilne dążenie do lepszego „ja” i lepszego jutra.
– Pi SQUARE



92
REAFAŁ OLBIŃSKI
(UR. 1943)

Solitude II, 2022

olej, płótno, 142 x 100 cm
sygn. p. d.: Olbiński

opisany na odwociu: Martinique / 2022 /
Olbiński / "Solitude II"

Estymacja: 120 000 – 150 000 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

(R. Olbiński: współczesny rynek sztuki jest jak giełda, wywiad przepr. Nadia Senkowska, Dzieje.pl – portal historyczny, 21.02.2018)

93
TOMASZ SĘTOWSKI
(UR. 1961)

Królowa Arkadii, 2012

akryl, płótno, 80 x 120 cm
sygn. p. d.: T. Sętowski

(do obiektu dołączono certyfikat autentyczności wydany przez autora)

Estymacja: 110 000 – 130 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

Tematyka obrazów Sętowskiego jest konsekwentnie prowadzona wokół fantastyki i miejsc wyobrażonych. Powracającym wielokrotnie tematem jest m.in. świat mitycznej Atlantydy – miasta znajdującego się pod wodą. O istnieniu tajemniczego miejsca mówił już Platon w swoich dwóch dialogach: „Timajos" i „Krytias", w których opisał wyspiarskie, wojownicze i bogate plemię Atlan¬tów. W IX tysiącleciu p.n.e. miało ono toczyć boje z przodkami Ateńczyków. Ci ostatni w końcu zwyciężyli, po czym na Atlantów spadł gniew bogów: „Przy¬szły straszne trzęsienia ziemi i potopy, a wyspa Atlantyda zanurzyła się pod powierzchnię mo¬rza i zniknęła". O starożytnym przekazie przy¬pomniała epoka romantyczna. Mit o zaginionej Atlantydzie zyskał wielką popularność, która trwała do początku XX wieku. Tyko do 1920 roku powstało ponad 1,2 tys. artykułów naukowych i literackich na temat legendarnego miasta, którego historią fascynowali się pisarze, poeci i artyści.

Sętowski zabiera nas do własnej Atlantydy – otoczonego wodą tajemnego miasta, którego obraz zdumiewa. Spiętrzone na skałach rzędy budynków, mostów i schodów, kopuły przywołujące na myśl bliskowschodnie miasta czy wpisana w architekturę niczym wieża potężna postać kobieca – w obrazie skupiają się niczym w soczewce wszystkie cechy charakterystyczne malarstwa Sętowskiego. Ponadto pracę charakteryzuje niezwykła pieczołowitość i dbałość w oddaniu najmniejszego detalu oraz nieograniczona niczym wyobraźnia, która pozwala zbudować fantastyczną architekturę i wciągającą topografię mitycznego miasta. „Poprzez swoje obrazy wprowadza swoich odbiorców, promotorów i kuratorów sztuki w baśniową opowieść, w której rzeczywistość miesza się z fikcją, przez co w mgnieniu oka artystę ogłoszono jednym z najbardziej oryginalnych i najzdolniejszych malarzy młodego pokolenia, któremu udało się stworzyć własny, niepowtarzalny i rozpoznawalny styl" – czytamy na stronie artysty. Niewątpliwie, obrazy z cyklu podwodnych miast cieszą się dużym uznaniem wśród miłośników malarstwa Tomasza Sętowskiego. Intrygują swą tajemniczością, wciągają widza w beztroski świat wyobraźni, odwracając choć na chwilę jego uwagę od rzeczywistości dnia codziennego.

Wycieczki w krainę fantazji są dla mnie poszukiwaniem skarbów, którymi chciałbym się podzielić. Umysł jest swoistą fabryką snów uruchamianą na czas tworzenia. Wymyślanie monumentalnych kompozycji jest próbą zaistnienia w świecie wyobraźni, z dala od codzienności.
– *Tomasz Sętowski*

MICHAŁ JACKOWSKI

Michał Jackowski w pracowni (materiały od artysty).

94
MICHAŁ JACKOWSKI
(UR. 1978)

Empty gold, 2020

brąz, brąz złocony, wys. 38 cm
sygn. na dole: Jackowski
ed. 3/8

Estymacja: 100 000 – 130 000 zł

Rzeźby urodzonego w 1978 roku Michała Jackowskiego łączą w sobie antycznego ducha ze współczesnym językiem pop-kultury i mitologią konsumpcjonizmu. Wprowadzając nowoczesne elementy do klasycznej formy, artysta pragnie skłonić widza do refleksji i pobudzić w nim podstawowe uczucia. Absolwent warszawskiej ASP, już od piętnastu lat z powodzeniem tworzy zarówno małe formy rzeźbiarskie, jak i większe realizacje sakralne czy urbanistyczne.

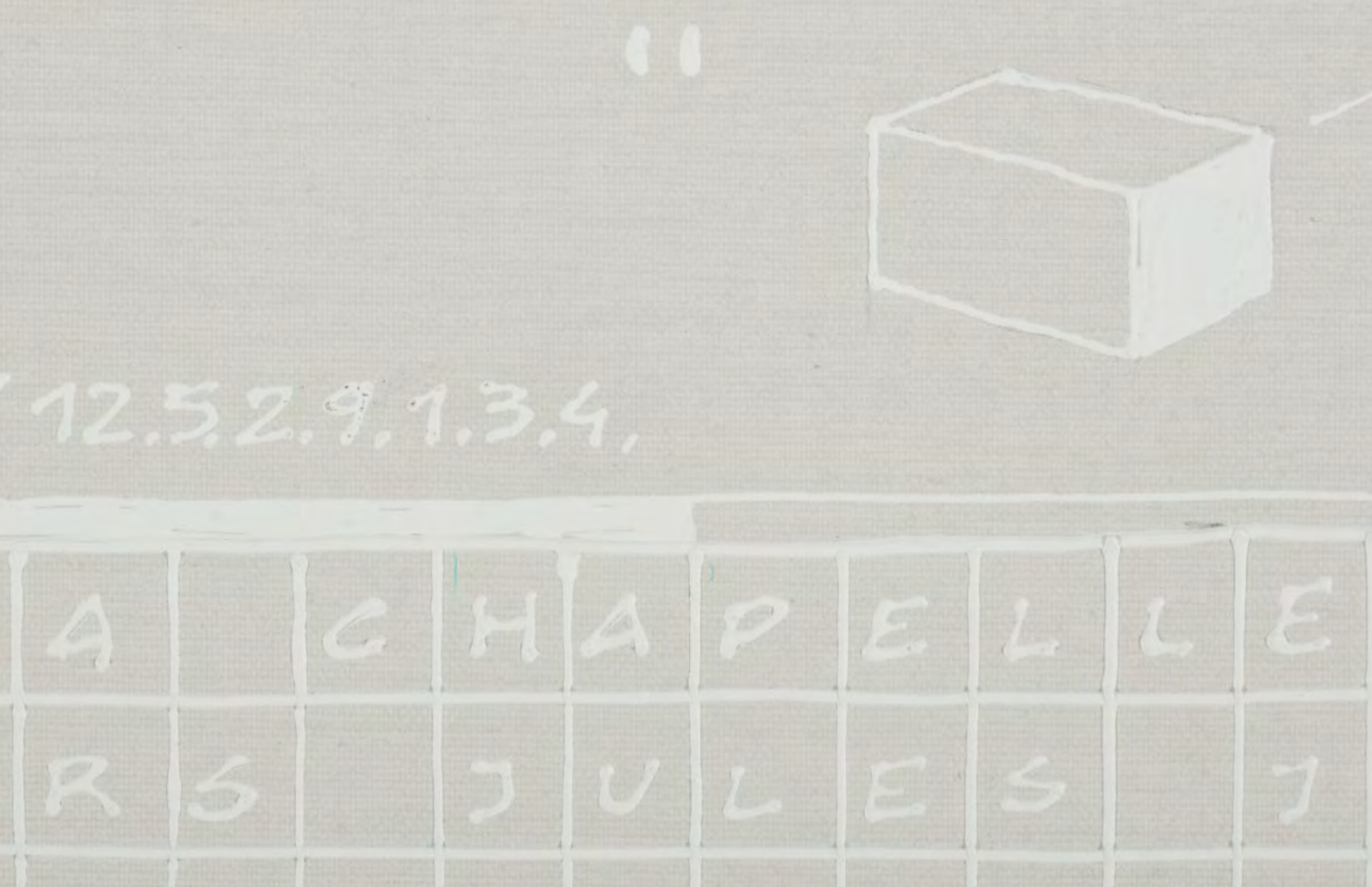
Jackowskiego interesuje przede wszystkim postać człowieka, jego stan duchowy i relacje międzyludzkie. „Eksplorując ludzkie pragnienia i emocje, intryguje mnie wiele pytań dotyczących współczesności. Staram się odpowiadać na nie poprzez rzeźbę, jednocześnie dzień po dniu powoli rzeźbiąc siebie" – pisze artysta na swojej stronie.

Jego dzieła powstają zarówno z marmuru karraryjskiego, jak i brązu. Rzeźbiarz często posługuje się dekonstrukcją klasycznej formy i wprowadza do niej współczesne elementy zaczerpnięte z pop-kultury, takie jak chmurki dialogowe, gumy do żucia czy teksty piosenek Beatlesów.

Prezentowana praca „Empty gold" z 2020 roku przedstawia wykonaną z brązu głowę młodzieńca. Klasyczna estetyka zostaje jednak zachwiana przez rozbicie rzeźby na wiele mniejszych elementów. Praca wymaga ułożenia z kolejnych, pasujących do siebie fragmentów – niczym swoiste przestrzenne puzzle. Dekonstrukcja daje możliwość odkrycia pustego wnętrza rzeźby, pokrytego złotem. Artystyczny zamysł może być jednocześnie pytaniem – co jest ważniejsze, ludzka twarz, czy to, co ukryte wewnątrz?

Interesuje mnie głównie człowiek, a szczególnie relacje międzyludzkie, przede wszystkim mężczyzny i kobiety, ale także ogółu nas jako społeczeństwa. Ulokowane jest w tym bowiem wszystko, co mnie interesuje – miłość, cielesność, historia naszej cywilizacji.
– *Michał Jackowski*

(Tchnąć życie w kamień – wywiad z Michałem Jackowskim, „Rynek i Sztuka", 21.12.2016)



95
PIOTR CZAJKOWSKI
(UR. 1973)

Metro/White z cyklu Metro, 2022

olej, płótno, 150 x 95 cm
sygn. i opisany na odwrociu: PIOTR CZAJKOWSKI / "METRO/WHITE" / 2022 Obraz nr. 2

Estymacja: 45 000 – 50 000 zł

Praca „Metro / White" Piotra Czajkowskiego jest kolejną odsłoną z cyklu METRO, który artysta nieprzerwanie kontynuuje od 2012 roku oraz który stanowił przedmiot jego rozprawy habilitacyjnej w 2020 roku. Stworzona kompozycja swoim układem przypomina swoistą krzyżówkę, zapisaną tajemniczym kodem. Z rzędów liter wyłowić można nazwy stacji paryskiego metra: Porte de la Chapelle, Bobigny – Pablo Picasso, Porte Dauphine, Trocadéro, Montparnasse… Tworzą one nieskończone ciągi znaczeniowe. Na obrzeżach dodatkowo towarzyszą im numery poszczególnych linii – 12, 5, 2, 9, 1, 3 i 4. W tej artystycznej łamigłówce, odwołującej się do urbanistyki Paryża – prawdziwego miasta-ikony, symbolu zachodniej kultury – Czajkowski zawarł metaforę podróży: „Metro to podróż. Całe nasze życie jest podróżą. Nieustannie kroczymy w różnych kierunkach. Dążymy do szczęścia, miłości, spełnienia. Nasze spotkania z ludźmi, ważne sytuacje, zmiany życiowe są kolejnymi punktami na trasie tej podróży, są jak stacje metra. Tu wsiadamy, tam wysiadamy, przesiadamy się i jedziemy dalej… Moje prace symbolizują wędrówkę w głąb siebie, w przeszłość i przyszłość, nie zapominając o teraźniejszości. W tej wędrówce nic nie jest oczywiste, wiele pozostaje przed nami ukryte" (Czajkowski P., Cykl METRO, piotrczajkowski.com).

Podziemny świat Paryża ze swoim skomplikowanym układem urbanistycznym to punkt wyjścia dla artysty do rozważań natury egzystencjalnej. Jest szkołą życia, której doświadcza codziennie ponad cztery miliony osób – mieszkańców, przyjezdnych, turystów. Metro uczy tolerancji, akceptacji napotykanych na swej drodze „obcych", szacunku do ludzi różnych ras, wyznań, orientacji, a także innego wykształcenia czy majętności. Obrazy z cyklu METRO są najważniejszą serią w twórczości Czajkowskiego. Prace oprócz swojego wymiaru symbolicznego, stanowią również niejako pamiętnik z podróży artysty do Paryża – to urwane momenty z pamięci, składające się w wyjątkowy obraz.

W labiryncie paryskiego metra, na peronach, podróżując z jednego do drugiego końca miasta, Piotr zbiera zabłąkane słowa. Układa puzzle, jednak czy jedna litera spotka tę drugą? Nagle w ciemnych korytarzach pojawia się wiersz, oświetlając sens zapomnianego muru: to wspaniały obraz Piotra i odnaleziona droga…
– Irène Jacob

Sztuka Piotra Czajkowskiego staje w obronie tego ducha awangardy i dziś, w drugiej dekadzie XXI wieku. Podobnie jak jego poprzednicy, twórczość tego artysty pobudza do myślenia i jest głęboko zakorzeniona w historii europejskiego modernizmu. Twórca ma determinację godną długodystansowca eksplorującego trudne i głębokie pokłady myślowe.
– prof. Richard Demarco

96
LIA KIMURA
(UR. 1992)

Leaving, 2021

olej, płótno, 100 x 80 cm
sygn. i opisana na odwrociu:
k / LIA KIMURA / "LEAVING" 2021

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

Formuła portretów Lii Kimury (...) odrzuca tworzenie osobowych wzorów dając nam milczące, introwertyczne przedstawienia anonimowych postaci, które stają się godłem naszych czasów, pełnych rozterek i niepokojów, uwidaczniając niepewne miejsce jakie zajmuje człowiek w strukturze świata. Tworzenie bezosobowych portretów to zdematerializowanie naszego bytu, niewiarygodnie bliski i widoczny na płótnie dotyk dłoni jest wstrząsającym śladem będący wspomnieniem naszej obecności.
– Karolina Kaliszewska

(Nieobecna: Wystawa malarstwa Lii Kimury [katalog wystawy], Wallspace Gallery, Warszawa 2022, s. 5.)

Kantor w Ahrenberg Atelier, Chexbres, 1966 r.

Tadeusz Kantor i Theodor „Teto” Ahrenberg, Villars, 1964 r.

Tadeusza Kantora i Theodora „Teto” Ahrenberga łączyła ponad czterdziestoletnia przyjaźń. Oboje byli dumnymi nonkonformistami, przekraczającymi granice i wychodzącymi poza schematy. Transgresja ta objawiała się w sztuce Kantora poprzez jego zdecydowanie niekonwencjonalne praktyki, które obejmowały performance, konceptualizm, malarstwo gestu, eksperymentalną produkcję teatralną i ciągłą redefinicję awangardy. Ahrenberg natomiast od dzieciństwa pielęgnował w sobie żartobliwą nieufność wobec władzy i autorytetów. Sprzeciwiał się konserwatyzmowi i przez całe życie pozostawał mocnym indywidualistą. Jako kolekcjoner wspierał młodych, początkujących artystów i był wierny zmieniającemu się pojęciu sztuki współczesnej.

U progu lat 60. Ahrenberg pomógł Kantorowi zorganizować pierwszą indywidualną wystawę poza granicami Polski. Odbyła się ona w Sztokholmie w słynnej Galerii Samlaren, gdzie wystawiał Max Ernst, Jean Tinguely, a także inni wybitni europejscy artyści. „Była to moja pierwsza indywidualna wystawa w Europie i udało mi się sprzedać wiele obrazów (…). Po otrzymaniu mojego udziału (…) miałem 20 000 zł – tyle, że wystarczyłoby na życie przez czterdzieści miesięcy w Krakowie! Połowę tamtej nocy spędziłem w różnych barach z przyjaciółmi. Tak to się zaczęło.” – wspominał w wywiadzie Kantor („In the name of art. A portrait of Theodor 'Teto' Ahrenberg: collector and patron devoted to artists and their art”, 1990, J. P. Morgan Friberg).

Mimo odmiennego powołania i temperamentu, zarówno dla Kantora, jak i dla Ahrenberga przekraczanie norm nie stanowiło zwykłego aktu buntu. Był to sposób na wywołanie zmian w sztuce i poprzez sztukę oraz zapewnienie, że pozostanie ona kontrowersyjna i istotna.

Tadeusz Kantor i Theodor „Teto” Ahrenberg.

Nigdy nie byłeś właścicielem obrazów. Ty byłeś ich dobroczynnym ojcem. Zawsze widzę Cię u progu mojego malarstwa, mojego życia… Zawsze miałem wrażenie, że to nie ja, tylko Ty zacząłeś moje obrazy, moje rysunki. To Ty zobaczyłeś je pierwszy…

(Tadeusz Kantor, Pośmiertny list do Teto Ahrenberga, 1989)

97
TADEUSZ KANTOR
(1915 – 1990)

Informel, 1964

technika mieszana, olej, płótno
130 x 195 cm
sygn. i opisany p. d.: 3, 1964 Kantor Chexbres

Estymacja: 900 000 – 1 200 000 zł • ●

(Obiekt jest importowany spoza Unii Europejskiej,
i jest objęty dodatkową opłatą importową.)

PROWENIENCJA
Szwajcaria, kolekcja rodziny Ahrenbergów
własność artysty

WYSTAWIANY
Belmont-sur-Lausanne, Musée Fondation Deutsch, 1993.
Göteborg, Göteborgs Konstmuseum, 1993.
St. Ingbert, Museum Sankt Ingbert, 1993 - 1994.
Linköping, Östergötlands länsmuseum, 1993.
Mons, Musée des Beaux-Arts de Mons, 1998.
Fécamp, Palais Bénédictine, 1999.

REPRODUKOWANY
Ahrenberg Collection, Östergötlands Länsmuseum,
Linköping, Göteborg 1993.

98
TADEUSZ KANTOR
(1915 – 1990)

Informel, 1961

olej, płótno
81 x 100 cm
sygn. p. d.: Kantor

Estymacja: 300 000 – 400 000 zł • ●

(Obiekt jest importowany spoza Unii Europejskiej,
i jest objęty dodatkową opłatą importową.)

PROWENIENCJA
Szwajcaria, kolekcja rodziny Ahrenbergów
własność artysty

WYSTAWIANY
Zurych, Migros Museum, Tadeusz Kantor,
30 sierpnia – 26 października 2008.

Theodor „Teto" Ahrenberg był jednym z najważniejszych i najbardziej wpływowych kolekcjonerów sztuki XX wieku. Jego narodzona tuż po wojnie pasja z czasem przerodziła się w niesamowitą kolekcję, obejmującą nie tylko dzieła klasyków awangardy takich jak Matisse, Picasso czy Chagall, ale również – a może i przede wszystkim – pionierów współczesności. Należeli do nich m.in. Tadeusz Kantor, Olle Bærtling, Jean Tinguely, Christo, Lucio Fontana, Arman, a także Niki de Saint Phalle. Obejmujący niemal tysiąc obiektów zbiór dzieł stał się jedną z największych w Europie, prywatnych kolekcji sztuki współczesnej.

(...) w 1955 roku pojawił jakiś powiew wolności. W 1956 roku znalazłem się w grupie dziewięciu artystów krakowskich, którzy zorganizowali wystawę prac, jakie stworzyli potajemnie w domu. W tym czasie również założyłem teatr Cricot 2. Potem w 1957, 1958 i 1959 nastał „Okres Teto". Najpierw był okres stalinowski, potem okres Teto!

(Wywiad z Tadeuszem Kantorem, „In the name of art. A portrait of Theodor 'Teto' Ahrenberg: collector and patron devoted to artists and their art", 1990, J. P. Morgan Friberg)

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 obiektów, które zostały sprowadzone spoza obszaru Unii Europejskiej (oznaczonych ●), do Ceny Zakupu doliczona zostanie dodatkowo kwota VAT-u granicznego w wysokości 8%. 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.