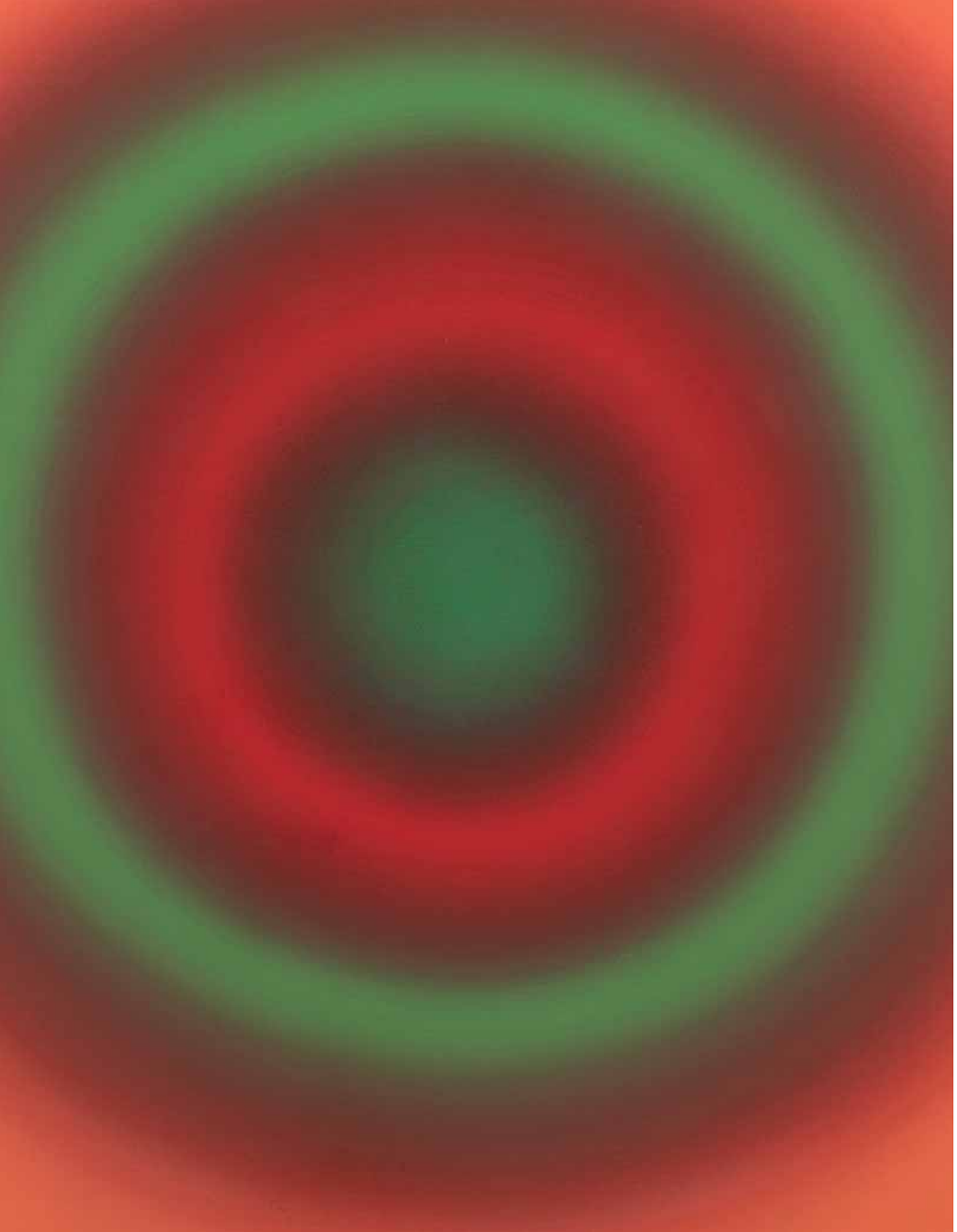
POLSWISSART



POLSWISSART

DOM AUKCYJNY

AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

6 czerwca 2023 r., godz. 19.00
www.polswissart.pl

Wystawa przedaukcyjna:
19 maja - 6 czerwca 2023 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., 74, 75
Adler J., 45, 46
Ascher J., 48
Autor Nieokreślony, 1, 2, 7, 16, 22

B
Bagieński S., 10
Bakałowicz W., 5
Biegas B., 38, 39, 40
Boddien G., 9

C
Cisowski A., 88
Czajkowski P., 102
Czapski J., 53
Czyżewski T., 52

D
Dali S., 91
Dobkowski J., 80
Dominik T., 90
Dwurnik E., 89

E
Ejsmond J., 8

F
Fangor W., 69

G
Gorbatowski K., 76
Gorlak Z., 101
Gottlieb L., 44
Grupa K., 98

H
Hofman W., 37

J
Janikowski M., 66
Juszkiewicz E., 96

K
Kałucki J., 87
Kanelba R., 50
Kantor T., 62, 63
Karpiński A., 28
Kędzierski A., 25, 26
Korecki W., 30
Kossak J., 33, 34
Kossak W., 31, 32
Krzywak S., 99
Kuna H., 36

L
Lambert-Rucki J., 51
Lenica A., 58, 59
Lepige A., 4

Ł
Łempicka T., 41, 42

M
Makowski Z., 78
Malczewski J., 23
Menkes Z., 47
Mędrzycki M., 49
Minkowski M., 35
Minor Mi., 92
Munzer B., 95

N
Niewiadomski E., 17
Nikifor, 54
Norblin S. L. W., 6

P
Papa-Rostkowska M., 79
Pawlak W., 81, 82, 83
Podkowiński W., 18
Potworowski P., 55

R
Rosen J., 13
Rosenstein E., 77
Rozwadowski Z., 14, 15
Ruszczyc F., 19

S
Sobel J., 65
Sosnowski K., 73
Stanisławski J., 20, 21
Stażewski H., 72
Szajna J., 64
Szerner W., 12
Szwacz B., 56, 57

Ś
Świeszewski A., 3

T
Tarasewicz L., 85, 86
Tarasin J., 84

W
Walczak I., 100
Waliszewska A., 97
Weiss W., 29
Wierusz-Kowalski A., 11
Winiarski R., 70, 71
Witkiewicz S. I., 27
Wyczółkowski L., 24

Y
Yerka J., 93, 94

Z
Zak E., 43
Ziemski J., 67, 68
Ziemski R., 60, 61

POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

Aukcja odbędzie się:
6 czerwca 2023 r., godz. 19.00

Wystawa przedaukcyjna:
19 maja - 6 czerwca 2023 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
AUTOR NIEOKREŚLONY
(KRĄG NIKOLAASA VERKOLJE,
SZKOŁA HOLENDERSKA)

Portret mężczyzny, XVII/XVIII w.

olej, płótno, 86 x 72 cm

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna Koller Auctions, aukcja 26.03.2012, poz. 1698
Anglia, kolekcja Margaret Helene Edith Ward i hrabiego Paula Williama Alexandra zu Münster, Freiherr von Grothaus
Anglia, kolekcja Baronessy Irene de Brienen i Cyrila Augustusa Warda
Haga, kolekcja Clingendael

Zasada wielkiej mody (...) polega na tym, że ubiory męskie mają dorównywać bogactwem kobiecym albo je nawet przewyższać. (...) piękne peruki dworskie, na wzór i podobieństwo peruk króla, robią rzemieślnicy albo – ściślej – artyści, wybitni specjaliści, najpiękniejsze zaś są oczywiście peruki „ufryzowane w wielkie loki".

(Bluche F., Życie codzienne we Francji w czasach Ludwika XIV, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 54)

I został człowiek wolny od pęt władzy,
Od nierówności klas, ras i narodów,
Zbyty już trwogi, poddaństwa, poniżeń,
Sam sobie panem, mądrym, sprawiedliwym,
Po prostu – człowiek.
– Percy Bysshe Shelley

(Shelley P. B., Prometeusz wyzwolony, przeł. Leszek Elektorowcz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 137)

2
AUTOR NIEOKREŚLONY

Portret mężczyzny w czerwonej kamizelce, I poł. XIX w.

olej, płótno, 42,5 x 35,5 cm

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł

Wyzłocone słońcem szczyty
Już różowo w górze płoną
I pogodnie lśnią błękity
Nad pogiętych skał koroną.

W dole – lasy skryte w cieniu
Toną jeszcze w mgle perłowej,
Co w porannym oświetleniu
Mknie się z wolna przez parowy.
– Adam Asnyk

(Asnyk A., Ranek w górach [fragment], Poezje. Tom II, 1879)

3
ALEKSANDER ŚWIESZEWSKI
(1839-1895)

Pejzaż górski

olej, deska, 12,5 x 19 cm
sygn. p.d.: A. Świeszewski

Estymacja: 28 000 – 35 000 zł

PROWENIENCJA
Olsztyn, kolekcja prywatna

4
AMELIA LEPIGE
(OK. 1819 - OK. 1900)

Scena we wnętrzu, 1836
Przed domem, 1836

olej, płótno, 62 x 74 cm (każdy)
(1) opisany przez artystkę p.d.: Robert 1792
(2) sygn. p.d: Amelie Lepige. A: 1836.

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Amelia Lepigé jest jedną z tych artystek, o której karty historii sztuki nadal uparcie milczą. Mimo ewidentnego talentu, wiemy o niej bardzo niewiele i to głównie poprzez działalność artystyczną jej męża, wziętego warszawskiego portrecisty – Franciszka Pfanhausera. Urodziła się w 1819 roku jako córka Jana Grzegorza Lepigé i Amalii Lepigé z domu von Lessel. Ojciec jej był oficerem wojsk polskich, walczącym m.in. w Powstaniu Listopadowym, a jego nazwisko zaszczytnie umieszczono na sklepieniu paryskiego Łuku Tryumfalnego, obok tak wielkich generałów jak Dąbrowski, Zajączek oraz ks. Józef Poniatowski. Za swoje zasługi wojskowe otrzymał także w 1843 roku od cara Mikołaja I tytuł szlachecki i herb Gromiec.

Amelia była nie tylko malarką, lecz także zajmowała się konserwacją. W latach 1833-1839 pracowała przy odnawianiu obrazów w Łazienkach Królewskich, gdzie poznała swojego przyszłego męża. Wzięła ślub z Franciszkiem Pfanhauserem w 1837 roku w Warszawie. Tymczasem w 1848 roku małżeństwo wyjechało do Włoch i zamieszkało na stałe we Florencji. Do kraju już nigdy nie wrócili, nie mieli także potomstwa.

Zainteresowania artystyczne Amelii obejmowały również kolekcjonowanie dzieł sztuki i antyków. Zakupiła m.in. na aukcji osiem obrazów z kolekcji Ossolińskich. Później prawdopodobnie wraz z mężem współtworzyła ich prywatną kolekcję, którą opiekowała się po śmierci męża. W 1878 roku florencką galerię pani Pfanhauserowej odwiedził Józef Ignacy Kraszewski.

Technicznie bardzo zdolny, wykonał mnóstwo niewielkich obrazów modnego „rodzaju historycznego” z końca XVI lub początku XVII w. – epoki, którą sumiennie wystudiował. Uczty, tańce, odwiedziny, trefnisie, pazie, Walezjusze, Buckinghamy – dostarczyli mu anegdot historycznych niezbyt głęboko pojętych oraz pretekstu do malowania starych szaf, krzeseł, dywanów, poduszek, kotar, puzder, koronkowych kołnierzów i t. p. rekwizytów kuchni historyczno-rodzajowego malarstwa.

(Niewiadomski E., Malarstwo polskie XIX i XX wieku, Warszawa 1926, s. 144)

5
WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ
(1833-1903)

Taniec / Miłe towarzystwo
(La danse / En bonne compagnie)

olej, płótno, 91 x 72 cm (każdy)
sygn. l.d.: Bakałowicz Paris (każdy)

Estymacja: 130 000 – 160 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Bernaerts Veilinghuis, 20.02.2023, poz. 190

6
SEBASTIAN LUDWIK WILHELM NORBLIN (1796-1884)

Archanioł Michał w geście błogosławieństwa, 1850

olej, płótno, 192 x 119 cm
sygn. u dołu wzdłuż brzegu szaty:
PARISIS / NORBLIN / PINX / ANNO / MDCCL

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Altius, aukcja 26.10.2002, poz. 68

Urodzony w 1796 roku Sebastian Ludwik Wilhelm Norblin, zwany też Sobkiem, był synem malarza Jana Piotra Norblina de la Gourdaine oraz jego drugiej żony, Marii Kopschówny, córki zamożnego przemysłowca. Jego ojciec, z pochodzenia Francuz, został zaproszony do Polski w 1774 roku przez księcia Adama Jerzego Czartoryskiego. Dziś uznawany za niejako „polskiego" malarza, mieszkał i pracował w naszym kraju przez kolejne trzydzieści lat, choć ostatecznie w 1804 roku wyemigrował z rodziną do Francji.

Sebastian Norblin idąc w ślady ojca, również został malarzem. Jednak w przeciwieństwie do niego, nie hołdował nowym prądom stylistycznym i tworzył w konwencji akademickiej. W 1811 roku rozpoczął studia w paryskiej École des Beaux-Arts, w pracowniach François-André Vincenta oraz Merry-Josepha Blondela. Co niezwykłe, naukę zakończył dopiero po kilkunastu latach, w 1825 roku! Paweł Ignaczak z Muzeum Narodowego w Poznaniu wysuwa hipotezę, że tak długi czas studiów podyktowany był pragnieniem Sobka by zdobyć najwyższą nagrodę – Prix de Rome. Od 1816 roku jego nazwisko pojawia się co roku w sprawozdaniach Akademii na liście studentów startujących w konkursie. Mimo wieloletnich niepowodzeń, ambitny młody artysta zdobył w 1822 roku wyróżnienie honorowe (mention honorable), w 1823 roku drugą nagrodę „Grand Prix" i ostatecznie w 1825 roku za dzieło „Antygona grzebiąca Polinejkesa" – pożądaną „Prix de Rome".

Mimo pojawiających się pochlebnych opisów w konkursowych katalogach (od co najmniej 1819 roku artysta wystawiał prace nie tylko w Paryżu, ale też na salonach prowincjonalnych), sukcesów w sprzedaży prac do lokalnych muzeów i wygranego stypendium „Prix de Rome", Norblina niestety spotkał zawód ze strony najwyższego autorytetu, jego ojca: „Otrzymałeś nagrodę, której ja nigdy nie zdołałem zdobyć, a przecież nie masz żadnego talentu!" (Fournier-Sarloveze J. R., Les peintres de Stanislas Auguste II, Roi de Pologne, Paris 1907, s. 58 [tłum. Ignaszak P.]). W 1826 roku wyjechał do Włoch i spędził tam następnych siedem lat. Podróż ta ostatecznie ukształtowała jego styl. Malował przede wszystkim sceny historyczne i historyzujące pejzaże, choć niekiedy zdarzało mu się sięgnąć po portret. Najbardziej lubił tematy zaczerpnięte z antyku, przedstawiał też swoich bohaterów w klasycyzującym kostiumie.

Jego kariera nabrała rozpędu po powrocie do Francji. Wówczas rozpoczęła się lawina oficjalnych zamówień państwowych i kościelnych. Tworzył różne przedstawienia religijne dla licznych kościołów m.in. dla katedry w Hawrze, kolegiaty w Mantes, paryskiego kościoła na Wyspie Św. Ludwika czy monumentalnego kościoła Św. Rocha. Dekorował też kaplicę w Notre Dame des Blancs Manteaux oraz w kościele Saint-Gervais-Saint-Protais. Inspirowali go najwięksi mistrzowie akademiccy, tacy jak Rafael, Poussin i Le Sueur, a także twórczość współczesnego mu Ingresa.

Norblin realizował również zamówienia dla rodu Czartoryskich, z którym łączyły go specjalne więzi. Jego największym projektem była współpraca przy odnowie Hotelu Lambert, gdzie stworzył dekorację ścienną ukazującą znaki zodiaku i bogów greckich. Warto przy okazji wspomnieć, że Czartoryscy i Norblinowie przez wiele lat mieszkali po sąsiedzku na Wyspie Św. Ludwika w Paryżu.

O sztuce Sebastiana Norblina mówi się w Polsce wciąż za mało. Ze względu na fakt, iż działał jedynie za granicą i jego twórczość pozostaje nadal w cieniu sławy ojca, polscy historycy sztuki nie poświęcili mu dotąd należytej uwagi. Wykonane przez malarza przedstawienie Archanioła Michała, niezwykle wysmakowane i klasyczne w ujęciu, jest niewątpliwie zachętą do badań nad jego artystycznym dorobkiem, a przy tym stanowi niewątpliwą rzadkość na rynku aukcyjnym.

Norblin hołdował akademickiej poprawności, jego kompozycje odznaczały się spokojnymi gestami, klasycyzującymi draperiami, a obrazy charakteryzowały się starannym fini.

(Ignaczak P., Sebastian Norblin 1796-1884. Zapomniany artysta Wielkiej Emigracji, [w:] Epoka Chopina – kultura romantyczna we Francji i w Polsce, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Wyd. Neriton, Warszawa 2013, s. 102)

7
AUTOR NIEOKREŚLONY

Portret Tadeusza Kościuszki

olej, płótno dublowane, 56, 5 x 45,5 cm

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

LITERATURA
Lepiarz A., Białczyk A., Groblewska T., Wielcy malarze w małym dworku. Kolekcja malarstwa polskiego XIX i początku XX w., Poznań 2010, s. 182, 195.
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja Smólska - malarstwo polskie XIX i początku XX wieku, s. 121.

Ja, Tadeusz Kościuszko,
przysięgam w obliczu Boga
całemu Narodowi Polskiemu, iż
powierzonej mi władzy na niczyj
prywatny ucisk nie użyję, lecz
jedynie dla obrony całości granic,
odzyskania samowładności Narodu
i ugruntowania powszechnej
wolności używać będę.
– *Tadeusz Kościuszko*

(Przysięga Kościuszki [fragment], Kraków, 24 marca 1794 r.)

Tylko wierność ludziom,
czyni z nas człowieka.
– *Tadeusz Kościuszko*

Za samą szlachtę bić się nie będę,
chcę wolności dla całego narodu
i dla niej wystawię tylko me życie.
– *Tadeusz Kościuszko*

8
JÓZEF EJSMOND
(1862-1937)

Przegląd wojsk, 1883

olej, płótno, 48 x 59,5 cm
sygn. l.d.: 1883 / Józef Eismond

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja Smólska - malarstwo polskie XIX i początku XX wieku, ss. 117, 121.

Charakterystyczny dla artystycznej twórczości Ejsmonda jest obraz „Przegląd wojsk”, przedstawiający rozgrywającą się w szerokim pejzażu scenę przeglądu gwardyjskich pułków (francuskich lub belgijskich), w której zwraca uwagę niemal fotograficzny realizm w odtwarzaniu zarówno sylwetek koni, jak i postaci jeźdźców, a także dbałość o precyzję w przedstawianiu detali.

(Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja Smólska – malarstwo polskie XIX i początku XX wieku, s. 116)

9
GEORG VON BODDIEN
(1850-1926)

Bitwa pod Waterloo, przełom XIX i XX w.
(Bitwa huzarów hannowerskich ze
szwoleżerami napoleońskimi)

olej, płótno, 110,5 x 202 cm

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Rempex, 22.11.2006, poz. 283
Hugo Ruef, aukcja 3.11.2005, poz. 70

REPRODUKOWANY
Lepiarz A., Białczyk A., Groblewska T., Wielcy malarze w małym dworku. Kolekcja malarstwa polskiego XIX i początku XX w., Poznań 2010, s. 58-59, 166, 199.
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja Smólska - malarstwo polskie XIX i początku XX wieku, s. 4.

10
STANISŁAW BAGIEŃSKI
(1876-1948)

Olszynka Grochowska, 1909

olej, płótno, 65 x 83 cm
sygn. l.d.: St. Bagieński 909

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Rempex, 27.08.2003, poz. 205

REPRODUKOWANY
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja Smólska - malarstwo polskie XIX i początku XX wieku, s. 59.

Kompozycja ikonograficznie nawiązuje do legendarnej bitwy z okresu powstania listopadowego, rozegranej pomiędzy siłami rosyjskimi dowodzonymi przez Iwana Dybicza a armią polską prowadzoną przez Józefa Chłopickiego.

(Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i początku XX wieku, [s.l.], [s.n.], 2008, s. 59)

ALFRED WIERUSZ KOWALSKI

Kowalski miał dwie olbrzymie pracownie, oprócz mieszkania. Malował konie, sanie, śnieg i wilki. (...) Co tylko namalował, zaraz zabrali Niemcy. Opowiadano, że zarabiał 40 000 marek rocznie! Czy podobały mi się jego obrazy? Gdzie tylko widzę talent, zaraz mnie interesuje. I tu widziałam duży talent. W tych obrazach był charakter. Było dużo życia.
– Olga Boznańska

(cyt. za: Stępień H., Liczbińska M., Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914: materiały źródłowe, Warszawa 1994, s. 258)

Alfred Wierusz-Kowalski – słynny malarz wilków – należy do czołowych przedstawicieli szkoły monachijskiej. Urodził się w 1849 roku w Suwałkach. Wychowany pośród lasów i jezior, w bliskim kontakcie z naturą, bardzo szybko uwrażliwił się na jej piękno. Mając ledwie osiem lat, doświadczył jednak również mroków dzikiej przyrody. W jego pamięci trwale zapisało się dramatyczne wspomnienie pewnej mroźnej zimy, gdy podróżując z rodziną saniami zostali napadnięci przez stado wściekłych wilków. Wówczas nie przewidywał, że doświadczenie to mocno wpłynie na jego przyszłe tematy malarskie.

Gdy chłopiec miał niemal szesnaście lat, państwo Wieruszowie przeprowadzili się do Kalisza. Miasto to dynamicznie się rozwijało, co dawało lepsze warunki życia, pracy i nauki. Uczęszczając do Męskiego Gimnazjum Filologicznego, młody Alfred otrzymał tam swoje pierwsze lekcje rysunku. W 1868 roku wyjechał do Warszawy by kontynuować edukację w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Oprócz słynnego pejzażysty, jego pedagogami byli Rafał Hadziewicz i Aleksander Kamiński. Trzy lata później wyjechał na studia do Drezna. Wybór był nieoczywisty, gdyż w tamtym czasie najpopularniejszy kierunek pośród młodych adeptów malarstwa stanowiła akademia monachijska. Miasto nad Łabą miało jednak bogate grono polskiej emigracji, skupione wokół osoby Józefa Ignacego Kraszewskiego. Alfred jako młody student miał nawet okazję go sportretować – i mimo że praca niezbyt mu się udała, dziś jest interesującym przykład wczesnej twórczości artysty, w dodatku w tematyce, jaką bardzo rzadko podejmował.

W akademii wytrzymał jedynie półtora roku. Wraz ze swoim przyjacielem Václavem Brožíkiem, czeskim malarzem historycznym, opuścił Drezno dla Pragi. Wspólnie założyli tam swoją pracownię i dołączyli do praskiego środowiska artystycznego. Malarz próbował wówczas własnych sił, tworząc pierwsze samodzielne kompozycje, które następnie z sukcesem sprzedawał w salonie sztuki Nikolausa Lehmanna. W 1873 roku Wierusz i Brožík ruszyli ostatecznie do Monachium. Artysta zapisał się wówczas na tamtejszą akademię, do klasy Alexandra Wagnera. Przez chwilę również pracował w atelier Józefa Brandta.

Monachium stało się dla Wierusza prawdziwym domem. Ustatkował się i założył rodzinę z poślubioną w 1878 roku Jadwigą z Szymanowskich. Tęsknił jednak za Polską, jej pięknym, dziewiczym krajobrazem i szlacheckimi tradycjami – stąd zakupił Mikorzyn, majątek ziemski koło Konina. Miejsce było malownicze, położone nad brzegiem jeziora i otoczone lasem. Oprócz dworku, malarz posiadał tam specjalne pomieszczenie i wybiegi, przeznaczone dla swojej prywatnej hodowli wilków. Miał ich aż sześć, w tym dwa otrzymane w prezencie od niemieckiego cesarza Wilhelma. Dzięki temu mógł zaobserwować i tak doskonale oddać ich anatomię i zachowania w swoich ulubionych tematach malarskich. Do Mikorzyna jeździł latem i w okresie Świąt Bożego Narodzenia. Natomiast na stałe zamieszkała tam jego żona i córki, od czasu do czasu odwiedzając Wierusza w jego monachijskim atelier.

Dzięki międzynarodowym wystawom, kariera Wierusza szybko się rozwinęła. Miał bogaty krąg odbiorców nie tylko w całej Europie, ale i Stanach Zjednoczonych. Tworząc sztukę na wskroś polską, umiał wyczuć gusta klienteli. Zagranicznych zachwycała egzotyka malowanych scen – wyjazdów i powrotów z polowań i jarmarków, wesołych kuligów, weselnych orszaków czy też przedstawień z wilkami – natomiast w rodakach rozpalały one patriotyczne uczucia. Swoje sceny rodzajowe osadzał w malowniczym, rodzimym krajobrazie, który traktował realistycznie i z precyzją szczegółów. Poprzez swą sztukę, był ambasadorem polskości – i za to należy mu się wielkie uznanie.

Alfred Wierusz Kowalski podczas pobytu w Monachium, materiały prasowe.

Z MAŁYMI WYJĄTKAMI PRZĘDZĘ SWYCH POMYSŁÓW KOMPOZYTORSKICH SNUJE Z ŻYCIA WIEJSKIEGO, W KTÓRYCH KRAJOBRAZ, LUDZIE I KONIE GRAJĄ RÓWNOWAŻNĄ ROLĘ.

(Stępień H., Liczbińska M., Artyści polscy w środowisku monachijskim, wyd. Chors, Kraków, s. 178)

11
ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI
(1849-1915)

Wieczorna sanna, ok. 1880-1890

olej, płótno dublowane, 71,5 x 119 cm
sygn. l.d.: A. Wierusz-Kowalski

Estymacja: 1 000 000 – 1 300 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna
Frankfurt, kolekcja prywatna
Niemcy, Galerie Wimmer (zakup w 1891)

LITERATURA
Ptaszyńska E., Alfred Wierusz-Kowalski 1849-1915, Wyd. DIG, Warszawa 2011, s. 141-143.

Nieodłącznym elementem rodzajowo-pejzażowych obrazów Wierusza-Kowalskiego są konie, te od stuleci darzone przez Polaków ogromnym sentymentem szlachetne i użyteczne zwierzęta. Artysta potrafił przedstawić konie w różnych sytuacjach, ujęciach oraz skrótach, wykazując niebywałą znajomość kształtu, charakteru i ruchu konia.

(Zielińska J., Rodzime motywy w twórczości Alfreda Wierusza-Kowalksiego, [w:] Fałtynowicz Z. [red.], Studia, szkice, wspomnienia o Alfredzie Wieruszu-Kowalskim, Wyd. Stowarzyszenie Przyjaciół Suwalszczyzny, Suwałki 2000, s. 64)

Sztuka Alfreda Wierusza-Kowalskiego to konsekwentnie realizowana wizja polskości, opierająca się upływowi czasu i nowym modom. Jako wybitny „monachijczyk", artysta łączył realizm z nastrojowością, malując sceny rodzajowe na tle rodzimych łąk, stepów i chłopskich wiosek, o różnych porach dnia i roku. W swych licznych jazdach, sannach i kuligach, potrafił z wielkim talentem oddać ducha epoki i ducha samego narodu.

Prezentowane dzieło „Wieczorna sanna" podejmuje ulubioną dla artysty tematykę – zimową drogę. Ciągnięte przez czwórkę kasztanowych koni sanie powoli pną się w górę śnieżnej zaspy, podążając za widniejącymi na horyzoncie pozostałymi zaprzęgami. Dzień chyli się już ku końcowi, różowa łuna rozlewa się po białym puchu, a uczestnicy sanny rychło rozpalili pochodnie by rozświetlały im dalszą drogę. Skąpany w zimowej aurze rodzimy pejzaż i będąca trwałym elementem polskiej tradycji scena kuligu stanowią o niezwykłej atmosferze i malowniczości obrazu. Artysta po mistrzowsku oddał każdy detal, poczynając od faktury zbrylonego śniegu, poprzez charakter siedzących w saniach mężczyzn, aż do tlącego się papierosa w dłoni jednego z nich. O wysokich walorach artystycznych dzieła świadczy ponadto wysmakowana, nieco przygaszona paleta barwna oraz zręcznie zastosowany w odmalowanym zaprzęgu skrót perspektywiczny – umiejętność, jaką Wierusz wyciągnął z doświadczeń akademickich i terminowania w pracowni Józefa Brandta. Malarz większość swoich kompozycji opierał na liniach diagonalnych, powtarzając na dalszych planach układ głównej grupy, w postaci kolejnego powozu czy sań. Tymczasem koń to nieodłączny element każdego dzieła artysty, jak gdyby potwierdzający dawne powiedzenie: „Polak na koniu się rodzi". Zwierzę zajmując tak istotne miejsce w polskiej kulturze, wnosi do sztuki Wierusza narodową nutę.

Narrację kompozycji buduje realistyczne ujęcie i bogactwo szczegółów. Efekty te dają pewne wrażenie trójwymiarowości, działając na zmysły i wyobraźnię odbiorcy. Konfrontując się z obrazem, widz zostaje wciągnięty jak gdyby do bezpośredniej obserwacji rozciągniętej w czasie sceny. Może on nie tylko ją opisać, lecz również dopowiedzieć sobie wcześniejsze czy późniejsze wydarzenia. Praca odwołuje się do naszych emocji i wrażliwości zdradzając, iż dzieła Alfreda Wierusza-Kowalskiego nie powinniśmy zwyczajnie oglądać, lecz z całą siłą odczuwać.

Władysław Szerner urodzony w 1836 roku w Warszawie, był synem naczelnika sekcji administracyjno-rachunkowej na Wydziale Górnictwa Królestwa Polskiego. Ukończył Instytut Szlachecki w Warszawie, po czym do roku 1862 studiował malarstwo w Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem m.in. Rafała Hadziewicza. Wówczas zaprzyjaźnił się z młodszym od siebie Józefem Brandtem. Należał do grona młodzieży, która w czasie powstania styczniowego chwyciła za oręż w obronie Ojczyzny.

W 1865 roku wyjechał do Monachium. Zapisał się na tamtejszą akademię i szlifował talent pod okiem m.in. Georga Hiltenspergera, Alexandra Wagnera oraz Hermana Anschütza. Początkowo tworzył przede wszystkim rysunki, rzadko sięgając po farby olejne. Wykonywał zlecenia dla różnych czasopism, gdzie polecił go Brandt, znając jego pracowitość i biegłość rysunkową. To właśnie dzięki rekomendacji przyjaciela malarz w 1865 roku rozpoczął współpracę z warszawskim tygodnikiem „Kłosy", dla którego stworzył serię scenek rodzajowych („Przed kościołem dominikanów w Krakowie" 1872, „Swaty w Krakowskiem" 1872, „Przy kramach w Sukiennicac"" 1874), a także widok przedstawiający wnętrze pracowni monachijskiego malarza Wilhelma Kaulbacha (1874).

Szerner utrzymywał kontakty z monachijską kolonią malarzy polskich, m.in. Alfredem Wieruszem-Kowalskim, Antonim Kozakiewiczem oraz Władysławem Czachórskim – który wykonał portret jego siedmioletniego syna ("Portret Włodka Szernera", 1789). Tam też wykrystalizował się jego warsztat artystyczny. Zainteresowania twórcze Szernera obejmowały sceny rodzajowe z udziałem Lisowczyków i husarii oraz przedstawienia podkrakowskich chłopów. Nastrojowe obrazy odznaczały się przemyślaną tematyką i wysoką precyzją warsztatową, znajdując uznanie wśród klientów nie tylko w Polsce, ale również w Niemczech.

W pracowni Brandta mieliśmy też niespodziewaną przyjemność poznać się z pracami p. Władysława Szernera. Są to sceny rodzajowe, pełne prawdy i wdzięku; nasze targowice, karczemki, popasy, pochwycone szczęśliwie z natury, które by każdy salon i zbiorek mile przyozdobiły. Takimi właśnie holenderscy malarze zarobiliby sobie na sławę.

(cyt. za: Stępień H., Liczbińska M., Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914, Wyd. Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1994)

12
WŁADYSŁAW SZERNER
(1836-1915)

Powrót do domu

olej, płótno, 27 x 38 cm
sygn. l.d.: Władysław Szerner / Monachium

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł

PROWENIENCJA
Desa Unicum, aukcja 10.06.2021, poz. 23

13
JAN ROSEN
(1854-1936)

Scena z husarem, 1909

akwarela, gwasz, papier, 39 x 30 cm
sygn. p.d.: J.Rosen / 1909

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł

PROWENIENCJA
Olsztyn, kolekcja prywatna
Koller, aukcja 01.10.2021, poz. 3488

14
ZYGMUNT ROZWADOWSKI
(1870-1950)

Dragon, 1914

akwarela, papier, 41 x 27,5 cm
sygn. l.d.: Z. Rozwadowski / 1914.
opisany l.g.: Pułk 14 jazdy Ks. Warszawskiego

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

Zygmunt Rozwadowski był absolwentem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych i akademii monachijskiej. Swój talent szlifował w kraju pod okiem m.in. Jana Matejki, a za granicą w pracowni Antona Ažbego. Jeszcze jako student debiutował w TPSP w Krakowie, wystawiając pod nazwiskiem Jordan (pseudonim od nazwy herbu rodzinnego). Po studiach mieszkał we Lwowie – nauczał w Szkole Przemysłowej, wiele wystawiał i współpracował przy dekoracji wnętrz lwowskiego teatru. W 1899 roku założył Związek Artystów Polskich we Lwowie, któremu prezesował od 1903 roku. Należał także do lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. W latach 1913-14 pełnił w nim funkcję wiceprezesa. W czasie I wojny światowej walczył w Legionach. Po II wojnie zamieszkał w Zakopanem.

Tworzył przede wszystkim obrazy batalistyczne z czasów napoleońskich i powstania listopadowego, sceny rodzajowe z motywami koni, rzadziej portrety i pejzaże. Był także zaangażowany przez Jana Stykę i Wojciecha Kossaka do pomocy w realizacji popularnych panoram – „Panoramy Racławickiej", „Golgoty", „Panoramy siedmiogrodzkiej", „Męczeństwa Chrześcijan" oraz „Bitwy pod piramidami".

15
ZYGMUNT ROZWADOWSKI
(1870-1950)

Przy kuźni (Kucie konia),
ok. 1900-1910

olej, tektura, 34 x 43,5 cm
sygn. p.d.: Z. Rozwadowski

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja Smólska - malarstwo polskie XIX i początku XX wieku, ss. 56, 48.

16
AUTOR NIEOKREŚLONY
(XIX/XX W.)

Goździki, 1897

olej, płótno, 90 x 81,5 cm
sygn. l.d.: Victor Vandenbossche 1897

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

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

(Niewiadomski E., Sztuka, „Tygodnik Ilustrowany" 1903, nr 10)

17
ELIGIUSZ NIEWIADOMSKI
(1869-1923)

Siwy zmierzch

olej, deska, 31 x 41 cm
sygn. p.d.: N

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa kolekcja rodziny artysty
własność artysty

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

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

(…) nie buduje obrazu, ale rozbija
go na kilka różnych fragmentów,
w rezultacie czego natura staje się
tylko pretekstem do rozgrywek
formalnych niespokojnej fantazji.

(Wierzchowska W., Władysław Podkowiński, wyd. Sztuka, Warszawa 1957, s. 51-52)

18
WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI
(1866-1895)

Klomby w ogrodzie, 1894

olej, sklejka, 21 x 32 cm
(w świetle passe-partout)
sygn. p.d.: Podkowiński / 94
na odwrociu pieczątka: Ze zbiorów /
Hanny i Mariana / PODKOWIŃSKICH

Estymacja: 300 000 – 400 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Władysław Podkowiński, 1990.

REPRODUKOWANY
Władysław Podkowiński [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, nr kat. I, 135, s. 71.

O skali malarskich możliwości Podkowińskiego w 1894 r. przekonuje równoległe powstanie małych, niemal abstrakcyjnych letnich pejzaży. Nowością jest ich impastowa faktura, wydobyta gęsto kładzionymi smugami tłustej, olejnej farby o intensywnej barwie.

(Charazińska E., Władysław Podkowiński, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 2002, s. 75-76)

Wszystkie żywioły o ile je namaluję
będą do Pańskiej dyspozycji –
powietrze, woda i ziemia. Żałuję,
że brak jeszcze ognia.
– Ferdynand Ruszczyc

(fragment listu F. Ruszczyca do F. Mangghi Jasieńskiego z 1902 r.,
rękopis w Bibliotece Książąt Czartoryskich, Kraków)

FERDYNAND RUSZCZYC

Ferdynanda Ruszczyca zwie się potocznie „malarzem żywiołów" – był jednym z młodopolskich gigantów, którego twórcze zainteresowania skupiały się na uwielbieniu natury w jej symbolicznym ujęciu. Urodził się w 1870 roku w Bohdanowie. Studiował na akademii petersburskiej pod okiem wybitnego pejzażysty Iwana Szyszkina, a następnie Archipa Kuindżi. Uczelnię opuścił w 1897 roku z tytułem „kłassnyj chudożnik" III stopnia, już wtedy tworząc dzieła w dojrzałym, indywidualnym stylu. Biorąc udział w wystawach wiosennych akademii oraz w wystawach stowarzyszenia „Mir iskusstwa", szybko zaczął być doceniany przez wybitnych kolekcjonerów i krytyków. W dzienniku Ruszczyca z 3 października 1900 roku czytamy: „Poczta dzisiejsza, jak zwykle poniedziałkowa, przyniosła całą wiązankę czasopism. Na ostatniej stronicy 'Kraju' nr 43 znalazłem dla siebie miłą niespodziankę: wyjątki z artykułu St. R. Lewandowskiego z czeskiego 'Slovansky Przehlad'. Mówi tam o 'kresowcach' i o 'stojącym na czele ich wszystkich Ruszczycu'. 'Długo musiał patrzeć na przyrodę, studiować ją i badać, umiłował ją i myślą i sercem syna tych stron polskich, których piękność jest mu drogą...'. Dumny jestem, że to wyczytano z moich prac" (Ruszczyc F., Dziennik: Ku Wilnu 1894 – 1919, t. I, wyd. Secesja, Warszawa, 1994, s. 125-126).

Podczas wystawy dyplomowej jego obraz „Wiosna" nabył sam Paweł Tretiakow, założyciel słynnej Galerii Trietiakowskiej w Petersburgu. Tymczasem sprzedaż „Młynu o zachodzie słońca" umożliwiła artyście odbycie podróży po Europie. Jednak wyjazd ten potwierdził tylko przywiązanie Ruszczyca do rodzinnych stron. Pisał: „Można pozostać wiernym ojczyźnie mimo wszelkich pokus... Widzimy i podziwiamy piękność innych krajów, składamy jej hołd... a jednak kochamy tylko swój, czujemy, że on do nas należy, a my do niego" (Ruszczycówna J., Ferdynand Ruszczyc 1870 – 1936. Pamiętnik wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 1966, s. 34).

Od 1899 roku Ruszczyc stał się bardziej obecny w życiu artystycznym Warszawy i Krakowa. Czynnie pokazywał swoje prace w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, Salonie Aleksandra Krywulta, a także na wystawach krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka". Należał do grona organizatorów i pierwszych profesorów Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych – jedynej polskiej, wyższej uczelni artystycznej w zaborze rosyjskim. Po śmierci Jana Stanisławskiego przez rok prowadził katedrę pejzażu w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1907-08), z której zrezygnował ze względu na animozje personalne w tamtejszym środowisku artystycznym. Wówczas wyjechał do Wilna, gdzie skupił się na organizacji życia artystycznego i kulturalnego. Uczestniczył w projektach konserwatorskich przestrzeni miejskiej, zajmował się grafiką użytkową, ilustratorstwem oraz scenografią. W latach 1918-1919 doprowadził do powstania Wydziału Sztuk Pięknych na Uniwersytecie im. Stefana Batorego w Wilnie, którego został pierwszym dziekanem.

Ruszczyc bardzo szybko osiągnął artystyczną dojrzałość, kreując własny typ rozległego, dramatycznego, epickiego pejzażu. Jego niezależność od akademizmu podkreślał dobitnie Siergiej Diagilew, zapraszając na organizowane przez siebie wystawy prac modernistów. Mimo że potrafił zachwycać się osiągnięciami Moneta, z impresjonistami łączyła go jedynie wyjątkowa zdolność oddawaniu wrażeniowości pejzażu. Choć w jego „Bajce Zimowej" (1904) odnaleźć można pierwiastki secesji, a w „Moście zimą" (1901) nawiązania do XIX-wiecznego realizmu, artysta nigdy nie popadł całościowo w żaden z nurtów. Był czułym obserwatorem natury, a przy tym kontynuatorem tradycji romantycznego pejzażu w swojej bardzo indywidualnej, silnie emocjonalnej wizji.

Ferdynad Ruszczyc, NAC.

Morze było tym żywiołem, który Ruszczyc lubił najbardziej. Wezbrane morze, fale rozbijające się o skały to częste motywy jego prac, nie tylko krymskich, ale całego jego okresu petersburskiego.

(Ferdynand Ruszczyc 1870-1936, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2011, s. 11)

19
FERDYNAND RUSZCZYC
(1870-1936)

Cyprysy nad morzem, ok. 1894-95

olej, deska, 21 x 25,5 cm
na odwrociu nalepka z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z roku 1937

Estymacja: 80 000 – 130 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
własność rodziny Bohdanów (1938)

WYSTAWIANY
Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Ferdynand Ruszczyc 1870-1936, grudzień 1937 - styczeń 1938.

LITERATURA
Bułhak J. [oprac], Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Katalog wystawy pośmiertnej, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, grudzień 1937 - styczeń 1938, nr kat. 23, s. 18.

Ruszczyc należy do malarzy, dla których banalny motyw nie istnieje. (...) cały jego wysiłek streszcza się możliwie wiernym zestawieniem plam barwnych, które w obrazach transponuje nieraz na nieco wyższy, niż w naturze, ton.

(Mitarski W., Sztuka polska. Malarstwo, Lwów 1903-1904, tabl. 35)

Całe te szeregi drobnych rozmiarów obrazków, będących niekiedy pozornie notacją tylko pewnych szczegółów i momentów, zostawiają w duszy widza nie wspomnienie sumy poszczególnych wrażeń, lecz jednolitą wizję czy to bezbrzeża stepowego, czy jakiegoś morza światłości, czy wielkiego, obejmującego wszystko zmierzchu widzialności. Świadczy to o zdolności Stanisławskiego do tego, co jedynie należałoby nazwać symbolizowaniem, to jest, do zamykania w pojedynczym szczególe przeczucia całej natury. Te drobne obrazki są wielkimi oknami na przyrodę.

(Przesmycki M., Sztuki Plastyczne, „Chimera", nr 1, styczeń 1901, s. 166-167)

20
JAN STANISŁAWSKI
(1860-1907)

Zmierzchanie, 1902-1904

olej, tektura, 17 x 22,5 cm
sygn. p.d.: JAN STANISŁAWSKI na odwrociu pieczątka: JAN STANISŁAWSKI ZE SPÓŚCIZNY POŚMIERTNEJ z podpisem odręcznym Janina Stanisławska

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Willa Struvego, aukcja 15.12.2005, poz. 39

21
JAN STANISŁAWSKI
(1860-1907)

Horyzont z Panoramy Berezyny,
ok. 1896

olej, płótno naklejone na tekturę
30,5 x 45,5 cm
opisany na odwrociu: Horyzont z mojej
panoramy | Berezyny | malowany przez
ś.p. Jana Stanisławskiego | Wojciech Kossak

Estymacja: 140 000 – 180 000 zł

(...) zaproponował mi Fałat,
abym z nim do spółki,
w Berlinie, gdzie on już łaską
cesarza Wilhelma się cieszył,
wykonał panoramę na tle
ogólnoświatowym. Wybraliśmy
Berezynę, mnie dając pole
figuralne najbogatsze, jakie
wymarzyć sobie można,
Fałatowi zaś śniegi, które tak
rozumnie i doskonale ujmuje.
– *Wojciech Kossak*

(Kossak W., Wspomnienia, Olszański K. [oprac.], Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2016, s. 132-133)

W 1894 roku Julian Fałat zaproponował Wojciechowi Kossakowi stworzenie wielkiej panoramy „Przejście pod Berezyną". Scena miała wiernie odtwarzać akcję niesamowitej przeprawy wojsk francuskich przez rzekę Berezynę w dniu 28 listopada 1812 roku, podczas inwazji Napoleona na Rosję. Do projektu zaangażowano najlepszych artystów. Kossakowi w kompozycji figuralnej pomagał Kazimierz Pułaski, natomiast Fałatowi przy całym pejzażu, moście dla pieszych i tłumie maruderów w Studziance – Michał Wywiórski, Antoni Piotrowski i Jan Stanisławski. Malowanie trwało szesnaście miesięcy. Dzieło, liczące sobie 15 metrów wysokości oraz 120 metrów w obwodzie, ukończono w kwietniu 1896 roku. Panoramę pokazano najpierw w Berlinie, gdzie odniosła wielki sukces – zainteresował się nią sam cesarz Wilhelm II, określając jako najlepszą z panoram, jakie widział. Następnie oglądano ją kolejno w Warszawie, Kijowie, Moskwie i Krakowie. Tam w 1907 roku podjęto decyzję by pociąć ją na fragmenty i po pewnych przemalowaniach zaczęto sprzedawać jako oddzielne obrazy.

Przed realizacją Berezyny, Stanisławski pracował już nad Panoramą Racławicką. Był niezaprzeczalnym mistrzem krajobrazu, ale za to lichym malarzem postaci, który – jak wynika z akademickiej anegdoty – „patrząc na akt widział drzewo" (cyt. za: Czajkowski B., Portret z pamięci, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in., 1971, s. 51). Może właśnie dzięki tej namiętności do tylko jednego tematu, artysta wykształcił w sobie niezwykłą wrażliwość rejestrowania natury i oddawania na płótnie sumy jej wrażeń. Prezentowany fragment Berezyny, ukazujący odległy horyzont w zimowej aurze, jest w swojej stylistyce całkowicie zgodny z pozostałymi dziełami Stanisławskiego. To jakby syntetycznie ujęta wizja nieskończonego stepu, rozmywająca się w różach, fioletach i pomarańczu. Praca opatrzona została przez Kossaka na odwrociu opisem „Horyzont z mojej panoramy | Berezyny | malowany przez ś. p. Jana Stanisławskiego | Wojciech Kossak". Jest to niezwykła pamiątka i zdecydowany kolekcjonerski rarytas dla koneserów twórczości Stanisławskiego.

Dziecko.
Opiewane przez
poetów, malowane
najcieńszą kreską,
najbardziej miękkim
pędzlem przez
malarzy, wykołysane
w objęciach matki.

(Stopczyk S. K. [red.], Dziecko w malarstwie polskim, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979, s. nlb)

Temat dziecięcego portretu rozwinął się w malarstwie tak naprawdę dopiero w XIX wieku. Wraz z epoką biedermeieru, jedną z najważniejszych wartości stała się rodzina, a co za tym idzie, wzrosła potrzeba więzi między rodzicami a ich potomstwem. Dzieci zaczęto traktować jako integralne istoty ludzkie, a nie miniaturki dorosłych. Dostrzeżono wreszcie ich odrębny świat i potrzeby. W dziedzinie sztuki zaznaczyło się to liczną grupą kameralnych przedstawień małych domowników z odpowiednimi dla ich wieku przedmiotami – zabawkami.

Artyści coraz chętniej sięgali po temat dziecka, interpretując go na swój indywidualny sposób – w oparciu o wątki ludowe i literackie, świat fantazji czy bajki. Jak trafnie zauważa Krystyna Sroczyńska: „Treści emocjonalne i uczuciowe związane z dzieckiem sprawiają, że temat ten w malarstwie portretowym należy do najbardziej wdzięcznych" (Sroczyńska K., Wstęp, [w:] Stopczyk S. K. [red.], Dziecko w malarstwie polskim, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979, s. nlb).

22
AUTOR NIEOKREŚLONY

Dziewczynka z wózkiem dla lalek, 1908

olej, płótno, 64,5 cm x 90 cm
sygn. p.d. monogramem:
MJ i datowany 08

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Kunstauktionshaus Schloss Ahlden, aukcja 04.12.2021, poz. 1889
D.V.C. Gent, aukcja 06.06.2020, poz. 244

JACEK MALCZEWSKI

Jacek Malczewski przy jednej ze swoich prac, NAC.

(...) 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)

Jedynymi portretami, w których
prawdziwość się wierzy, są te,
w których model odgrywa rolę uboczną,
a osobowość malarza główną.
– *Oskar Wilde*

(Puciata-Pawłowska J., Jacek Malczewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in., 1968, s. 212)

23
JACEK MALCZEWSKI
(1854-1929)

Portret Karola Potkańskiego, 1900

olej, płótno, 63 x 56 cm
sygn. p.g.: J. Malczewski 1900

Estymacja: 400 000 – 600 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Sopocki Dom Aukcyjny, aukcja 24.08.2019, poz. 1

WYSTAWIANY
Suwałki, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Jacek Malczewski. Samotny wędrowiec, 24 października 2002 - 15 lutego 2003.
Radom, Muzeum im. Jacka Malczewskiego, Jacek Malczewski (1854–1929). W 150. rocznicę urodzin i 75. Rocznicę śmierci, październik 2004 – styczeń 2005.
Radom, Muzeum im. Jacka Malczewskiego, Jacek i Rafał Malczewscy, 25 marca - 31 sierpnia 2011.

REPRODUKOWANY
Śladami Jacka Malczewskiego, wyd. Gmina Miasta Radom, Radom 2012, s. 28.
Jacek i Rafał Malczewscy [katalog wystawy], Muzeum im. Jacka Malczewskiego, Radom 2014, s. 106.

Sportretowany Karol Potkański to wybitny historyk i etnograf, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Był kuzynem artysty i jego drużbą na weselu. Ze względu na przedwczesną śmierć rodziców – Edwarda Potkańskiego i Anieli z Malczewskich, zaopiekował się nim wuj Julian Malczewski (ojciec Jacka) oraz babka Karolina z Bukowieckich Malczewska. Wychowywany pod jednym dachem z Jackiem, został jego wiernym przyjacielem. Co ciekawe, serdeczne relacje łączyły go również z Henrykiem Sienkiewiczem, który podobno wzorował się na nim tworząc postać Płoszowskiego, bohatera „Bez dogmatu".

Za swoją działalność naukową Potkański był uznany nie tylko w kraju, ale i za granicą. Zajmował się głównie badaniem stosunków społeczno-gospodarczych średniowiecza zarówno w Polsce, jak i na całej Słowiańszczyźnie, a także zagadnieniami pierwotnego osadnictwa, m.in. na Podhalu. Jako jeden z pierwszych polskich historyków wykorzystywał w swojej pracy również inne dziedziny naukowe, w tym etnografię. „Ukochał swą pracę, jął się jej z miłością, oddawał jej swój trud i swe przyjemności, a ona odpłacała mu się też stokrotnie za tę miłość, bo odległe wieki nie zakrywały przed nim swych tajemnic" – pisano o badaczu w jego pośmiertnym wspomnieniu (Skon młodego uczonego, [w:] „Nowości Ilustrowane", nr 34, Kraków, 24 sierpnia 1907, s. 3). Uwielbiał góry i należał do najlepszych taterników. W 1890 roku uczestniczył w pierwszym zimowym wejściu na Kasprowy Wierch, razem z przewodnikiem górskim Klemensem Bachledą, z którym sporządził następnie mapę szczytu.

Przedstawiony przez Malczewskiego na swoim portrecie, jawi się widzowi jako przystojny, elegancki mężczyzna. Ubrany w garnitur, białą koszulę z muszką, o nienagannej fryzurze i wąsiku, trzyma w ręku opasłe tomisko – symbol nauki i wiedzy. Być może jest to jakaś rozprawa jego autorstwa, chociażby „Lachowie i Lechici" (1897) lub „Kraków przed Piastami" (1898). Historyk prawą dłonią ujmuje, niczym wieczne pióro, goździk o długiej, zielonej łodydze. Biały kwiat, zwyczajowo wetknięty w butonierkę, był jego znakiem rozpoznawczym – mężczyzna pojawiał się tak nawet na swoich wykładach. Z kwiatem w butonierce Potkański namalowany został również w drugim, późniejszym portrecie, wykonanym w 1906 roku. Pozując kuzynowi, zapewne spędzał z nim więcej czasu, co mogło nieco zadośćuczynić jego narzekaniom, że od momentu ślubu Malczewski jest „cały utopiony w rodzinie żony". To jak myślał o przyjacielu i jak o niego dbał, najlepiej wyrażają słowa z listu: „Byłem znowu niepogodzony z Jackową, ale tylko na chwilę. Chciałbym, żeby miała różnorodne przymioty, których nie ma, więc mieć nie może. Słowem chciałbym dla niego [Jacka], a wyznać muszę, że i dla siebie… ideału – i domu idealnego" (list K. Potkańskiego do Heleny Karczewskiej, 1 marca 1890, cyt. za: Puciata-Pawłowska J., Jacek Malczewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in., 1968, s. 34). Prezentowane dzieło to nie tylko przyjemny portret w typowej dla Malczewskiego konwencji, ale przede wszystkim podobizna przyjaciela i bliskiego członka rodziny, a także wielkiego historyka.

Pierwsze dziesięciolecie nowego stulecia przyniosło najciekawsze portrety. Malował wtedy artysta ludzi pióra, uczonych, literatów (…) – przede wszystkim i najczęściej ludzi sobie bliskich, z którymi łączyły go ściślejsze więzy, podczas gdy malowania portretów na zamówienie podejmował się mniej chętnie; wolał te, w których modela mógł przedstawić tak, jak go »po swojemu« widział.

(Puciata-Pawłowska J., Jacek Malczewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in., 1968, s. 192)

(...) Czarująco! Co za sosny, aż mnie lęk opanowywa... – *Leon Wyczółkowski*

(List L. Wyczółkowskiego do Feliksa Jasieńskiego z Połągi [1908], [w:] Leon Wyczółkowski, Listy i wspomnienia, „Źródła do dziejów sztuki polskiej", XI, 1960, s. 255)

24
LEON WYCZÓŁKOWSKI
(1852-1936)

Limba na tle Mnicha, 1915

pastel, kredka litograficzna, węgiel, papier, 41,5 x 30 cm
sygn. l.d.: L Wyczół / 1915

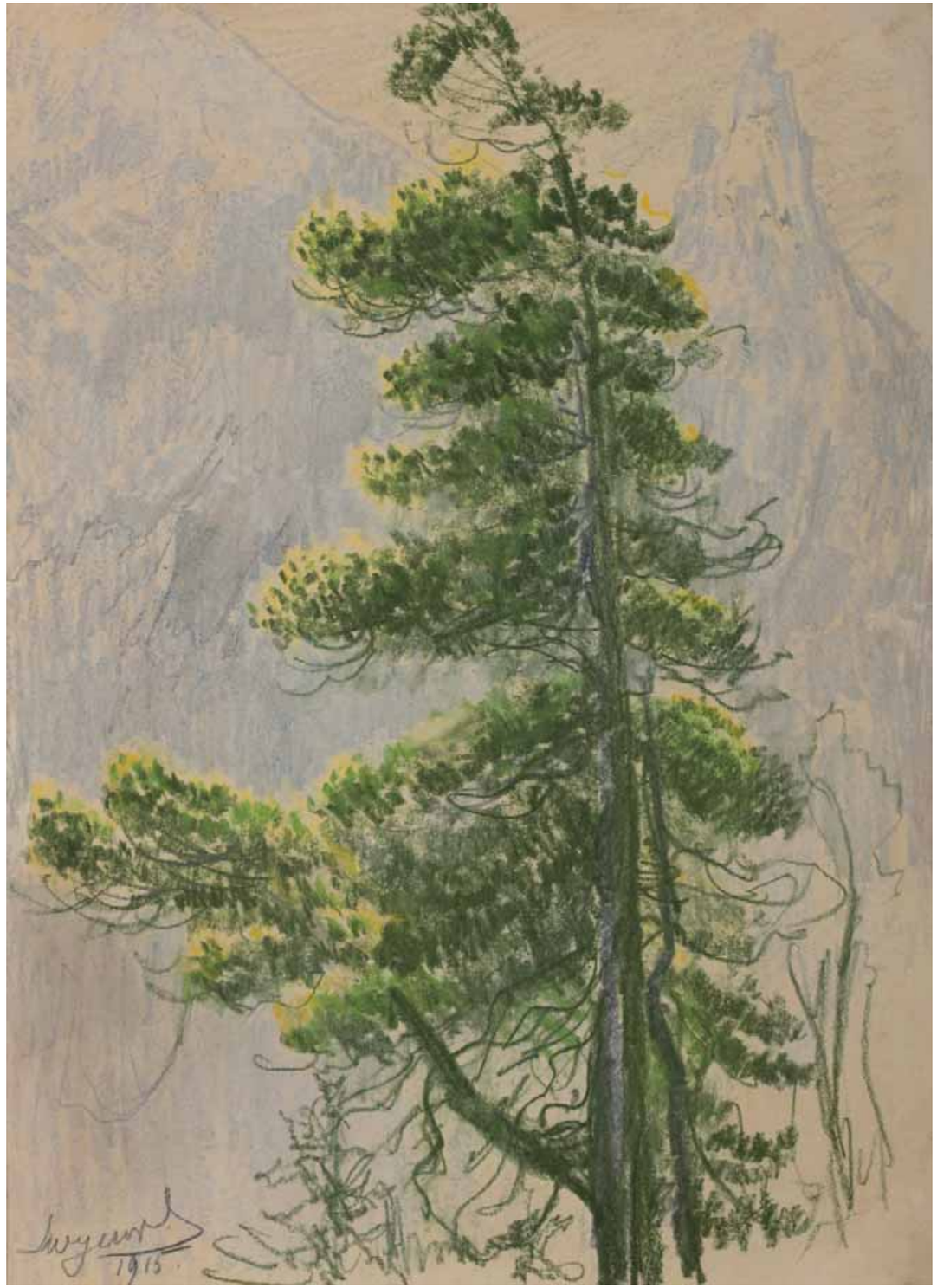
Estymacja: 65 000 – 85 000 zł

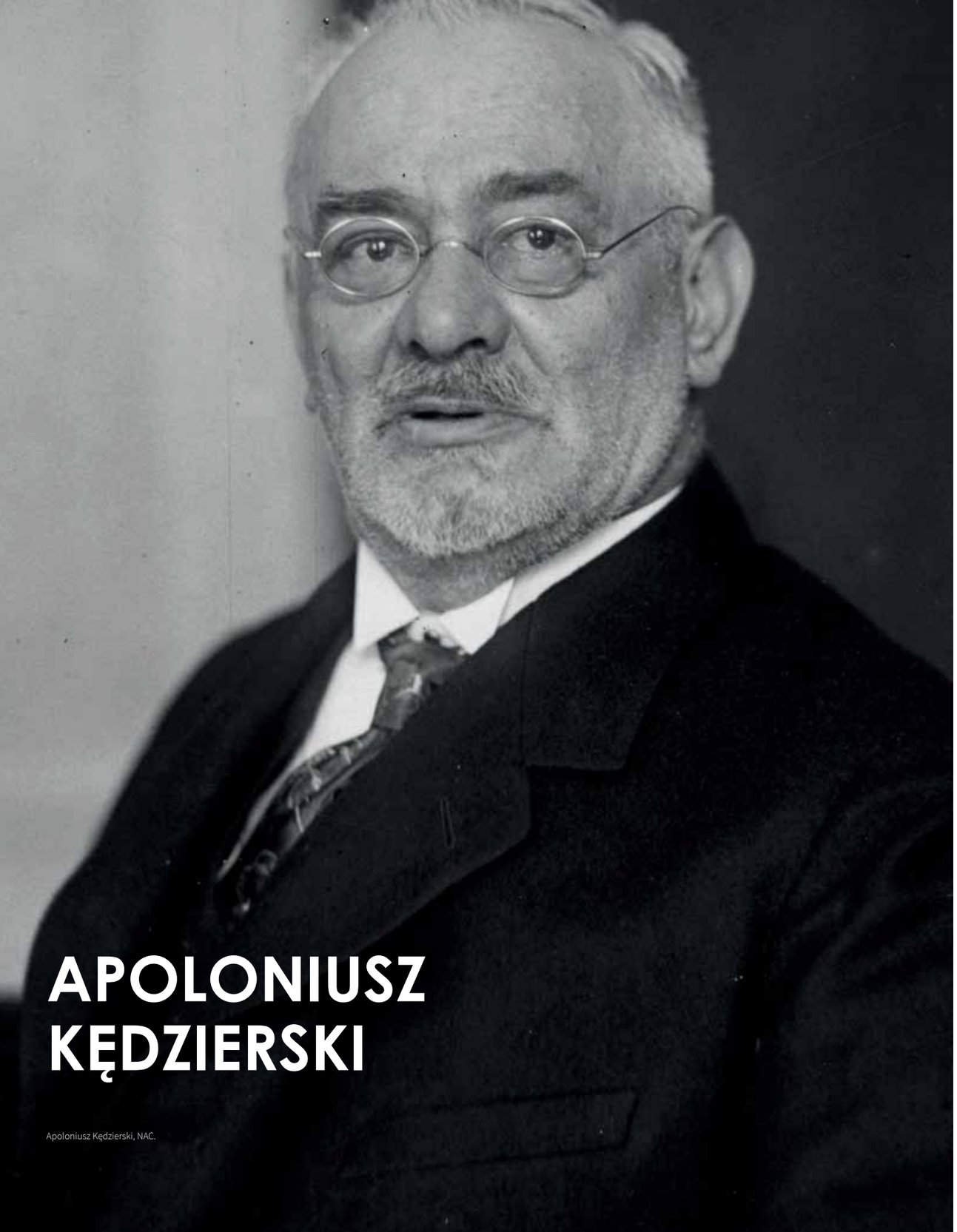
WYSTAWIANY
Bydgoszcz, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Od pomysłu do dzieła. Leona Wyczółkowskiego, 29 stycznia - 3 kwietnia 2016.

REPRODUKOWANY
Od pomysłu do dzieła. Leon Wyczółkowski [katalog wystawy], wyd. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2015, s. 120.

Boć Wyczółkowski, śmiało rzec można – to niezrównany twórca portretów drzew, któremu żaden z artystów nie dorównał i zapewne nie prędko dorówna. Szeroką, płynną kreską ulubionej litograficznej kredy, ostrzem igły – rylca, bądź miękką tuszową plamą pędzla, wyczarowywał z niesłychanym rozmachem przebajeczne formy drzew; (...) sosen o strzałach gonnych, zwieńczonych konarzystą, zaokrągloną koroną, z przewalonymi pniami drzew w fantastycznym splocie ramion – gałęzi na pierwszym planie, napawają nas jakąś niewysłowioną rozkoszą. Patrząc na te kartony, wyczuwamy subtelny szum koron przemożnych sosen pełnych życia. Te portretowe wizje drzew wyczarowała subtelna ręka artysty pod niezaprzeczonym urokiem lasu. Operując po mistrzowsku, niesłychanie prostymi środkami, a dając w efekcie maksimum ekspresji – zaklął Wyczółkowski w swych kartonach – duszę drzew; żaden z artystów dotychczas tego nie potrafił uczynić. Lecz trzeba było samemu całą duszę im oddać, tak głęboko, szczerze, uczuciem dziecka ukochać nasze drzewa i lasy, tak jak je Wyczół ukochał.

(Kawecki W., Nasze drzewa i lasy w artystycznej twórczości Leona Wyczółkowskiego, „Sylwan", R. LV, nr 5, 1937, s. 101-102)





APOLONIUSZ KĘDZIERSKI

Apoloniusz Kędzierski, NAC.

Apoloniusz Kędzierski, dziś niesłusznie zapomniany, należy do grona naszych wybitnych młodopolskich artystów. Urodził się w 1861 roku w okolicach Radomia i już w wieku szkolnym zaczął przejawiać talent i zamiłowania plastyczne. Szybko stracił ojca, co postawiło wielodzietną rodzinę w bardzo trudnej sytuacji. Kędzierskim zaopiekował się wówczas były oficer wojsk polskich Stanisław Lessel – mecenas sztuk pięknych i działacz społeczny. To on zarekomendował chłopca Józefowi Brandtowi, tym samym otwierając mu drzwi do kariery artystycznej.

Od 1877 roku młody Kędzierski spędzał wszystkie wakacje w orońskiej posiadłości Brandta jako jego uczeń. Okres ten nie tylko podniósł jego umiejętności malarskie, lecz także rozwinął wrażliwość na piękno otaczającej natury: „Miejscowość ta, Orońsko, jako wyraz pejzażowy, przedziwnie nadawała się do wszelkich prac malarskich. Ileż tu pamiątek wiekowych na każdym kroku. Taki Szydłowiec, Skrzynne, Przysucha ze swem budownictwem starej Polski bywały celem częstych naszych wycieczek. W pobliżu wspaniałe lasy chlewiskie, niekłańskie i odwieczne wsie z przechowanymi strojami niemałą były wartością" (Kędzierski A., „Wspomnienie o Brandcie", „Tygodnik Ilustrowany" 1915, nr 26). Kończąc etap nauki w Orońsku, Kędzierski został skierowany dalej do warszawskiej Klasy Rysunkowej, gdzie do 1885 roku szkolił się pod okiem Wojciecha Gersona i Aleksandra Kamińskiego. Później Stanisław Lessel sfinansował mu studia w Monachium, po których młody artysta wrócił i osiadł na stałe w Warszawie, zakładając swoją pracownię przy ulicy Senatorskiej 36.

Pierwsi nauczyciele w oczywisty sposób wpłynęli na dopiero kształtującą się postawę twórczą Kędzierskiego. Jest to wyraźnie zauważalne w jego wczesnych pracach, w których często poruszał tematykę końską i dążył do wiernego, realistycznego ujęcia. Jednak mniej więcej w okresie końca studiów i powrotu do stolicy, dzieła Kędzierskiego zaczęły mocno poddawać się tendencjom impresjonistycznym, które miał okazję poznać w Monachium. Jego sztuka stała się bardziej kontemplacyjna, pełna liryzmu i nastrojowości. Zaobserwowane w naturze zjawiska artysta oddawał ze swobodą, nawet pewną szkicowością, przykładając wielką wagę do niuansów kolorystycznych. Preferowaną dawniej technikę olejną w dużej mierze zastąpił akwarelą, z którą łatwiej mu było tworzyć w plenerze.

Dojrzały styl Kędzierskiego został przypieczętowany jego podróżą po Europie w 1902 roku. Zwiedził wówczas Belgię, Francję i Włochy, przebywał także w Wiedniu i Budapeszcie. Podczas wyjazdu w pełni odczuł czar panującej wtedy wszędzie secesji, a to wpłynęło na dodatkowy walor dekoracyjny, jaki stał się cechą charakterystyczną jego późniejszych prac. Dzieła wzbogaciły się o płynną, falistą linię i płaską plamę barwną, ograniczoną konturem.

Artystę śmiało można nazwać piewcą polskiej wsi, poetycko odmalowującym prostą chłopską codzienność. Przedstawiał kobiety i mężczyzn zajętych pracą fizyczną, taką jak koszenie pola, przesiewanie zboża, łowienie ryb, rąbanie drewna czy zbieranie chrustu. Często powracał do ulubionych motywów rybaka z więcierzem i strojnie ubranej łowiczanki. Malował także rodzimy krajobraz, ptaki i rośliny. Brał udział w licznych wystawach krajowych i międzynarodowych, zdobywając medale i wyróżnienia. Jego dzieła znajdują się w wielu polskich zbiorach muzealnych, m.in. w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie („Stary dom w Przysusze" 1888, „Dziewczyna z dzbanem" ok. 1900, „Głowa młodej łowiczanki" ok. 1910, „Portret Wandy Dębowskiej w wianku z jaśminu" ok. 1912), Muzeum Narodowego w Krakowie („Prządka", ok. 1900) i Muzeum Narodowego w Poznaniu („Rybak z wiecierzem" 1917).

Niestety olbrzymi, sześćdziesięcioletni dorobek twórczy Kędzierskiego, tak niezwykle sławiący malowniczość wsi i piękno naszych rodzimych tradycji, w dużej mierze nie przetrwał wojny. Wiele prac zaginęło, reszta spłonęła w pracowni podczas powstania warszawskiego, nie doczekawszy pośmiertnej wystawy monograficznej, jaką planowały dla artysty zmarłego w 1939 roku jego żona i córka. Zatem każde nowe dzieło Kędzierskiego, pojawiające się na rynku antykwarycznym, to nie tylko kolekcjonerska okazja, ale i szansa na przypomnienie i coraz lepsze poznanie tej wyjątkowej twórczości.

(...) utalentowany artysta pan Kędzierski jest zwolennikiem plein-air'u, umie ożywić naturę w pełnym słońcu.

(„Tygodnik Ilustrowany" 1891, nr 242)

Niektóre rybackie sceny Kędzierskiego, z przejrzystą tonią wody i świetlistego nieba, przywodzą na pamięć malowidła Wyczółkowskiego sprzed r. 1900.
– *Tadeusz Dobrowolski*

(Dobrowolski T., Nowoczesne malarstwo polskie, t. II, wyd. Zakład narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Kraków 1960, s. 276)

Nad błękitną moją Narwią
Najpiękniej się łąki barwią,
Najmiłośniej szumią drzewa
I najmilej słowik śpiewa.

Nad tą rzeką, nad tą moją,
Poświęcane chaty stoją,
A w nich zbożność i prostota
I pogoda mieszka złota. (...)

(Gomulicki Wiktor, fragment wiersza „Narew [Moja rzeka]", [w:] Lorentowicz J. [red.], Ziemia polska w pieśni, wyd. Gebethner i Wolff, Warszawa 1913, s. 404)

25
APOLONIUSZ KĘDZIERSKI
(1861-1939)

Rybak

olej, kredka, płótno naklejone na tekturę
39,5 x 30 cm
sygn. l.d.: A. Kędzierski

Estymacja: 55 000 – 75 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 22.02.2001, poz. 24

Jednym z najmilszych sercu tematów Apoloniusza Kędzierskiego był motyw rybaka. Sięgał po niego wielokrotnie, wykonując w różnych technikach począwszy od około 1895 roku, kiedy to po raz pierwszy wyjechał wraz z bratem w opoczyńskie. Zaobserwowani w tamtych okolicach łowiący ryby mężczyźni stali się na lata ulubionymi modelami artysty. Do tematu rybaków powracał podczas różnych swoich plenerów, także nad Narwią opodal Serocka. Przedstawiał ich w grupie lub pojedynczo, przedzierających się przez gęste szuwary na łódce czy brodzących bezpośrednio w wodzie, a nieodłącznym elementem ich pracy był ciągnięty za sobą więcierz – pułapka na ryby zrobiona z wikliny lub sieci, w kształcie cylindra.

Oferowane dzieło Kędzierskiego ukazujące tak lubiany motyw rybaka stanowi podsumowanie jego dojrzałego stylu, na który składają się przede wszystkim monachijskie doświadczenia impresjonistyczne oraz późniejszy kontakt z secesją. Artysta umiejętnie skomponował scenę, oddając wrażenie jednej, krótkiej, zaobserwowanej chwili. Zafrapowany zmiennymi efektami tafli wody, malowniczo oddał odbijającą się w niej sylwetkę chłopa z więcierzami i pochmurne niebo. Mężczyzna zajęty poszukiwaniem ryb, majaczy niczym widmo na tle wodnego krajobrazu. Niemal monochromatyczna kompozycja zamyka się w zimnych niebieskościach i fioletach, przełamanych miejscami za pomocą drobnych plamek ciepłych brązów i rudości. Lekkiej, szkicowej formie ulotnej impresji towarzyszy prowadzona w wyrafinowany sposób, miękka, falista linia. Całość kompozycji przepełnia niezwykle silny efekt liryzmu i nastrojowości.

26
APOLONIUSZ KĘDZIERSKI
(1861-1939)

Łowiczanka przed kościołem, 1926

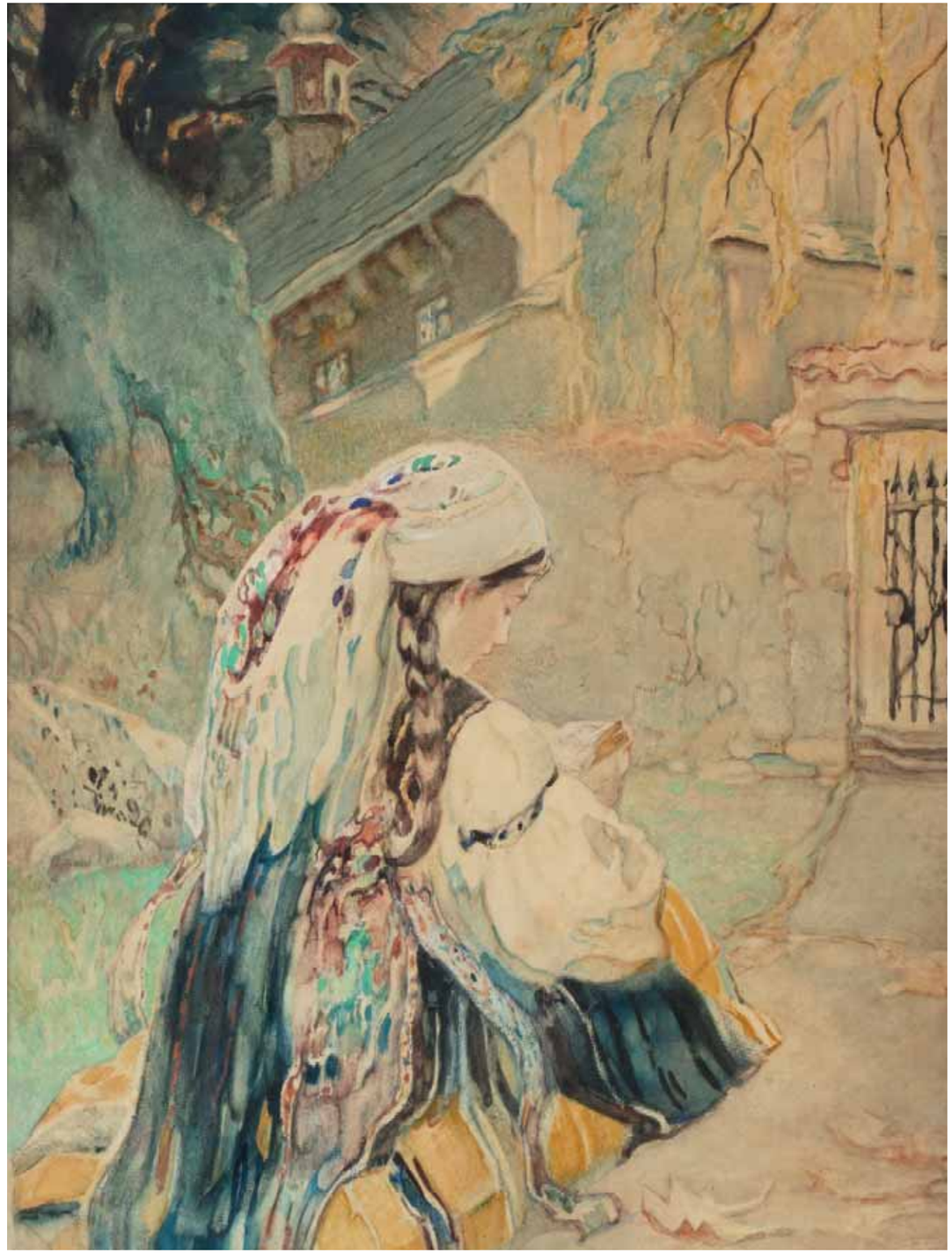
akwarela, papier, 68 x 48 cm
(w świetle passe-partout)
sygn. p.d.: A. Kędzierski 1926

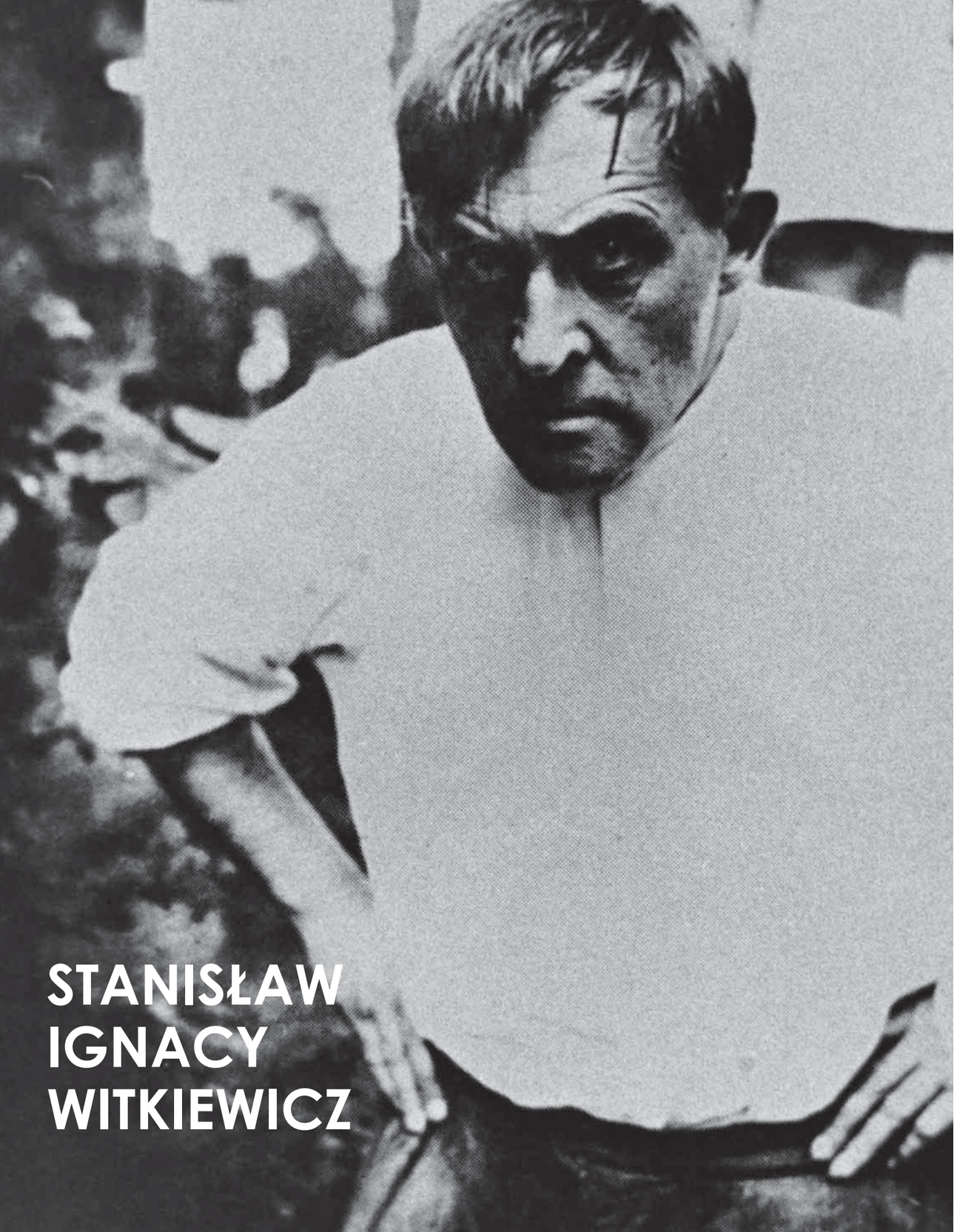
Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 11.10.1998, poz. 30

Szły więc Ulisie, Marynki i Bronki
jak wiśnie soczyste i Zośki czupurne
i przed się zapatrzone w kościółek
Janisławicki – taki ubożuchny
i taki omszały z podporami pod
sam dach, no i pamiątką czasów
– pręgierzem karzącym. Mrowie
ludzkie otaczało drewniany
kościółek – półkolem całemi
rodzinami, bacząc na wielką
uroczystość Matki Boskiej Zielnej.
Byłem i ja tam, a com widział,
malowałem śpiesznie, dopóki
lśniły białe koszule srebrną
białością. A co tam wyczyć na
nich, ile deseni, barw, a wstążek...
nie przeliczyłby nijak...
– Apoloniusz Kędzierski

(„Życie Łowickie" 1932, nr 16)





STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

Lepiej jednak skończyć nawet
w pięknym szaleństwie niż
w szarej, nudnej banalności
i marazmie.
– Stanisław Ignacy Witkiewicz

(Witkiewicz S. I., Czysta Forma w teatrze, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 97)

Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy – był pisarzem, dramaturgiem, grafikiem, karykaturzystą, malarzem, a przede wszystkim portrecistą. To jeden z czołowych przedstawicieli polskiej sztuki początku XX wieku, syn malarza i twórcy stylu zakopiańskiego Stanisława Witkiewicza. Ojciec był zdania, że tradycyjne szkolnictwo jest ograniczające, dlatego małego Stasia uczyli w domu nauczyciele pozwalający mu na samodzielne rozwijanie zainteresowań. Z jednej strony otrzymał on wykształcenie rozległe, z drugiej zaś niesystematyczne. Stało się to w dorosłym życiu artysty przyczynkiem do kąśliwych uwag zarzucających mu brak dyscypliny w logicznym formułowaniu poglądów.

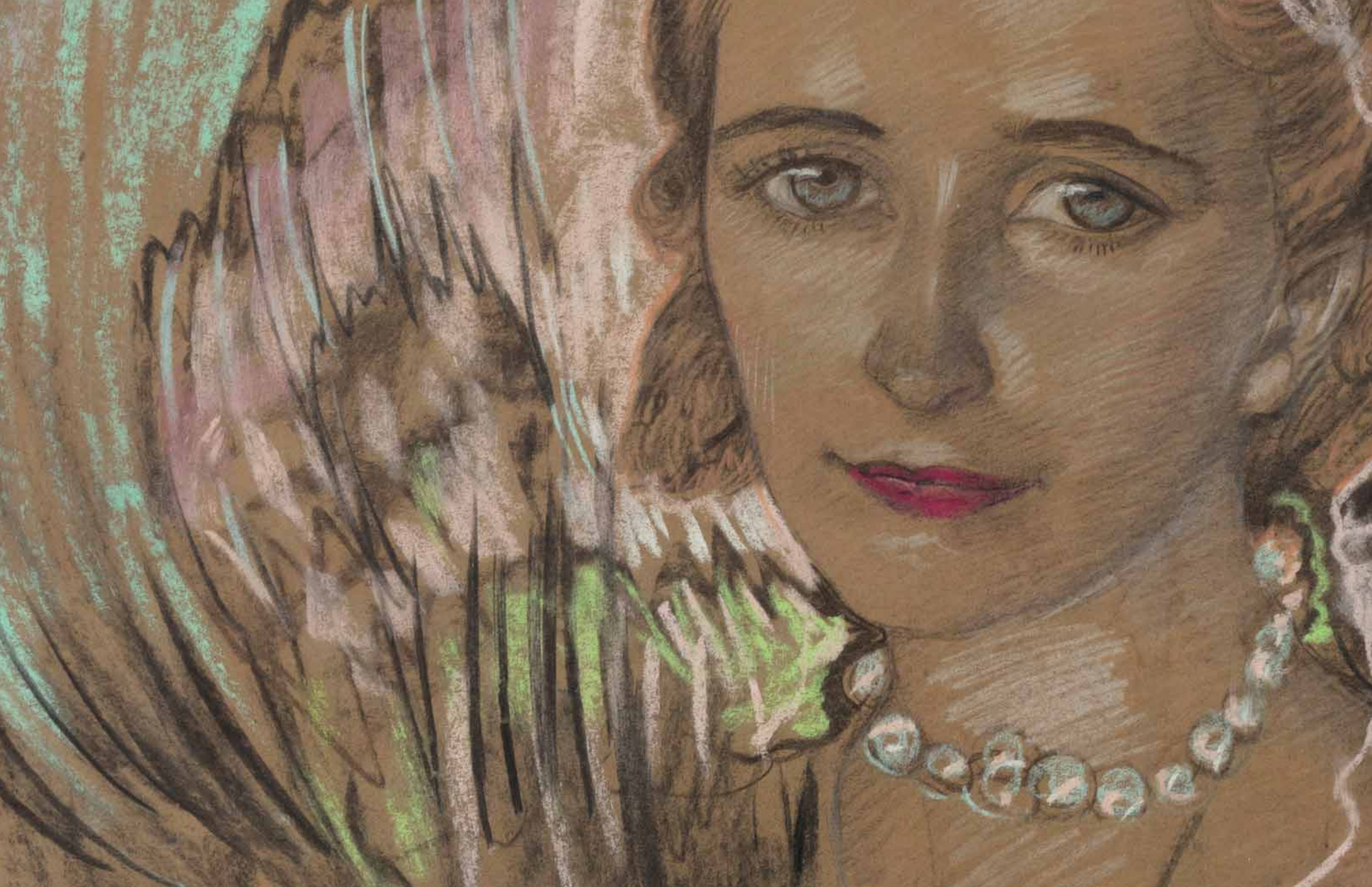
W trybie przyśpieszonym skończył kurs oficerski i we wrześniu 1915 roku odkomenderowano go na front w stopniu podchorążego. Został dowódcą czwartej kompanii, a w uznaniu zasług w lipcu 1916 roku mianowano go podporucznikiem elitarnej Lejb-Gwardii Pułku Pawłowskiego. W tym samym miesiącu Witkacy został ciężko ranny podczas bitwy koło wsi Witoneż w zachodniej części Ukrainy (wśród przeciwników armii rosyjskiej były tam oddziały Legionów Polskich Józefa Piłsudskiego). Na front już nie powrócił. Zwolniony z wojska pod koniec 1917 roku był świadkiem rewolucji październikowej. Zdaniem części badaczy brał w niej udział i nawet został przez żołnierzy wybrany komisarzem politycznym, choć brak na to dowodów. Sam Witkacy, powściągliwy w udzielaniu informacji o rosyjskich doświadczeniach w tamtych latach napomykał, że wśród pułkowych oficerów był jedynym, który podkomendnych nie karał cieleśnie.

Swój kunszt artystyczny młody Witkiewicz rozwijał w krakowskiej ASP w pracowni samego Józefa Mehoffera. Podobnie jak ojciec był nie tylko artystą, ale i teoretykiem – autorem m.in. teorii Czystej Formy, wedle której sztuka nie powinna naśladować rzeczywistości, lecz budzić uczucia metafizyczne, a poszczególne elementy dzieła powinny być skomponowane w taki sposób, aby jego struktura umożliwiła jednostce zaznanie „metafizycznej dziwności".

Dość szybko jednak, bo w już w 1925 roku Witkacy zrezygnował z tak zwanego malarstwa istotnego, poświęcając się sztuce portretowej. Jego teorie nie zostały przyjęte ze zrozumieniem przez środowisko artystyczne, czuł się w związku z tym wypchnięty poza jego margines i rozgoryczony. Dał temu wyraz w powieści „Pożegnanie jesieni" (1925) pisząc: „Minęły czasy metafizycznej absolutności sztuki. Sztuka była dawniej jeśli nie czymś świętym, to w każdym razie „świętawym" – zły duch wcielał się w ludzi czynu. Dziś nie ma w kogo – resztki indywidualizmu życiowego to czysta komedia – istnieje tylko zorganizowana masa i jej słudzy. Od biedy zły duch przeniósł się w sferę sztuki i wciela się dziś w zdegenerowanych, perwersyjnych artystów. Ale ci nikomu już nie zaszkodzą ani pomogą: istnieją dla zabawy ginących odpadków burżuazyjnej kultury".

Założył Firmę Portretową „S. I. Witkiewicz", dla działalności której opracował szczegółowy regulamin: „Ponieważ, jak mi to kiedyś w tramwaju powiedział Axentowicz, portrecista powinien mieć nerwy jak postronki, stworzyłem sobie regulamin, który ma pozory humorystyczne, a jest wynikiem ponurych doświadczeń. (...) Dlatego przyjąłem zasadę: KLIENT MUSI BYĆ ZADOWOLONY. Wszelka krytyka i poprawki są wykluczone" (Witkiewicz S. I., Regulamin Firmy Portretowej, 11 IV 1925 r.). Różnorodność tworzonych przez artystę wizerunków była ogromna. Fantazja i humor jakimi operował sprawiły, że każdy z nich jest wyjątkowy. Działalność portretowa Witkacego przyniosła mu sławę i uznanie, stając się jednocześnie jednym z najdłużej trwających cyklów malarskich w historii polskiej sztuki nowoczesnej.

Stanisław Witkacy Witkiewicz, fot. Archiwum Karlicki/East News (reprodukcja).



27
STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (WITKACY) (1885-1939)

Portret Heleny Szczepańskiej, 1936

pastel, papier, 64,5 x 49,5 cm
sygn. i opisany p.d.:
Witkacy (T.E)/1936/3/IX/Np/NP

Estymacja: 200 000 – 300 000 zł

PROWENIENCJA
Olsztyn, kolekcja prywatna
Kraków, kolekcja prywatna

Witkacy całkowicie poświęcił się sztuce portretowej po 1925 roku. Czując się niezrozumianym jako malarz, zerwał z malarstwem sztalugowym i założył Firmę Portretową „S. I. Witkiewicz". Dla swoich klientów opracował szczegółowy Regulamin: „Regulamin Firmy z 1928 roku wymieniał kilka typów portretów, przy czym dwa pierwsze: A i B, stanowiły główne źródło utrzymania Witkacego. W pierwszym przypadku były to portrety konwencjonalne, upiększające, wręcz idealizujące – »wylizane« i gładkie, w drugim zaś bardziej charakterystyczne, dopuszczające w bogatszej wersji B+d – niewielką karykaturalność. Te odmiany portretów interesowały potencjalnych klientów Firmy wywodzących się z kół rządowych Drugiej Rzeczpospolitej, warszawskiej finansjery i inteligencji. Natomiast typy B+d oraz C, D, E (…) zarezerwowane były dla osób z bardzo szerokiego kręgu towarzyskiego Witkacego oraz jego przyjaciół" (Korzysztofowicz- Kozakowska S., Historia malarstwa polskiego, Kraków 2000, str. 348).

Portrety malowane pastelami i kredkami na papierze podlegały surowej typologii. Nierzadko powstawały pod wpływem silnie odurzających leków, alkoholu i narkotyków, a sam artysta dokumentował swój stan, firmując prace specjalnym autorskim kodem. Oferowany portret należy do Typu E, który zakładał pewną dowolność w interpretacji psychologicznej modela. Witkiewicz portretował w nim często kobiety, zwłaszcza te, które mu się szczególnie podobały albo mężczyzn, w których dopatrywał się pewnej kojącej łagodności charakteru. Adnotacja „NP" na obrazie oznacza, że artysta w czasie pracy nie palił.

Uwieczniona w pastelu Helena Szczepańska była córką Ludwika Szczepańskiego, poety, publicysty i założyciela krakowskiego tygodnika „Życie". Dwa dni przed datą powstania tego wizerunku, dokładnie 1 września 1936 roku, obchodziła ona swoje okrągłe, trzydzieste urodziny. Obraz być może został stworzony właśnie z tej okazji. Helena była wówczas jeszcze panną – wyszła za mąż za Hieronima Friedricha, dyrektora Małopolskiej Spółki Rolniczej rok później. Oprócz prezentowanego portretu, znany jest jeszcze jeden jej wizerunek, pochodzący z 1933 roku. Tymczasem w liście Witkacego do żony z 10 września 1936 roku pojawia się wzmianka o widmowym portrecie „starej Szczepańskiej" – z pewnością matki Heleny, który powstał w tym samym czasie, co urodzinowy obraz córki. Obie panie należały najprawdopodobniej do szerokiego grona znajomych artysty.

Typ E – i jego kombinacje z poprzednimi rodzajami. Dowolna interpretacja psychologiczna według intencji firmy. Efekt osiągnięty może być zupełnie równy wynikowi typów a i B – droga, którą się do niego dochodzi, jest inna, jako też sam sposób wykonania, który może być rozmaity, ale nie przekroczy nigdy granicy (d). Może być również kombinacja E + d. na żądanie. Typ E niezawsze możliwy do wykonania!

(Regulamin Firmy Portretowej «S. I. Witkiewicz»)

(...) ówczesny Paryż był szalenie malowniczy i wobec różnorodności wrażeń bardzo artystycznie podniecający. Zabytki, wspaniałe galerie sztuki, typy nędzy ludzkiej koczującej pod mostami, typy artystów, modelek, studentów, robotników, różnej narodowości i ras. (...) Restauracyjki, kawiarnie i knajpy z klientelą bezpośrednią i swobodną w zachowaniu.
– *Alfons Karpiński*

(Karpiński A., Wspomnienia [maszynopis], Kraków 1950, ss. 14-15)

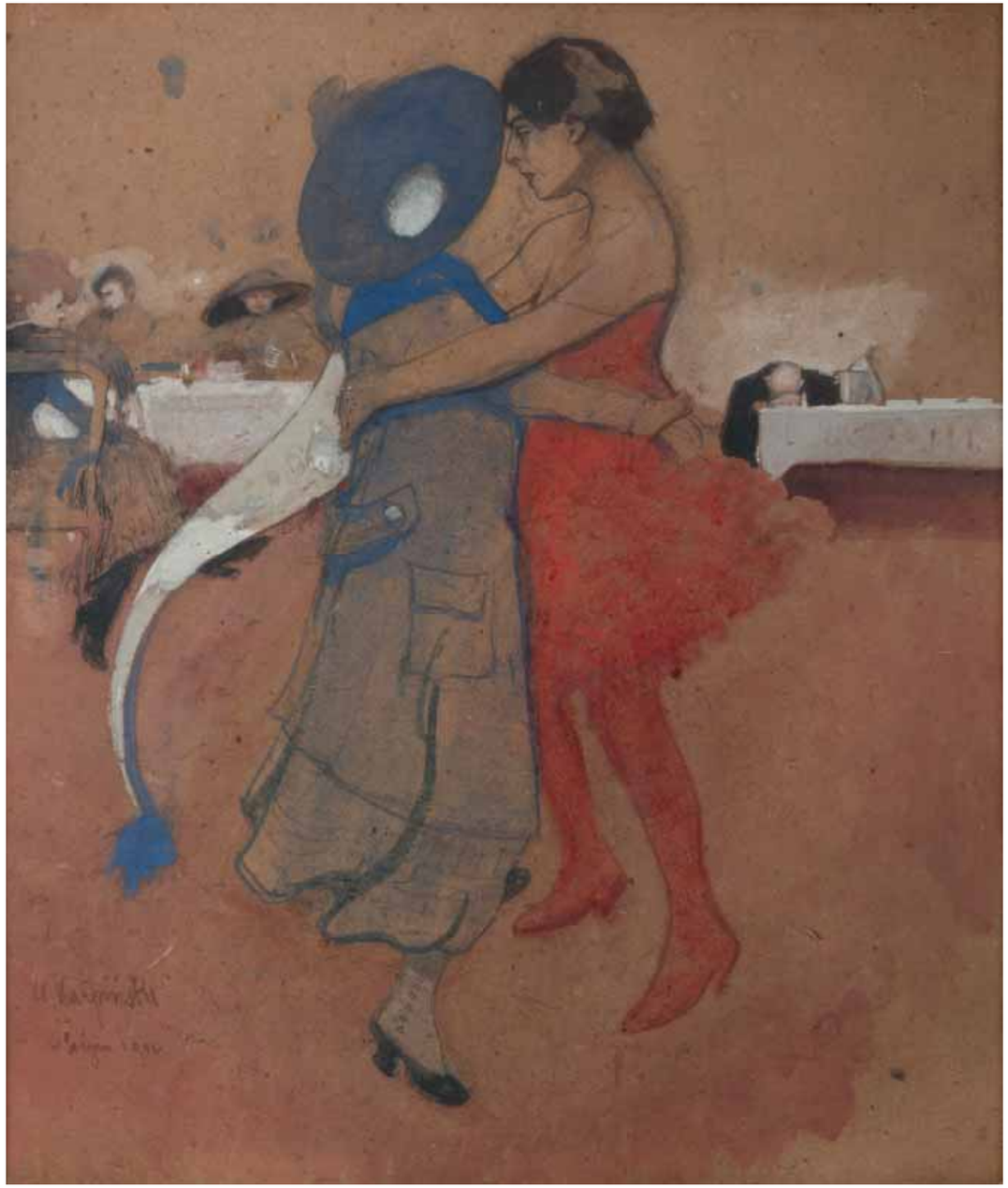
28
ALFONS KARPIŃSKI
(1875-1961)

Kawiarnia paryska, 1911

akwarela, gwasz, tusz, tektura, 41 x 36 cm
sygn. i opisany l.d.: a.Karpiński / W Paryżu 1911

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł

PROWENIENCJA
Agra-Art, aukcja 18.03.2012, poz. 6



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)

Malarstwo Weissa lat dwudziestych charakteryzuje łączenie doświadczeń płynących z inspiracji Renoira z reminiscencjami sztuki dawnych mistrzów.

(Blum H. [oprac.], Wojciech Weiss [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1962, s. 24)

29
WOJCIECH WEISS
(1875-1950)

Portret Felicji, ok. 1920

olej, płótno, 72 x 57 cm
sygn. l.d.: WW

Estymacja: 90 000 – 140 000 zł

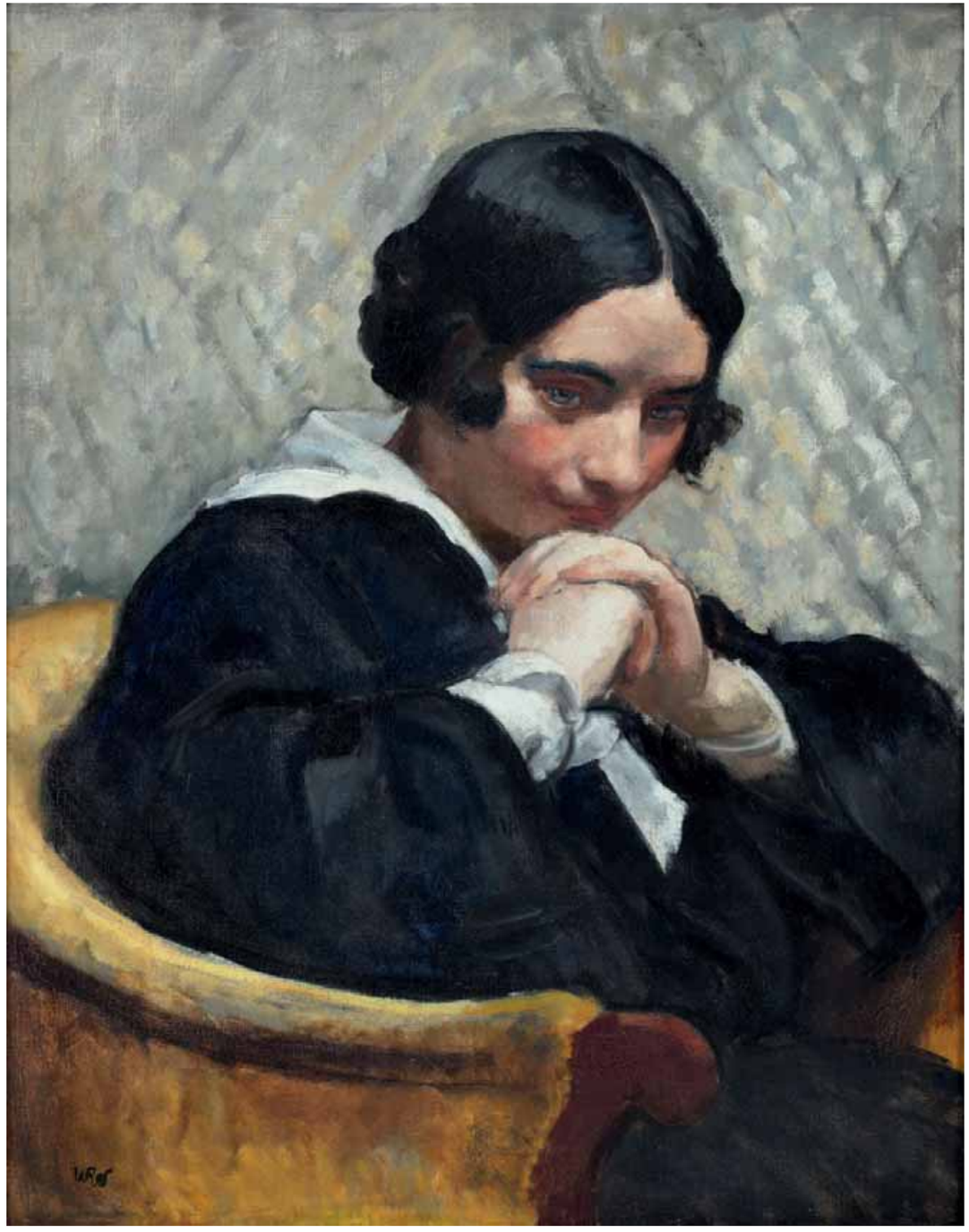
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
DESA Katowice, aukcja 24.05.2014, poz. 31

Wojciech Weiss to jeden z najwybitniejszych malarzy Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego. Tworzył pejzaże, martwe natury, kompozycje fantastyczne i rodzajowe oraz sugestywne, zmysłowe akty. Jego bogate oeuvre ponadto zawiera niesamowitą liczbę portretów – w dużej mierze przedstawiających ukochaną żonę Aneri, jak również i pozostałą rodzinę, przyjaciół oraz dalsze grono towarzyskie.

Oferowany wizerunek prezentuje Felicję z Silberbergów Frommer, młodszą siostrę żony artysty. Ujęta w fotelu, siedzi zadumana, melancholijna. Jej poza i wyraz twarzy sugerują głębokie zatopienie w myślach, jakby wcale nie zauważała obecności malarza. Czarna sukienka i włosy mocno kontrastują z bielą kołnierzyka i mankietów oraz jej jasną, lekko zaróżowioną karnacją. Modelka mocno odcina się od niedookreślonego, wzorzystego tła, w delikatnych odcieniach szarości, błękitów i ciepłego beżu. Całość kompozycji charakteryzuje przyjemna harmonia barwna z wyważeniem jasnych i ciemnych akcentów.

Sióstr Silberberg było w domu aż cztery – Irena (Aneri), Felicja, Maryla i Gizela. Wszystkie uzdolnione muzycznie i plastycznie, związały swoje życie ze studiami malarskimi. Felicja wraz z Marylą uczyły się w Krakowie, nota bene w pracowni Weissa. Jej trzy olejne kompozycje pojawiły się nawet w 1934 roku na wspólnej wystawie mistrza i jego uczniów.

W twórczości artysty portrety Felicji pojawiają się wielokrotnie, w różnych technikach malarskich. Weiss wykonał także kilka jej popiersi w gipsie. Jak nadmienia wnuczka malarza Renata Weiss: "Uroda oraz błękitne wejrzenie pięknych oczu szwagierki, znajdują najpełniejszy wyraz w pełnej zmysłowego wdzięku kompozycji "Fela - odpoczynek" (1918)". (Weiss R., Akordy światła i koloru. Wojciech Weiss i Aneri [katalog wystawy], Muzeum Regionalnego w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2009, s. 34). Na wspomnianym przez wnuczkę obrazie, Felicja ubrana jest w niemal identyczną czarną suknię, jak ta odmalowana na oferowanej pracy – każe to przypuszczać, że oba wizerunki szwagierki mogły powstać w podobnym czasie. Prezentowany portret zarówno ze względu na swoje walory malarskie, jak i fakt, że należy do grupy najbardziej prywatnych dzieł Weissa, czyli tych przedstawiających członków jego rodziny – stanowi bardzo interesującą propozycję dla kolekcjonerów.



30
WIKTOR KORECKI
(1890-1980)

Pejzaż zimowy

olej, płótno, 61 x 92 cm
sygn. l.d.: WIKTOR KORECKI

Estymacja: 10 000 – 12 000 zł •

WOJCIECH KOSSAK

Wojciech Kossak w swojej pracowni, 1926, NAC.

Posiadał Kossak wielką biegłość techniczną, dynamiczny temperament, niewyczerpaną wyobraźnię i ogromną łatwość kompozycji. Dobrze charakteryzował różne postacie historyczne oraz sylwetki i fizjonomie żołnierskie. Nie znajdziemy na jego płótnach manekinów ubranych w mundury, o ruchach marionetek. Żołnierze jego są żywi, zawsze naturalni, w chwilach tragizmu mają w sobie spokój, są twardzi i nieustraszeni, bez cienia pozy, melodramatu czy teatralnego patosu.

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

31
WOJCIECH KOSSAK
(1856-1942)

Powrót spod Moskwy, 1897

olej, płótno, 59 x 70 cm
sygn. p.d.: Wojciech Kossak / 1897

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

Oferowany obraz przedstawia konsekwencje inwazji armii Napoleona na Rosję w 1812 roku. Francuski władca rozpoczął kampanię w czerwcu, jednak przedłużająca się wojna trwała aż do lutego. Napoleon nie był wraz z żołnierzami przygotowany na mroźną rosyjską zimę. Co więcej, wycofujący się Rosjanie palili wszystko, co mogłoby ułatwić życie najeźdźcom. Zimny klimat dziesiątkował napoleońską armię, co ostatecznie doprowadziło ich do odwrotu spod Moskwy.

Epopeja napoleońska była jednym z motywów szczególnie interesujących Wojciecha Kossaka. Stanowiła inspirację do wielu dzieł na przestrzeni całej jego kariery artystycznej. Nic w tym dziwnego – nie on jeden znajdował w tym okresie historycznym źródło malarskich tematów. Niezwykle barwne dzieje Napoleona były przez dekady niezwykle popularne w literaturze oraz sztuce. Kossak namalował liczne batalistyczne obrazy, przedstawiając wojny i zwycięstwa francuskiego przywódcy. Równocześnie entuzjastycznie portretował swoją wizję Napoleona, zwykle prezentowanego na koniu. W swoich dziełach szczególnie często wspominał motyw odwrotu francuskiej armii spod Moskwy. Już we wczesnym jego malarstwie może znaleźć przedstawienia tamtego zdarzenia. Kossaka musiał niezmiernie intrygować wizerunek niezwyciężonego władcy, którego pokonał nie człowiek – ale czynnik tak losowy, jak pogoda. Na ośnieżonych pejzażach ciemne sylwetki francuskich żołnierzy, walczących o przetrwanie z naturą, prezentują niezwykle dramatyczną, a zarazem melancholijną wizję z przeszłości.

32
WOJCIECH KOSSAK
(1856-1942)

Na polu, 1922

olej, płótno, 34 x 43 cm
sygn. p.d.: Wojciech Kossak / 1922

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł

W wydobywaniu w obrazach ekspresji i dosadności ruchu, życia, pomocna była Kossakowi umiejętność wnikliwej obserwacji i bezbłędne operowanie formą. Stąd ta bujność i różnorodność w twórczości artysty – od wielkich kompozycji historycznych do drobnych studiów pejzażowych, od brawurowych batalii do swojskich, wdzięcznych scen rodzajowych, od portretów pań pełnych elegancji i wytworności do konterfektów typowo męskich i żołnierskich, zawsze z uchwyceniem charakteru portretowanych.

(Olszański K., Wojciech Kossak, Wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 53)

33
JERZY KOSSAK
(1886-1955)

Odwrót spod Moskwy, 1930

olej, tektura, 69 x 100 cm
sygn. p.d.: Jerzy Kossak 1930

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

W roku 1929 nastąpił w malarstwie Jerzego Kossaka wyraźny zwrot, który można uznać za początek dojrzałego okresu, szczytowego w całej jego twórczości artystycznej. Okres ten trwał mniej więcej do roku 1939. W tym dziesiątku lat powstawały jego najlepsze prace, oryginalne, samodzielne, skomponowane według własnych pomysłów, wielkoformatowe, o treści historycznej, w znacznej części dokumentalne. Znajdujemy tu liczne obrazy o bezspornych walorach artystycznych, ambitne, wypracowane, zasługujące już w pełni na miano dobrej kontynuacji realistycznej sztuki Kossaków.

(Olszański K., Jerzy Kossak, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 22)

34
JERZY KOSSAK
(1886-1955)

Wesele krakowskie jedzie z paradą, 1935

olej, tektura, 70 x 98 cm
sygn. p.d.: Jerzy Kossak / 1935

Estymacja: 40 000 – 45 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja Smólska - malarstwo polskie XIX i początku XX wieku, s. 108.

Maurycy Minkowski pochodził z zamożnej rodziny żydowskiej. Urodził się w Warszawie w 1881 roku i od maleńkości w skutek wypadku był głuchoniemy. Szybko zaczął przejawiać talent artystyczny, stąd zapisano go do szkoły rysunkowej. Swoje malarskie umiejętności rozwijał następnie w krakowskiej akademii, pod okiem największych mistrzów pędzla – Józefa Mehoffera, Leona Wyczółkowskiego i Juliana Fałata. Studia ukończył z brązowym medalem.

Po okresie nauki wrócił na chwilę do Warszawy, by potem oddać się podróżom po Europie. Zwiedził m.in. Wiedeń, Berlin, Drezno i Monachium, a w 1908 roku zamieszkał w Paryżu. Mimo związania swego życia z zagranicą, często wracał do kraju, jeżdżąc na plenery m.in. do Kazimierza Dolnego czy Kraśnika.

W swojej twórczości podejmował przede wszystkim tematykę żydowską, choć malował także portrety i pejzaże. Dużym zainteresowaniem cieszyły się jego sceny z pogromu Żydów w Rosji, które traktował jako wyraz protestu (np. „Bezdomni" 1906, „W oczekiwaniu na pociąg podczas pogromu" 1908/9). Tworzył także prace w duchu symbolicznym, związane z obrzędowością i mistycyzmem chasydzkim (np. „Pożegnanie sabatu", „Przebaczenie", „Estera") oraz studia postaci ze środowisk żydowskich – najczęściej kobiet i biedoty. Wystawiał m.in. w Warszawie, Londynie, Berlinie, Paryżu i Petersburgu. W 1932 roku w Buenos Aires odbyła się jego pośmiertna wystawa, zorganizowana przez Argentyńskie Stowarzyszenie Hebrajskie. Artysta zginął tam dwa lata wcześniej w wypadku samochodowym, przyjeżdżając właśnie w celu przygotowania wystawy indywidualnej.

To co u innych byłoby może zbyt pretensjonalne i wreszcie nudne (...) u Minkowskiego jest "sprawą" stawianą naiwnie a często wykonaną dobrze po malarsku.
– Tytus Czyżewski

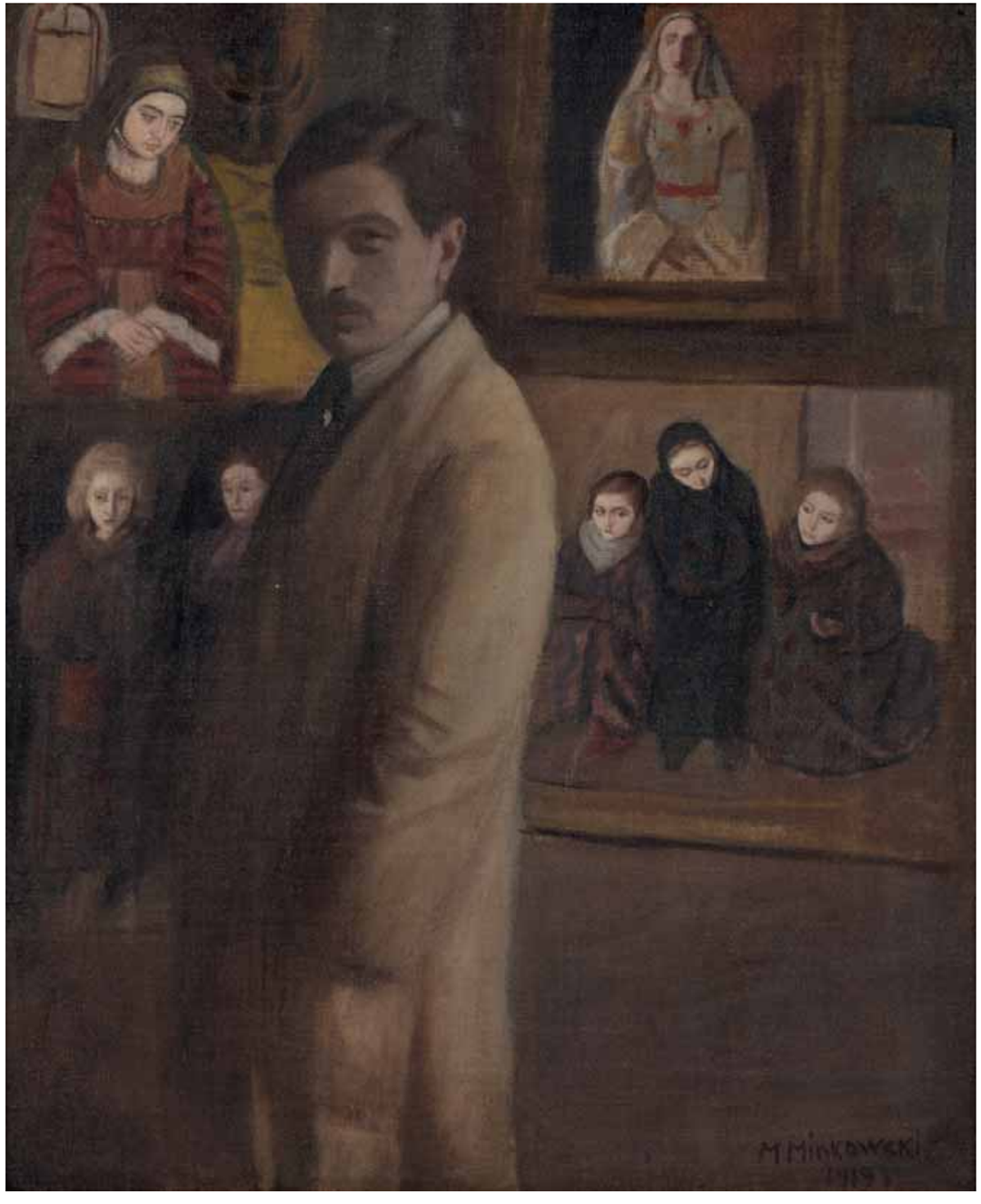
(Czyżewski T., Wystawa obrazów Maurycego Minkowskiego, „Kurier polski" 1928, nr 24, s. 4)

35
MAURYCY MINKOWSKI
(1881-1930)

Autoportret w studio, 1919

olej, płótno, 62 x 50,5 cm
sygn. p.d.: M Minkowski 1919

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł



Henryk Kuna, materiały prasowe.

HENRYK KUNA

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.

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

36
HENRYK KUNA
(1879-1945)

Głowa kobiety, 1917

brąz, czarna i oliwkowa patyna, drewniana
podstawa, wys. 29 cm (bez podstawy)
sygn. i opisana u dołu:
3/8 T. ROSS H. KUNA / 1917
ed. 3/8 (odlew współczesny)

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł

Uważam, że malarstwo to namiętność, która jest tak samo skomplikowana, jak fuga Bacha. Trzeba je poznać, a potem wielbić albo porzucić.
– *Wlastimil Hofman*

(Czajkowski B., Portret z pamięci, Wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in., 1971, s. 8)

Twórczość Wlastimila Hofmana odwołuje się do emocji i intuicji. Poprzez oddanie zewnętrznych form natury mówi o czymś głębszym, wręcz mistycznym. Jest wyrazem wrażliwej duszy artysty, który w prostych ludziach – dzieciach, starcach, chłopkach i żebrakach – odnajdywał przeżycia ogólnoludzkie, takie jak radość, miłość, cierpienie czy tęsknota. Choć jego sztuka niewątpliwie zdradza wpływ mistrza i przyjaciela – Jacka Malczewskiego, to jednak w porównaniu z silnie narodowym symbolizmem autora „Błędnego koła", posiada własną indywidualność, nacechowaną ascezą, szczerością i pełną uroku naiwnością. Hofman patrzy na świat przez pryzmat wierzeń ludowych i przesądów, gdzie ożywają przydrożne świątki, chochoły i jasełkowe kukiełki.

Przedstawiona w „Wiośnie" na tle idyllicznego pejzażu dziewczynka-anioł to obok faunika z różkami jeden z ulubionych, baśniowo-fantastycznych motywów w repertuarze artysty. W zależności od towarzyszącej jej scenerii i atrybutów, pełni rolę boskiego posłańca lub różnego rodzaju alegorii. Tutaj, naga i młodziutka, siedzi na łące wpatrzona w trzymany w dłoni kielich kwiatu. Jest symbolem wiosny, która raduje serca pierwszymi ciepłymi promieniami słońca, soczystą zielenią traw i barwną paletą kwiatów.

Oferowana kompozycja należy do szerokiej grupy dzieł, dzięki której Hofman zaskarbił sobie tytuł malarza dzieci. Razem z żoną Adą nie doczekał się własnego potomstwa, choć bardzo kochał te wszystkie okoliczne maluchy, które schodziły się do jego pracowni. Zawsze mogły one liczyć tam na ciepło rodzinnego domu. Artysta wybierał pośród nich swoich modeli, szukał ich także po sierocińcach i przytułkach. Były to dzieci biedne, zaniedbane, opuszczone, często anemiczne i słabo rozwinięte fizycznie. „Dzieci podobnie jak i Biblia, są pretekstem do pokazania tego czy tamtego. (…) Każde dziecko ma nieomylny instynkt, takt. Potrafi odróżnić dobro od zła. Nie ma kompleksów. Nie ma też tylu uprzedzeń co dorośli. Ustami dziecka przemawia prawda, piękno, dobroć (…). Na ich twarzach nie ma masek, a przecież twarz ludzka jest podstawowym tworzywem w większości moich kompozycji" – tłumaczył wybór tematyki artysta (Czajkowski B., Portret z pamięci, Wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in., 1971, s. 137-138). Te niewinne, a już mocno doświadczone przez życie małe istotki poruszały go swym pięknem i szczerością. Na płótnach dodawał im skrzydeł, podkreślając tym samym, że są dziećmi Boga.

37
WLASTIMIL HOFMAN
(1881-1970)

Wiosna, lata 20. XX w.

olej, płótno, 50,5 x 75,5 cm
sygn. l.d.: Wlastimil Hofman

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Bratysława, kolekcja prywatna

Każde dziecko ma nieomylny instynkt, takt. Potrafi odróżnić dobro od zła. Nie ma kompleksów. Nie ma też tylu uprzedzeń co dorośli. Ustami dziecka przemawia prawda, piękno, dobroć (...). Na ich twarzach nie ma masek, a przecież twarz ludzka jest podstawowym tworzywem w większości moich kompozycji.
– *Wlastimil Hofman*

(Czajkowski B., Portret z pamięci, Wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in., 1971, ss. 137-138).

BOLESŁAW BIEGAS

Bolesław Biegas wśród swoich prac, materiały prasowe.

38
BOLESŁAW BIEGAS
(1877-1954)

Kobieta na tle rozet, ok. 1918
(Tete de femme sur fond de rosaces)

olej, tektura, 46,5 x 37 cm
sygn. l.d.: B. Biegas

Estymacja: 100 000 – 140 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Tajan Paris, aukcja 22.11.2000, poz. 33
Los Angeles, Paillon Gallery
Rzym, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Lima, Museum of Italian Art, Una Collection, maj 2010.

REPRODUKOWANY
Una Collection [katalog wystawy], Museum of Italian Art, Lima 2010, s. 20.

Jeśli słowo nowoczesny miało kiedykolwiek sens w malarstwie to nabiera go właśnie dzięki Biegasowi.

(Mouilleseaux L., À propos de Biegas. Autour de Sphérisme, „Le Cahier", Paryż, nr 6, 1931, s. 58, cyt. za: Deryng X., Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 127)

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

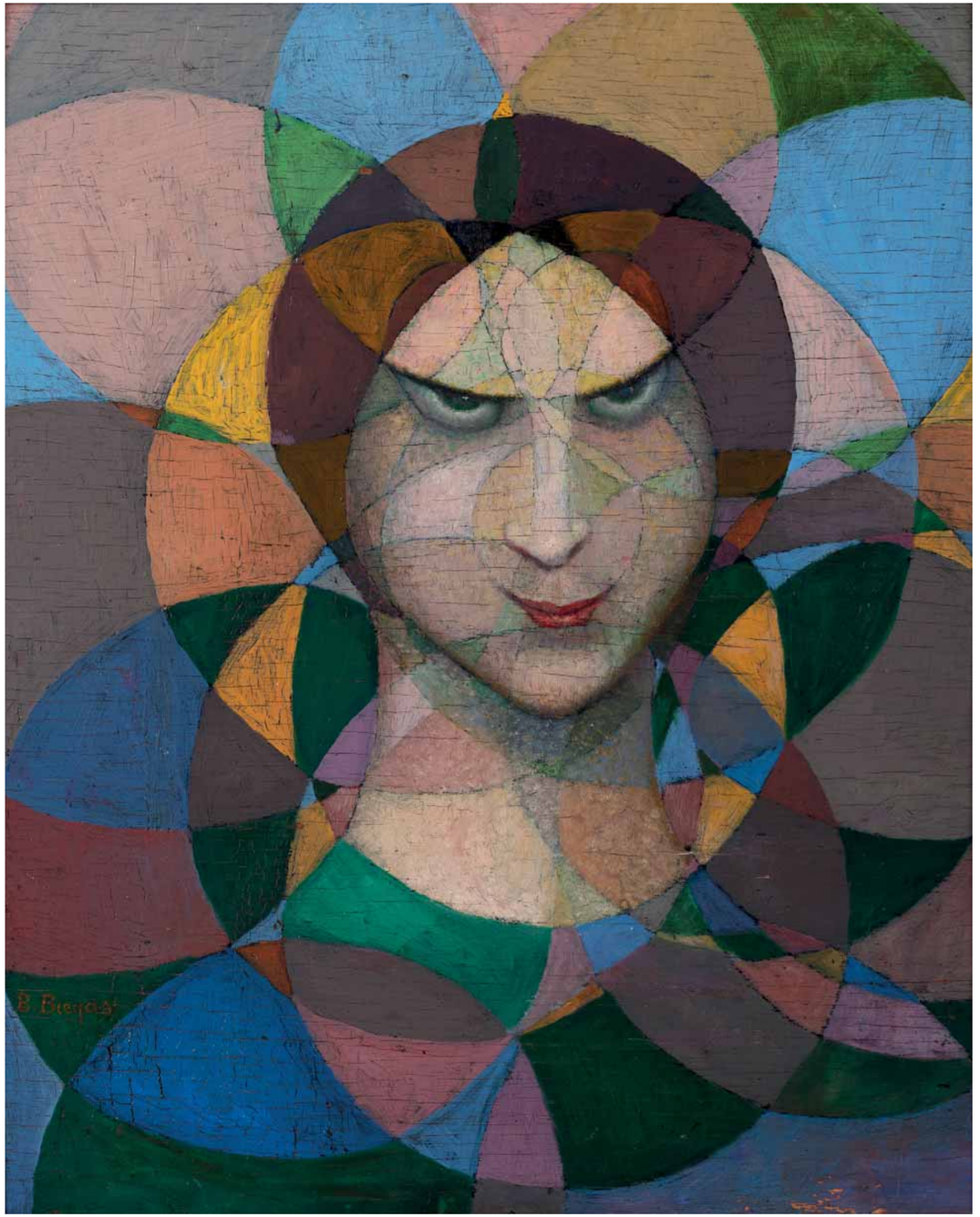
(Kahn G., Wystawa Biegasa, „L'Heure", 20.03.1919)

Obrazy sferyczne pojawiły się w twórczości Bolesława Biegasa tuż po zakończeniu pierwszej wojny światowej. Tworzył je początkowo równolegle ze słynnym cyklem „Wampirów". Oparte na figurze koła kompozycje sferyczne były próbą harmonijnego połączenia przestylizowanego wizerunku ludzkiego z abstrakcyjną ornamentyką poprzez wpisanie postaci w gęstą siatkę biegnących po łukach linii i przecinających się płaszczyzn. Ich dekoracyjność polega na linearyzmie i mozaikowym układzie, dającym niemal złudzenie witrażu. Kolor kładziony jest płasko albo – wręcz przeciwnie – drobnymi uderzeniami pędzla, nawiązując do techniki pointylistycznej. W uśmiechu sportretowanych postaci, ich spojrzeniu i tajemniczych gestach tkwi jakiś niedookreślony pierwiastek mistycyzmu.

Pierwsze sferyczne portrety – „Przestrzeń", „Uśmiech światła", „Zmierzch", „Na wolnym powietrzu", „W chmurach" oraz „Radość" – pokazane zostały publiczności w 1918 roku na Wystawie Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy Polskich na rzecz Inwalidów z Armii Polskiej we Francji. Natomiast w 1919 roku miała miejsce pierwsza wystawa Biegasa w całości poświęcona sferyzmowi, która odbyła się w Pavillon de Magny w Paryżu. O tym jak wielkie poruszenie wywołała, świadczy chociażby tytuł anonimowego artykułu, który ukazał się w „L'Eclair" w tym samym roku: „Sztuka czy mistyfikacja? Kubizm nie żyje! Poznajemy teraz 'sferyzm'... który niemalże sprawi, że będziemy żałować jego poprzednika!" („L'Eclair", 20.03.1919). Z kolei Michel Georges-Michel, główny kronikarz Montparnasse'u, pisał o sferycznych obrazach Biegasa: „(...) wynalazł sferyzm, a my byliśmy pierwszymi, którzy oznajmili: jest w nim zdecydowanie więcej z futuryzmu niż z kubizmu, gdyż artysta szuka tu ekspresji dynamicznej. Wyobraźcie sobie dużą liczbę okręgów, w których każda mała ścięta ćwiartka jest zabarwiona, pomalowana inaczej i współtworzy dekoracyjną całość figury. Rodzi się z tego bogactwo barw, a nawet wyraz, jaki osiągają jedynie witraże, mozaiki lub freski" („Paris-Midi", 18.05.1919).

Cyklem obrazów sferycznych artysta ugruntował sobie opinię malarza awangardowego, który odciął się od panującej wówczas mody na kubizm. Xavery Deryng w monografii poświęconej Biegasowi pisze, że malarstwo sferyczne wniosło wyjątkowy wkład do debat prowadzonych przez francuskich przedstawicieli awangardy, stanowiąc poniekąd odniesienie do teorii unizmu Władysława

Strzemińskiego. Sam Biegas nie miał styczności z polskimi konstruktywistami, prasa w Polsce nie interesowała się jego twórczością. Obrazy sferyczne są więc ściśle związane z Paryżem, a artysta – równie gorąco wielbiony, co krytykowany – pozostaje niewątpliwie jedną z najbardziej kluczowych postaci francuskiego świata artystycznego początku XX wieku.



Malarstwo Bolesława Biegasa może zdawać się nieco w cieniu jego twórczości rzeźbiarskiej. Artysta wpierw parał się formą trzech wymiarów, aż około 1900 roku za namową Stanisława Wyspiańskiego chwycił za pędzel. Pod wpływem filozofii Stanisława Przybyszewskiego zaczął obracać się wokół tematyki oddającej tajemniczość ludzkiej egzystencji, a jego głównymi inspiracjami stali się Gustav Moreau i Arnold Böcklin.

Od 1920 roku jego wcześniejsze, wielobarwne „portrety sferyczne" ustąpiły miejsca kompozycjom o bardziej stonowanej, kameralnej palecie kolorystycznej. Artysta posługiwał się w tym czasie przede wszystkim ciemnym, głębokim granatem, który przełamywał jasnymi akcentami. Kreował skąpany w mroku, fantastyczny świat, pełen tajemniczych postaci, jezior, zamków i wodospadów. Stosując mocne, punktowe światło, wyłaniał z ciemności zrodzone w wyobraźni, magiczne sceny. Nadając swym dziełom literackie tytuły, podkreślał ich mistyczny wyraz.

Poeta Émile Verhaeren doceniając niezwykłość sztuki artysty pisał: „Tak. Mój drogi Biegasie, jest pan poeta. Kontempluje pan rzeczywistość z naiwnością, ale i wielką przenikliwością; pańska osobowość wyraża się bezkompromisowo, pańskie spojrzenie różni się od spojrzenia innych artystów: rzeczy, żywioły, pory roku czy chmury jawią się panu jako pragnienia; całą naturę przenika fantazja, przekłada pan na nią swoją wrażliwą rozedrgana duszę. (...) Pańskie plastyczne dzieła są jak wiersze. Zawiera się w nich cała pańska istota, ze wszystkim co jej dotyczy: czułością, buntem, miłością i myślami" (cyt. za: Deryng X., Bolesław Biegas, wyd. Polskie Towarzystwo Historyczno-Literackie Biblioteka Polska w Paryżu, 2011, s. 84).

39
BOLESŁAW BIEGAS
(1877-1954)

Pałac iluzji lub chimery, ok. 1924
(Le Palais des illusions ou des chimères)

olej, deska, 58,5 x 80 cm
sygn. p.d.: B. Biegas

(do obiektu dołączone Świadectwo zgodności numeracji odlewu, wystawione przez Towarzystwo Historyczno-Literackie w Paryżu)

Estymacja: 100 000 – 140 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Francja, kolekcja prywatna
Artcurial, aukcja 27.04.2004, poz. 182
Genewa, Galerie Jan Kugier
Paryż, Spuścizna Bolesława Biegasa, Towarzystwo Historyczno-Literackie (1954)

WYSTAWIANY
Paryż, Galerie J.C. Gaubert, Bolesław Biegas, 15 listopada - 9 października 1974.

REPRODUKOWANY
Bolesław Biegas [katalog wystawy], J. C. Gaubert, Paryż 1974, nr 10, s. 20.

Sztuki skojarzone są ołtarzem duszy ludzkiej, nad nimi unosi się sfinks, patrzący w tajemniczą przyszłość. Artysta, obdarzony łaską natchnienia, przedziera się przez ciemność, zwalcza przeszkody, wkracza myślą w dal, łamie zapory dzielące go od źródeł zaświatów; tam zdąża owiany marzeniem, poszukując ogniska siły tajemniczej.
– Bolesław Biegas

(Biegas B., [Kryterium sztuki] Fale przeznaczenia rzuciły mnie na twardy bruk miastowy, [w:] Biegeleisen H., Biegas, Lwów 1911, s. 33)

Fale przeznaczenia rzuciły mnie na twardy bruk miastowy; tam z nieśmiałością podniosłem wzrok ku zimnym murom akademii sztuk.
– *Bolesław Biegas*

(Biegas B., [Kryterium sztuki], Fale przeznaczenia rzuciły mnie na twardy bruk miastowy, [w:] Biegeleisen H., Biegas, Lwów 1911, s. 33)

40
BOLESŁAW BIEGAS
(1877-1954)

Fale, 1905/2009
(Les Vagues)

brąz, 55 x 59 x 20 cm
sygn. u dołu: B. Biegas
oznaczenia odlewni: CAST / 2009 / T. ROSS / 1/8

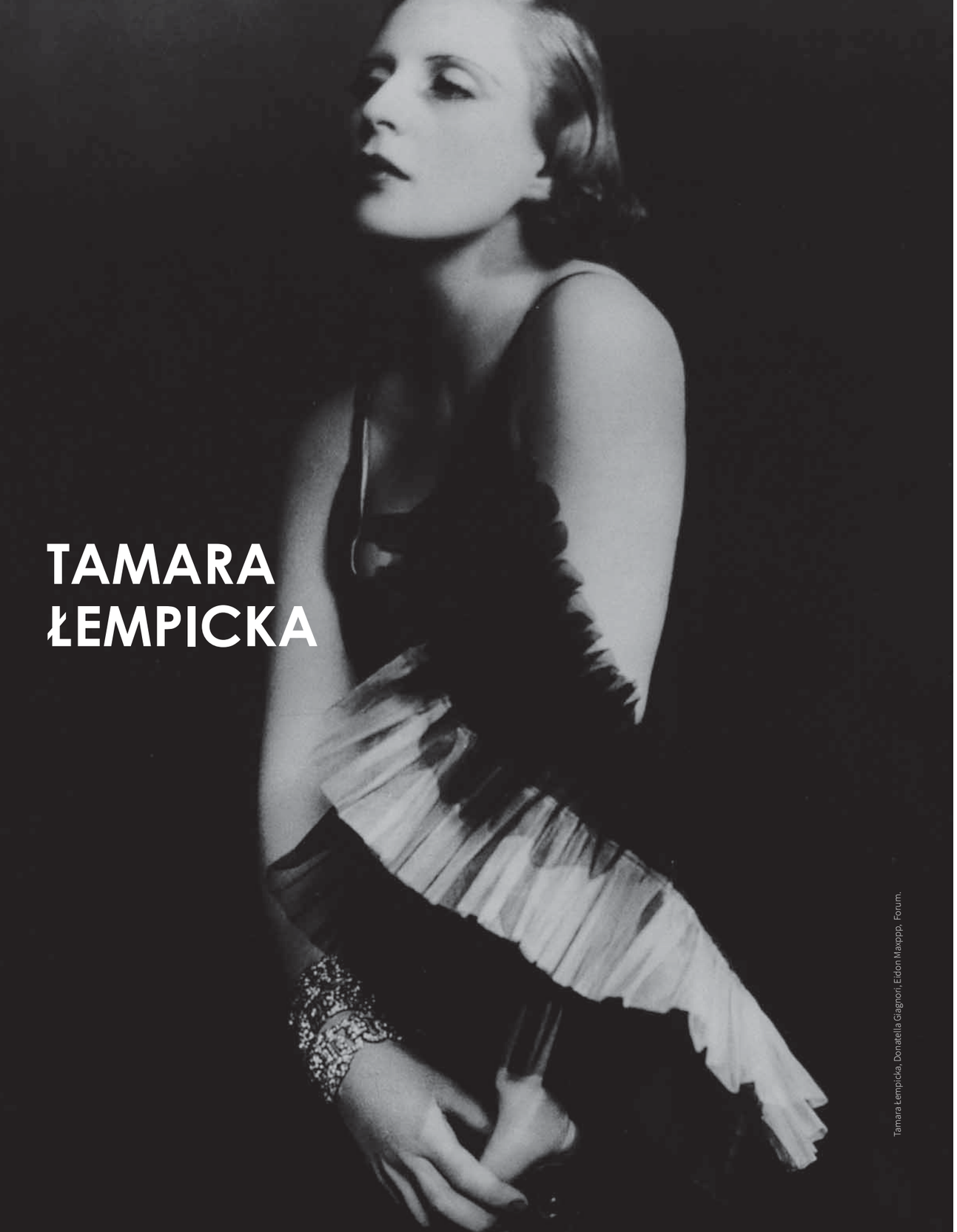
Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •

WYSTAWIANY
Paryż, Galerie des Artistes Modernes, 23 marca - 4 kwietnia 1908 (inny egzemplarz).
Konstancin-Jeziorna, Villa la Fleur, Bolesław Biegas. Między inspiracją a symbolem, 14 maja - 31 lipca 2011 (inny egzemplarz).

REPRODUKOWANY
Deryng X., Bolesław Biegas, wyd. Polskie Towarzystwo Historyczno - Literackie w Paryżu, Warszawa 2011, s. 267 (inny egzemplarz).
Bolesław Biegas: Rzeźba, wyd. Polskie Towarzystwo Historyczno-Literackie, Warszawa 2012, nr kat. 25, s. 61 (inny egzemplarz).

Patrzymy na twarze bogów, mędrców, zjaw, upiorów, planet, artystów. Twarze skupione, zastygłe w zamyśleniu lub odwrotnie pełne ekspresji, wyrażającej cierpnie i ból aniżeli radość i szczęście. To twarze rzeźb autorstwa Bolesława Biegasa – twórcy jednocześnie polskiego i paryskiego, (...). Twórczość Biegasa prowokuje, zmusza do refleksji. To twórczość krążąca wokół zagadnienia bytu, losu człowieka, śmierci, nieuchronności wyroków losu, wieczności, przeznaczenia.

(Wierzbicka A., Bolesław Biegas, czyli „Wędrowka ducha myśli", [w:] Czarnocka A. [red.], Bolesław Biegas, Rzeźba, Warszawa 2012, s. 14)



Tamara Łempicka, Donatella Gagnori, Eldon Maxppp, Forum.

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.

– Agnieszka Morawińska

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

41
TAMARA ŁEMPICKA
(1898-1980)

La Polonaise, 1933

akwatinta, papier, 34 x 26,5 cm
37 x 28,5 cm (całość)
sygn. p.d.: T. de Lempicka
opisany l.d.: 83/200

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

REPRODUKOWANY
Blondel A., Tamara de Lempicka, Catalogue raisonné 1921- 1979, Lozanna, 1999, s. 472 (inny egzemplarz)
Mori G., Tamara de Lempicka, La Reine de l'Art Déco, Paryż 2013, s. 188 (inny egzemplarz)

Prezentowana akwatinta to wyjątkowa, kolekcjonerska rzadkość. Powstała w 1933 roku i jest sygnowana i numerowana przez samą Tamarę Łempicką. Artystka stworzyła odbitkę graficzną na podstawie obrazu olejnego o tym samym tytule, znajdującego się obecnie w kolekcji prywatnej. Dzieło przedstawia dziewczynę w stroju ludowym z modlitewnikiem w ręce i stanowi na tle całej twórczości łempickiej wyróżnienie dla polskiej tradycji. W porównaniu z wieloma dostępnymi na rynku wtórnymi odbitkami prac słynnej malarki, oferowana akwatinta to świadek epoki. Pochodzi z czasu świetności jej kariery artystycznej, kiedy to aktywnie działa w Paryżu.

Interesowała mnie technika, rzemiosło, prostota i dobry gust. Moim celem nigdy nie było kopiowanie, ale tworzenie nowego stylu, jasnych, świetlistych kolorów i wyczuwanie elegancji w moich modelach.
– Tamara Łempicka

(Phillips Ch., Passion by design: the art and times of Tamara de Lempicka, Oxford 1987)

42
TAMARA ŁEMPICKA
(1898-1980)

La Belle Rafaela, 1927

serigrafia barwna, papier, 64 x 90 cm
(w świetle passe-partout)
p.d.: sucha pieczęć TAMARA de LEMPICKA, opisany l.d.: ed. 150/195

(do pracy dołączony certyfikat córki artystki Kizette Łempickiej)

Estymacja: 35 000 – 50 000 zł •

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)

Pociągała mnie zawsze organiczność
i miękkość linii i formy przy równoczesnej
zdecydowanej architektonice układu.
(...) dać bryłę, określić ją formalnie
i zamknąć, a równocześnie umieścić
ją w atmosferze, rozlać na niej jak
najbogatszą, nieuchwytną gamę tonów,
otoczyć ją rytmiczną melodią światła
i cienia, która jest równocześnie wartością
barwną. Konstrukcja barwy – i to nie przez
kontrasty, a bogactwo tonów – nierealny
świat kolorystycznej wizji.
– Eugeniusz Zak

(Zahorska S., Ostatni interview [z Zakiem], „Sztuki Piękne" 1925/1926, nr 12, s. 502–503)

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

43
EUGENIUSZ ZAK
(1884-1926)

Scena idylliczna, ok. 1915

olej, płótno, 34,5 x 43,8 cm
sygn. l.d.: Eug. Zak

Estymacja: 150 000 – 250 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Polswiss Art, 26.04.2012, poz. 19

WYSTAWIANY
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Eugeniusz Zak (1884-1926), 18 grudnia 2003 - 29 lutego 2004.

REPRODUKOWANY
Tanikowski A., Eugeniusz Zak, wyd. Fundacja Pogranicze, Sejny 2003, s. 126.
Brus Malinowska B., Eugeniusz Zak 1884-1926 [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie 2004, il. 70.

Eugeniusz Zak to nazwisko, które wywarło istotny wpływ na obraz polskiej sztuki dwudziestolecia międzywojennego. Jego twórczość kształtowała się i dojrzewała w orbicie tradycji i współczesności sztuki francuskiej. Został nazwany „najbardziej paryskim z Polaków" i obok Kislinga i Makowskiego stał się ulubieńcem kolekcjonerów i historyków sztuki. Na ukształtowanie się jego postawy artystycznej wpłynęła sztuka Szkoły Pont-Aven i paryskich nabistów, operujących syntetyczną formą i giętkim konturem. Artysta poddał się też rozbudzonemu na początku stulecia zainteresowaniu sztuką wczesnego renesansu. Fascynacja stylistyką quattrocenta nasiliła się w rozwijanym przez niego w latach 1910-1923 wątku kochanków, rybaków i pasterzy harmonijnie wtopionych w pejzażowe tło. W drugiej połowie lat 20. częstym motywem malarstwa Zaka stały się wizerunki arlekinów i pierrotów, reprezentantów „sztucznej" rzeczywistości cyrku, jarmarku i teatru. Zastygłe w teatralnych pozach postacie o wydłużonych proporcjach artysta wpisywał w płytkie przestrzenie pustych wnętrz.

W scenach idyllicznych wyraźnie pojawia się zainteresowanie sztuką japońską, ale również – lub przede wszystkim – malarstwem chińskim i to z najbardziej wyrafinowanego okresu późnej epoki Song (XIII wiek). W ówczesnym malarstwie europejskim takiego typu inspiracje były wyjątkowo rzadkie. Mieczysław Wallis chcąc scharakteryzować sztukę malarza, pisał: „Trudno oddać za pomocą słów marzycielskie piękno, delikatny poetycki czar tych obrazów. Jesteśmy świadkami jakichś sielanek arkadyjskich, jakichś dolce far niente i sjest w krainie, której nie ma na mapie, wśród kwiatów i drzew, nie znanych w podręcznikach botaniki. Pośród wzgórz o liniach pieściwych i melodyjnych, nad zwierciadlaną wodą, półkolami wcinającymi się w ląd, spoczywają w niedbałych, leniwych postawach (…)" (Wallis M., Eugeniusz Zak, „Przegląd Współczesny" 1927, z. X-XI).

Prezentowana „Kobieta z dzieckiem" należy do grupy prac artysty, która przywodzi na myśl dzieła takich mistrzów jak Poussin, Watteau czy Puvis de Chavannes. Na tle fantastycznego, sielankowego pejzażu w stylu włoskim czy południowo-francuskim umieszczona została postać o typowym dla Zaka wyglądzie, lekko nawiązującym do stylistyki quattrocenta. Melancholia i nostalgia przedstawienia wciągają widza w krainę bezczasowości, spokoju i marzeń sennych. Wrażenie to potęguje gama subtelnych tonów zieleni, błękitów i różu, a także finezyjny, miękki kontur. Kompozycje z cyklu idyllicznego artysty, jak zwykło się je nazywać, należą od lat do najbardziej cenionych i poszukiwanych prac na rynku aukcyjnym. Stanowią obowiązkowe pozycje w znanych kolekcjach malarstwa w Polsce i na świecie.

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

(cyt. za: Jaworska J. [red.], Tadeusz Makowski. Pamiętniki, Warszawa, 1961, s. 299-300)

LEOPOLD GOTTLIEB

Klasyczną zasadę jednolitości ekspresyjnej i nawet architektonicznej rozciąga on na dwa kardynalne pierwiastki składowe obrazu, malując umiejętnie skoordynowanymi arabeskami linijnymi i plamami barwnymi, których plastyczna logika oparta jest na dwuwymiarowej powierzchni fresku dekoracyjnego, a nie na trójwymiarowej prawdzie naturalistycznej postaci ludzkiej.
– Zygmunt Klingsland

(cyt. za: Malinowski J., Brus – Malinowska B., W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski, Warszawa 2007, s. 81)

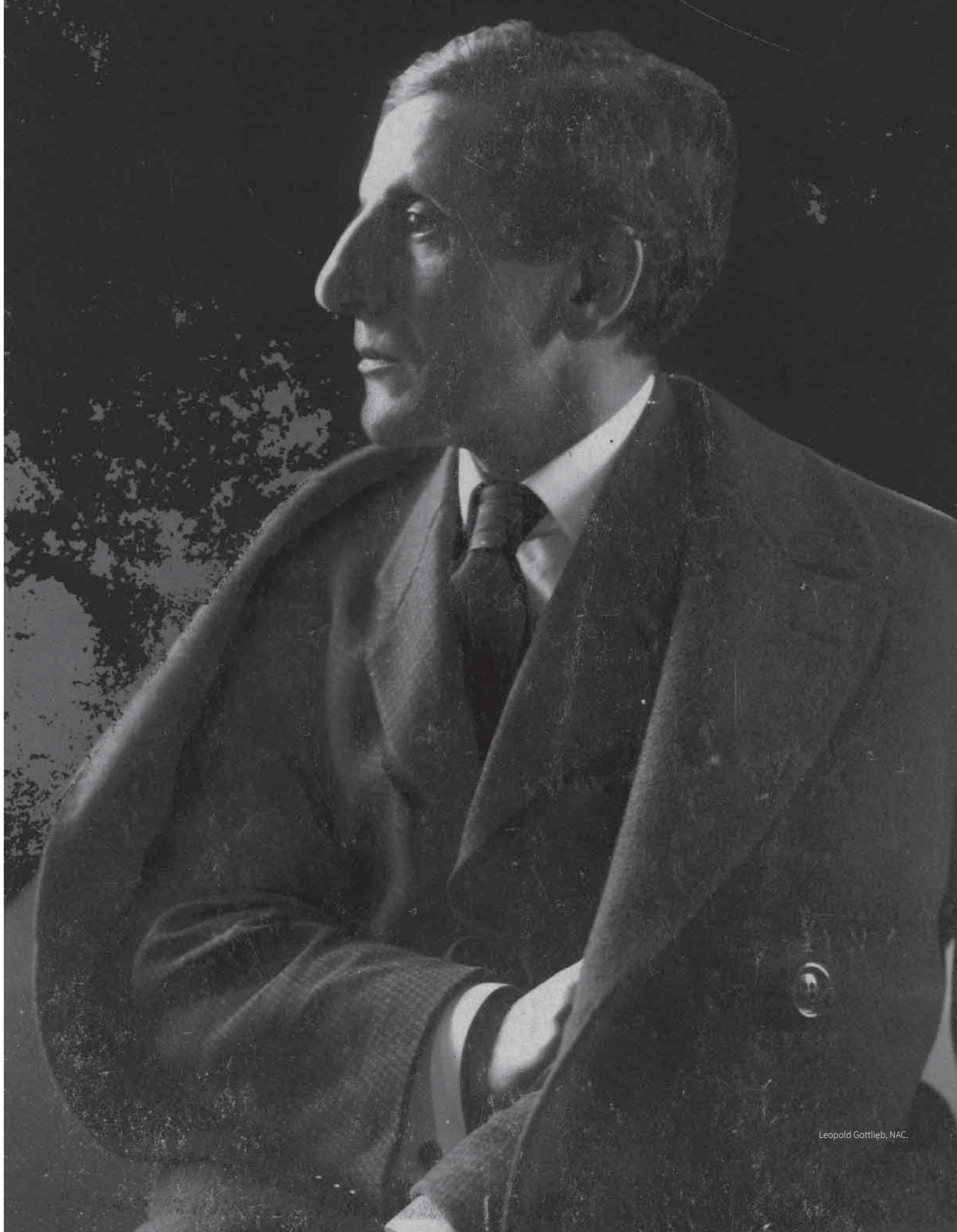
Leopold Gottlieb był artystą związanym z kręgiem École de Paris. Pochodząc z zasymilowanej rodziny żydowskiej, w swojej twórczości z powodzeniem łączył tradycje judaistyczne oraz chrześcijańskie. Jego sztuka miała znaczący wpływ na kształt paryskiego środowiska artystycznego początku XX wieku.

Urodził się w 1879 roku w Drohobyczu jako syn właściciela rafinerii nafty. Podążając śladem starszych braci, zwłaszcza Maurycego, w 1896 roku podjął studia artystyczne w Krakowie. Kształcił się pod okiem Jacka Malczewskiego i Teodora Axentowicza. Uzyskując w 1903 roku stypendium, wyjechał szlifować dalej talent do Monachium, a po roku przeniósł się do Paryża. Jego początkowy etap twórczy wiązał się z fascynacją realizmem i symbolizmem, wyniesionymi z pracowni krakowskich mistrzów. Jednak już we wczesnych dziełach zaobserwować można tak charakterystyczną dla Gottlieba ekspresję, wyrażoną groteskowym przerysowaniem ciała i deformacją postaci.

Malarz pozostając w ścisłym kontakcie ze środowiskiem artystycznym Krakowa, w 1905 roku zawiązał tam Grupę Pięciu, do której należeli również: Witold Wojtkiewicz, Wlastimil Hofman, Mieczysław Jakimowicz oraz Jan Rembowski. Młodych, pełnych zapału artystów łączyła przede wszystkim chęć eksperymentowania i wyjścia poza obszar sztuki tradycyjnej. Po ich wspólnej wystawie, jeden z recenzentów pisał: „Indywidualizmem najwybitniejszym w tym gronie jest Leopold Gottlieb. W sposobie rysowania i pojmowania malarskiego zadania widać artystę, zdającego sobie jasno sprawę z tego, dokąd dąży i co wyrazić pragnie. (…) Technika młodego malarza nie zaleca się obfitością środków. Operuje on na płótnie ilościami bardzo małymi, ale wynagradza to siłą ekspresji artystycznej. I choć portrety (…) stoją bezsprzecznie na granicy karykatury, niepodobna im nie przyznać wysokiej artystycznej wartości, a autorowi talentu (…)" („Nowa Reforma", październik 1905, cyt. za: Czajkowski B., Portret z pamięci, Zakład Narodowy Im. Ossolińskich, Wrocław i in., 1971, s. 90).

Przebywając w Paryżu, działał w kręgu École de Paris, utrzymując towarzyskie kontakty przede wszystkim z Mojżeszem Kislingiem, Melą Muter i Eugeniuszem Zakiem. W 1929 roku przyłączył się także do Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm". Od lat 20. w jego malarstwie przeważały figuralne kompozycje przedstawiające codzienność – sceny pracy czy posiłku. Ekspresyjnie spłaszczoną przestrzeń obrazową wypełniały ludzkie sylwetki o przestylizowanych, wysmuklonych proporcjach, obwiedzione łamliwym, czarnym konturem.

Przez cały okres swojej twórczości brał udział w licznych wystawach, m.in. w paryskich Salonach. Pod koniec życia, paleta barwna jego prac wyraźnie się ociepliła. Malując swoje postaci na neutralnym tle, chętnie posługiwał się perłowym odcieniem o pastelowej tonacji. Dawało to niemal mistyczny efekt odrealnienia modeli, przywodzących na myśl bardziej zjawy. Na początku lat 30. skupił się na rozwijaniu tematyki żydowskiej. Tworzył wówczas zbiorowe, ale kameralne w swym nastroju sceny, przemawiające do widza poetyckim językiem zaczerpniętym z sztuki El Greca i malarstwa gotyckiego.



Leopold Gottlieb, NAC.

Gottlieb czerpie motywy swych dzieł z codziennego życia. (...) Tematy, jakimi nie pogardziłby Emil Zola. Ujęcie owych współczesnych, demokratycznych wręcz tematów przeniknięte jest jednak poezją związaną z duchem łacińskim. Artysta wzniósł się ponad sam temat pracy, który podporządkowany został jego wizji twórczej i inspiracjom.
– *Waldemar George*

(cyt. za: Tanikowski A., Wizerunki człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło, wyd. Universitas, 2011, s. 19)

LEOPOLD GOTTLIEB (1879-1934)

W łaźni, ok 1930

olej, karton, 70 x 101,5 cm
sygn. p.d.: l.gottlieb oraz lewy bok: l.gottlieb

Estymacja: 400 000 – 600 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 06.10.2015, poz. 30

z biegiem lat i pod wpływem nowych doświadczeń w naturalny sposób ewoluowała. Początkowe zainteresowanie portretem, w latach 20. ustąpiło na rzecz przedstawień ukazujących prozaiczną codzienność ludzką. Artysta skupił się na tworzeniu rozbudowanych, często wielofigurowych scen pracy czy posiłków przy stole: „Epoka, czas – tu nie istnieje. Ci wszyscy rybacy, piekarze, kwiaciarki, kobiety, przebierające ryby czy przyrządzające jakieś potrawy czy napoje, są to ludzie wieczni: nie wczorajsi, nie dzisiejsi. Zdają się nie pracować, ale spełniać w skupieniu i radości jakieś odwieczne obrzędy. A owi często zgromadzeni dokoła stołu ubodzy biesiadnicy przypominają do złudzenia surowy wieczernik ewangeliczny" (Teslar J., O Twórczości Malarskiej Leopolda Gottlieba „Pion" 1935, nr 27 [92], s. 6). Wcześniejszą młodopolską stylistykę malarz zastąpił syntetycznym, lekko kubizującym ujęciem i czasem niemal karykaturalną deformacją modeli. W 1927 roku dodatkowo radykalnie zawęził swoją paletę barwną do kilku podstawowych tonów – błękitów, różów i brązów, dopełnianych akcentami bieli.

Prezentowany obraz „W łaźni" należy do dojrzałej, „białej" fazy zamykającej twórczość artysty. Praca przedstawia grupę postaci zakomponowaną wokół długiego stołu. Szkicowo potraktowane sylwetki są obłe i ekspresyjnie przestylizowane, a ukazane twarze mają jedynie umownie zaznaczone rysy. Ich rozmyty, miękki kontur i syntetyczna, lekko kubizująca forma sprawiają, że wydają się mocno odrealnione. Postacie wynurzają się z białego tła, majacząc niczym zjawy. Subtelna paleta barwna opiera się na jasnych, pastelowych tonach, ożywionych intensywnymi akcentami czerwieni, brązu i zieleni. Zastosowana niemal monochromatyczna kolorystyka wraz z rytmicznych układem prostych form dodają dziełu dekoracyjności. Rozświetlona, pełna harmonii praca odznacza się nastrojowością i aurą mistycyzmu.

Jankiel Adler, materiały prasowe.

JANKIEL ADLER

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

Adler rozpoczął swoją przygodę z malarstwem od kompozycji wpisujących się w nurt ekspresjonizmu. Szczególną inspiracją w tamtym czasie były dla niego wątki biblijno-talmudyczne, oparte na żydowskim folklorze. Ówczesne prace charakteryzowało ostre zderzenie barw oraz deformacje przestrzeni, przywodzące na myśl twórczość El Greca. Jego dzieła spotkały się z entuzjazmem, czego wynikiem była wystawa w Hotelu Polonia w Polskim Klubie Artystycznym (1919). Te pierwsze sukcesy zachęciły młodego artystę do wytężonej pracy i poszukiwania nowych środowisk, stymulujących jego kreatywność.

W ciągu następnych dwóch lat przeprowadził się znów do Niemiec, gdzie związał się z kolejnymi trzema grupami artystycznymi – „Die Action" w Berlinie oraz „Das Junge Rheinland" i „Srebrny Wóz" w Düsseldorfie. Podobnie jak w Polsce, niemiecka publika mocno doceniła jego talent. Artysta wziął wówczas udział w prezentującej awangardowe tendencje Wielkiej Berlińskiej Wystawie Sztuki oraz w Międzynarodowej Wystawie Nowej Sztuki w Düsseldorfie.

W latach 20. zrezygnował z ekspresjonizmu na rzecz bardziej kubizujących i konstruktywistycznych rozwiązań. Jego prace nadal mocno związane z jego żydowskim pochodzeniem, zaczęły dotykać problemu poszukiwania narodowej tożsamości i wartości religijnych. Artysta tworzył kompozycje figuratywne, łącząc klasyczne techniki malarskie z niestandardowymi rozwiązaniami, takimi jak piasek, strzępy tapet, wosk, gips czy sól. W jego wielkoformatowych pracach sylwetki ludzkie były zniekształcane tak, aby podkreślić konkretne cechy ich fizjonomii.

Lata 30. przyniosły ze sobą kolejny zwrot w twórczości Adlera, zapoczątkowany podróżą do Hiszpani i na Majorkę. Malarz zaczął upraszczać swoje kompozycje, syntezować je i uogólniać do niemal abstrakcyjnych form. Stosowany przez niego gruby kontur, służący wydobyciu figuratywnych sylwetek, uwolnił się – przestał opowiadać o tym, co obraz przedstawia i sam stał się jego dynamicznym bohaterem.

W tym okresie artysta mieszkał we Francji i w Polsce. Były to jednak niespokojne czasy dla Europy. W 1940 roku Adler zdecydował się wstąpić do armii polskiej, która formowała się we Francji. Niestety zdrowie artysty wykluczyło go z walki. Osiedlił się w Anglii, gdzie kontynuował swoją artystyczną praktykę. Po wojennych wydarzeniach wrócił do wielkoformatowych, figuratywnych przedstawień, które zapoczątkował w latach 20. Była to ostatnia faza jego twórczości. Prace powstałe w tym okresie stanowią wynik jego wieloletniej praktyki artystycznej i doświadczeń życiowych. Opowiadają zarówno o tragizmie ludzkiej egzystencji, jak i o radościach istnienia.

Życie Adlera wiodło go przez wiele krajów i miast europejskich. Szukał on nieustannie inspiracji oraz wydarzeń, które stymulowałyby go do nowych artystycznych rozwiązań. Po długiej wędrówce przez niespokojną Europę, Adler zmarł 1949 roku w Anglii. Artysta w ciągu swojego życia zafascynowany był szczególnie twórczością Pabla Picassa, Paula Klee i Maksa Ernsta. Podróż przez jego oeuevre jest niezwykłym doświadczeniem. Od początku tworzył sztukę dojrzałą, a tematy, które podejmował pobudzają do refleksji nawet współczesną publiczność.

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

(„Literarisze Bleter", 1929, nr 30, s. 582)

45
JANKIEL ADLER
(1895-1949)

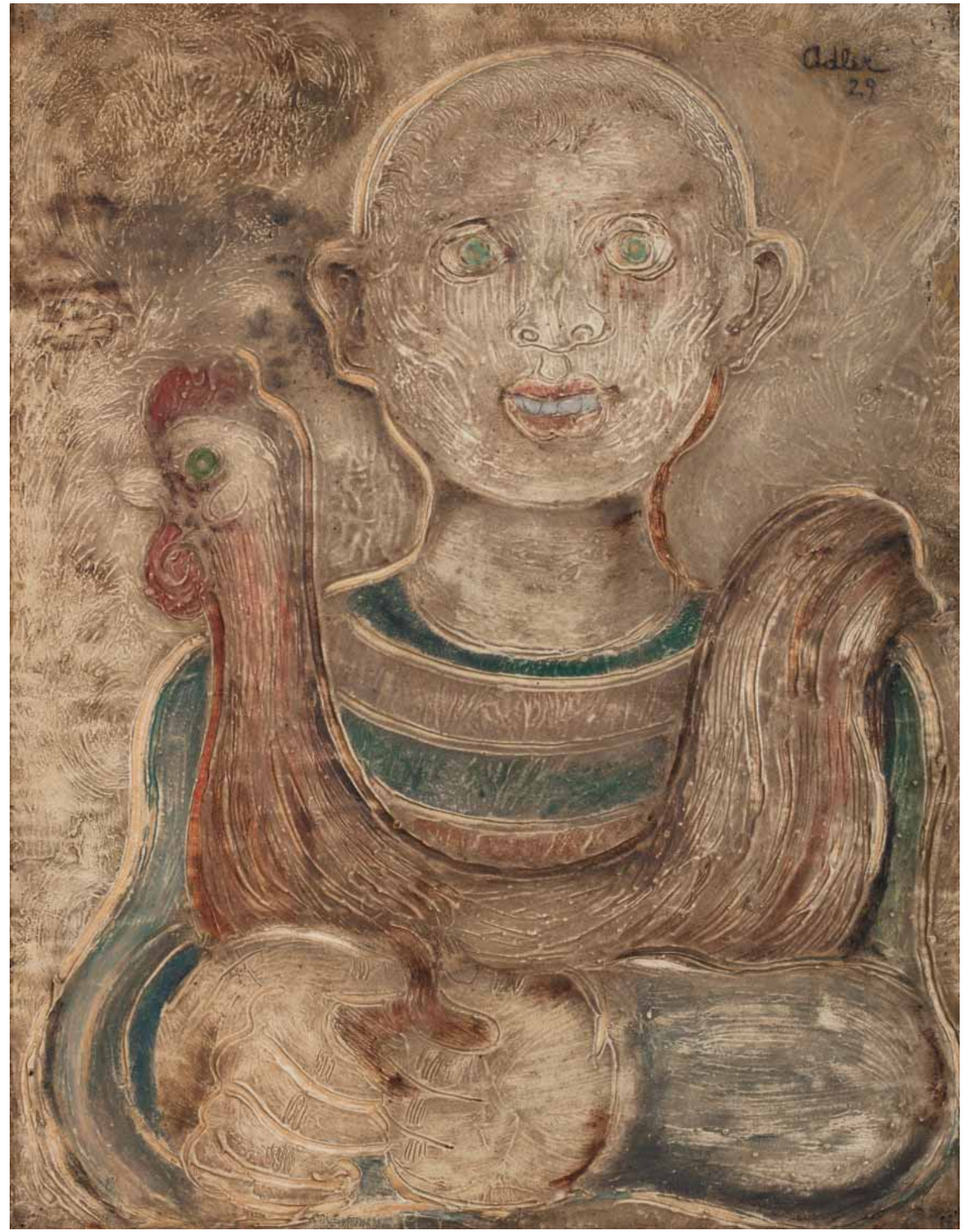
Chłopiec z kogutem, 1929

technika mieszana (olej, piasek), sklejka
65 x 50 cm
sygn. p. g.: adler / 29
na odwrociu opis pracy po niemiecku

Estymacja: 200 000 – 250 000 zł

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Tiroche, aukcja 13.03.2021, poz. 112
Tel Aviv, kolekcja Sary i Adama Eyal

REPRODUKOWANY
Heibel A., Jankiel Adler (1895-1949). Katalog raisonne, tom II, Wissenschaftliche Schriften der Westfälische Wilhelms-Universität Munster, 2016, s. 165.



46
JANKIEL ADLER
(1895-1949)

Bukiet w wazonie

technika mieszana (olej, piasek), karton
61 x 46 cm (w świetle passe-partout)
sygn. l. śr.: adler

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł

Udało mu się (...) wykrystalizować ze specyficznej swoistości polsko-żydowskiego pochodzenia humanizm zespalający świat.

(Guralnik N., Jankiel Adler. Europejski artysta w poszukiwaniu żydowskiego stylu, Düsseldorf - Kolonia - Tel Aviv - Łódź 1985, s. 277)

Kolor w obrazach Menkesa ma niezwykłą jakość. Tylko on sam mógłby nadać tym dziełom wyjątkową wartość, gdyby nie to, że także ich rysunek posiada te same walory. Kolor jego jest mocny, jędrny, wypracowany aż do szczytu artystycznej maestrii.

(Tiade E., Menkes, Editions „Le Triangle", Paris, ca 1930, [w:] Sigmund Menkes 1896-1986, Lipert Gallery, New York 1993, s. 17)

47
ZYGMUNT MENKES
(1896-1986)

Ibiza

olej, płótno, 51 x 70 cm
sygn. p.d.: Menkes

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Artcurial, aukcja 21.03.2021, poz. 30

48
JERZY ASCHER
(1884-1943)

Martwa natura z gruszkami

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

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 05.03.2006, poz. 25

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.

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

49
MAURYCY MĘDRZYCKI
(1890-1951)

W parku

olej, tektura, 25 x 33 cm
sygn. p.d.: Mendjizky

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Drouot-Richelieu, aukcja 02.12.2009, poz. 75

50
RAJMUND KANELBA
(1897-1960)

Bajki, 1948

olej, płótno, 96,5 x 76,5 cm
sygn. p.d.: kanelba na odwrociu u góry
autorski napis: “The Fairy tale“ / by /
KANELBA / 1948

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra-Art, aukcja 12.12.2021, poz. 86

(...) Kanelba jest przede wszystkim kolorystą i to nie byle jakim. Przeczulona wrażliwość daje mu bogatą gamę kolorystyczną, jakiej nie powstydziłby się żaden ze znakomitych malarzy paryskich; to też obrazy jego wytrzymują bez trudu sąsiedztwo tak potężnych kolorystów, jak Chagall, Pascin i Kisling.

(Prędski A., Aberdam i Kanelba, [w:] „Wiadomości Literackie”, nr 29, 1928, s. 2)

Jean Lambert Rucki, materiały prasowe.

JEAN LAMBERT-RUCKI

W POŁOWIE LAT TRZYDZIESTYCH ARTYSTA [LAMBERT-RUCKI] NALEŻAŁ DO ŚRODOWISKA SKUPIONEGO WOKÓŁ "L'ART SACRÉ", TWORZYŁ NOWOCZESNĄ SZTUKĘ RELIGIJNĄ I SAKRALNĄ.

(Górnaś W. [red.], Mistrzowie École de Paris. Villa La Fleur, MUZA SA, Warszawa 2016, s. 144)

Rozmaite zdjęcia z krzyża bywają,
na przykład: zdjęcie z krzyża samotności
Ktoś cię nagle odnajdzie, ugości,
mówi na ty, jak w Kanie zatańczy,
doda miodu, ujmie szarańczy

Albo: zdjęcie z krzyża choroby
Wstajesz z łoża jak Dawid młody
I już jesteś do pracy gotowy,
gotów guza nabić Goliatowi

Ale są takie krzyże ogromne,
gdy kochając - za innych się kona

To z nich spada się jak grona wyborne
w Matki Bożej otwarte ramiona
– ksiądz Jan Twardowski

(Jan Twardowski, „Zdjęcie z krzyża" z tomu „Wiersze", 1957)

51
JEAN LAMBERT-RUCKI
(1888-1967)

Zdjęcie z krzyża, 1937

gwasz, tusz, tektura, 51,5 x 33 cm
sygn. p.d.: J Lambert-Rucki 37

Estymacja: 28 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Bratysława, kolekcja prywatna

Tytus Czyżewski, NAC.

TYTUS CZYŻEWSKI

Tytus Czyżewski był zarazem malarzem, poetą i krytykiem sztuki. Urodził się w 1880 roku we wsi Przyszowa, niedaleko Nowego Sącza. Już jako dziecko miał żywy kontakt ze sztuką podhalańską, co wpłynęło na jego późniejsze zainteresowania artystyczne. Licząc sobie dwadzieścia dwa lata przeprowadził się do Krakowa. W latach 1902-1907 studiował na tamtejszej ASP, w pracowniach Mehoffera, Unierzyskiego i Wyczółkowskiego. Ogarnięty gorączkową atmosferą miasta i dramatami Wyspiańskiego, swoje pierwsze kompozycje tworzył w duchu symbolicznym. Były to ciemne, nastrojowe pejzaże („Jesień", „Młyn", „Chałupa") i sceny o aluzjach muzycznych („Chopin").

Zaraz po studiach wyjechał na dwa lata do Paryża, gdzie zetknął się z tamtejszym środowiskiem artystycznym: „Przebywałem wówczas w towarzystwie Zaka, Baslera, Ligockiego. Tam też poznałem się z nieznanym wówczas w Polsce przedwiośniem kubizmu, którego twórcami byli Picasso i Apollinaire, idealny spirytus movens tego prądu. Należy podkreślić, że przełom ówczesny w sztuce odbywał się grupowo, wspólnie z malarstwem i muzyką" – wspominał po latach Czyżewski (Śpiewak J., Jak się kształtował polski futuryzm. Rozmowa z Tytusem Czyżewskim, „Czas" 1939, nr 187, s. 5). Zetknięcie się wówczas ze sztuką Cézanne'a i rozwijającym się dopiero kubizmem, zapoczątkowały u malarza gwałtowny zwrot stylistyczny, w pełni pogłębiony przez jego drugi pobyt w Paryżu w latach 1910-1912. Poszukując nowych form artystycznego wyrazu, zaczął on tworzyć eksperymentalne prace takie jak „Madonna" (1911) czy „Głowa" (1915), które w efekcie doprowadziły go do kompozycji wielopłaszczyznowych, gdzie „(…) linie, płaszczyzny i barwy mają swe ścisłe teorie jak tony muzyki" (Czyżewski T., Salome. Obraz wielopłaszczyznowy, „Wianki" 1919, z. 1, s. 17).

W 1917 roku założył wspólnie z braćmi Pronaszko, Tymonem Niesiołowskim i Jackiem Mierzejewskim grupę Ekspresjonistów Polskich (przemianowaną potem na Formistów Polskich). Przez pięć kolejnych lat brał czynny udział we wszystkich wystawach i wystąpieniach ugrupowania. Powstały wówczas jego sztandarowe dzieła, takie jak „Akt z kotem" (1920), „Madonna" (1920) czy „Salome" (1922) i wiele innych, które niestety nie przetrwały do naszych czasów. Obrazy te charakteryzowało rozbicie formy na kilka ukazanych pod różnym kątem płaszczyzn, z których artysta konstruował niepokojące kompozycje, przepełnione atmosferą dziwności i niesamowitości. Prócz intensywnej pracy malarskiej, jednocześnie dużo pisał. Wydawał tomiki poezji i utwory dramatyczne, redagował także wraz z Leonem Chwistkiem i Konradem Winklerem czasopismo „Formiści".

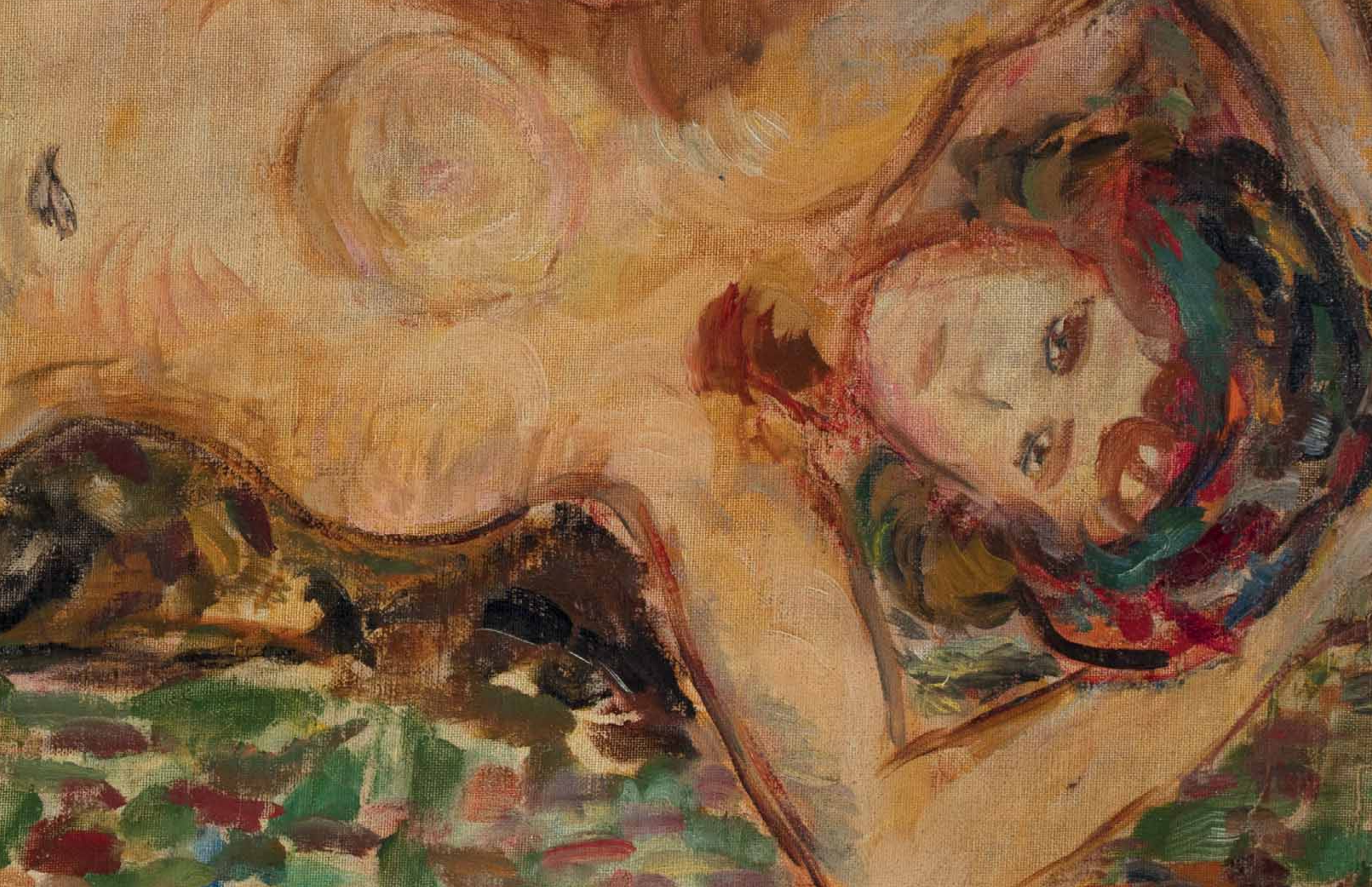
Po rozpadzie grupy w 1922 roku Czyżewski wyjechał ponownie do Paryża, gdzie przebywał z przerwami przez osiem lat. Nawiązał wówczas kontakt ze środowiskiem młodych kapistów, uczniów Pankiewicza. W okresie tym także wiele podróżował, odwiedzając południe Francji, Hiszpanię i Włochy. Po 1930 roku ostatecznie wrócił do kraju i osiadł w Warszawie. Pisząc na łamach „Głosu Plastyków" i szeregu innych czasopism, rozwijał polską krytykę artystyczną. Po II wojnie przeniósł się do Krakowa i został tam do końca życia.

Malarstwo jest dla mnie w rzeczywistości muzyką koloru skondensowaną i uporządkowaną za pomocą formy i materiału farb, a nie za pomocą grafiki i rysunku.
– *Tytus Czyżewski*

(„Głos Plastyków", 1934, nr 9-12)

Jestem zdania, że w sztuce jak i w każdej i wielkiej a twórczej pracy zasadniczym elementem jest emocja. Dlatego też często przebaczamy twórcy jego pobieżność i zaniedbanie w wypracowaniu dzieła, lecz nigdy nie przebaczymy mu braku zapału i emocji…
– *Tytus Czyżewski*

(cyt. za: Pollakówna J., Tytus Czyżewski, Wyd. „Ruch", Warszawa 1971, s. 49)



52
TYTUS CZYŻEWSKI
(1880-1945)

Odaliska, po 1930

olej, płótno, 82 x 100 cm
sygn. l.d.: Tytus Czyżewski.

Estymacja: 700 000 – 1 000 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Depozyt Muzeum Sztuki w Łodzi (1973-2021)
Warszawa, kolekcja Henryka Ładosza (1902-1979), aktora i przyjaciela artysty

WYSTAWIANY
Warszawa, Instytut Propagandy Sztuki, Salon wiosenny „Rytmu", maj 1932.
Warszawa, Instytut Propagandy Sztuki, Wystawa obrazów Tytusa Czyżewskiego, listopad-grudzień 1932.
Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Grupa „Dziesięciu", Tytus Czyżewski, „Grafiska Sällskapet", maj 1934.
Warszawa, Instytut Propagandy Sztuki, Wystawa obrazów Tytusa Czyżewskiego, czerwiec 1935.
Lwów, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, „Nowa Generacja". Pierwsza wystawa, październik-listopad 1935.
Warszawa-Łódź, Instytut Propagandy Sztuki, XXXIV Wystawa, listopad 1935.
Warszawa, Instytut Propagandy Sztuki, X Salon. Malarstwo, grafika, rzeźba, listopad 1938.
Wenecja, XXIV Biennale Internazionale d'Arte, 1948.
Sopot, Festiwal Sztuki, CBWA, Wystawa obrazów Tytusa Czyżewskiego, sierpień 1956.
Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Tytus Czyżewski, 1974.

REPRODUKOWANY
„Głos Plastyków", Warszawa 1947, r. VIII, s. 12.
XXIV Biennale Internazionale d'Arte [katalog wystawy], Wenecja, Venice 1948, nr kat. 2.

LITERATURA
Salon wiosenny „Rytmu" [katalog wystawy], Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1932, nr kat. 11.
Wystawa obrazów Tytusa Czyżewskiego [katalog wystawy], Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1932, nr kat. 189.
Grupa „Dziesięciu", Tytus Czyżewski, „Grafiska Sällskape" [katalog wystawy], Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1934, poz. 332.
XXXIV Wystawa [katalog wystawy], Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935, nr kat. 4.
Wystawa obrazów Tytusa Czyżewskiego [katalog wystawy], Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935, nr kat. 5.
„Nowa Generacja". Pierwsza wystawa[katalog wystawy], Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów 1935, nr kat. 13.
X Salon. Malarstwo, grafika, rzeźba [katalog wystawy], Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938, nr kat. 25.
Dobrowolski T., Nowoczesne malarstwo polskie, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, t. III, s. 228.
Dąbrowska M. [oprac.], Tytus Czyżewski [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1974, nr kat. 30.

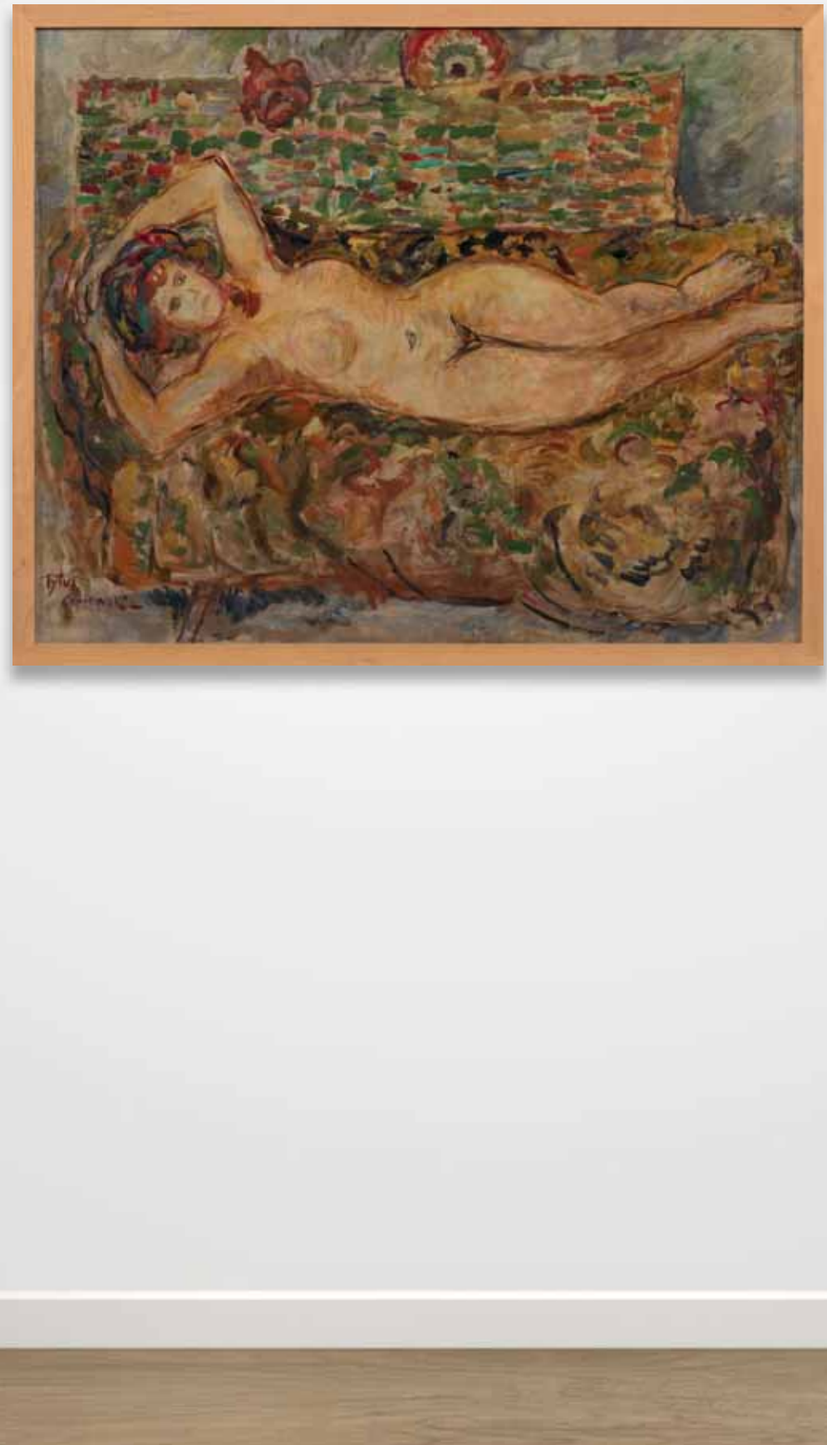
Lata 30. były w twórczości Tytusa Czyżewskiego czasem bardzo płodnym, a jednocześnie stosunkowo spokojnym. Jako świadomy, dojrzały artysta cieszył się już uznaniem, choć skalą może niekoniecznie odpowiadającym jego dokonaniom i wielkości. W kwestiach formalnych stał się teraz malarzem-kolorystą, wierzącym w siłę działań plastycznych. Jego bliskie kontakty z paryskim kręgiem kapistów przełożyły się w warstwie stylistycznej na wspólne idee. Pisząc we wstępie do katalogu wystawy grupy, Czyżewski formułuje osobiste spostrzeżenia: „Głównym warunkiem powstania obrazu jest jego koncepcja malarska. Niezależnie od tego, czy płótno było malowane z wyobraźni czy z natury zawsze musi być widoczny malarski powód, dla którego było tworzone" (Czyżewski T., Wstęp, [w:] Wystawa malarska grupy KP, Warszawa 1931).

Prezentowane dzieło należąc do późnej, kolorystycznej fazy Czyżewskiego, stanowi rozwinięcie jego teoretycznych rozważań. Przedstawiony kobiecy akt to dla artysty jedynie tematyczny pretekst do oddania nadrzędnej w obrazie, malarskiej ferii barw. Uproszczona forma, zdecydowanie spokojniejsza w porównaniu z wcześniejszym formistycznym okresem, zbudowana jest na zasadzie plam koloru. Rozedrgane, jarzą się malarską tęczą – od ciepłych żółci, czerwieni i brązów, do intensywnej zieleni. Świadomie pozbawioną perspektywy kompozycję charakteryzuje synteza i miękkość modelunku. Kontur, jakim obwiedzione zostało ciało modelki jest wiotki i delikatny. Odaliska, przedstawiona na tle wzorzystej draperii łóżka, staje się w oczach malarza subtelną istotą z krwi i kości.

Wpisane w szeroką tradycję aktu dzieło wyróżnia kolorystyczna harmonia, jak również wykwintny, dyskretny smak. „Pięćdziesięcioletni już teraz malarz objawia wciąż jeszcze jakąś najszlachetniejszą »dziecinność« widzenia, a zarazem dar dostrzegania zmiennej natury świata w nieustających przenikaniach świateł, kolorów, kształtów, w niestabilności i niepokoju" (Tytus Czyżewski [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1974, s. 39). Oferowany obraz to przykład bogatej, wieloznacznej i bardzo osobistej sztuki Czyżewskiego, która zdarza się na rynku kolekcjonerskim niezwykle rzadko.

Malarstwo jest harmonią
Wyszukanych gam kolorów
Które żyją w oczach malarza
Jak żyje obłok na niebie.
– *Tytus Czyżewski*

(Czyżewski T., Lajkonik w chmurach, wyd. Gebethner i Wolff, Warszawa, 1936)



JÓZEF CZAPSKI

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

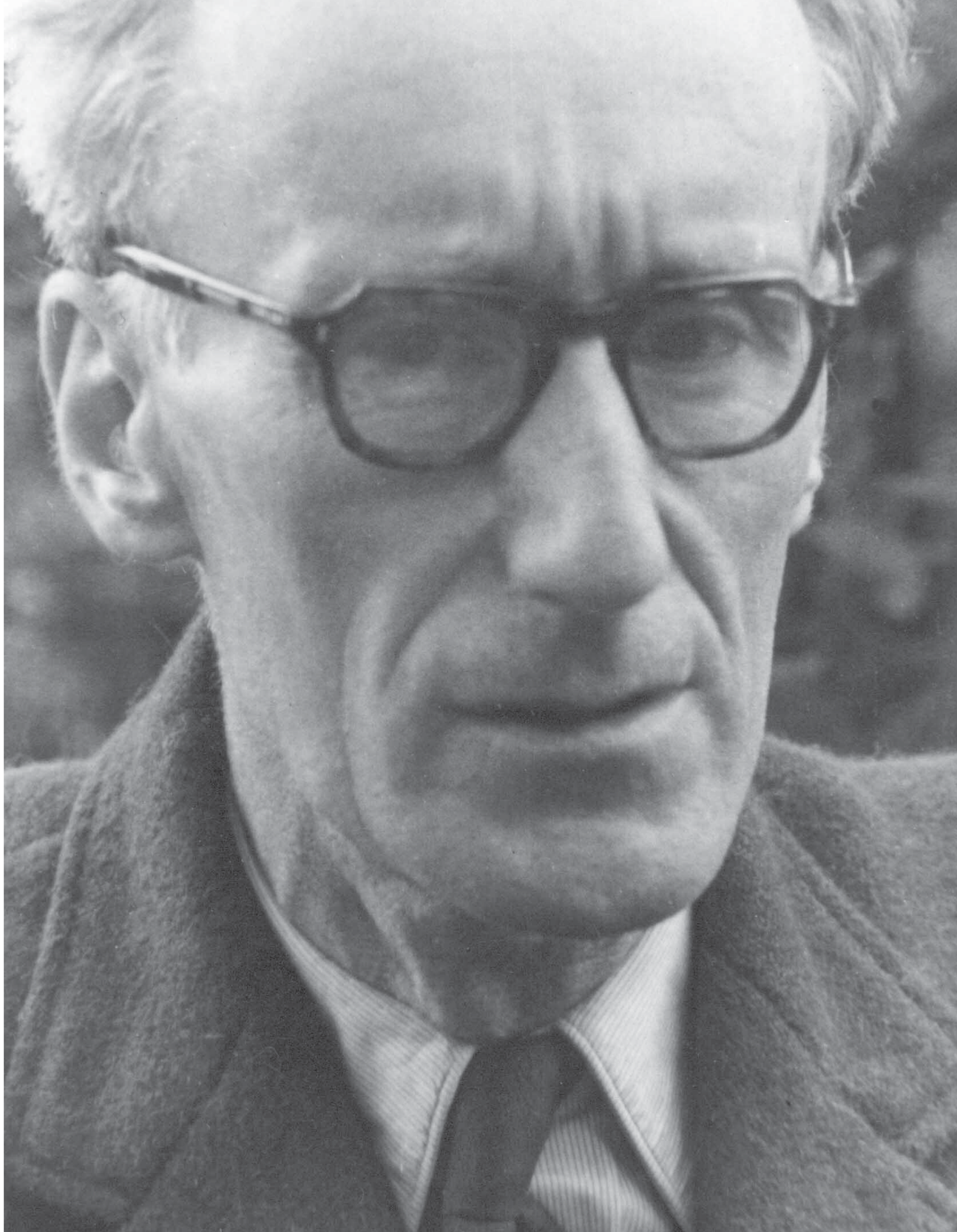
(Czapski J., Patrząc, wyd. Znak, Kraków 2016, s. 386)

Józef Czapski był malarzem, rysownikiem, pisarzem, eseistą i krytykiem. Życiorys tej niezwykłej osobowości łączy w sobie losy artysty i świadka epoki. Od 1918 roku uczył się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u Stanisława Lentza. Zaangażowany w działalność wojskową, na polecenie swoich przełożonych wyjechał do Rosji w poszukiwaniu zaginionych oficerów. Po powrocie do kraju wznowił studia artystyczne na krakowskiej ASP, a od 1924 roku przebywał w Paryżu razem ze swoim nauczycielem Józefem Pankiewiczem. Tam też zaczął działać w nowoutworzonym ugrupowaniu artystycznym – Komitecie Paryskim – w skład którego wchodzili też jego koledzy ze studiów: m.in. Nacht-Samborski, Cybis i Potworowski: „(...) w roku 1924 jedenastu uczniów Akademii (…) przeważnie z pracowni Pankiewicza, zawiązuje (…) «Komitet Paryski» w celu zorganizowania pierwszego po wojnie [pierwszej światowej] grupowego wyjazdu (tzw. kapistów) do Paryża. W roku następnym powstaje tam filia Akademii Krakowskiej pod kierownictwem Pankiewicza. Miała ona na celu, w okresie największego dopływu do stolicy Francji artystów z całego świata, zorganizowanie młodzieży polskiej pod doświadczonym kierunkiem, pomoc w zapoznaniu się jej ze sztuką muzealną i nowoczesną, z autentyczną tradycją malarską" (Dmochowska J., W kręgu Pankiewicza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963).

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

W 1946 roku osiadł we Francji, tym razem na stałe. Wraz z końcem wojennej zawieruchy nastał dla Czapskiego upragniony czas poświęcenia się malarstwu. Od początku lat 50. regularnie wystawiał w Genewie, Londynie i przede wszystkim Paryżu. Oszczędnymi środkami wyrazu obrazował codzienność i samotność egzystencji człowieka, zagubionego we współczesnej metropolii. Bliscy stali mu się mistrzowie ekspresji (Chaim Soutine, Nicolas de Stäel), którzy kładli nacisk nie na samoistne wartości koloru, ale na jego wewnętrzną siłę. Zainspirowany sztuką G. Roualta, budował formy syntetyczną, szkicową plamą, którą obwodził wyrazistym, czarnym konturem. Kolor, często bardzo nasycony i kontrastowy, traktował jako przekaz dramatycznych emocji. Wyrazistość obrazów podkreślał też kompozycją – zwykle swobodną, otwartą, ze śmiałym kadrowaniem i deformacją. Dawała ona niekiedy efekt groteski poprzez skrótowe traktowania elementów, zwłaszcza postaci ludzkich.

O twórczości malarskiej Czapskiego trudno mówić w oderwaniu od jego pisarstwa. Te dwie ścieżki biegły wspólnym torem przez całe życie artysty. Jednej i drugiej towarzyszyły nieodłącznie pokora i uczciwość autora wobec siebie i odbiorcy. „Poczucie moralnej odpowiedzialności kierowało Czapskim w sprawie malarskiej równie silnie, jak w sprawach życia. I zarówno w sprawach życia jak w sprawach sztuki wsparciem i drogowskazem były mu przeżycia, które zawdzięczał literaturze i malarstwu. (...) Duchowość Czapskiego jest jak głęboka podziemna rzeka wyłaniająca się na powierzchnię rozmaitym nurtem: to obrazami – zapisami nagłych olśnień, raptownych zadziwień fragmentem widzianego świata, dojmującego współczucia dla ludzkiego losu w jego bólu i brzydocie, bystrych rozbawień groteskowością życia. To znów obrazami innymi: wyciszonymi medytacjami nad grupami przedmiotów w ich milczącym wzajemnym obcowaniu poprzez barwę, cień, refleks, zarys. I wreszcie ta cicho burząca się rzeka wypływa na powierzchnię nurtem przez całe życie spisywanego dziennika przekładającego na nieomylne słowo to wszystko, co przepływa niemo potokiem malarstwa." (Pollakówna J., tekst wygłoszony w Kordegardzie w Warszawie 15.12.1993 z okazji wydania przez autorkę albumu poświęconego artyście).



Józef Czapski, Londyn, 1947-48 fot. Melchior Wańkowicz, East News.

HAMMERSMITH

Józef Czapski zwykł dzielić swą twórczość olejną na trzy oddzielne kategorie. Pierwszą grupę stanowiły martwe natury. Do tego motywu powracał artysta na przestrzeni całej swej twórczej drogi. Lubił powtarzać, że martwą naturę można przyzwoicie namalować nawet w najgorszym dniu, kiedy nic się nie udaje. Drugą kategorię tworzą obrazy wydobywane „z własnej pamięci" – zapisy historii jednostek opuszczonych przez Boga, ludzi samotnych, smutnych, trwających na krawędzi życia. Są to kompozycje mające wyrażać prawdę malarską i moralną, od której chętnie się ucieka w obawie przed smutkiem i poczuciem bezradności. Ta kategoria płócien pokazuje jak bardzo Czapski – zakochany w życiu – potrafił dostrzegać również jego ciemne strony i jak wielce temat ten był mu w gruncie rzeczy bliski.

Trzecią grupę prac, najliczniejszą, stanowią te zapisujące rzeczywistość spoza ścian pracowni. Są to studia postaci, pejzaże, portrety i sceny z codziennego życia. Powstawały zazwyczaj na podstawie szkiców wykonywanych poza domem bądź w trakcie podróży. Migawki z życia codziennego, obcy ludzie siedzący przy kawiarnianych stolikach, idący ulicą, letnicy na plaży, zwiedzający muzea, kobiety przystające przed sklepowymi witrynami, puste place, przejeżdżające samochody i rowery, linie wysokiego napięcia. Najbogatszy z możliwych repertuarów, pisany przez codzienność miasta, utrwala Czapski w formie niezwykle lekkich, wyjątkowych kadrów. Artysta przyglądał się światu i z tego szerszego kontekstu wybierał detal, nierzadko zupełnie niepozorny: piesek siedzący na chodniku pod sklepowymi drzwiami, przedmiot leżący na ulicy, pukiel czyichś włosów wystający zza okna... Ta swoista percepcja i perspektywa to jego znaki rozpoznawcze. O wyborze kadru decydował moment: „Pierwsze przeżycie przed iluż laty nieoczekiwanego zagubienia wizji z powodu obecności modela, do dziś pamiętam, pamiętam i moje naiwne zaskoczenie i zawód. Warszawa, Filtrowa, robociarz wsiada do czerwonego tramwaju gwałtownie oświetlonego zachodzącym słońcem, twarz robociarza cała w refleksach czerwieni oświetlonego tramwaju miała blask różowy, świeciła jak lampa. Poprosiłem, by mi przyszedł pozować w pracowni – przyszedł, ale nic nie zostało z oczarowania, z idée initiale, naturalnie nic z tego światła, które było istotą wizji. Ten przykład, aż głupi, ileż ich było potem, gdy chciałem zatrzymać, dogonić uciekającą wizję nie przez wżycie się coraz głębsze, w błyskawiczne doznanie, ale przez nowe i nowe oglądanie modela, czy miejsca, czy przedmiotu, oglądanie, które mogło tylko zgasić wspomnienie" – pisał w dzienniku artysta (Czapski J., Wyrwane strony, Warszawa 2010 – fragment z dziennika z dnia 25.VI.1965).

Czapski malował „tu i teraz", choćby to miał być szkic w notatniku – bo wiedział, że dana chwila nie powróci i należy utrwalić ją natychmiast. Tak też jest w przypadku oferowanego obrazu „Hammersmith" z 1968 roku. Scena przedstawia stację londyńskiego metra. Artysta skoncentrował się na jednej z ławek, na której przycupnęła jakaś ubrana w niebieski komplet kobieta, spokojnie oczekując zapewne na kolejny pociąg. Powyżej ławki rozwija się nazwa stacji z dominującym nad całą kompozycją czerwono-białym pierścieniem – charakterystycznym znakiem londyńskiego metra. W tle peronu majaczą zarysy plakatów reklamowych. Choć praca została nakreślona syntetycznie, szybkimi pociągnięciami pędzla, jest ona klarowna i harmonijna. To jeden z tych obrazów, który zostaje na długo w pamięci, którego siłę stanowi prozaiczność przedstawionej sceny, ten urywek cudzej codzienności, której sami jesteśmy wielokrotnie świadkami.

Nie ma wiedzy, nie ma rzemiosła, które by mogło zastąpić przeżycie, uratować od banału, jeżeli artysta reaguje, odczuwa banalnie. Spojrzenie malarza, pisarza jest stopione z jakością jego odczuwania, odruchowe wartościowanie, doświadczenia życiowe, męka i radość – wszystko działa na spojrzenie.
– Józef Czapski

(Czapski J., Patrząc, wyd. Znak, Kraków 2016, s. 183-184)

53
JÓZEF CZAPSKI
(1896-1993)

Hammersmith, 1968

olej, płótno, 55,5 x 116 cm
sygn. p.d.: J.CZAPSKI.1968.

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Francja, kolekcja prywatna

OBRAZKI MOJE NA ZAWSZE PO MNIE ZOSTANĄ. A SĄ INNE OD INNYCH, BO SĄ MOJE WŁASNE. PROSZĘ, PRZYPATRZCIE SIĘ IM BLIŻEJ.

– Nikifor

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

54
NIKIFOR KRYNICKI
(1895-1968)

Pejzaż z Krynicy

akwarela, gwasz, papier, 17,5 x 23 cm
opisany u dołu kompozycji: TOWYRSZ-TROWSIMIASTOWILŁASEŁO
na odwrociu dwie pieczątki: okrągła z napisem: Pamiątka z Krynicy Nikifor Malarz oraz prostokątna z napisem Nikifor Artysta Krynica-Wieś

Estymacja: 8 000 – 12 000 zł

55
PIOTR POTWOROWSKI
(1898-1962)

Kompozycja w owalu

olej, płótno, 50 x 60 cm
sygn. na odwrociu: P.POTWOROWSKI

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Altius, aukcja 16.12.2016, poz. 34

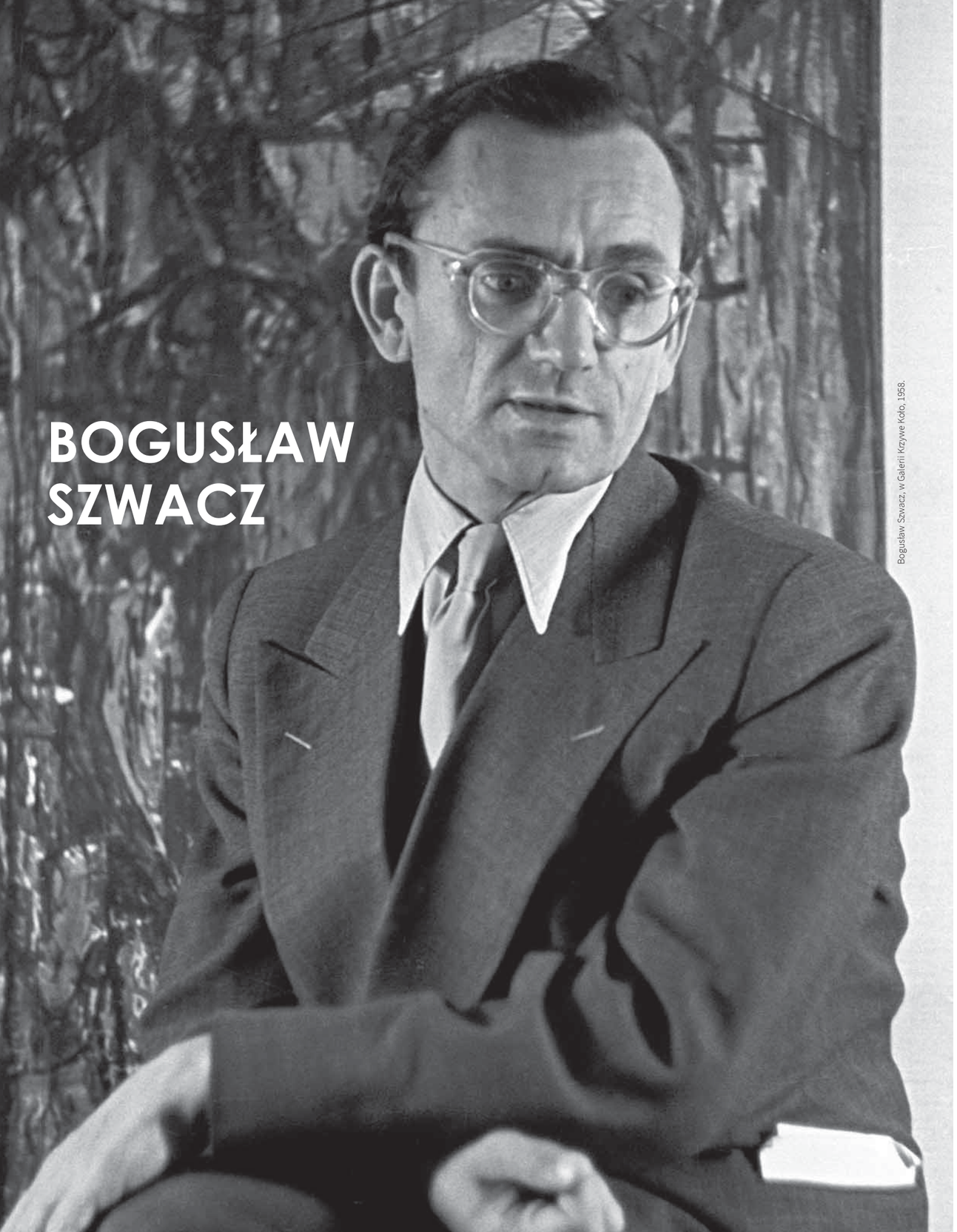
Chodzi o to, ażeby dojść z malarstwem swoim do ściany – nic więcej. Do ściany świata. (...) Płótno musi być umieszczone jak najdalej, na samym horyzoncie, na krańcu pojmowania.
– Piotr Potworowski

(Szkicowniki Piotra Potworowskiego 1952-1961, tom VI, Muzeum Narodowe w Warszawie, notatka z 18 września 1960)

Piotr Potworowski należy do grona najwybitniejszych artystów powojennej sztuki polskiej. Jego twórczość, która w znacznej mierze rozwijała się poza krajem, odgrywa ważną rolę w rozumieniu nowoczesnego malarstwa. W swojej dojrzałej fazie kreował unikalne wizje, będące przetworzeniem obserwowanej natury do niemal abstrakcyjnych, mocno syntetycznych form. Malował przedstawienia wnętrz, akty i nastrojowe pejzaże. Od końca lat 50. Swoje prace często kompozycyjnie zamykał w owalu.

Do głównych cech jego sztuki zalicza się wyrafinowanie w budowie kompozycji oraz wybitne wartości kolorystyczne. W późniejszym okresie artysta dodatkowo wprowadzał do swych prac elementy malarstwa materii. Konstruował zagadkowe reliefy i wykorzystywał oddziaływanie kontrastów zawartych w różnego rodzaju fakturach. Warunkiem koniecznym wszystkich jego działań był autentyzm przeżycia i przekonanie, że „pełny" obraz nie może powstać w oderwaniu od emocji. „Potworowski kreował własną formę abstrakcjonizmu. Nie potrzeba dociekań formalnych była źródłem jego ewolucji, ale dążenie do stworzenia uniwersalnej syntezy bogactwa wrażeń wzrokowych płynących z natury. Rezygnując z opisowości wyrażał krajobraz samą tylko barwą, formą i rytmem" (Kowalska B., Polska awangarda malarska 1945-1970, Wyd. PWN, Warszawa, 1975, s. 92-93).

To, co najważniejsze w sztuce, wychodzi ze stanu podświadomości, ale bez miłości głębokiej do świata nic nie da się zrobić z tym cudem.
– Piotr Potworowski



Bogusław Szwacz, w Galerii Krzywe Koło, 1958.

BOGUSŁAW SZWACZ

Polski malarz, rysownik, a także profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Bogusław Szwacz swoją artystyczną podróż rozpoczął w 1930 roku na krakowskiej ASP w pracowni Ignacego Pieńkowskiego, Karola Frycza i Jana Joplińskiego. Siedem lat później uzyskał dyplom z wyróżnieniem i rozpoczął swoją karierę poza murami akademii. W tym okresie jego twórczość zaczęła dynamicznie się zmieniać. Artysta eksperymentował z wieloma nurtami sztuki. Od 1945 roku był członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków. W tym samym okresie związał się z Grupą Młodych Plastyków, skupioną wokół Tadeusza Kantora. Odbył także podróż do Paryża, gdzie rozpoczął współpracę z grupą francuskich artystów „Le Surrealisme Revolutionnaire". W tym czasie jego obrazy charakteryzowały się deformacją postaci ludzkiej. Następnie pojawił się w nich wątek socrealistyczny, który stosunkowo szybko ustąpił miejsca abstrakcji. Uwieńczeniem tego okresu była wystawa w warszawskim Związku Literatów Polskich, prezentująca obrazy nieprzedstawiające, powstałe w latach 1949-1955. Od tego czasu artysta konsekwentnie rozwijał się w nurcie sztuce abstrakcyjnej.

Inspirował się szczególnie kubizmem oraz informelem. Uważał, że sztuka niefiguratywna najlepiej potrafi przedstawić to, co pragnął wyrazić. Za pomocą swoich obrazów mówił o duchowych stanach świadomości twórcy, kwestiach metafizycznych i roli człowieka na świecie. W latach 60. powstała jego autorska koncepcja „Ars-Horme", czyli Sztuki Poruszenia Wyobraźni. Założenia tej idei przedstawił w formie manifestu podczas pleneru w Osiekach. Obrazy stworzone zgodnie z tą koncepcją nazywane są ars-hormegryfami i ars-hormegramami.

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

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

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

Krytyka
Ab
Stąk

56
BOGUSŁAW SZWACZ
(1912-2009)

Krytyk sztuki, 1950

technika mieszana, papier, 60 x 80 cm
sygn. d.śr.: Szwacz / 50 / II

Estymacja: 9 000 – 12 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna

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

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

57
BOGUSŁAW SZWACZ
(1912-2009)

Kompozycja, 1957

technika mieszana, papier, 140 x 70 cm
sygn. p.d.: Szwacz / 57 / III

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna

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

(Gawrońska-Oramus B., Alfred Lenica [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2014)

58
ALFRED LENICA
(1899-1977)

Natrętny kaprys, 1958-67

olej, płótno, 100 x 80 cm
sygn. p.d.: lenica
sygn. i opisany na odwrociu: A.LENICA / WARSZAWA / PARIS / „NATRĘTNY KAPRYS" oraz
z boku: A. LENICA / WARSZAWA / 1958-1967

Estymacja: 180 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Briscadieu, aukcja 09.04.2022, poz. 120

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

(Konwicki T., Wstęp, [w:] Alfred Lenica [katalog wystawy], Galeria Miejska Arsenał, 2001)

(...) 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)

59
ALFRED LENICA
(1899-1977)

Bez tytułu

gwasz, papier, 53 x 89,5 cm

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

Rajmund Ziemski urodził się w 1930 roku w Radomiu. W latach 1949-1955 studiował na warszawskiej ASP pod kierunkiem Artura Nacht-Samborskiego. Zadebiutował podczas Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki – „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi", która odbyła się w warszawskim Arsenale. Po czasie „odwilży" związał się z grupą artystów, skupionych w kręgu prowadzącego galerię „Krzywe Koło" Mariana Bogusza. Największy wpływ na styl Ziemskiego miał okres nauki oraz współpraca ze wspomnianym wcześniej Nacht-Samborskim, przedstawicielem szkoły kapizmu. Owa współpraca wytworzyła w nim wysoką wrażliwość kolorystyczną. Innym istotnym elementem twórczości artysty był wpływ malarstwa z gatunku informel. Właśnie w tym stylu tworzył od końca lat 50., co uczyniło go jednym z głównych przedstawicieli tego kierunku w kraju. Artysta wspominał: „W okresie Arsenału, a zresztą i później w latach 56 i 57, moje obrazy bliskie były malarstwu figuratywnemu; obracałem się w świecie realiów znanych, realia te wystarczały jeszcze treściom, które chciałem przekazać. Ale z czasem okazało się, że dla spraw, jakie mam do powiedzenia, dla treści, jakie chcę w swoich obrazach zamknąć, muszę znaleźć formy będące czymś w rodzaju syntezy, formy obiektywnie kreujące, a nie powtarzające otaczający świat; formy, których sugestywność odpowiadałaby zamierzanemu celowi. Inspiracji szukałem w pejzażu" (Rajmund Ziemski. Malarstwo, Akademia Sztuk Pięknych, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 105).

W dziełach Ziemskiego największą rolę odgrywa barwa, którą posługiwał się z niebywałą swobodą. W pierwszym okresie chętnie korzystał z intensywnych, mocnych kolorów, które z czasem porzucił na rzecz surowości i prostoty. Swobodnie łączył gładko malowane partie z chropowatą, grubo kładzioną materią i cienkimi strużkami farby. Dawało to efekt przypominający gęstą pajęczą sieć wkomponowaną w przestrzeń obrazu. Dzięki tym zabiegom obrazy Ziemskiego przypominają ucieleśnienie snów i marzeń, osobistych emocji lub lęków. To wewnętrzne krajobrazy, przybierające najczęściej kształt pionowych prostokątów, w których wertykalny „kręgosłup" lub forma „szkieletowa" podkreślają strzelistość ogółu. Prace, które jak oferowany pejzaż, powstawały w latach 60., łączy wrażliwość kolorystyczna, bogactwo efektów fakturalnych oraz specyficzna dla Ziemskiego kameralność nastroju.

(...) Gęstość zroszonej deszczem gliny, sypkość pyłu pokrywającego spaloną słońcem drogę, twardość kamieni – to wszystko są elementy, z których tworzyć można obrazy (...) Szarość jest [dla Ziemskiego] nie tylko ciemną barwą. Może być ona błotnistym polem, może być mrokiem lasu, może być kawałkiem zmurszałej ściany. Tak rodzi się specyficzna faktura tych niezwykłych krajobrazów.

(Rajmund Ziemski. Pejzaże z lat 1960, wyd. Galeria Zderzak, Kraków 2003, s. 6.)

(...) później już mogłem każdy pejzaż odtworzyć z pamięci. Te nagromadzone w ciągu lat pejzaże, gdzieś się we mnie zachowały, tyle że dziś nie realizuję ich wprost, a przez różne skojarzenia, poprzez nie tylko to co wiem, ale i to co myślę o świecie.
– *Rajmund Ziemski*

(„Zwierciadło" 1968, nr 16)

60
RAJMUND ZIEMSKI
(1930-2005)

Pejzaż 55/61, 1961

olej, płótno, 100 x 80 cm
sygn. l.d.: R. ZIEMSKI / 61
sygn. i opisany na odwrociu: RAJMUND ZIESKI (sic!) 55/61 / PEJZAŻ 55/61 / 100 X 80 / 1961

Estymacja: 45 000 – 60 000 zł ♦

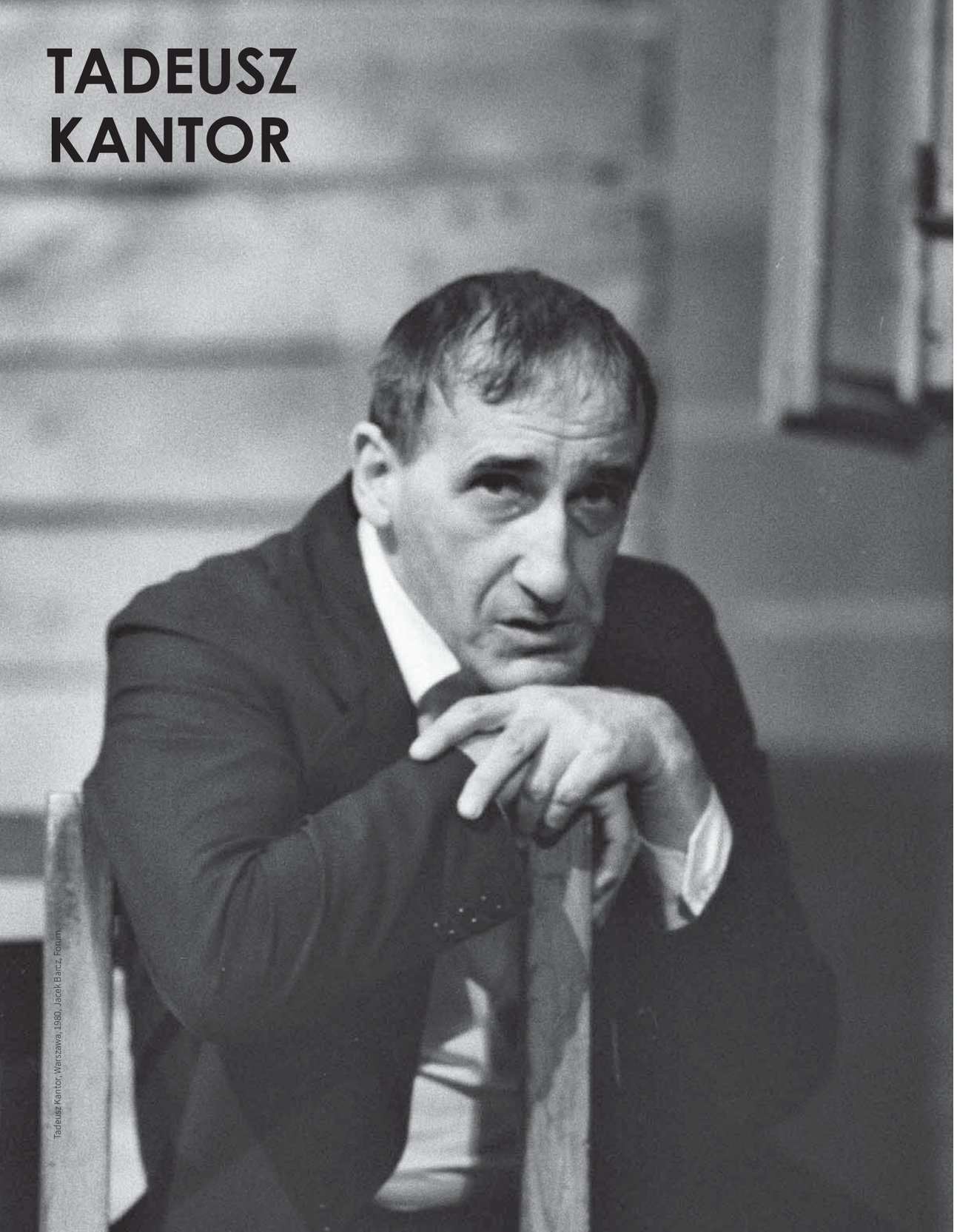
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 19.10.2021, poz. 32

61
RAJMUND ZIEMSKI
(1930-2005)

Kompozycja

olej, płótno, 78,5 x 120 cm

Estymacja: 50 000 – 65 000 zł •



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)

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

(Bogucki J., Sztuka Polski Ludowej, Warszawa 1983, s. 128)

62
TADEUSZ KANTOR
(1915-1990)

Informel, 1961

technika mieszana, dykta, 49 x 64 cm
sygn. p.d.: Kantor / XI 1961

Estymacja: 160 000 – 190 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 6.03.2018, poz. 50
Polska, kolekcja prywatna

W 1947 roku Tadeusz Kantor wyjechał na stypendium do Paryża. Drugi raz wrócił do stolicy Francji w 1955 roku. Podróże te stały się przełomowe dla jego artystycznej kariery. Zetknął się tam wówczas ze sztuką Wolsa, Foutriera, Mathieu i Pollocka – a to wniosło w jego prace nową jakość, wynikającą z zafascynowania rewolucyjnymi dokonaniami zachodnich twórców. Owa potrzeba eksperymentów wynikała z realnej u artysty niechęci do tego, co minione i pragnienia radykalnego odcięcia się od przeszłości. Po powrocie do kraju, Kantor rozpoczął własną przygodę z malarstwem gestu. Swoją sztukę obejmującą lata 1956-1963 nazywał okresem Informel (bezforemność), preferując francuskie zapożyczenie ponad termin taszyzm (la tache – plama).

Ten nowy sposób artystycznej ekspresji miał stanowić wyraz wewnętrznych przeżyć i stanów emocjonalnych. Artysta nie myślał nad dziełem w trakcie jego tworzenia, tylko poddawał się swojej podświadomości i malował intuicyjnie. W ten sposób mógł się uwolnić od kodów kulturowych i stworzyć portret autentycznej egzystencji. Kantor opisując swoje malarstwo Informelu posługiwał się określeniami takimi jak „wydzielina mojego wnętrza", „filtr, na którym osadza się indywidualność twórcy" czy „niemal biologiczna materia mojego organizmu". W konsekwencji informelowe obrazy, które po sobie pozostawił są jego najwnikliwszymi i najintymniejszymi autoportretami.

Malarstwo Informelu niosło za sobą pewną przypadkowość finalnego dzieła. Artysta poddający się swojej podświadomości skupiał się na geście i ruchu, dając materii malarskiej wpływ na wygląd końcowego efektu. W ten sposób farba wyzwala się spod kontroli malarza. „Materia – żywioł i gwałtowność, ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, ciekłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia" (Kantor T., Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja, życie Literackie, 1955 nr 50, dod. Plastyka nr 16, s. 6).

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

Jeśli prawdą jest, że artysta spala się w swej twórczości, to jego dzieło jest popiołem.
– *Tadeusz Kantor*

(Notatnik… 1955… 1958… 1962, w: Kantor T., Metamorfozy. Tekst o latach 1938-1974, wyb. i oprac. Pleśniarowicz K., Cricoteka, Kraków, 2000, s. 185)

Rysunek, według klasycznej definicji tego pojęcia, może być świadomą i pełnowartościową formą wypowiedzi artystycznej. Może stanowić też studium przygotowawcze do większej kompozycji lub – najprościej – zapis obserwacji. Rysunki Tadeusza Kantora zdają się wyczerpywać każdą z tych trzech definicji. Artysta pozostawił po sobie wiele rysunków i szkiców, będących cennym zapisem własnego procesu twórczego. Praktycznie nigdy nie rozstawał się z czarną teczką, w której nosił puste kartki papieru. Szkicował na nich zaobserwowane w rzeczywistości sceny, które w jakiś sposób pobudziły jego wyobraźnię. Zapisywał pomysły, które na kształt weny twórczej, pojawiały się w najmniej spodziewanym momencie. Rysował szybko i dużo. Dzięki olbrzymiej wprawie, w zaledwie paru ruchach potrafił oddać klimat sytuacji czy uchwycić charakter postaci.

Szkice Kantora są najdoskonalszym i najpełniejszym świadectwem o jego życiu i twórczości. Nie były one typowym aktem twórczym, lecz notatką na temat swoich przeżyć wewnętrznych i zewnętrznego odczuwania świata. Stanowiły wycinek jego wyobraźni.

Rysunki służyły mu również do dokumentacji rzeczywistości, podróży, ludzi i spotkań. Często podpisywał je i opatrywał autorską pieczęcią. Jaka nie byłaby motywacja kierująca Kantorem, gromadzone przez niego rysunki pozwalają poznać bliżej jego emocje i oryginalną osobowości. Wiesław Borowski mawiał, że: „(…) twórczość rysunkowa Tadeusza Kantora sytuuje się najbliżej życiowej codzienności, w strefie intymnej i prywatnej. Jest wypowiedzią podejmowaną w każdej chwili i w każdym miejscu, we dnie i w nocy, w domu, w kawiarni i w drodze" (Czerni K., Tadeusz Kantor. Malarstwo i Teatr, wyd. Biuro Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2002, s. 13).

Artysta czasem posiłkował się w swych rysunkach słowem pisanym, aby zwiększyć ich treść. W szkicach znajduje się zalążek każdego zrealizowanego pomysłu, jak i tego, który nigdy nie został wcielony w życie. To notatki impulsu twórczego artysty. Czasem były szkicem, który zamienił się w obraz malarski, kiedy indziej w scenografię spektaklu, a w innym przypadku w kreacją sceniczną aktora.

Kantor był niezwykle wszechstronnym twórcą. Tworzył spektakle, obrazy, projektował wystawy i organizował happeningi. Wszystkie te działania miały punkt wspólny, jakim były poprzedzające je rysunki przygotowawcze. Czasem stanowiły one najtrafniejszą podpowiedź dla aktorów, którzy wcielali się w role napisane dla nich przez Kantora. W niektórych sytuacjach rysunek potrafił więcej przekazać niż słowa. Wiesław Borowski powiedział: „Cóż za ironia, że rysunki, najbardziej kruche technicznie, pospieszne i ulotne formy zapisu w twórczości Kantora, okazały się fizycznie trwalsze od jego dzieł monumentalnych – spektakli, wystaw, happeningów – przynajmniej jako nietknięte i niemożliwe do zniekształcenia, dzieła oryginalnie" (Czerni K., Tadeusz Kantor. Malarstwo i Teatr, wyd. Biuro Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2002, s. 13). Happeningi czy spektakle, ulotne a przez to tak cenne, należą już do przeszłości i nigdy nie będzie nam dane doświadczyć ich ponownie. Rysunki Kantora przetrwały i jako świadkowie jego artystycznej wizji, stanowią olbrzymią wartość dla miłośników wszechstronnej twórczości tego artysty.

Rysunki stanowią nić w labiryncie twórczości Kantora. Dodatkowym, cennym przewodnikiem jest także autokomentarz artysty. W obrazach, komentarzach, rekwizytach i przede wszystkim w rysunkach nadal istnieje teatr Kantora.

(Tadeusz Kantor. Rysunki z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi [katalog wystawy], wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2001, s. 5)

63
TADEUSZ KANTOR
(1915-1990)

Synku w niebie wiatr, wielki nie chodź do Norymbergii, 1984

technika mieszana, papier, 59 x 43,5 cm
sygn. p.d.: 22.05.84 / T. Kantor
opisany p. g.: synku w niebie wiatr wielki | nie chodź do Norymberki (sic!)

Estymacja: 45 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 12.12.2017, poz. 79

64
JÓZEF SZAJNA
(1922- 2008)

Wariacje teatralne - Postać z szablą, 1965

kolaż, papier, 92 x 61 cm
na odwrociu nalepka z opisem pracy
oraz nalepka z Galerii Studio oraz z Domu Aukcyjnego Desa Unicum

Estymacja: 13 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 16.11.2021, poz. 76

Jego sztuka była przestrogą przed totalitaryzmami, przed okrucieństwem świata, przed kolejną katastrofą, która w każdej chwili może się wydarzyć. (...) dotykała sytuacji granicznych. Pojawiał się w niej człowiek na śmietnisku, człowiek zdegradowany, człowiek, który czasem znaczył mniej niż kukła.

– Paweł Płoski

(Płoski Paweł, Dyr. Muzeum Karykatury o Józefie Szajnie: zawsze mówił, że zyskał nowe życie, rozm. przepr. Malwina Wapińska, Dzieje.pl, 30.10.2022)

65
JUDYTA SOBEL
(1924-2012)

Pejzaż z drzewem, 1968

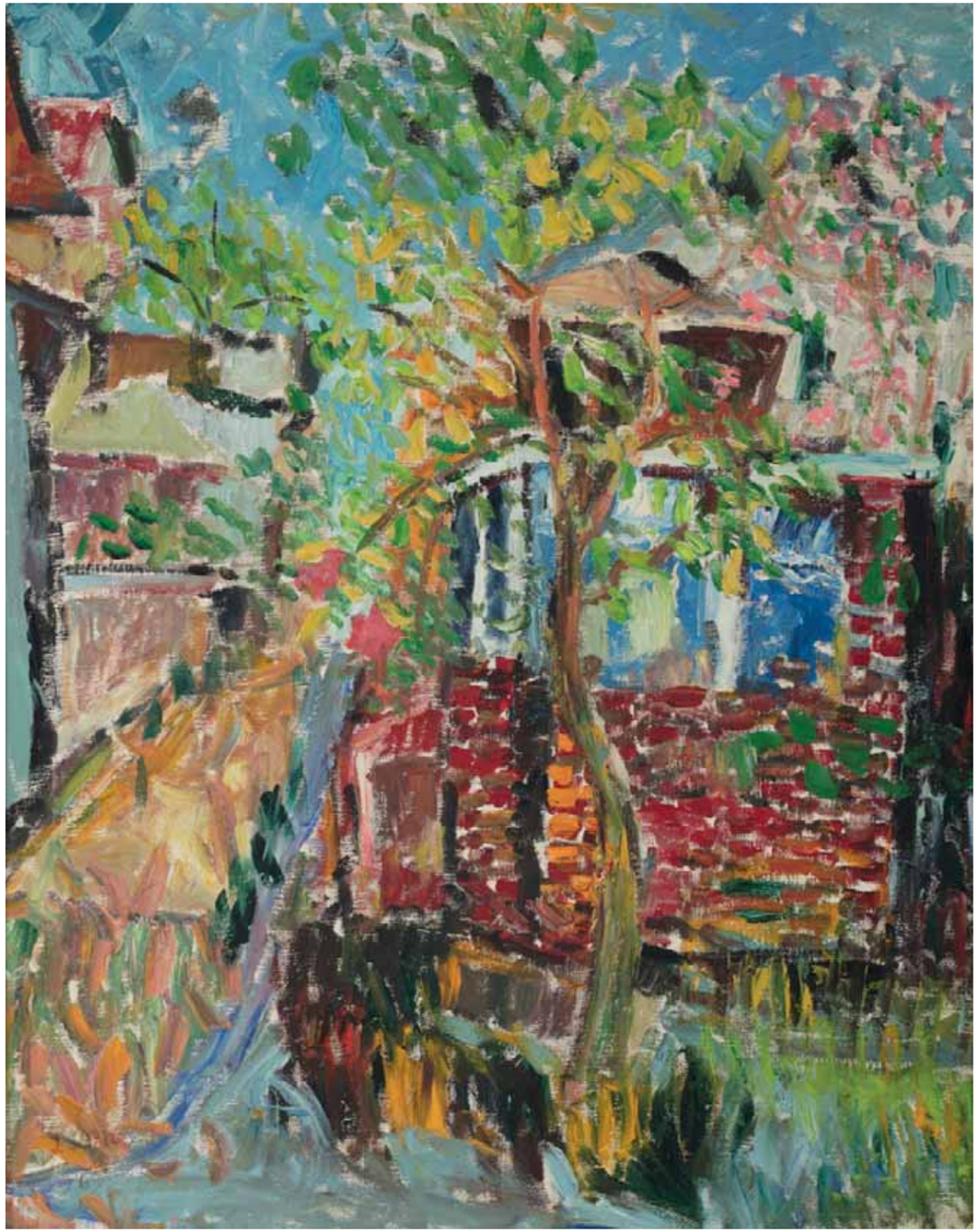
olej, płótno, 78 x 62 cm
sygn. i. d.: J SOBEL / 68

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Desa Unicum, aukcja 10.02.2016, poz. 104

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

(Sobel J., list do Marka Świcy w związku z wystawą, [w:] Świca M. [red.], I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później [katalog wystawy], Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 258)



MIECZYSŁAW JANIKOWSKI

Mieczysław Janikowski, materiały prasowe.

Osobiście (…) nie wychodzę (…) w swoim malarstwie niefiguratywnym z natury. Jestem, jak Pan widzi, zwolennikiem (…) kierunku, nazwanego też geometrycznym. (…) Dla mnie niezrównanym mistrzem plastycznej strony jest Węgier, osiadły w Paryżu, Vasarely.
– Mieczysław Janikowski

(Mieczysław T. Janikowski. Medytacje euklidesowe [katalog wystawy], Fundacja 9/II Art Space, Poznań 2021, s. 37)

66
MIECZYSŁAW JANIKOWSKI
(1912-1968)

Kompozycja

olej, płótno, 64,5 x 99 cm
sygn. na krawędzi płótna: M. JANIKOWSKI

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

WYSTAWIANY
Poznań, Galeria Piekary, Mieczysław T. Janikowski. Medytacje euklidesowe, 21.05-30.07.2021.

REPRODUKOWANY
Mieczysław T. Janikowski. Medytacje euklidesowe [katalog wystawy], Fundacja 9/II Art Space, Poznań 2021, s. 149.

Abstrakcja geometryczna pojawiła się w twórczości Mieczysława T. Janikowskiego na początku lat 50. Moment przejścia z malarstwa, jak sam określił to artysta, o charakterze abstrakcji impresjonistycznej o niesprecyzowanej formie do abstrakcji geometrycznej uważany jest przez wielu krytyków za kluczowy w jego drodze twórczej.

(Mieczysław T. Janikowski. Medytacje euklidesowe [katalog wystawy], Fundacja 9/II Art Space, Poznań 2021, s. 35-36)

Sztuka, której się poświęciłem, nie ściele życia różami. Będę żył nadal jak żyję: dla mojej sztuki.
– Mieczysław Janikowski

(Mieczysław T. Janikowski. Medytacje euklidesowe [katalog wystawy], Fundacja 9/II Art Space, Poznań 2021, s. 37)

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

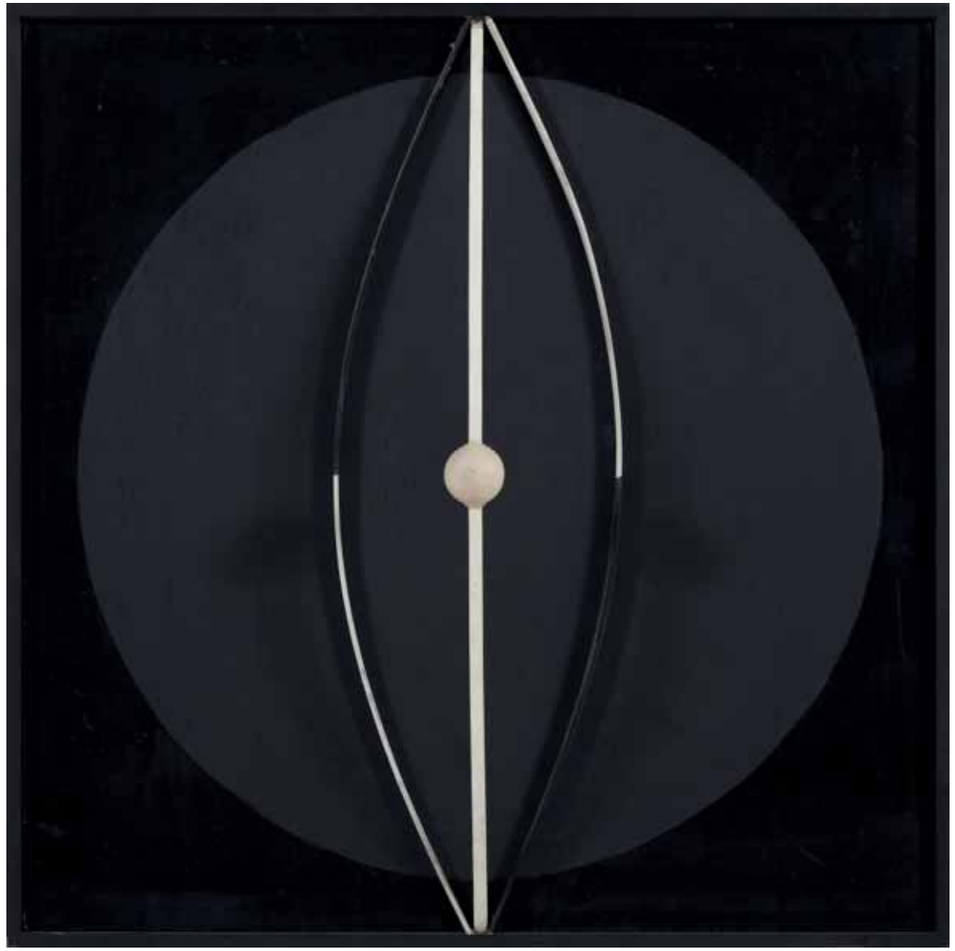
67
JAN ZIEMSKI
(1920-1988)

Kompozycja

akryl, pyta pilśniowa, 60 x 60 cm
sygn. na odwrociu: JAN ZIEMSKI / LUBLIN
oraz nalepka z opisem pracy

Estymacja: 55 000 – 65 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna



68
JAN ZIEMSKI
(1920-1988)

Interferencje

akryl, pyta pilśniowa, 50 x 50 cm
sygn. na odwrociu: JAN ZIEMSKI / LUBLIN

Estymacja: 40 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Polswiss Art, aukcja 01.06.2008, poz. 54

Głównie chodzi mi
o oddanie poprzez
materię tego, czego ona
właściwie nie zawiera.
– Jan Ziemski

(Jan Ziemski. Język geometrii [katalog wystawy],
Zachęta, Warszawa 1984, s. 48)

WOJCIECH FANGOR

Wojciech Fangor, Warszawa 1959, fot. Tadeusz Rolke, Agencja Wyborcza.pl.

Oferowany obraz B70 z 1965 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 Zamecznikiem 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).

Energetyczne, wielobarwne B70 zachwyca miękkim przenikaniem się pomarańczu, czerwieni i zieleni. Kontrastowo zestawione ze sobą mgliste kręgi wibrują, stwarzając 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. Obraz odznacza się perfekcyjnie opracowaną powierzchnią o delikatnym modelunku, nawiązującym do leonardowskiego sfumato. Intensywność barw i ich nasycenie są wzmacniane przez idealne wyrównanie malarskiej powierzchni, na której praktycznie nie widać śladów pędzla. Brzeg płótna stanowi tylko umowną granicę dla formy, która zdaje się wychodzić poza jego przestrzeń i wlewać się w otoczenie.

(...) jego pulsujące światłem kręgi,
mają na widza bezpośrednie
działanie magnetyczne.
Koncentrują uwagę, przykuwają
myśl i wyobraźnię, zdają się wciągać
w swój obszar magii i tajemnicy.

(Kowalska B., Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii, Warszawa 2015, t. II, s. 112)

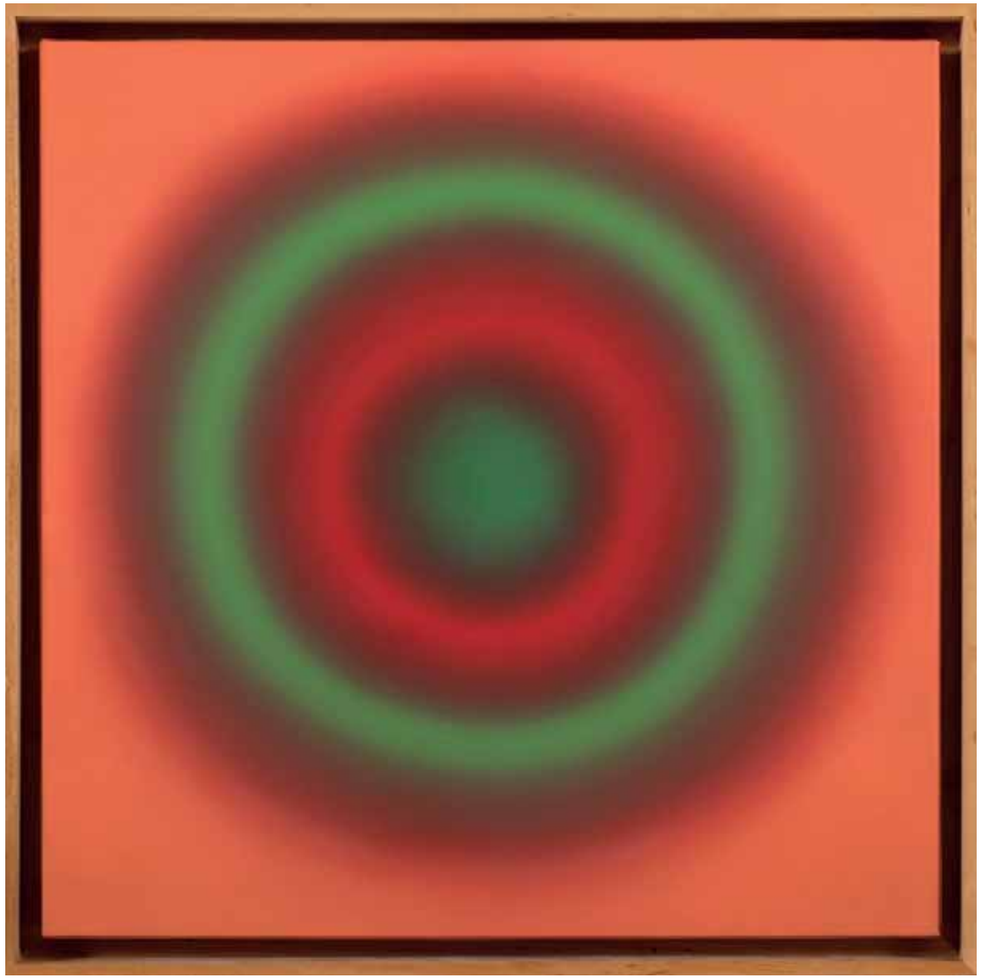
69
WOJCIECH FANGOR
(1922-2015)

B70, 1965

olej, płótno, 60 x 60 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
FANGOR / B70 / 1965

Estymacja: 900 000 – 1 300 000 zł ♦

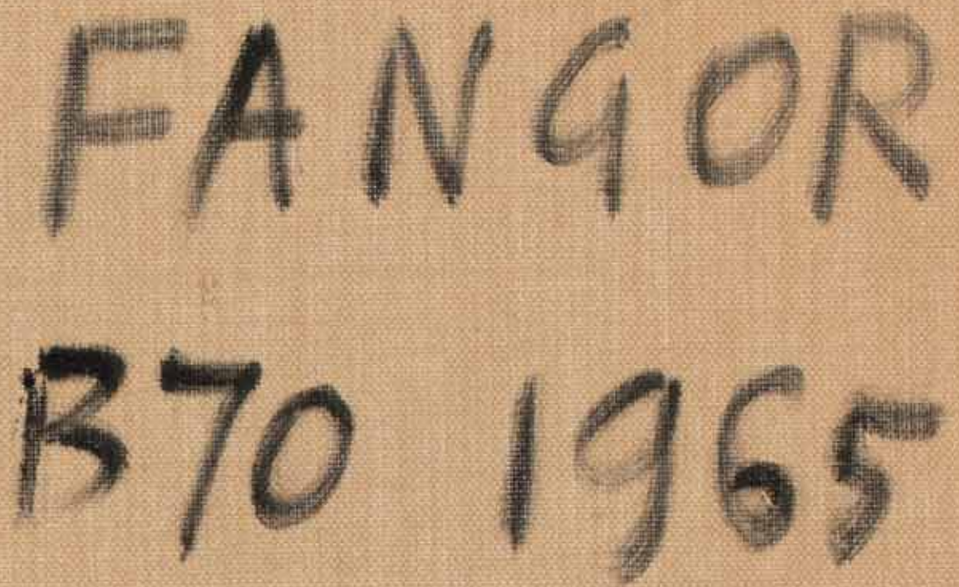
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 04.03.2021, poz. 17
Desa Unicum, aukcja 05.03.2020, poz. 14
Desa Unicum, aukcja 11.10.2018, poz. 18
Grisebach, aukcja 03.06.2016, poz. 700
Berlin, Galerie Springer



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

– Wojciech Fangor

(Fangor W., Fangor o sobie, [w:] Tyman Z. [red.], Fangor. 50 lat malarstwa [katalog wystawy], Państwowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa 1990, s. 9)

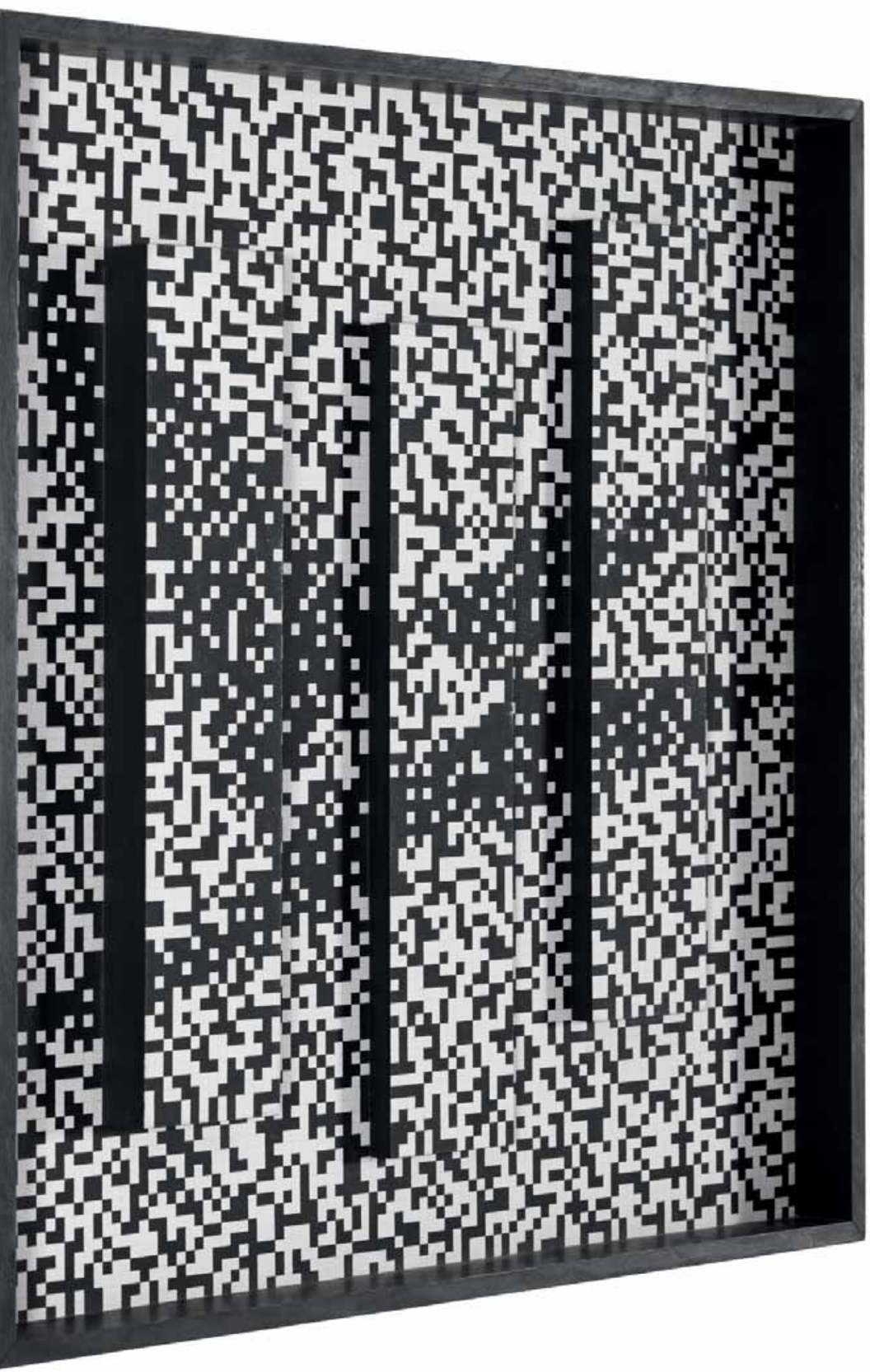


(...) po tych wszystkich latach wierzę (...), że moje obrazy mają w sobie ładunek, który można by nazwać mistycyzmem matematycznym – dają kontakt z tym, co niemierzalne, nienazwane, nietransparentne.
– *Ryszard Winiarski*

(Ryszard Winiarski, rozm. przepr. Zbigniew Taranienko, 1990, [w:] Ryszard Winiarski [katalog wystawy], Galeria Opera, Warszawa 2017, s. 9)

RYSZARD WINIARSKI

Ryszard Winiarski, 1988, fot. Krzysztof Gierałtowski, Forum



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.

(Kowalska B., Ryszard Winiarski. Na pograniczu matematyki i sztuki, [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974 [katalog wystawy], Kraków 2002, s. 8-9)

Zadanie, jakie sobie postawił, można by sformułować następująco: zaprogramować obraz tak aby jego struktura była absolutnie sprawdzalna, wyłączała ekspresję osobistą oraz omylną odpowiedź odbiorców, dała się ująć w relacjach liczbowych, przekazywała informację, która jest w miarę założonego zadania ścisła. Słowem, osiągnąć taki stan precyzyjności w procesie twórczym i z takim rygorem urzeczywistnić myślowe przesłanki, aby obraz narzucał się w odbiorze jako coś nieodwołalnie koniecznego.
– Stefan Morawski
(Grabski J., Ryszard Winiarski – Prace z lat 1973, Polski Dom Aukcyjny „Sztuka", Kraków, 2002, s. 20)

70
RYSZARD WINIARSKI
(1936-2006)

Penetracja przestrzeni z obszarami podwyższonymi (...), 1975

akryl, płyta, 100 x 100 x 10 cm
sygn. na blejtramie: Winiarski 1975
opisany na odwrociu: Penetracja przestrzeni z obszarami podwyższonymi o różnej i wysokości w ułożeniu wertykalnym, o różnym prawdopodobieństwie pojawienia się koloru czarnego na tych obszarach. Zmienna losowa: kostka do gry, 1975

Estymacja: 600 000 – 800 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Malmo, Ryszard Winiarski. Abstraction, 1983.

Prezentowana praca należy niewątpliwie do najbardziej okazałych prac Ryszarda Winiarskiego, nie tylko ze względu na swój rozmiar, ale głównie za sprawą złożoności kompozycji i wielości zabiegów użytych do opracowania finalnej kompozycji. Poza losową grą bieli i czerni widzimy jednocześnie wypukłe reliefy – nazwane przez artystę „obszarami podwyższonymi o różnej powierzchni i wysokości w ułożeniu wertykalnym", a także centralne „zaburzenie" rytmu w postaci dominacji czarnych punktów. Zastosowane efekty bardzo mocno działają na widza, zarówno poprzez format, jak i dynamikę gier optycznych.

W przeciwieństwie do wielu kompozycji statycznych i uporządkowanych, prace Winiarskiego z cyklu „Penetracja przestrzeni" stanowią wyjątkową grupę obiektów burzących własny porządek, w sposób jednak w dalszym ciągu w pełni kontrolowany przez ich autora. Prezentowana „Penetracja przestrzeni z obszarami podwyższonymi (…)" jest harmonijnym systemem logicznym, dalsza część tytułu implementuje jednak zawartą w niej wariację: „o różnym prawdopodobieństwie pojawienia się koloru czarnego na tych obszarach. Zmienna losowa: kostka do gry". Prace tego typu to wybitne okazy kolekcjonerskie, należące do najbardziej efektownych przykładów sztuki artysty ze szczytowego momentu rozwoju jego nadzwyczajnej, matemtyczno-mistycznej teorii malarstwa.

71
RYSZARD WINIARSKI
(1936-2006)

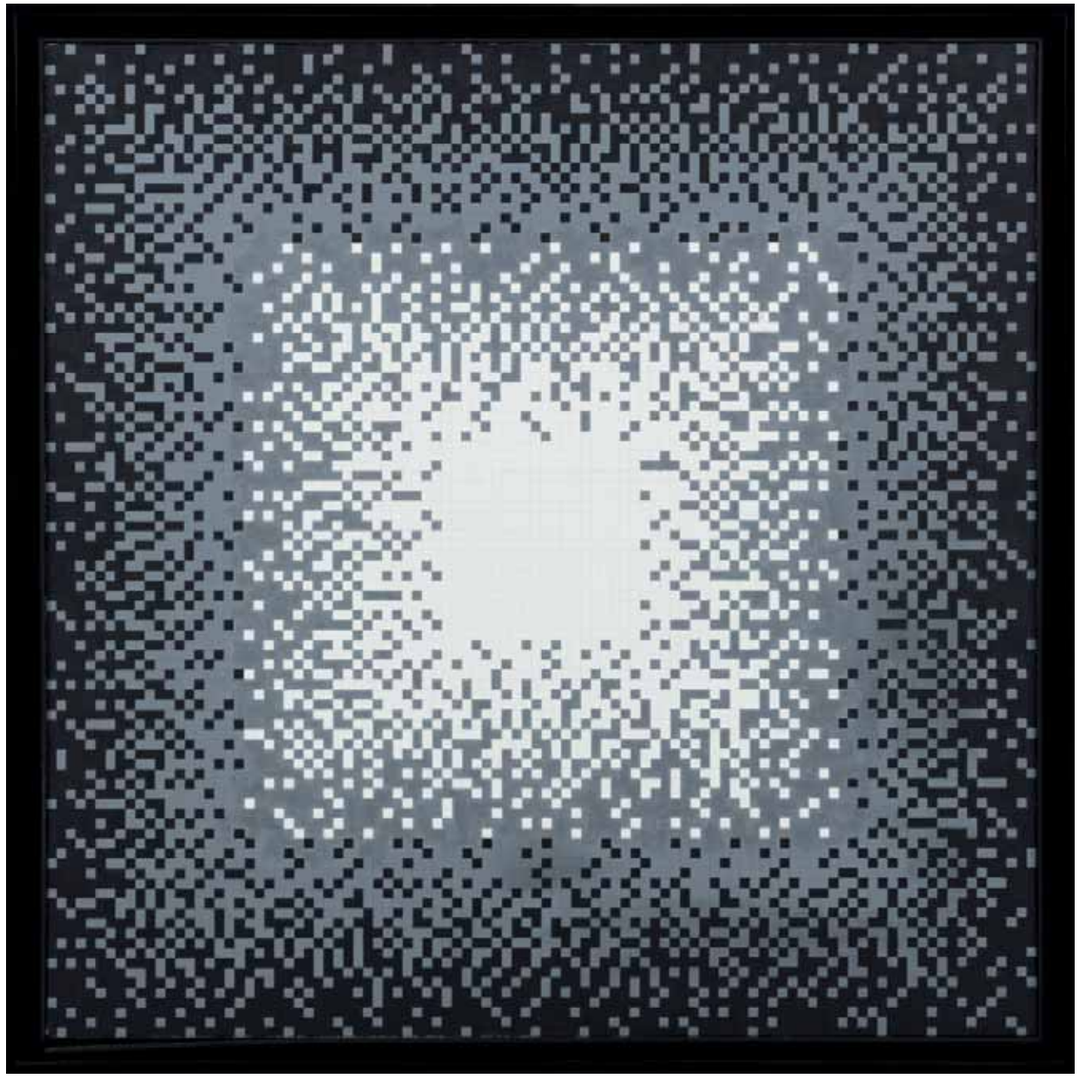
Transistion III, 1974

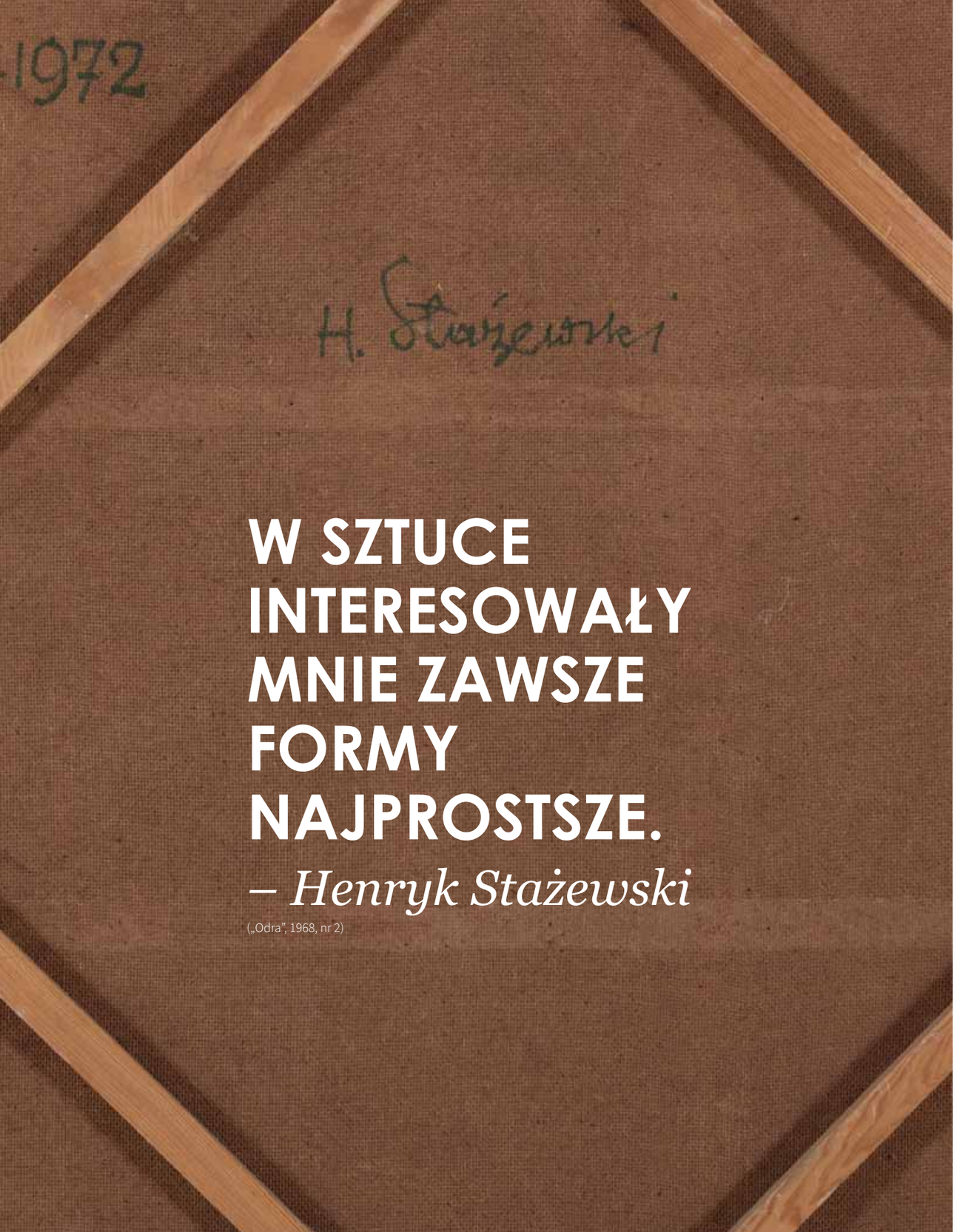
akryl, płótno, 100 x 100 cm
sygn. i opisany na odwrociu na blejtramie: TRANSITION III / WINIARSKI ,74

Estymacja: 300 000 – 400 000 zł ♦

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, s. 8-9)





W SZTUCE INTERESOWAŁY MNIE ZAWSZE FORMY NAJPROSTSZE.

– Henryk Stażewski

(„Odra”, 1968, nr 2)

72
HENRYK STAŻEWSKI
(1894- 1988)

Relief nr 13, 1972

metal, olej, płyta, 71 x 71 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
nr. 13 - 1972 / H. Stażewski

Estymacja: 300 000 – 400 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna
Londyn, Annely Juda Gallery

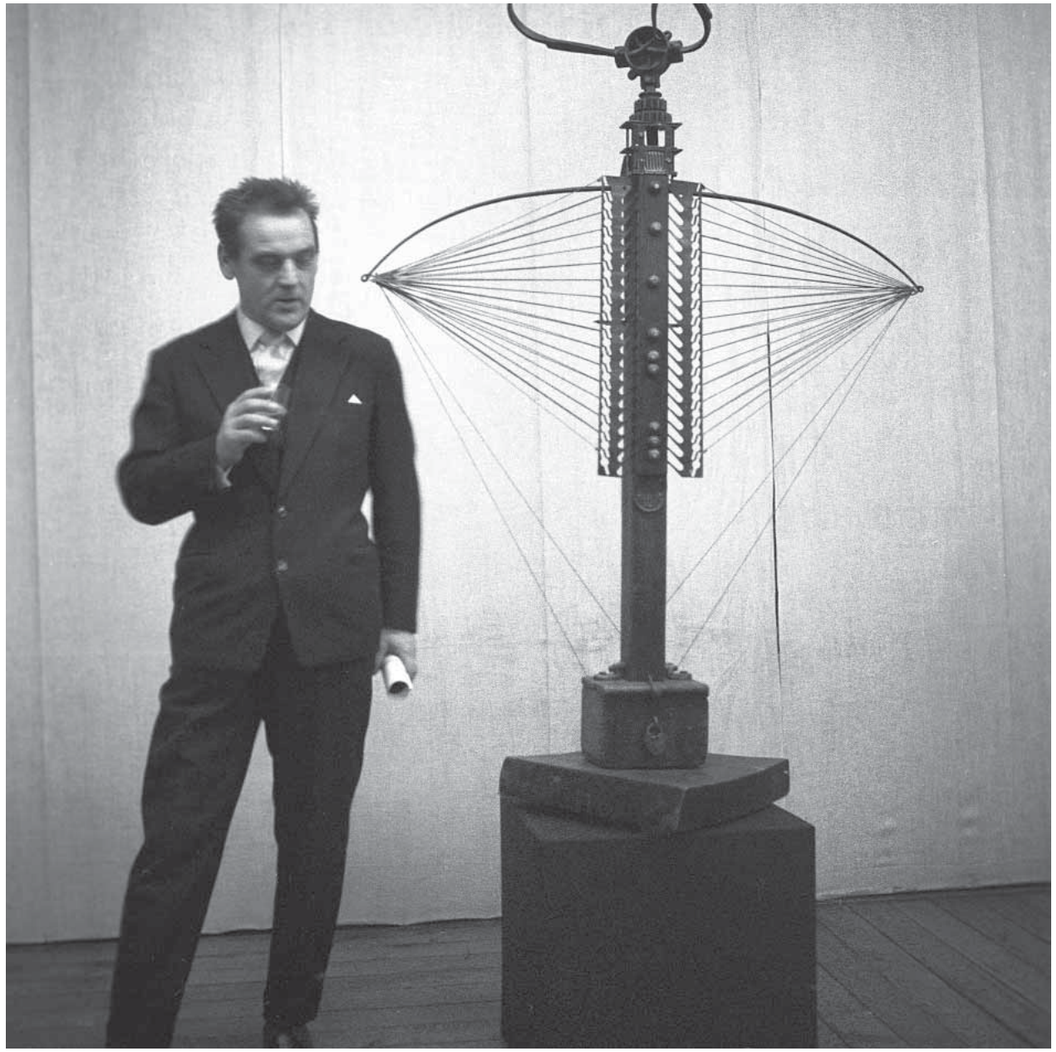
WYSTAWIANY
Londyn, Annely Juda Gallery, Henryk Stażewski. Paintings and Reliefs, 10 listopada - 18 grudnia 1982.

REPRODUKOWANY
Henryk Stażewski. Paintings and Reliefs [katalog wystawy], Annely Juda Gallery, Londyn 1982, nr kat. 10 (il. cz-b).

Reliefy, które ostatnio robię, zbudowane są przeważnie z powtarzających się, identycznych elementów. Są to formy niezindywidualizowane, anonimowe, pogrupowane w zbiory. Służą one do odmierzania i porządkowania przestrzeni w obrazie. Najchętniej stosuję do tych celów kwadraty i czworoboczne asteroidy. Całe grupy tych form są tej samej wielkości, a często zdarza się, że wszystkie formy w obrazie są identyczne. Wówczas nie ma hierarchii: żaden element obrazu nie jest ważniejszy od pozostałych.
– Henryk Stażewski

(„Odra", 1968, nr 2)

KAJETAN SOSNOWSKI



Kajetan Sosnowski podczas wernisażu wystawy Mariana Kruczka, 1963, Agencja Wyborcza.

Od wczesnych obrazów Kajetana, na których farba rozprowadzana była dłońmi, bez użycia pędzla, po ostatni cykl zszywanych płócien "Katalipomena" – obok tendencji konstrukcyjno-porządkującej, obok dążenia do ascezy i obiektywizacji – zawsze ujawniała się w jego pracach intelektualna refleksja i emanacja nieprzekładalnej na słowa siły ezoterycznej, bez której nie ma prawdziwej sztuki.

(Kowalska B., Kajetan Sosnowski, [w:] Katalog wystawy laureatów Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida z lat 1967-1976, Wierzchowska W. [red.], Warszawa 1977)

Kajetan Sosnowski urodził się w 1913 roku w Wilnie. Kształcił się w warszawskiej ASP u Tadeusza Pruszkowskiego i Wojciecha Jastrzębowskiego. Po wojnie aktywnie współtworzył życie artystyczne – kreował łódzki ZPAP, był kierownikiem artystycznym „Kuźnicy" oraz jednym z współzałożycieli warszawskiej Grupy 55, galerii Krzywe Koło i Galerii EL w Elblągu, gdzie zainicjował Biennale Form Przestrzennych. Chętnie wystawiał w awangardowych galeriach, przyczynił się do utworzenia Galerii 72 w Chełmie Lubelskim. Uczestniczył m.in. w Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (1955).

Jego zainteresowania twórcze opierały się głównie na malarstwie, rzadziej na rysunku czy rzeźbie. W czasie okupacji jego prace nawiązywały do postimpresjonizmu, następnie skierował swoje artystyczne poszukiwania w stronę form figuratywnych. Od lat 50. zaczął posługiwać się kształtami abstrakcyjnymi, początkowo aluzyjnymi, później skupił się na materialnych cechach kompozycji (Obrazy białe). Fascynacja naturą światła stała się podstawą jego ascetycznych „obrazów pustych", w których nieomal jednobarwna płaszczyzna, zamalowana farbą rozprowadzoną dłonią, zdawała się promieniować blaskiem. Dalsze poszukiwania w tym obszarze zaowocowały pracami z cyklów „Poliptyki" (1965) i niezwykłymi w swej istocie obrazami chemicznymi – „Metalepseis" (1972-1982). Pewnym wyjątkiem od tych rozważań były obrazy szyte zwane „Katalipomena (1975)". Były to monochromatyczne kompozycje z pozszywanych kawałków płótna, niektóre wręcz o dodatkowym wydźwięku rękodzieła. W latach 80. Malarz stworzył też serię obrazów czarnych z odniesieniem do martyrologii ojczyzny oraz cykl obrazów z motywem krzyża, określanych jako„Interwencje" (1981).

Światło ma (...) znaczenie duchowości; jest ono postacią dobra i prawdy, substancjalnością wiedzy i woli, równie jak wszystkich rzeczy przyrodzonych. (...) ma (...) w sobie zarazem przeciwstawność, mianowicie ciemność, tak samo jak dobru przeciwstawia się zło.
– Georg W. Hegel

(Wykłady o filozofii dziejów, tłum. A. Zieleńczyk, Warszawa 2011, s. 202)

Oferowana praca Kajetana Sosnowskiego nawiązuje do jego cyklu „Obrazów pustych", który powstał w wyniku fascynacji artysty minimalizmem. Obrazy z tej serii, tworzone w latach 1961-64, charakteryzują się jednobarwną płaszczyzną o przydymionym, zgaszonym kolorze, czasem otoczoną kontrastową bordiurą. Artysta zamalowywał płótno własnymi palcami, rozsmarowując farby dłonią po powierzchni. Poprzez wyeliminowanie innych narzędzi, Sosnowski zwracał uwagę na kontakt artysty z materią malarską, co nadawało pracom swoistego charakteru, zbliżonego do sztuki performance. Uzyskiwana przez zastosowany artystyczny zabieg faktura, nie pozbawiona śladów bezpośredniego działania, migotliwie odbijała światło. O istotę „Obrazów pustych" pytał Julian Przyboś: „Czy Sosnowski odkrył naprawdę nowe światło; to jest nową jego zjawę malarską?" – i potwierdzał – „(…) nie widziałem dotychczas nikogo, ażeby tak głęboko wpuścił światło w obraz i żeby ono gdzieś z dna biło równomiernie na całą powierzchnię obrazu" (Kowalska B., Kajetan Sosnowski, [w:] Kamena. Kwartalnik kresowy, nr 2 [927], 1990, s. 42.).

73
KAJETAN SOSNOWSKI
(1913-1987)

Obraz 15-25, 1965

olej, płótno, 61 x 50 cm
sygn. i opisany na odwrociu: KAJETAN / SOSNOWSKI / obraz 15-25 / wym 61 x 50 / 1965

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 5.03.2020, poz. 58

Magdalena Abakanowicz w swojej pracowni, Warszawa, 1991, fot. Artur Starewicz, East News.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

Magdalena Abakanowicz lubiła eksplorować nowe obszary sztuki. Kilka lat po studiach na warszawskiej ASP porzuciła malarstwo na rzecz tkaniny artystycznej, którą udało jej się nowatorsko przetworzyć w unikalne, miękkie rzeźby. W 1962 roku na słynnym Biennale Tkaniny w Lozannie zaprezentowana przez artystkę kompozycja białych form o powierzchni 12 m^2 wywołała furorę. Została wykonana z oddzielnych kawałków białych, brązowych i szarych tkanin, nie tylko przy użyciu tradycyjnej wełny i lnu tkackiego, ale także sizalu, wprowadzając miejscami skupiska nici i niezwykle fakturowych tekstur. W 1965 roku jeden z jej gobelinów przestrzennych, które później – od nazwiska ich twórczyni – nazwano „abakanami", zdobył Grand Prix na Biennale w São Paulo, zapewniając jej szerokie międzynarodowe uznanie. Abakanowicz wyjaśniała swoje podejście do tkaniny w następujący sposób: „Zaczęłam tkać (…), po to, żeby z tkactwa zrobić sztukę, nadać mu inny sens wbrew wszystkim przyzwyczajeniom i nawykom. Chciałam oderwać tkactwo od wszelkiej użytkowości, zrobić niezależny obiekt. Udało mi się: powstały kompletnie nieużyteczne, nieutylitarne Abakany, już nie tkanina". Jej sztuka radykalnie przekształciła tkactwo, świadomie uwalniając je od dekoracyjnych funkcji. Kompozycje przestrzenne artystki – słynne abakany – kompletnie zmieniły rozumienie plastycznych możliwości tkaniny, zastosowania materiałów oraz relacji między dziełem sztuki a jego otoczeniem, co razem wywarło ogromny wpływ na dalszy rozwój tej dziedziny na całym świecie.

Abakanowicz tworzyła koleje obiekty z typowych dla tkactwa materiałów takich jak np. len, wprowadzając jednocześnie zupełnie nowe elementy – sizal, końskie włosie, jutę, korzenie drzew czy metalowe druty. Stąd jej twórczość określić można bardziej jako rzeźbę niż tkactwo artystyczne. Abakanowicz czuła się rzeźbiarką – było dla niej niezmiernie istotne by podkreślać cechy użytych surowców, ich plastyczność, różnorodną formę i objętość. Jej podejście wielokrotnie wywoływało dyskusje na temat granic między tkaniną a rzeźbą, gdyż nikt wcześniej nie tworzył takich monumentalnych obiektów z miękkich i różnorodnych materiałów.

Przez resztę życia artystka intensywnie eksperymentowała z formą i fakturą. Badała wzajemne oddziaływanie sztuki ze środowiskiem, zdecydowanie przeciwstawiając się włączeniu w określone ramy, style czy nurty. Powtarzała, że prawdopodobnie porzuci niektóre techniki i materiały na rzecz innych, nie tracąc jednak nic z podstawowego przesłania. Liczyło się dla niej przede wszystkim poszukiwanie nowych, nieznanych form.

Od wczesnych lat 80. pracował głównie w rzeźbie. Repertuar wykorzystywanych motywów skupiał się przede wszystkim na postaciach ludzkich, rzadziej zwierzęcych – które łączyła w grupy. Figury zatracały wszelkie cechy indywidualności poprzez pozbawianie ich głów lub ramion. Te anonimowe istoty – bez zdolności wyrażania siebie – zachowywały określone miejsce w grupie lub bezimiennym tłumie, a tym samym w ogólnym procesie rozwoju ludzkości. Co ważne, artystka przeciwstawiała się przesadnie dosłownym interpretacjom swoich rzeźb wierząc, że mają one prawo do pewnej tajemniczości czy wręcz mistycyzmu. „Między mną a materią nie ma narzędzia. Wybieram materię własnymi rękami. Kształtuję materię własnymi rękami. Moje ręce przekazują energię" – mówiła.

Dla Abakanowicz sztuka była po prostu „uniwersalną opowieścią o ludzkiej kondycji", wyjętą z ram czasowych, opowieścią o „człowieku jako takim". Jej prace korespondują ze sztuką archaiczną, zdradzając zainteresowanie artystki kondycją ludzką we wszechświecie. „Nadal pracuję nad tą samą starą historią, tak starą jak sama egzystencja, mówię o niej, o lękach, rozczarowaniach i tęsknotach, które niesie ze sobą" – tłumaczyła. Skupiała się na człowieku przez pryzmat jego uwikłania w otaczający go świat, a konkretnie w naturę. Czasem wracała do dzieciństwa, do falenckich pól i skraju lasu, które dla Abakanowicz były magiczną krainą zamieszkałą przez tajemnicze stwory. To one zaludniły wyobraźnię małej dziewczynki by powrócić oswojone kilkadziesiąt lat później w postaci monumentalnych rzeźb.

Magdalena Abakanowicz wydaje się mieć ustawicznie napiętą uwagę i zdawać się na swą wewnętrzną energię, jakby świadomie przebywając w historycznym i ponad historycznym czasie i przestrzeni. Komentuje prawidła uniwersum z żarliwym odczuciem potęgi życia. Znajduje język swojego komentarza w nowych materiałach i coraz bardziej monumentalnej skali…

(Stanisławski R., Magdalena Abakanowicz, CSW, Zamek Ujazdowski, 1995)

Między mną a materiałem, którego używam, nie ma żadnego narzędzia. Wybieram go moimi rękami. Kształtuję go moimi rękami. Moje ręce przekazują mu moją energię. Przekładając ideę na kształt, zawsze będą przekazywać coś, co wymyka się konceptualizacji. Ujawnią to, co nieświadome.
– *Magdalena Abakanowicz*

Moja rzeźba (...) nie jest dekoracją wnętrza, ogrodu, pałacu czy osiedla. Nie jest formalnym eksperymentem estetycznym ani interpretacją rzeczywistości...Przekazuję moje doświadczenie problemów egzystencjalnych, ucieleśnione w formach wbudowanych w przestrzeń.
– *Magdalena Abakanowicz*

(Rose B., Magdalena Abakanowicz, wyd. Harry N. Abrams Inc., Nowy Jork 1994, s. 120.)

Umiejętność Magdaleny Abakanowicz do podejmowania wielkich tematów, jej stałe podkreślanie wymiaru filozoficznego, moralnego, historycznego, jak i estetycznego sztuki, przywraca sztuce jej dawną moc ujawniania chorób, które doświadczyły rasę ludzką i uzdrawiania z nich ludzi. Można więc twierdzić, że jest ona w równym stopniu lekarzem i artystą, podobnie jak te dwie funkcje połączone były w osobie szamana.

(Rose B., Abakanowicz. Nierozpoznani, Poznań, 2002)

74
MAGDALENA ABAKANOWICZ (1930-2017)

Figura z otwartymi ramionami, 1984-1996

żywica, juta, 190 x 177 x 20 cm
sygn. na odwrociu: 1984-96 M. Abakanowicz

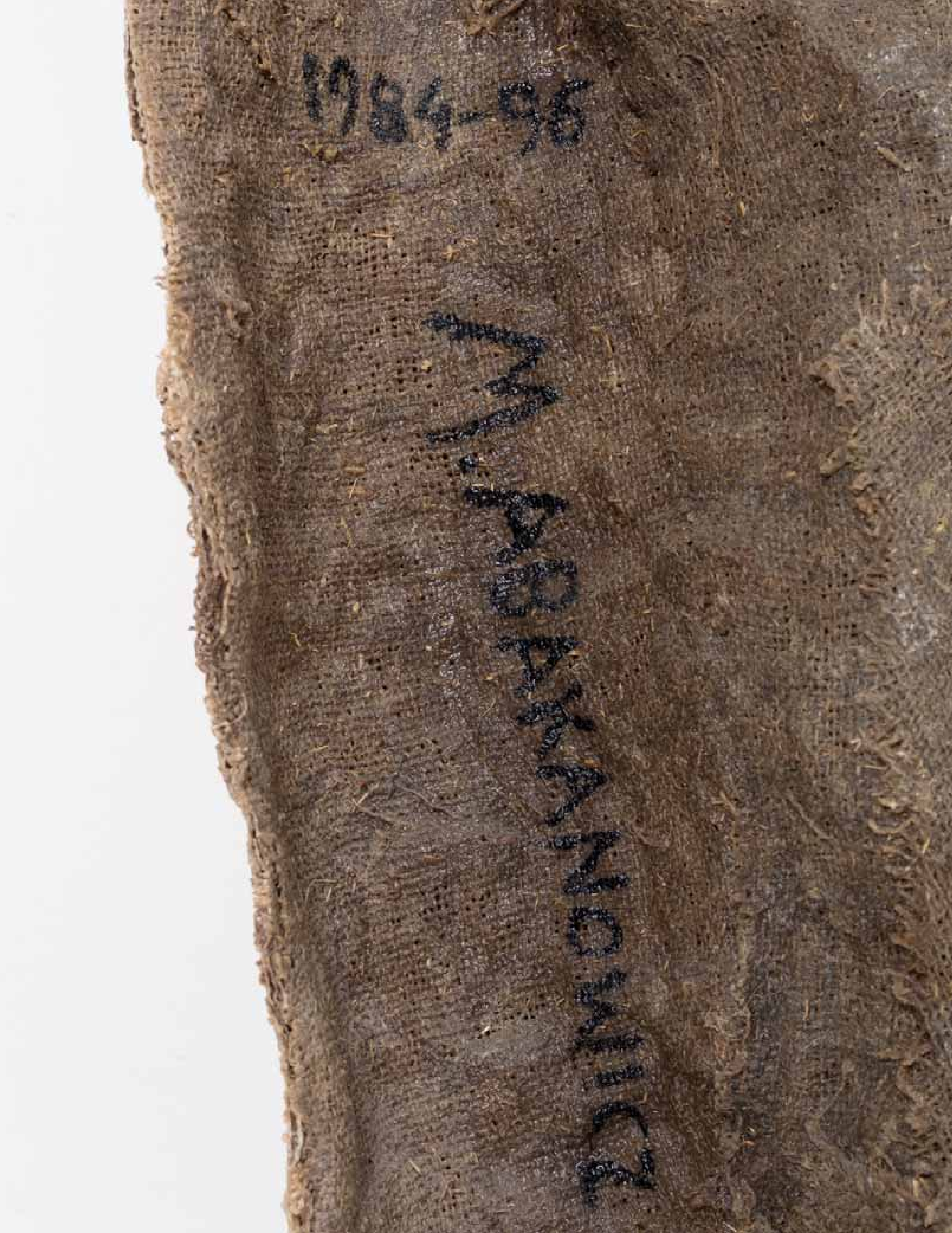
Estymacja: 1 000 000 – 1 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Leslie Hindman Inc., aukcja 04.05.2021, poz. 47
Sotheby's, aukcja 10.05.2012, poz. 565
Nowy Jork, Marlborough Gallery

Przez ponad pół wieku Magdalena Abakanowicz tworzyła cieszące się uznaniem krytyków, poetyckie rzeźby przedstawiające niepewną i kruchą naturę ludzką, ukształtowane przez jej doświadczenia z okresu II wojny światowej i sowieckiej dominacji w Polsce. "Czym jest rzeźba?" – to pytanie stawiała sobie artystka wielokrotnie. Podkreślała, że rzeźba z imponującą ciągłością świadczy o ewoluującym poczuciu rzeczywistości u człowieka i spełnia potrzebę wyrażenia tego, czego nie da się zwerbalizować. Poprzez swe prace ukazywała to, co postrzegała jako niewyrażalną, dychotomiczną relację między jednostką a społeczeństwem. Postać ludzka – jawna lub ukryta – zajmuje centralne miejsce w jej twórczości, począwszy od wczesnych, tkanych z włókna form przedstawiających liny i organiczne struktury, po późniejsze, ekspresjonistyczne figury ludzkie i zwierzęce. Stworzone przez nią postacie zakomponowane często w grupach, o powierzchniach przypominających korę lub pomarszczoną skórę, wydają się bezbronne i zniszczone, jakby nosiły ślady życia.

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

W całej tej wszechobecnej depersonalizującej multiplikacji, Abakanowicz skupiała się od czasu do czasu na jednostce, akcentując jej indywidualność i pokazując jednocześnie towarzyszące jej poczucie inności i bezbronności. Prezentowana niemal dwumetrowa figura wisząca, wyniesiona przez artystkę ponad tłum, ukazuje się w całym swym jestestwie. W symboliczny sposób, nawiązuje do motywu ukrzyżowania. Otwarte ramiona przywodzą na myśl niewinność, delikatność i ofiarę. Jest w tym geście ukryty ów pierwotny strach przed odrzuceniem i wołanie o akceptację. Owo swoiste „ecce homo" staje się wyrazem troski artystki o pojedyncze istnienie, przypomnieniem wagi, jaką posiada każda istota ludzka, niezależnie od swojej kondycji.


1984-96
M.ABAKANOWICZ

Magdalena Abakanowicz podczas pracy w swojej pracowni na Saskiej Kępie, Warszawa, 1985, fot. Artur Starewicz East News.

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)

75
MAGDALENA ABAKANOWICZ (1930-2017)

Bez tytułu, 1979

gwasz, papier, 63 x 48 cm
sygn. na odwrociu: M. Abakanowicz / 1979

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 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 praca należy do serii tych monochromatycznych projektów. Swobodny, syntetyczny rysunek głowy, bez zaznaczonych rysów twarzy, dotyka problemu anonimowości jednostki w tłumie, jaki artystka tak często podejmowała w swojej twórczości.

76
KONSTANTY GORBATOWSKI
(1914-1984)

Kryształowe domy

olej, płótno, 81 x 100 cm
sygn. p.d.: K. Gorbatowski, opisany na blejtramie: Kryształowe domy, oraz na odwrociu 100 x 81 XXII (ulice)

Estymacja: 15 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja spadkobierców artysty

Konstanty Gorbatowski artysta malarz, nazywany „romantycznym surrealistą", studiował w latach 1949–1954 w PWSSP w Gdańsku u prof. Juliusza Studnickiego i Kazimierza Śramkiewicza. W momencie ukończenia studiów był już człowiekiem dojrzałym, czterdziestolatkiem, mającym za sobą dramatyczne doświadczenia wojenne, takie jak pobyt w niemieckich obozach koncentracyjnych. Na przekór trudnemu życiorysowi zachował w sobie młodość ducha, świeżość spojrzenia i autentyczną fascynację światem, o czym pisała Anna Śliwa, kuratorka wystawy Gorbatowskiego w Muzeum Miasta Gdyni (Konstanty Gorbatowski, wyd. Muzeum Miasta Gdyni, Gdynia 2011, s. nlb).

Prace artysty charakteryzuje niezwykle sugestywna wizyjność. W pierwszym okresie twórczości, nazywanym zielonym liryzmem, dominowały u niego przedstawienia portretowe i scenki wielofiguralne osadzone w przestrzeni miejskiej czy na plaży. Ich cechą charakterystyczną było pewne wyciszenie, kontemplacyjność, dodatkowo podkreślona przez użycie stonowanych zieleni.

U progu lat 60. w malarstwie Gorbatowskiego pojawiła się kobieta. W 1960 roku w hotelowym Salonie Sztuki w warszawskim Bristolu artysta pokazał około trzydzieści obrazów olejnych, które odstawały od panującej wówczas mody na abstrakcję. Poszukując syntezy kobiecości, wysmuklał figurę kobiecą, układając ją kompozycyjnie w trójkąt lub skos. Temat kobiety pozostał w jego twórczości już na zawsze.

Na początku lat 60. Gorbatowski odbył podróż do Rzymu i Paryża. Przywiózł stamtąd fascynację architekturą, która zaczęła towarzyszyć jego przedstawieniom kobiet. Te liryczne kompozycje charakteryzowały się ciemnymi barwami rozjaśnionymi światłem padającym z ukosa. W 1965 roku artysta po raz pierwszy zaprezentował swoje subtelne obrazy za granicą, w Paryżu. Dwa lata później w Gdyni pokazał blisko trzydzieści płócien, stanowiących owoc najnowszych poszukiwań artystycznych. Były to „rytmy" – zbudowane w oparciu o wzajemnie przenikające się formy, akty na tle miejskiego pejzażu oraz „perspektywy" – złożone z kilku zbiegów perspektywicznych. Na tych trzech tematycznych nurtach malarz opierał swoją późniejszą twórczość.

Oferowany obraz „Kryształowe domy" to szczególny przykład zainteresowania artysty miejskim pejzażem. Utrzymana w surrealistycznej poetyce kompozycja intryguje światłem wydobywającym poszczególne formy. Nie sposób nie zgodzić się ze słowami Bożeny Kowalskiej, która pisała, że „malarstwo to bierze początek ze snów i poezji. Jest w nim emocja marzeń i umiarkowanie". Syntetycznie ujęte, rozświetlone fasady baśniowych budynków mają w sobie coś onirycznego. Kompozycji towarzyszy niedopowiedzenie, obecne w większości dzieł artysty. Owa zagadkowość sztuki Gorbatowskiego zachęca do refleksji i intryguje swoją niezwykłą atmosferą.

Malarstwo oznacza dla mnie generalną spowiedź. Musi być osobiste i co najważniejsze szczere, bo tylko w ten sposób można najpełniej wyrazić to, co się przeżywa, swoje nawet najintymniejsze tęsknoty, widziadła z pogranicza fantazji.
– *Konstanty Gorbatowski*

(„Głos Wybrzeża", 29.06.1967)

Nietypową, samotniczą drogą, pozostawiającą na uboczu wszelkie żywioły wybuchowych przemian – postępowała praca Erny Rosenstein. Twórczość jej, oparta na fantastyce symbolicznej i ekspresyjnej, podlegała właściwie zawsze tylko własnemu rytmowi emocjonalnych napięć i uspokojeń, przewadze czynnika przedstawieniowego i asocjacyjnego.

(Kowalska B., Polska awangarda malarska 1945-1970, PWN, Warszawa, 1975, s. 88)

77
ERNA ROSENSTEIN
(1913-2004)

Zaświaty, 1969

tempera, akwarela, tusz, tektura, 32 x 26 cm
sygn. l.d.: E. Rosenstein 1969
oraz sygn. i opisana na odwrociu: „Zaświaty" / E. Rosenstein / 1969

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Ans Azura, aukcja 26.05.2022, poz. 5

78
ZBIGNIEW MAKOWSKI
(1930-2019)

Słońca, lata 60. XX w.

olej, płótno, 101 x 81 cm
sygn. i opisany na blejtramie:
ZBIGNIEW MAKOWSKI WARSZAWA

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra-Art, aukcja 16.11.2008, poz. 44

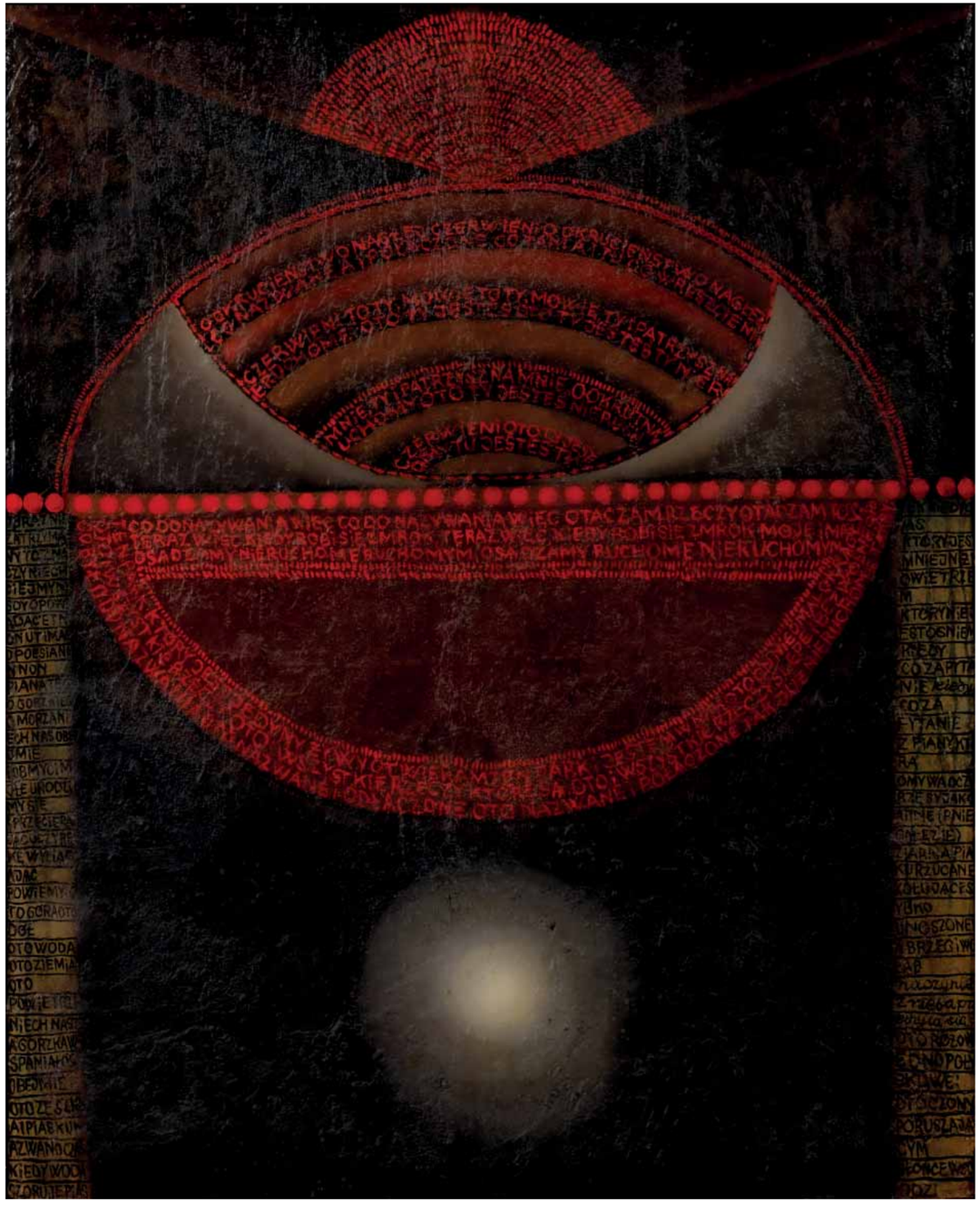
Zbigniew Makowski studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u Kazimierza Tomorowicza w latach 1950-1956. Po zakończeniu edukacji aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym środowiska awangardy i brał udział w wystawach i wydarzeniach, które decydowały o obliczu polskiej sztuki lat 50. i 60., taki jak np. III Wystawa Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (1959) oraz Plener Koszaliński – Osiecki (1963).

Pomimo bliskiego kontaktu z tworzącą się wtedy awangardą, malarz obrał inną drogę twórczą niż jego przyjaciele. Jego prace zachowały własny charakter nawiązujący do surrealizmu, z którym zetknął się podczas podróży do Paryża w 1962 roku. Poznał wtedy sztukę André Bretona oraz członków międzynarodowego ugrupowania Phases. Zainspirowany, zaczął tworzyć skomplikowane kompozycje, łączące luźne skojarzenia z symbolami, cyframi, literami i geometrycznymi formami. Nie można jednak jednoznacznie określić Makowskiego jako surrealistę. Nie liczyła się dla niego idea tego kierunku, a jedynie liryczność i poetyka prac. Artysta zafascynowany był nie tylko sztuką, ale również matematyką, kulturą europejską i azjatycką, poezją, filozofią, zjawiskami magicznymi i ezoteryką. Wszystkie te pasje miały odbicie w jego pracach i szczegółowo przemyślanych kompozycjach. Makowski ułożył własny arsenał symboli, którymi posługiwał się by twórczo komentować swoje życie wewnętrzne, myśli i nabywaną wiedzę. Malował przede wszystkim na papierze, choć czasem sięgał też po różne tkaniny – od surowego płótna po aksamit. Był szczególnie sprawny warsztatowo. Rysunek jego prac jest bardzo staranny, budujący iluzję przestrzeni.

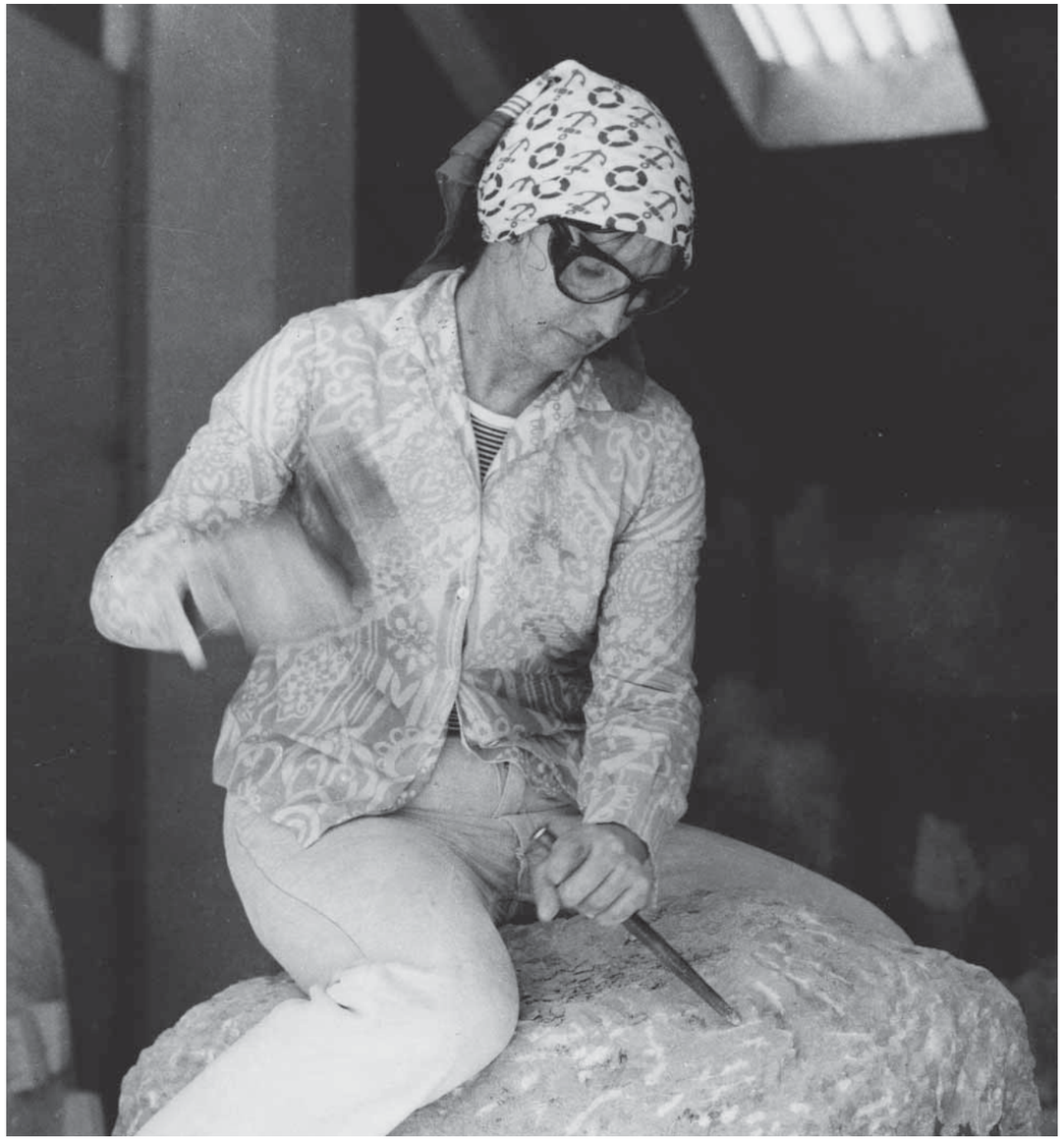
Artysta otrzymał wiele wyróżnień, m.in. Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida (1973) oraz Nagrodę im. Jana Cybisa (1992). W 2012 został laureatem XI Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego „za ponadczasową i uniwersalną malarską wizję rzeczywistości, za ukrytą w jego obrazach poezję, magię, metafizykę form i kolorów oraz za harmonijne połączenie intelektualnego i estetycznego wymiaru sztuki" – jak głosił werdykt Kapituły ZPAP. W 1991 roku praca Makowskiego „Mirabilitas secundum diversos modos exire potest a rebus" została podarowana przez rząd Rzeczpospolitej genewskiej siedzibie ONZ. Jego obrazy znajdują się w kolekcjach w Polsce i za granicą oraz były eksponowane na licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych.

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

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



MARIA PAPA-ROSTKOWSKA



Maria Papa Rostkowska, materiały prasowe.

JEJ SZTUKA NIE JEST ANI WŁOSKA, ANI FRANCUSKA, ANI POLSKA. TO ARTYSTKA NAPRAWDĘ EUROPEJSKA.

– Stefano Cortina

(Lewin L., Rzeźba odbiciem kosmosu – francuska retrospektywa polskiej rzeźbiarki Marii Papy Rostkowskiej, portal dzieje.pl, 02.10.2020)

Maria Papa-Rostkowska to jedna z najciekawszych polskich rzeźbiarek XX wieku. Choć doczekała się uznania za granicą, w naszym kraju jej twórczość jest dopiero odkrywana. Artystka w latach 50. rozstała się z Polską i wyjechała do Paryża, gdzie związała się z tamtejszym środowiskiem artystycznym. Dopiero jednak we Włoszech odkryła swoją prawdziwą pasję – kamień – i zaczęła rzeźbić. Od tamtej pory liczył się dla niej już tylko marmur.

79
MARIA PAPA-ROSTKOWSKA
(1923-2008)

Alba (Wschód słońca), ok. 1990

biały marmur karraryjski, podstawa z granitu,
wys. 41 cm (z podstawą 51 cm)
sygn.: M.PAPA

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Własność artystki

WYSTAWIANY
Paryż, Orenda Art International, Pureté de la ligne. Dadamaino et Maria Papa Rostkowska styczeń – marzec 2015 (inna wersja, wys. 51 cm).
Mediolan, Galleria d'Arte Contemporanea Virgilio Guidi, Maria Papa Rostkowska – Le opere, gli amici, i luoghi, 11 marca – 30 kwietnia 2017 (inna wersja, wys. 51 cm).
Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch, Maria Papa Rostkowska. Une sculptrice au cœur de la Nouvelle École de Paris, 3 października 2020 - 2 maja 2021 (inna wersja, wys. 51 cm).
Paryż, Musée d'Art et d'Histoire de Meudon, Maria Papa Rostkowska et ses affinités artistiques Jean Arp, Emile Gilioli, Marino Marini, 26 marca - 10 lipca 2022 (inna wersja, wys. 51 cm).
Orońsko, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Haptyczny rezonans materii. Maria Papa Rostkowska i gościnie w stulecie urodzin artystki, 4 marca – 4 czerwca 2023 (inna wersja, wys. 51 cm).

REPRODUKOWANY
Cortina S., Riva V., Maria Papa Rostkowska – Le opere, gli amici, i luoghi [katalog wystawy], Wyd. Li.Ze.A, Acqui Terme 2017, s. 74 (inna wersja, wys. 51 cm).
Maria Papa Rostkowska. Une sculptrice au cœur de la Nouvelle École de Paris [katalog wystawy], Wyd. Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun 2020, s. 63 (inna wersja, wys. 51 cm).
Lombardi M., Harambourg L., Maria Papa Rostkowska et ses affinités artistiques Jean Arp, Emile Gilioli, Marino Marini [katalog wystawy], Wyd. Silvana, 2022, s. 51 (inna wersja, wys. 51 cm).
Smolińska M. [red.], Haptyczny rezonans materii. Maria Papa Rostkowska i gościnie w stulecie urodzin artystki [katalog wystawy], Wyd. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko, 2023, s. 39 (inna wersja, wys. 51 cm).

Joan Miró był jakby moim ojcem chrzestnym. Gdy zrobiłam moją pierwszą rzeźbę w kamieniu (...) wziął ją w ręce i oglądał (...) Potem napisał (...), że mu się ten marmur bardzo podobał i że widzi w tym wielką przyszłość.
– Maria Papa-Rostkowska

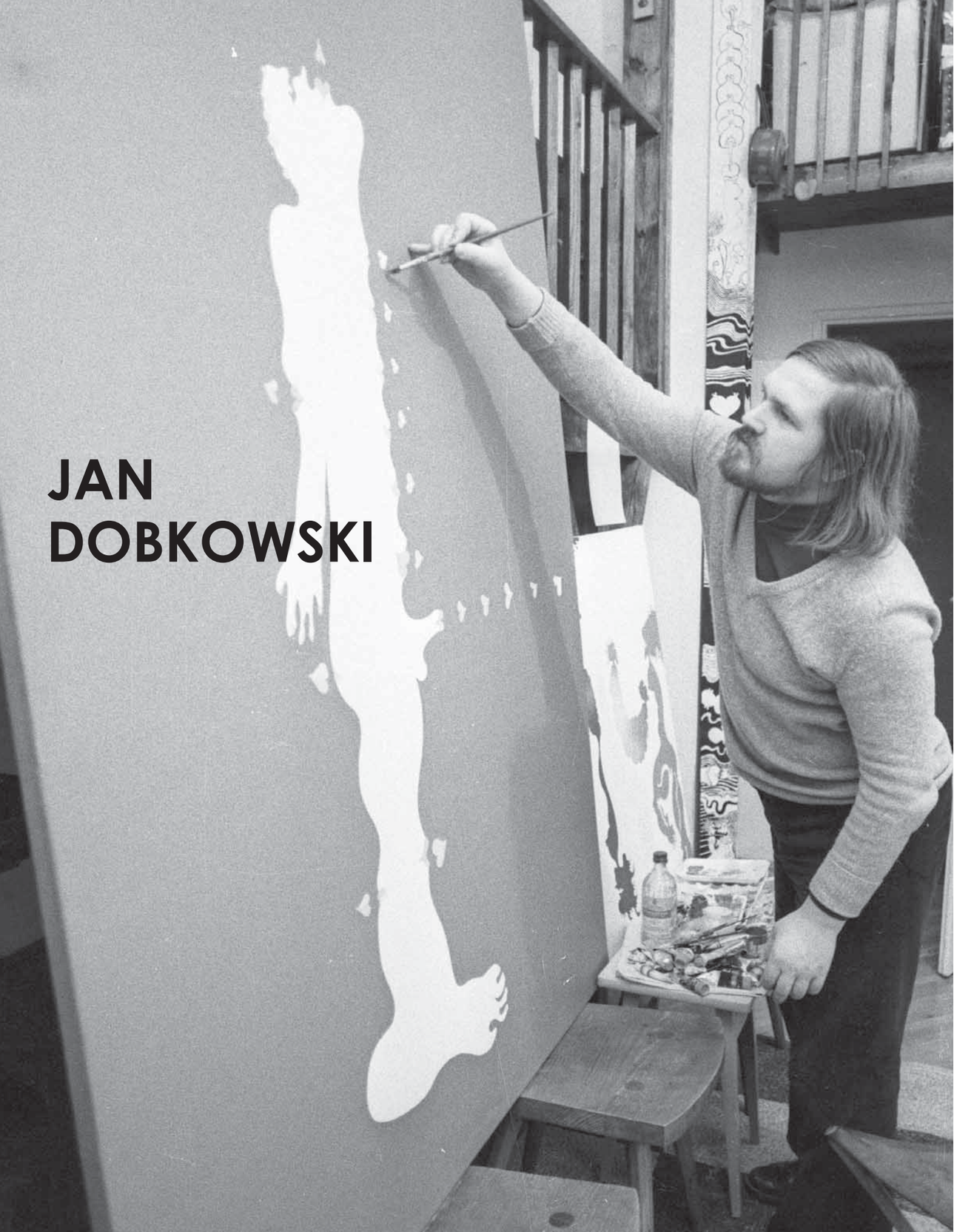
(Wspólnota w kulturze [film], cykl programów dla Telewizji Wrocław, Pater S. [red.], 1994)

W wielu rzeźbach Marii Papy Rostkowskiej ujawnia się aspekt suwerenności. Sprawiają, że uczestniczymy w życiu inteligentnej zmysłowości, gdzie instynkt i siła ciała łączą się z finezją umysłu w doskonałości dzieła, które wytrwało ze skromnością i szlachetnością i którego realizacja przybiera formę aktu miłości.
– André Verdet

W połowie lat 80. Maria Papa wybrała się na Sycylię by odwiedzić krewnych zmarłego męża, Gualtieri Papa di San Lazzaro. Jako osoba lubiąca aktywność fizyczną, postanowiła skorzystać z okazji i wspiąć się na wulkan Etna, słynny ze swych niesamowitych widoków. Wędrówka zaplanowana była na cały dzień – rozpocząć się miała o brzasku, a skończyć pod wieczór. Wrażenia ze wspinaczki i roztaczający się wokół krajobraz okazały się dla rzeźbiarki silnie inspirujące. Zachwycona zmieniającymi się z porą dnia barwami morza i nieba, postanowiła utrwalić je w kamieniu. Tak powstała biała „Alba" –symbolizująca blady świt a wraz z nim wschód słońca, „Mezzogiorno" z delikatnymi, szarymi żyłkami –oznaczająca południe oraz różowa „Pink" – odpowiadająca wieczorowi. Każda z prac miała tę samą formę, różnica tkwiła jedynie w walorach kolorystycznych marmuru.

Prezentowana „Alba" jest zatem wykutym w kamieniu wspomnieniem Marii Papy ze swojej wędrówki w górę Etny. Poprzez swą głęboką wrażliwość i wizualne doznania artystka stworzyła rzeźbę nie tylko doskonale piękną, ale również pobudzającą zmysły. Idealna, gładka powierzchnia jest niezwykle haptyczna – prowokuje widza, by ją dotknął i poczuł chłód marmuru. Dodatkowo połyskuje i lśni, odbijając światło. Wyjątkowo dekoracyjna i symboliczna praca, jako oryginał wykonany w kamieniu, stanowi absolutny unikat aukcyjny.

JAN DOBKOWSKI



Jan Dobkowski, artysta malarz, Warszawa, 1976, fot. Jacek Barcz, Forum.

W 1994 roku Jan Dobkowski odbierał nagrodę im. Jana Cybisa będącą wyrazem szczególnego uznania za całokształt twórczości. Nie spodziewał się zapewne tego kilkadziesiąt lat wcześniej kiedy jako uczeń najsłynniejszego polskiego postimpresjonisty i kolorysty - Jana Cybisa – bezustannie z nim polemizował przeciwstawiając się dominującemu w pracowni sposobowi malowania grubą warstwą farby. Pierwsze lata twórczości Dobkowskiego charakteryzowały się obrazami o płaskich i lśniących powierzchniach, których kompozycja była od początku przemyślana. Od początku duże znaczenie Dobkowski przypisywał kresce, charakteryzującej się niezwykłą precyzją i czystym pociągnięciem. Linia, wijąca się i „opowiadająca" obraz, stała się szybko znakiem rozpoznawczym artysty. Biegłość rysunkowa artysty pozwoliła na rozpoznawalność, ale i dla samego artysty była bardzo ważna : "W linearyzmie żyję. Wokół siebie widzę wielką sieć, w niej tkwię. To, co rzeczywiste – poprzez fakt, że złożone jest z linii – staje się abstrakcyjne. Linia jest najważniejsza. Linia to myśl." Problematykę linii rozwinął Dobkowski w licznej serii rysunków tuszem, które charakteryzowały się bardzo odważnym, wyolbrzymionym detalem ciał kobiet i mężczyzn, wplatającym się w otaczających ich krajobraz. Kierunek jaki objął artysta nie spotykał się jednak ze zrozumieniem środowiska akademickiego. W obliczu środowiskowego odrzucenia szczególne więzy przyjaźni połączyły Dobkowskiego z Jerzym (Jurry) Zielińskim, który podobnie jak on sprzeciwiał się malarstwu o charakterze impresjonistycznym nauczanym przez profesorów na Akademii. Razem stworzyli duet, który w 1967 roku przekształcili w grupę NEO-NEO-NEO. Jego nazwa miała w sposób przekorny wskazywać na to, że w sztuce nie ma nic naprawdę nowego. W roku 1968 Dobkowski pokazał swoje prace na wystawie "Secesja-Secesja?" w Galerii Współczesnej w Warszawie, która wywołała wielkie zainteresowanie w mediach i wśród krytyków. Podczas działalności grupy Dobkowski - używając swojego pseudonimu Dobson – stworzył pierwsze zielono-czerwone obrazy, w których operował giętkimi i falistymi liniami oraz swego rodzaju złudzeniami optycznymi, wywołującymi pozorny ruch i wirowanie form. Na trzeciej wystawie grupy NEO-NEO-NEO, która odbyła się w 1969 roku w tarchomińskich zakładach farmaceutycznych Polfa, Dobkowski pokazał wycięte z płyty monumentalne sylwety postaci charakteryzujące się tą samą fantazyjną linią i intensywną barwą – zawieszone w industrialnej przestrzeni zakładów przemysłowych wywołały ogromne wrażenie. (...) prace, wycięte z pilśniowych płyt są kontynuacją doświadczeń malarstwa sztalugowego. Jako dwustronne, zawieszone tak, by można je było oglądać z obydwu stron, nabrały charakteru kompozycji przestrzennych. (Zestawienie...) ostrej agresywności ich koloru z otoczeniem maszyn w hali fabrycznej stwarza napięcia nieoczekiwane, emocjonujące swoją niezwykłością." – pisała o wystawie Bożena Kowalska. Sukcesy w Polsce przekuły się wkrótce w sukces zagraniczny – obrazy Dobkowskiego znalazły się m.in. na prestiżowej prezentacji „Polskie malarstwo współczesne. Źródła i poszukiwania" w Paryżu (1969).

Duet z Jurrym pod szyldem grupy NEO--NEO-NEO przetrwał do roku 1970 kiedy to na skutek różnic poglądowych, artyści postanowili rozpocząć działalność indywidualną. Od tej pory Dobkowski równolegle z obrazami malarskimi, tworzył formy z płyt i folii do montownia w przestrzeni. Jego twórczość została uhonorowana złotym medalem na Sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze oraz stypendium, które pozwoliło artyście wyjechać na rok do USA. Styl artysty zmienił się wraz z upływem lat. W jego pracach z połowy lat 70' widoczna jest zmiana ich wymowy – erotyzm ustąpił miejsca romantycznym rysunkom pozbawionym postaci, kompozycje złożone są z misternie przeplatających się linii. Konsekwentne rozważania nad linią zaowocowały nie tylko licznymi abstrakcyjnymi rysunkami ale również akcjami w plenerze, np. Rysunek wiatru (1974), Płonący kwadrat (Osieki 1979) czy Brzeg rzeki (Łomża 1980). Wyraźną zmianę nastroju i wymowy jego prac przyniosły wydarzenia 1980-1981 roku, zwłaszcza wprowadzenie stanu wojennego. Monochromatyczne, ciemne płótna znaczył wtedy nikłymi, wiotkimi liniami rysunku. Najczęstszym motywem były patriotyczne i religijne symbole, dopowiadane tytułami nawiązującymi do realiów czasu.

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

Gdy mówimy o malowaniu, najważniejszy jest proces. Jest to dyskusja ze sobą i cały czas jest coś do powiedzenia. Powstają coraz to nowe kierunki, sam artysta, gdy długo żyje, ma nowe przemyślenia i to się rozwija w czasie. Cały czas się o tym myśli i żyje się tym. Nie chodzi o pieniądze ani wystawy, ani o nic innego, tylko o przygodę tworzenia. To jest najważniejsze.
– Jan Dobkowski

Co po Cybisie? [katalog wystawy], wyd. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 187.

80
JAN DOBKOWSKI
(UR. 1942)

Struny, 1976

akryl, płótno, 197 x 147 cm
sygn. na odwrociu: Jan Dobkowski / Struny 1976 olej 197 x 147

Estymacja: 250 000 – 330 000 zł ⬩

Nie chodzi o pieniądze ani wystawy, ani o nic innego, tylko o przygodę tworzenia. To jest najważniejsze.
– Jan Dobkowski

(Co po Cybisie?, wyd. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 167)

WŁODZIMIERZ PAWLAK

Włodzimierz Pawlak, 2014, fot. Marek Szymański, Forum

Urodzony w 1957 roku w Korytowie koło Żyrardowa, Włodzimierz Pawlak to zarówno artysta malarz, performer, jak również poeta i pedagog. Już jako uczeń Technikum Samochodowego w Grodzisku Mazowieckim pisał wiersze i malował krajobrazy, pełen zachwytu dla otaczającego świata. Pierwsze lekcje plastyki otrzymał w tamtejszym Ognisku Sztuk Plastycznych. Swoją wyjątkową wrażliwość i talent malarski rozwijał następnie na warszawskiej ASP, gdzie studiował w latach 1980-1985 pod okiem Rajmunda Ziemskiego. Wówczas chcąc tworzyć sztukę niezależną, powołał razem z innymi studentami grupę artystyczną „Gruppa", której członkami byli także m.in. Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski czy Jarosław Modzelewski. Wspólnie wydawali czasopismo ugrupowania „Oj Dobrze Już" (1984-1988), w którym Pawlak zamieszczał wiersze, manifesty i teksty odczytów.

Prace malarza z pierwszej połowy lat 80. były świadomie anty-estetyczne, toporne, drastyczne i pełne ekspresji. Obrany język artystyczny służył ukazaniu ciężkiej sytuacji polityczno-społecznej kraju w sposób prześmiewczy, ironiczny i jednocześnie dosyć tragiczny. Sięgając po niewyszukane metafory, Pawlak komentował trudną rzeczywistość stanu wojennego. Prace z tego okresu to chociażby: „Bóg zsyła na Polskę mesjanizm" (1985), „Wjazd Sodomy na Gomorę" (1985), „Świnia świni dupę ślini" (1983), „Droga z piekła do piekła" (1984) czy „Oj, dobrze już" (1985).

Druga połowa lat 80. zaznacza stopniowy zwrot w sztuce Pawlaka. To również czas, gdy artysta rozpoczyna pracę w roli wykładowcy na macierzystej uczelni. Jego dzieła powoli wyciszają się – zanika ich wewnętrzne napięcie. Szukając sposobu na większe zobiektywizowanie przekazu, malarz zaczął zwracać się ku filozoficznym refleksjom oraz analizie koloru, formy i faktury. „Jeszcze do roku 1990 pojawiały się czasem w tej, coraz bardziej świadomej i coraz dojrzalszej twórczości, gorzko-ironiczne akcenty (…). Jednak widoczne staje się przesilenie od utrwalania tematów i przeżyć do malarstwa, jako połączenia refleksji o sztuce i intuicji" (Kowalska B., Malarstwo Włodzimierza Pawlaka, „Format", nr 56, 2009, s. 32). Najważniejszy obraz tego okresu to „Polacy formują flagę narodową" (1989). Pokryte grubą warstwą farby płótno, na pół białe i czerwone, artysta wyżłobił niczym relief, pokrywając gęsto kreskami ołówka. Każde kolejne sześć linii, systematycznie przekreślał siódmą, nawiązując w ten sposób do wizualnego odliczania czasu w więziennych celach. Praca będąc wyrazem poparcia dla zmian ustrojowych, stanowiła również początek słynnego cyklu „Dzienników" i nowej fazy malarskiej Pawlaka.

Prócz „Dzienników" stanowiących wyraz jego fascynacji upływającym czasem i nieuchronnym przemijaniem, malarz zaczął tworzyć prace wchodzące w dialog z malarstwem przeszłości, w szczególności z awangardą. Do tego typu obrazów należy m.in. kilkanaście kompozycji pod wspólnym tytułem „Przestrzeń logiczna obrazu" oraz tryptyk „W. Strzemiński. Teoria widzenia obrazu V. van Gogha Dolina Crau" (2009). Artystyczne poszukiwania Pawlaka, nakierowane na prostotę, ciszę i kontemplację, poskutkowały także serią „Notatki o sztuce", w której budował swoje kompozycje za pomocą farb olejnych bezpośrednio wyciśniętych z tuby. Ślady dawnego sarkazmu i ironii – tak obfitych w czasach „Gruppy" – znaleźć dziś można jedynie w niektórych jego notatkach: „Z jednej strony szampan, z drugiej tragedia narodowa" albo „Urodzić się w Polsce, żyć w Polsce. Poczułem chłód w karku, od okna powiewa mrozem. Urodzić się w Polsce i umrzeć w Polsce. To bardzo wzruszające" – napisał artysta w swoim katalogu (Pawlak W., notatki w katalogu, Włodzimierz Pawlak. Martwa natura z pistoletem [katalog wystawy], Galeria Grodzka BWA, Lublin 1996)

GRUPPĘ TWORZYŁO PIĘCIU MALARZY I JEDEN ARTYSTA, CZYLI PAWLAK.

– Anda Rottenberg

(Rottenberg A., Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80., Warszawa 2009, s. 376)

Obrazy pochodzące z cyklu „Dzienniki" prowadzone są przez Pawlaka w bardzo różny sposób. Część z nich wykonywana jest na płótnie, w monochromatycznej gamie kolorystycznej, przeplatanej znakami pisma. Inne „Dzienniki" natomiast wyrażane są w formie rysunku ołówkiem na papierze lub też w formie gablotek, które zawierają przedmioty codziennego użytku artysty. W malowanych „Dziennikach" permanentny kryzys, jakim jest życie – jego jednostajność i powtarzalność – zaznacza autor tysiącami krótkich kresek rytych w świeżej farbie.

Jego obraz z 1989 roku pt. „Polacy formują flagę narodową" – zapowiedź i początek prac z cyklu „Dzienników" – stał się symboliczną granicą, po której artysta nie zamierzał już swoją sztuką angażować się społecznie, towarzysząc rodakom w ich trudnym losie. Odtąd zaczął tworzyć tylko dla siebie. „Potrzebny mi był dziennik w ogóle, potrzebowałem jakiegoś systemu, chciałem znaleźć metodę na dzień. (…) Wymyśliłem 'Dzienniki' tak jak Robinson Crusoe, który na bezludnej wyspie, w którymś momencie zaczął martwić się o czas" – wyjaśniał artysta („Dzień po dniu jestem artystą" [film], reż. P. Sosnowski, przy okazji wystawy „Włodzimierz Pawlak. Dzienniki", Warszawa 2001). „Dzienniki" Pawlaka opisywane kolejnymi numerami są rejestrem prywatnego czasu. Kreślenie siedmiu linii, przekreślanie ich ósmą nadają rytm, wprowadzają w swoisty trans. Opisując swój proces twórczy artysta mówi: „Na pewien czas znikam, nie ma mnie. Kiedyś to potrafiło trwać kilka godzin, ale teraz robię sobie takie święta tylko kilkuminutowe".

„Dzienniki" malowane były najczęściej białą farbą, choć znane są również prace niebieskie i czerwone. Wybór koloru nigdy nie był u Pawlaka dziełem przypadku. Idąc śladami artystów awangardy międzywojennej, chciał w swojej sztuce rozszerzyć oddziaływanie światła, koloru i przestrzeni. Do każdej z barw ma artysta osobisty stosunek, każda budzi w nim inne odczucia.

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

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

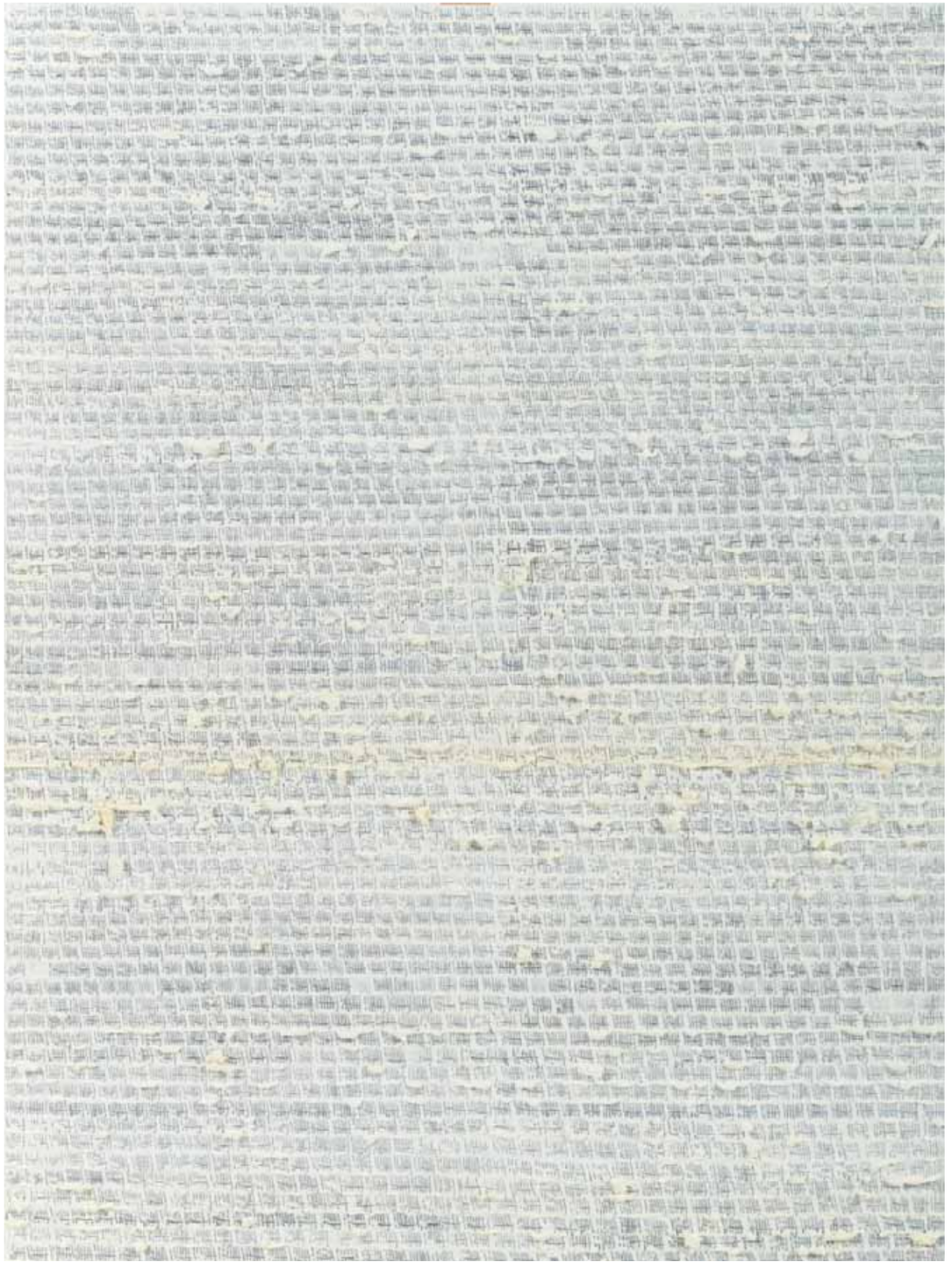
81
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

Dziennik 12 VIII - 15 X, 2022

olej, płótno, 150 x 100 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
WŁODZIMIERZ PAWLAK / DZIENNIK 12 VIII - 15 X / 150 X 100 / 2022

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł

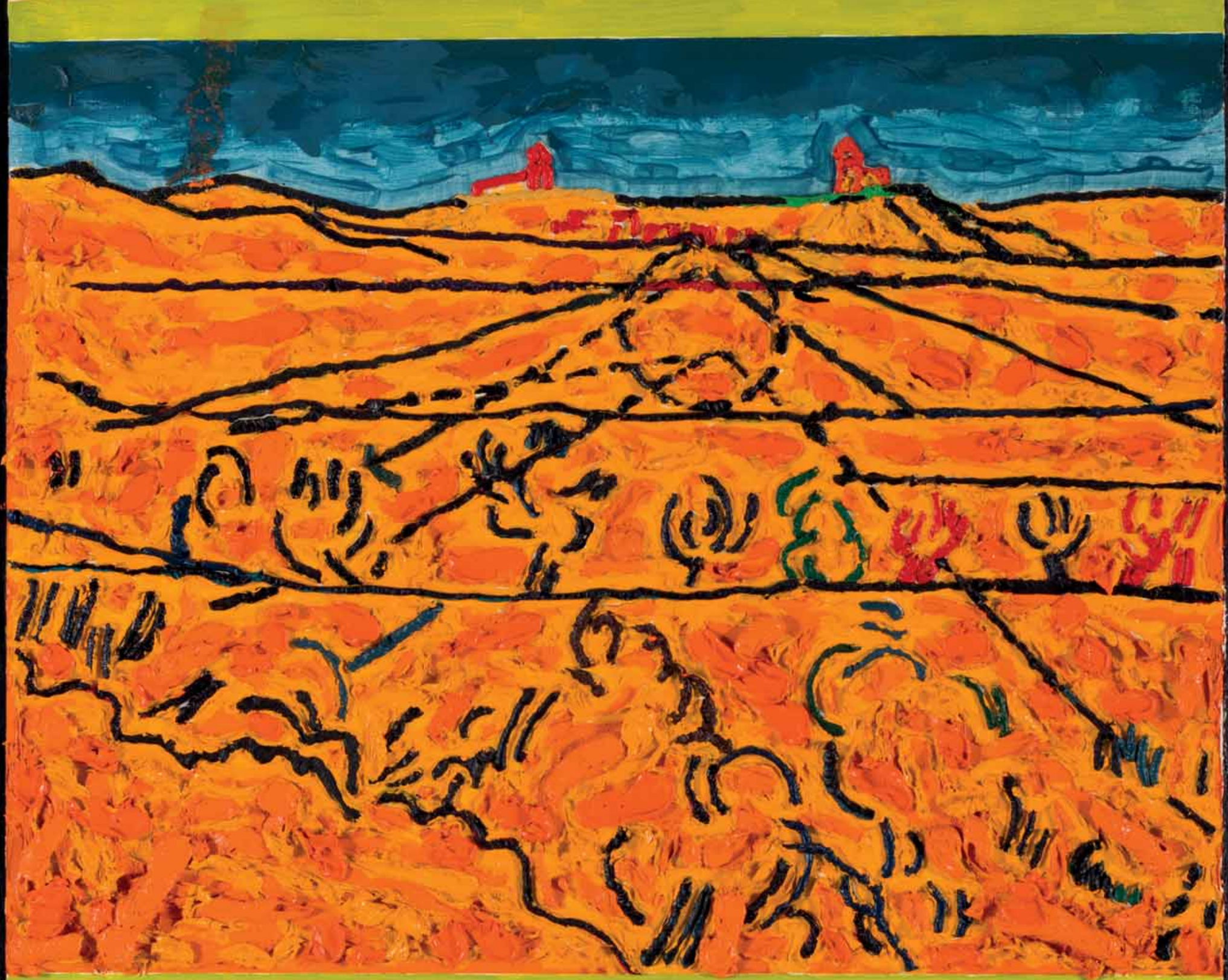
PROWENIENCJA
kolekcja artysty



OD POCZĄTKU MIAŁAM POCZUCIE, ŻE PAWLAK JEST NIE TYLKO MALARZEM, LECZ ARTYSTĄ W KAŻDEJ MINUCIE SWOJEGO ŻYCIA.

– Anda Rottenberg

(Rottenberg A., Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80., Warszawa 2009, s. 376)



W procesie widzenia nie to jest ważne,
co mechanicznie chwyta oko, lecz to, co człowiek
uświadamia sobie ze swego widzenia”
– *Władysław Strzemiński*

(Teoria widzenia, 1947)

82
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

W. Strzemiński teoria widzenia obrazu według Van Gogha równina Crau, 2015

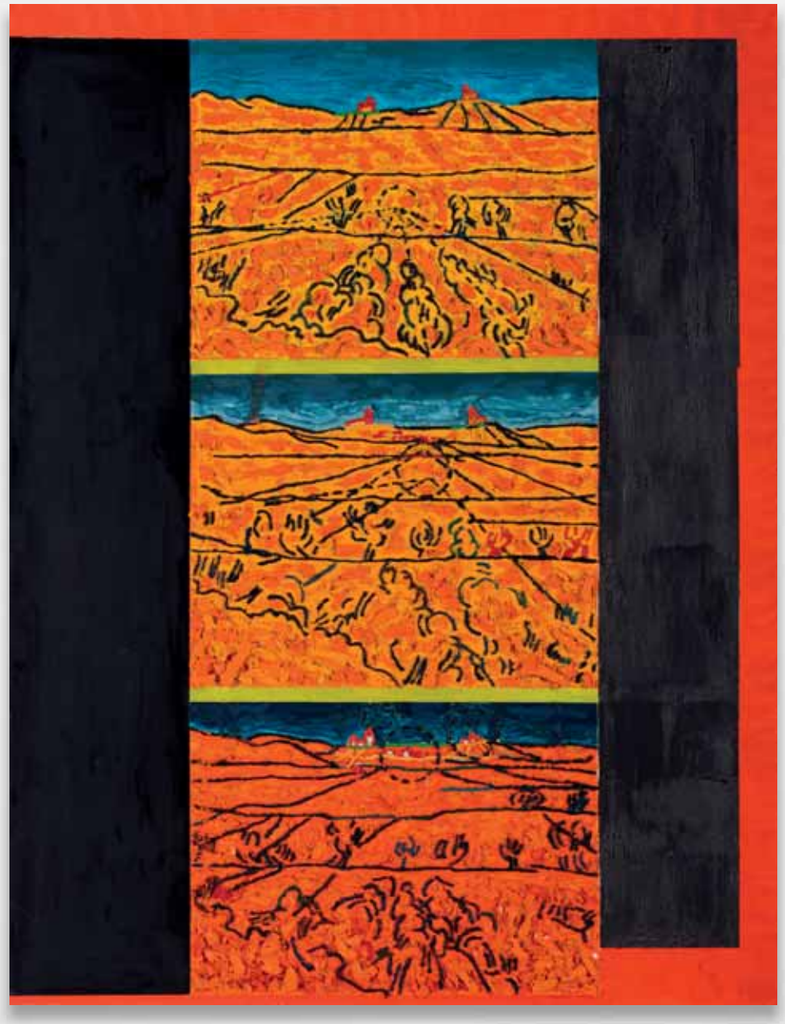
olej, płótno, 170 x 130 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
WŁODZIMIERZ PAWLAK / W.STRZEMIŃSKI TEORIA WIDZENIA / OBRAZU V.VAN GOGHA / RÓWNINA CRAU / 170 X 130 CM / 2015

Estymacja: 90 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja artysty

Władysław Strzemiński, obok Kazimierza Malewicza, jest dla sztuki Pawlaka postacią bardzo istotną. Dzięki lekturze jego teoretycznych tekstów, takich jak „O sztuce rosyjskiej. Notatki” oraz „Unizm w malarstwie”, artysta nie tylko poszerzył swoją wiedzę o dokonaniach awangardy, ale również w połowie lat 80. zaczęła w nim dojrzewać chęć stylistycznej przemiany. Stopniowo odchodził od ekspresji na rzecz przedstawień statycznych, neutralnych w swojej strukturze. Co więcej, Strzemiński ukazał Pawlakowi, że artysta może nie tylko kreować swoją postawę za pomocą pędzla, ale też poprzez badania naukowe nad formą i strukturą.

Zainspirowany malarz opracował serie obrazów, w których wykorzystywał teoretyczne przesłania awangardy. Powstałe w ten sposób kompozycje pełniły rodzaj swoistych traktatów o malarstwie i przedstawiały różne zagadnienia formalno-strukturalne. Oferowane płótno pochodzi z cyklu prezentującego teorię widzenia Strzemińskiego na przykładzie obrazu van Gogha „Żniwa w La Crau z Montmajour w tle” (1888). Pawlak w schematyczny sposób zilustrował oryginalny widok w trzech ujęciach, jeden pod drugim, przeprowadzając jednocześnie analizę jego struktury. Przykładając wagę do linii, kierunków i kształtów, wizualnie nakreślił teorię widzenia obrazu. Analityczna w swym charakterze praca wpisuje się w twórcze zainteresowania Pawlaka, podejmującego temat podstawowych problemów w malarstwie.



83
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

Notatka o sztuce nr 131, 1999

olej, płótno, 33 x 24 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
WŁODZIMIERZ PAWLAK / NOTATKA
O SZTUCE / NR 131 / 33X24 / 1999

Estymacja: 12 000 – 14 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Wykorzystywany przez niego język abstrakcji nosi wszak znamiona języka nauki, bądź naukowej filozofii, gdzie wszystko, co dane, dane jest naocznie, a zatem obraz rozgrywa się wyłącznie wobec samego siebie i tego, co uniwersalne – uporządkowany jest wedle sekwencji i przekształceń wynikających z matematycznego rygoru geometrii.
– Krzysztof Kościuczuk

Interpretacja znaczeń zawartych w znakach Tarasina bywa różnorodna – od sugerowania, iż realne przedmioty zyskują w jego obrazach abstrakcyjny kod, aż po pogląd, że malarstwo artysty odzwierciedla ukryty porządek natury i bliskie jest metafizyce. Artysta w swych dziełach pokazuje, iż abstrakcję rozumie jako odrealnioną rzeczywistość. Wprowadza widza w swój świat mikro i makrokosmosu, gdzie przedmioty mają tylko sugerowaną substancję, domyślny ciężar, przeczuwaną dynamikę i zdradzają ukierunkowanie napięć, domagając się swojego miejsca w przestrzeni. „Są to jakby monotonne szeregi, w których nic nie powtarza się dwa razy. A pojawiające się nieregularności, przypadki i zakłócenia tworzą nowy rytm. Nie chodzi mi ani o przedmiot, ani o znak, najważniejsze jest znalezienie relacji między programem, determinacją a przypadkiem czy okolicznościami. Tajemnica wszystkiego, co istnieje, jest wynikiem tych dwóch sił działających na siebie" – tłumaczył swą koncepcję twórczą artysta (Jana Tarasina Obrazy Istotne [katalog wystawy], Płock 2008).

Jak wielokrotnie mówił, zajmowały go przedmioty w różnym stopniu odprzedmiotowione. Jego twórczość to ciągły balans pomiędzy naturą a abstrakcją, przedmiotem realnym a formą zgoła fantastyczną. Tarasin rozgrywa z widzem grę percepcji. Stworzone kompozycje budują ciągi skojarzeń i aluzji, a także prowokują do interpretacji. Dochodzi więc do uprzedmiotowienia fantazyjnej, abstrakcyjnej formy.

„Moje malarstwo jest poszukiwaniem ruchomego modelu opartego na stałych konfliktach i ciągłych przemianach. Zbytnie zajmowanie się człowiekiem jako czymś wyłączonym z całego kontekstu uważam za mało interesujące i niewiele dające samemu człowiekowi pożytku. Uniwersalny klucz dotyczy w równym stopniu nas, jak wszystkiego innego; szukanie go na zewnątrz jest więc ważniejsze niż dzielenie naszych postępowań jak włosa na czworo" (Jana Tarasina Obrazy Istotne [katalog wystawy], Płock 2008). Ze względu na wewnętrzną spójność i konsekwencję, jaka cechowała sztukę Tarasina na przestrzeni jego artystycznej drogi, w pełni zasługuje ona dziś na miano dzieła.

84
JAN TARASIN
(1926-2009)

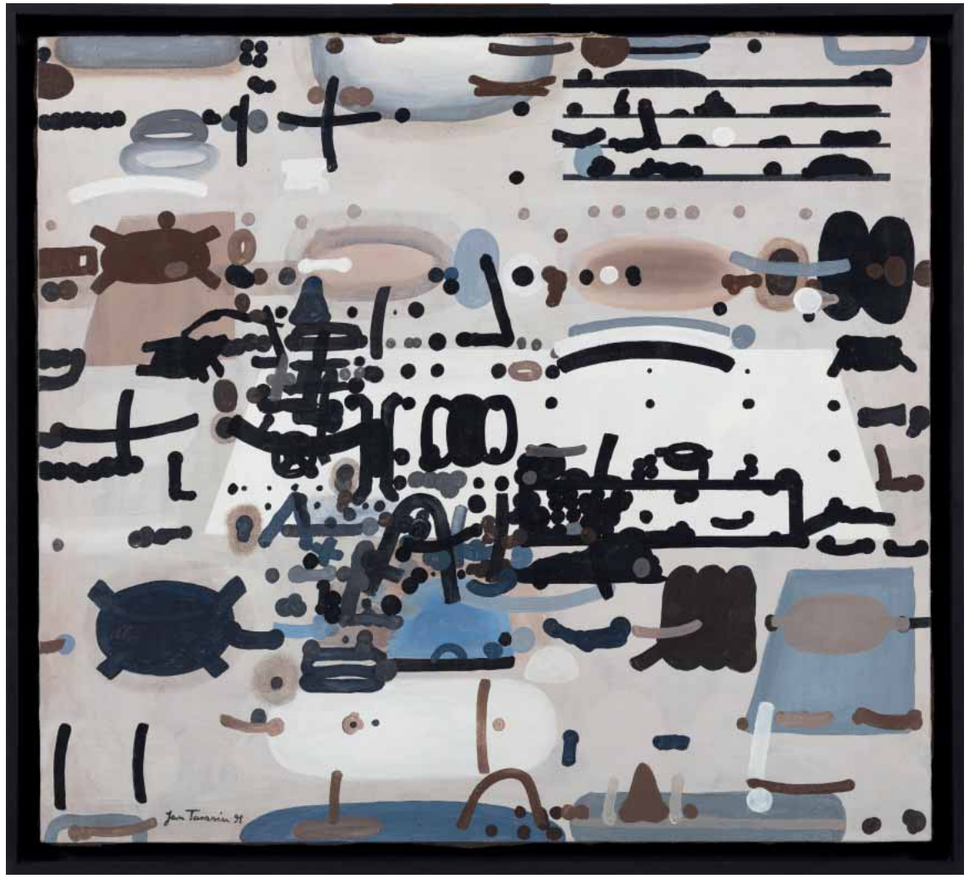
Komplikacja ciągu VI, 1991

olej, płótno, 73 x 81,5 cm
sygn. l.d.: Jan Tarasin 91
sygn. i opisany na odwrociu: JAN TARASIN 1991
/ „KOMPLIKACJA CIĄGU VI"

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł •

Moje obrazy nie mają
ani początku, ani końca.
One mogą tak się ciągnąć
w nieskończoność. Jest to
monotonny zapis, bez przerwy
czymś zakłócany. W ten sposób
powstaje dramaturgia.
– Jan Tarasin

(Jana Tarasina Obrazy Istotne [katalog wystawy], Płock 2008)



85
LEON TARASEWICZ
(UR. 1957)

Bez tytułu, 1993

olej, płótno, 130 x 130 cm
sygn. na odwrociu: LEON TARASEWICZ
1993 / Waliły 2 130 x 130

Estymacja: 130 000 – 160 000 zł ⬩

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

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

86
LEON TARASEWICZ
(UR. 1957)

Bez tytułu, 2007

olej, płótno, 190 x 130 cm
sygn. i opisany na odwrociu: L. Tarasewicz 2007 / 190 x 130

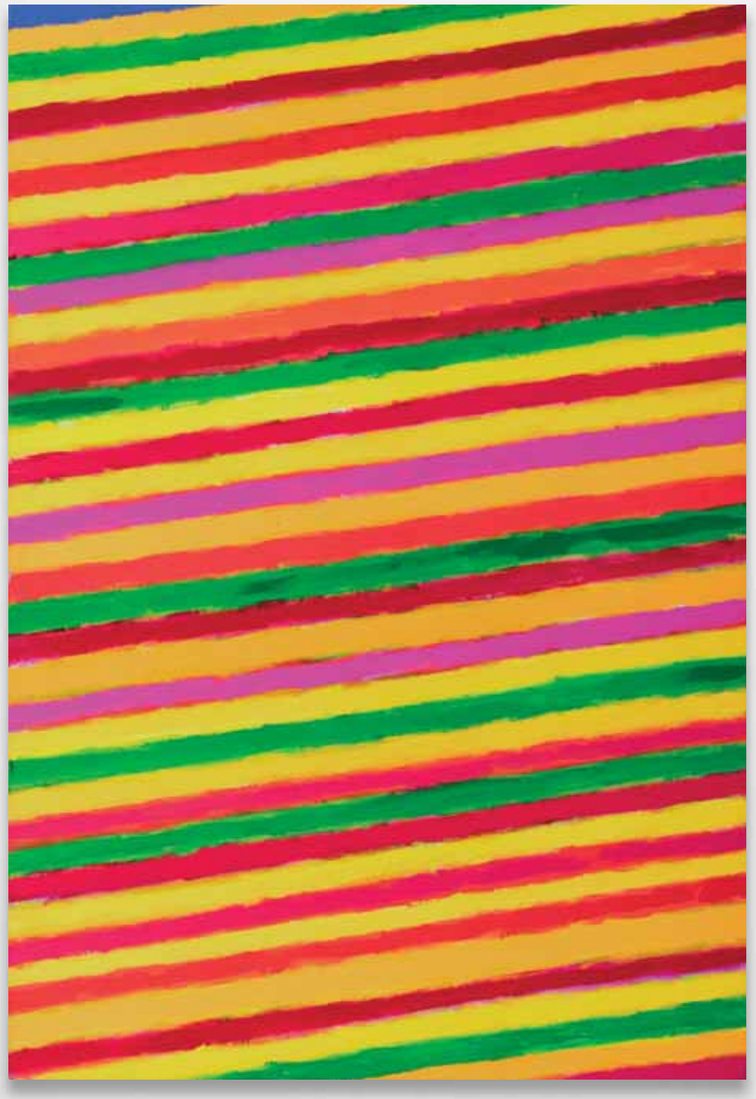
Estymacja: 130 000 – 160 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Moim marzeniem jest, by obrazy przejęły kontrolę nad odbiorcą w taki sposób, by jego otoczenie przestawało istnieć.
– Leon Tarasewicz

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

(cyt. za: Gola J., Leon Tarasewicz, Warszawa, 2007, s. 174)



Kolor posiada tożsamość.
To ona wypełnia obraz,
wprowadza do niego wartość.
– *Jerzy Kałucki*

(Jerzy Kałucki – notacja, Prod. Muzeum Sztuki Współczesnej
w Krakowie MOCAK, Filmoteka Małopolska, 19 kwietnia 2018)

87
JERZY KAŁUCKI
(1931-2022)

Przebiegi VI, 2010

akryl, płótno, 180 x 120 cm
sygn. na odwrociu na blejtramie:
Jerzy Kałucki 2010

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Kraków, Galeria Starmach, Jerzy Kałucki.
Przebiegi, marzec – kwiecień 2013.

REPRODUKOWANY
Jerzy Kałucki. Przebiegi [katalog wystawy],
Galeria Starmach, Kraków 2013, okładka.

Sztuka Jerzego Kałuckiego stanowi niewątpliwie kontynuację abstrakcji geometrycznej początków XX wieku. Artysta studiuje relacje między elementami przestrzeni, a także zagadnienia ruchu, barwy i światła. Geometryczne formy chętnie ogranicza na płaszczyźnie obrazu łukowatą linią, bądź z niej samej czyni obiekt zainteresowań. Układy te są precyzyjnie przemyślane. Tymczasem geometria w obrazach Kałuckiego jest mocno konceptualna. Skłania do podświadomego, indywidualnego wyobrażania sobie brakujących elementów łuków czy pasów oraz sił działających wewnątrz kompozycji.

Kwintesencją przedstawień malarskich Kałuckiego są trzy motywy: łuk, który jest fragmentem koła i rozszerza przestrzeń pracy, linia prosta oraz barwna płaszczyzna. Wszystkie działania malarskie artysty cechuje precyzja i dokładność. Malarz jest bardzo oszczędny w środkach, dzięki czemu uzyskuje niesamowitą przejrzystość wymowy.

Cykl Przebiegi, do którego zalicza się oferowana praca, powstawał w latach 2010-2012. Artysta odrzuca w nim formę koła, statyczność zamienia na dynamizm. O ile wcześniejsze prace były próbami syntezy, nadania przestrzeni arbitralnej struktury, zawierającej całokształt doświadczonego świata we wszystkich jego punktach – to nowe obrazy są tymi punktami, jednostkowymi zdarzeniami, w ułamkach czasu, przemijającymi i one są tymi co konstytuują wszechświat.

Abcl tw6i brot

88
ANDRZEJ CISOWSKI
(UR. 1962)

Bez tytułu, 2007

olej, płótno, 160 x 120 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
26.11.07 / A.Cisowski

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

Malarz, grafik i artysta multimedialny. W 1987 ukończył studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Rajmunda Ziemskiego. W tym samym roku wyjechał do Düsseldorfu, gdzie studiował malarstwo w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Był dwukrotnie stypendystą Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Malarstwo Cisowskiego to łagodny, ale też bardzo żartobliwy komentarz do otaczającej nas rzeczywistości. Artysta korzystał z zasobów popkultury często wykorzystując w swoich pracach symbolikę graficzną: „Gdy nanoszę jakiś element, badam jego znaczenie, funkcję, na ile jest w stanie ukonstytuować się w obrazie. Bazą czy też elementem odniesienia może być każdy przedmiot zaczerpnięty z kultury masowej, tudzież komiksów, świata reklam. Badam, weryfikuję, na ile potrzebuje tego obraz, następnie odwołuję się do swojej wyobraźni i zestawiam pozornie obce bajki, nadając im nowe znaczenie" – tłumaczył swój proces twórczy (EXIT - nowa sztuka w Polsce, nr 4 [64] 2005). Jego prace balansujące na pograniczu sztuki figuratywnej i ekspresji, przepełnione są groteskowym humorem. Grają ze światem, w którym każdy z nas się obraca – kreowanym przez media, reklamę i witryny sklepów. Światem, który w pędzie biegnie do przodu. Równie szybkie są kadry obrazów Cisowskiego, przypominające w pośpiechu szkicowane felietony z codziennego życia. Artysta świadomie zahaczał o kicz. Jego dzieła to jakby szybko naszkicowane dziennikarskie komentarze – skrótowe, ale pełne treści.

Zbliżyłem się do graffiti. Dużo pisałem na obrazach. Przyjąłem za dewizę nową zasadę: im bardziej zwariowanie, tym lepiej dla obrazu.
– Andrzej Cisowski

(Stanisławski K., Nowa ekspresja. 20 lat. Vol 2 [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn 2009, s. 111-112).

89
EDWARD DWURNIK
(1943-2018)

Łódź, 2018

olej, płótno, 46 x 55 cm
sygn. p.d.: 2018 / E. DWURNIK
sygn. i opisany na odwrociu: 2018 / E. DWURNIK / „ŁÓDŹ' / NR: IX-2436-7462

(do obiektu dołączono certyfikat autentyczności wydany przez artystę)

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna

90
TADEUSZ DOMINIK
(1928-2014)

Pejzaż

olej, płótno, 64 x 89,5 cm
sygn. p.d.: Dominik

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

W moim malowaniu nie ma śladów istnienia żywych istot czy nawet architektury. Jest tylko to, co daje się sprowadzić do mojego znaku na naturę.
– Tadeusz Dominik

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

91
SALVADOR DALI
(1904-1989)

Św. Jerzy

litografia barwna, papier, 100 x 75 cm
56 x 41 cm (odcisk) 74,5 x 54,5 cm (całość)
sygn. p.d.: Dali l.d.: II/L
ed. 2/50

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

NIEBO JEST DOKŁADNIE POŚRODKU PIERSI CZŁOWIEKA, KTÓRY MA WIARĘ.

– *Salvador Dali*

(Dali S., Moje sekretne życie, 1952)

92
MICHAŁ MINOR
(UR. 1979)

Konsternacja wywołana nagłą awarią telewizora, 2011

olej, płótno, 180 x 180 cm
sygn. l.g.: MinoR'11

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł

RZECZYWISTOŚĆ JEST BARDZO PRZYGNĘBIAJĄCA. ŻYJĄC W NIEJ BEZUSTANNIE MOŻNA POPAŚĆ W DEPRESJĘ. TRZEBA JĄ TROCHĘ ODREALNIĆ.

– Jacek Yerka

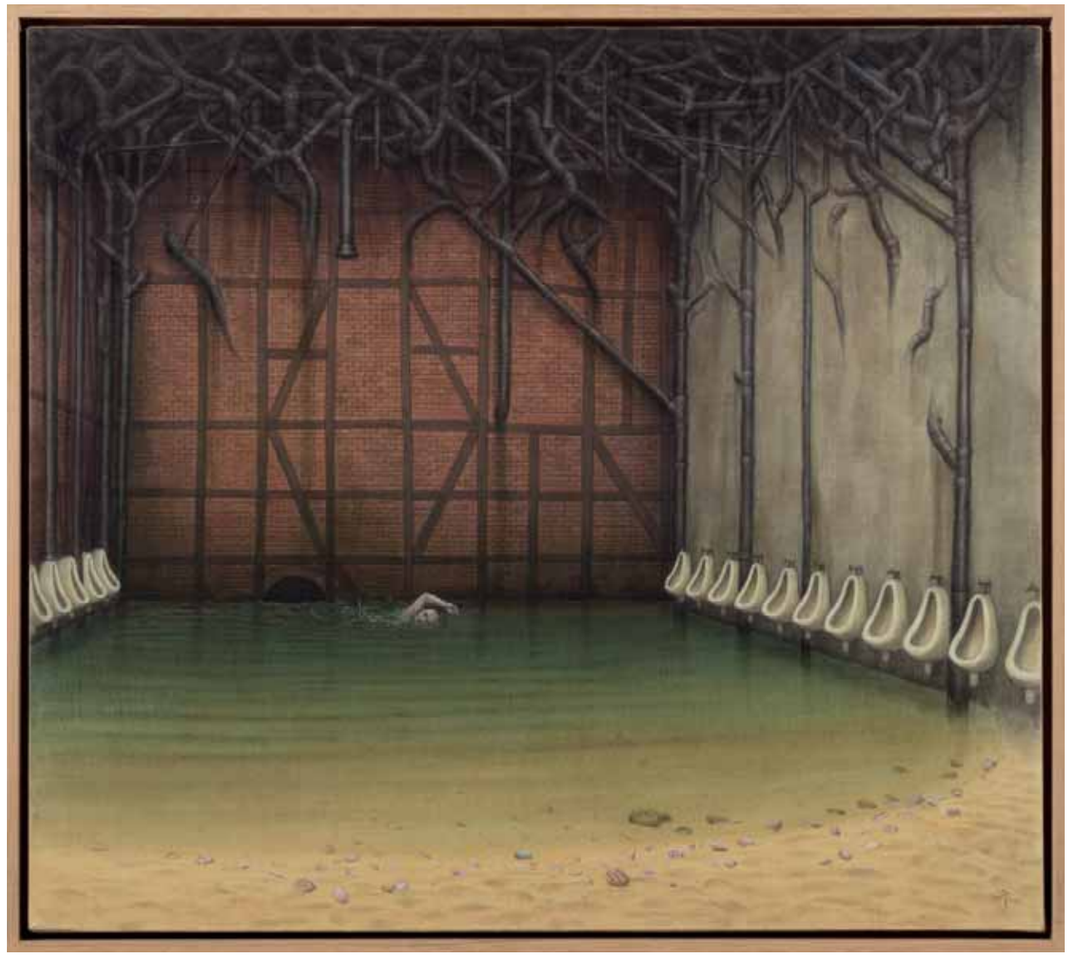
(Malowanie ze strachu przed wojskiem. Z Jackiem Yerką rozmawia Tomasz Bielicki, „Nowości", Toruń, nr 147, 25.06.2008)

93
JACEK YERKA
(UR. 1952)

Depresja, 1981

akryl, płótno, 76 x 65 cm
sygn. p.d. monogramem wiązanym JK
na odwrociu na blejtramie sygn. opisany: „DEPRESJA" / akryl, 1981, 76x65 / JACEK R. KOWALSKI / 87-100 TORUŃ / ul. Filomatów 3B/80

Estymacja: 100 000 – 120 000 zł •



94
JACEK YERKA
(UR. 1952)

Underwater Tower, 1996

akryl, płótno, 65,5 x 73 cm
sygn. p.d.: YERKA 96
na blejtramie sygn. i opisany:
JACEK YERKA / „UNDERWATER - TOWER" /
AKRYL 1996

Estymacja: 150 000 – 180 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Sotheby's, aukcja 22-29.11.2022, poz. 18
Niemcy, kolekcja prywatna
Las Vegas, Morpheus Fine Art (2007)

Nad niektórymi pracuję tak długo, że z chęcią pozbywam się ich ze ściany. Z kolei niektóre z chęcią bym odkupił i powiesił znów u siebie. Zwłaszcza te, nad którymi zastanawiam się »Jak ja to wtedy namalowałem?«.
– Jacek Yerka

(Malowanie ze strachu przed wojskiem. Z Jackiem Yerką rozmawia Tomasz Bielicki, „Nowości", Toruń, nr 147, 25.06.2008)

Metaloplastyczna twórczość Barbary Munzer swoim bogactwem form rozjaśnia szarość codzienności. Pod wpływem jej wyjątkowych umiejętności blacha staje się drogocennym kruszcem, a szkło czy emalia przemieniają się w wielobarwne klejnoty. Obok słynnych złocistych sukni budujących cykl „Teatr postaci", artystkę zajmują formy biomorficzne. Kując w metalu, powołuje do życia piękne, skrzydlate owady. „Cykl »Natura« zaczęłam tworzyć w 1988 roku, kiedy nabyliśmy siedlisko nad jeziorem, na granicy Warmii i Mazur. Zachwyt i mnogość latających, skrzydlatych miniatur zainspirowały mnie do pokazania ich uroku w dużych formach" – wspomina Munzer (wywiad dla Polswiss Art, 19.04.2023).

Artystka siadała latem nad wodą, na drewnianym pomoście i obserwowała przyrodę. Czasem przelatujące obok ważki i motyle, przysiadały na chwilę na jej leżaku, rękach czy kolanach. Wtedy przypatrywała się dokładnie ich delikatnym skrzydłom, czułkom i smukłym odwłokom, snując skojarzenia. Tak narodziła się seria „Natura", do której należy prezentowana ważka. Duża, dziwna i błyszcząca, jakby wprost wyjęta z obrazu Mehoffera, skupia na sobie wzrok widza. Jej lekka, ażurowa forma jest wybitnie dekoracyjna – niczym zmonumentalizowana broszka. To zabieg nieprzypadkowy, gdyż Munzer swą drogę twórczą rozpoczynała w pracowni projektowania biżuterii w łódzkiej PWSSP, gdzie szukała nowych śmiałych rozwiązań w zdobnictwie.

Ważka jest niezaprzeczalnym symbolem secesji, pojawiającym się w tamtym okresie nie tylko w malarstwie i rzeźbie, lecz również w całym rzemiośle artystycznym. Niesie ona zarazem „(…) swoją semantykę i tradycję wywodzącą się z kultury Dalekiego Wschodu. W Europie uznawano ważki i motyle najczęściej za symbol nieśmiertelności i odnowy (…). W Chinach należały do znaków pełni lata, jak również słabości i niestałości" (Huml I., Sugestywny świat wyobraźni Barbary Munzer, [w:] Barbara Munzer [katalog wystawy], Muzeum Mazowieckie w Płocku, Płock 1999).

Tytuł „Desdemona" odwołuje się do bohaterki szekspirowskiej tragedii. Artystka buduje poetycką paralelę między urodziwą, niewinną kobietą, którą Otello okrutnie pozbawił życia a piękną i kruchą ważką, ginącą wraz z końcem lata. W twórczości Munzer lotny owad nie jest zatem odzwierciedleniem natury, tylko zaczarowaną postacią i indywidualną kreacją plastyczną, wyrażającą emocje i charakter autorki.

95
BARBARA MUNZER
(UR. 1939)

Desdemona, 2006

nowe srebro, muszla, wypalana emalia, 120 x 90 cm
sygn. i opisany na spodzie:
DESDEMONA / B.MUNZER / 2006

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja artystki

WYSTAWIANY
Arnhem, Galeria Ewy Walińskiej, Poolse Kunst - Exposite en verkoop van hedendaagse, sierpień, 2019.

To były siermiężne, szare, socrealistyczne czasy, a ja jestem przekorna – szłam w kierunku zdobnictwa i tylko secesja się do tego nadawała!
– Barbara Munzer

(wywiad dla Polswiss Art, 19.04.2023)

Przede wszystkim ulubionym motywem secesji jest śmigła, unosząca się nad wodami ważka (...) [o skrzydłach] będących miniaturowymi szkieletowymi konstrukcjami, których pionierem była secesja.
– Mieczysław Wallis

(Wallis M., Secesja, wyd. Arkady, Warszawa 1984, s. 181)

Jako malarka czuję silną potrzebę odniesienia się do historii, do przeszłości.
– *Ewa Juszkiewicz*

(Ewa Juszkiewicz, rozm. przepr. Piotr Kędziorek, Poranek Dwójki, Dwójka Polskie Radio, 29.11.2015)

EWA JUSZKIEWICZ

Ewa Juszkiewicz jest obecnie jednym z najgorętszych nazwisk polskiej sztuki współczesnej i to na arenie międzynarodowej. Jej charakterystyczne prace podejmują trudny a jednocześnie fascynujący dialog z dawną sztuką portretową. Artystka od kilku lat bije rekordy w najbardziej prestiżowych domach aukcyjnych na świecie, a jej praca „Portrait of a Lady (After Louis Leopold Boilly)" (2019) wzbudziła niezwykłą sensację w maju 2022 roku, osiągając w nowojorskim Christie's wynik niemal 7 mln złotych.

Malarka mieszka i pracuje na co dzień w Warszawie, choć oryginalnie pochodzi z Gdańska, gdzie urodziła się w 1984 roku. Studiowała na tamtejszej ASP, broniąc w 2009 roku dyplom u Macieja Świeszewskiego. Rok później rozpoczęła doktorat na akademii w Krakowie. Tam też w Otwartej Pracowni w 2011 roku została zorganizowana jej pierwsza indywidualna wystawa, na której zaprezentowała ekspresyjne, turpistyczne wizerunki kobiet i dzieci. Podejmując wątek piękna i brzydoty, przedstawiała swoje postacie w pewnej deformacji, często bez twarzy – zasłonięte włosami, zamaskowane, tajemnicze, a nawet demoniczne.

Juszkiewicz portretem interesowała się od zawsze. Poszukiwała różnych sposobów na przekształcanie rysów modela w celu uwolnienia skrywanej w jego wnętrzu ekspresji. Od 2012 roku zaczęła tworzyć obrazy oparte na sztuce dawnych mistrzów. Obserwując w historii sztuki schematyzację przedstawień kobiecych, postanowiła w naturalny sposób jako kobieta-malarka się jej przeciwstawić. Sięgając po dzieła od renesansu po XIX wiek odtwarzała je jedynie na podstawie fotografii, w tradycyjnej technice z użyciem laserunku, jednak z tą różnicą, że modelki na swych płótnach pozbawiała twarzy. Zakrywając twarz na różne sposoby – od oplątania ją woalem czy koronką, przez zasłonięcie włosami, aż do wymalowania w jej miejscu organicznej kompozycji złożonej z roślin, muszli czy grzybów – paradoksalnie starała się oddać należną kobietom indywidualność. Burzyła kanony, by otworzyć nowe możliwości interpretacji klasycznego malarstwa: „(…) te twarze były tak naprawdę maskami z zawsze tak samo zaróżowionymi policzkami. Szukałam sposobu na przełamanie schematów, by ukazać być może więcej niż twarz pierwowzoru byłaby w stanie pokazać" – tłumaczyła Juszkiewicz w wywiadzie (Ewa Juszkiewicz, rozm. przepr. Piotr Kędziorek, Poranek Dwójki, Dwójka Polskie Radio, 29.11.2015).

Balansując między krytyką a afirmacją tradycji, artystka w 2015 roku rozpoczęła cykl „Upadek sztuki", w którym podjęła temat dzieł utraconych – zaginionych ze względu na kradzież czy też zniszczonych w skutek pożaru lub wojny. Bazując na starych, czarno-białych i często złej jakości fotografiach archiwalnych, malarsko odtwarzała zarówno obrazy, jak i rzeźby, jednocześnie transformując je w sobie właściwy sposób. Dzieła wybierała nostalgicznie, na podstawie wspomnień sytuacji, miejsc czy osób, które sama kiedyś utraciła.

Mimo młodego wieku, Juszkiewicz może pochwalić się szeregiem ważnych nagród i wyróżnień. Jest m.in. laureatką Grand Prix 41. Biennale Malarstwa „Bielska Jesień 2013" i 5. Kompasu Młodej Sztuki (2015), a także finalistką the Vordemberge-Gildewart Foundation Award (2018). W 2014 roku znalazła się również na liście "100 Artists of Tomorrow", opublikowanej przez angielskiego kuratora Kurta Beers. Jej prace są częścią wielu znaczących kolekcji instytucjonalnych, takich jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, Zachęta Olsztyn czy Bielska Gallery BWA.

Ewa Juszkiewicz, portrait in the studio © Ewa Juszkiewicz.

96

(UR. 1984)

Scena polowania, 2014

olej, akryl, płótno, 130 x 100 cm
sygn. na odwrociu: Ewa Juszkiewicz 2014

Estymacja: 1 000 000 – 2 000 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Fundacja Lokal Sztuki / lokal_30 (2015)
kolekcja artystki

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria (-1) Polskiego Komitetu Olimpijskiego, Kompas Młodej Sztuki, 26 listopada -13 grudnia 2015.

REPRODUKOWANY
Zboralska K., W poszukiwaniu innego piękna, „Rzeczpospolita" 27.11.2014, s. nlb.

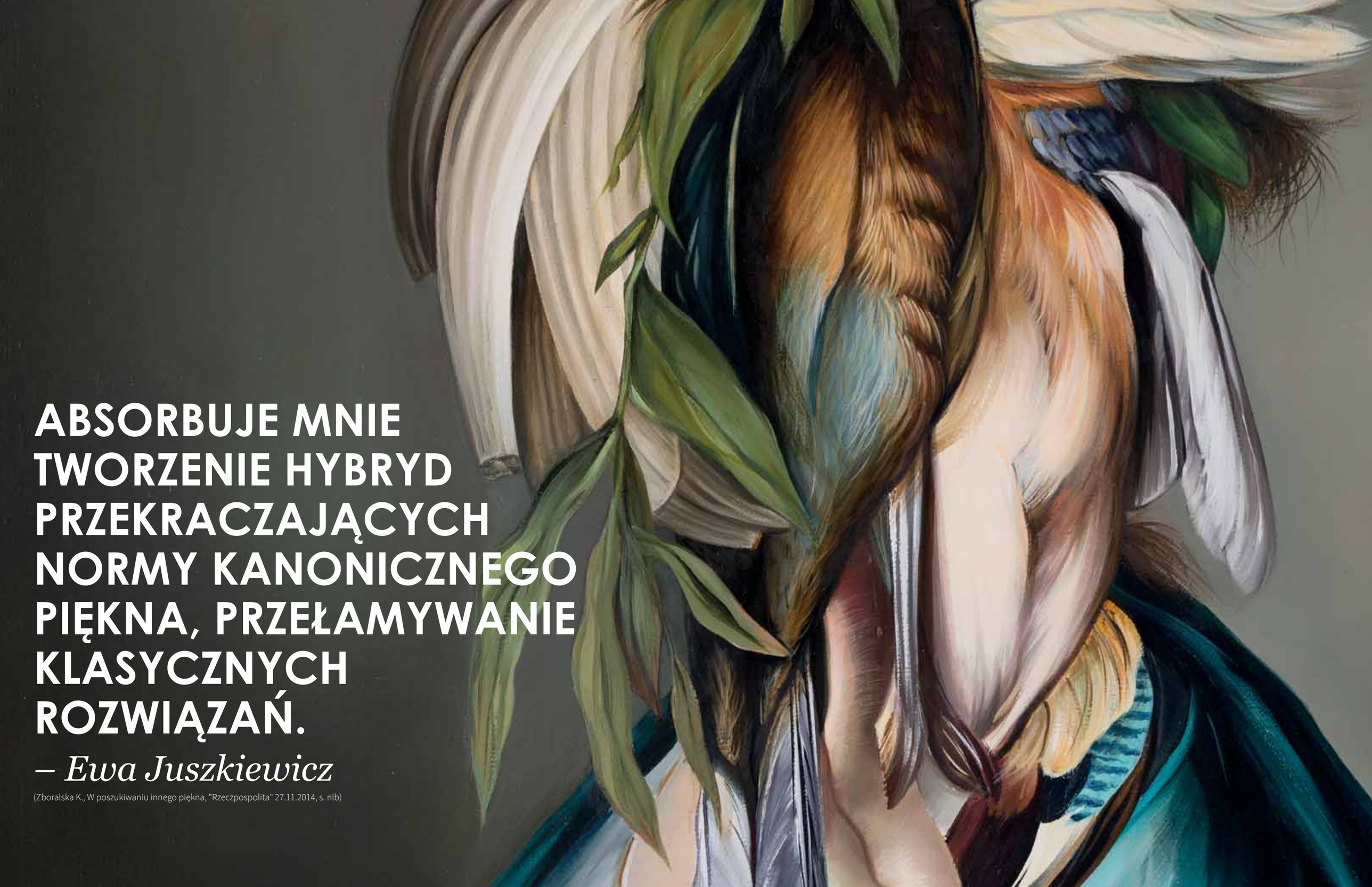
Artystka posługuje się (...) poetyką stanowiącą niełatwą do zaklasyfikowania mieszankę surrealizmu, brutalnej deformacji (...), pastiszu oraz sumiennie potraktowanego, muzealnego wręcz klasycyzmu.

(Latkowski A., Warkocz bez głowy. O malarstwie Ewy Juszkiewicz, Arttak, nr 7, 2013, s. 87)

Twórczość Ewy Juszkiewicz zasadza się na pewnego rodzaju trawestacji tradycji portretowej. Malarka przetwarza dawne wzory, stawiając pytanie o obiektywność kobiecych przedstawień w historii sztuki. Przeciwstawia się konwencjom i sztywnej schematyzacji, jakiej poddawane były wizerunki matek, żon oraz córek na przestrzeni wieków i pragnie nadać im nową, prawdziwą indywidualność. Tworzy surrealistyczne wersje pierwowzorów, zabierając ich najważniejszy element – twarz, a wraz z nią fryzurę i makijaż, będące w istocie tylko kostiumem, maską. Juszkiewicz proponuje wolną od decorum epoki i jej obyczajowości alternatywę w postaci fantastycznych portretów bez twarzy. Kreuje nową historię sztuki, z punktu widzenia kobiety-artystki.

Prezentowana „Scena polowania" to obraz, dzięki któremu Juszkiewicz w 2015 roku wygrała Kompas Młodej Sztuki. Odwołuje się w nim do pierwowzoru z przełomu XVIII i XIX wieku, na co wskazuje zarówno sposób ujęcia postaci, jak i biała, odcinana pod biustem suknia oraz zakrywający ramiona szal. Jest to jednak bardzo nikła sugestia czasów, bez znaczeniowego centrum portretu – głowy – w miejscu której artystka odmalowała organiczną kompozycję. „Dawna moda jest dla dzisiejszego odbiorcy atrakcyjna wizualnie i fascynująca, jednak po głębszej refleksji można zauważyć, że w istocie stanowi ona ukrytą formę opresji i przymusu. Nie ma tu za wiele miejsca na indywidualność czy inność" – podkreślała Juszkiewicz w wywiadzie z Lucią Longhi (Clasical Female Portraiture and the Art of Constraint, „Berlin Art Link", 1.03.2019).

Poprzez dekonstrukcję oryginalnej treści wizerunku, artystka nadaje mu nową tożsamość. Zamiast twarzy, malarka ukazuje fantazyjny bukiet, złożony z wielokolorowych futer i piór zwierzyny łownej i roślinności, zwieńczony ozdobną muszlą. Stwarzając nową historię – scenę polowania, poszerza wachlarz interpretacji oryginalnego dzieła. Czy przedstawiona modelka to kobieta do zdobycia niczym trofeum myśliwskie? Kandydatka na wydaniu? Surrealistyczna maska rodzi pytania o celowość artystycznego zabiegu i wywołuje napięcie związane z niepewnością i ciekawością, co się za nią kryje. „Uważam, że maska daje nam więcej możliwości wypowiedzi, ponieważ uwalnia nas z konwencji, które przylgnęły do naszego życia" – mówi Juszkiewicz (dz. cyt., „Berlin Art Link", 1.03.2019). Biorąc pod uwagę podejmowany przez malarkę feministyczny dialog z przeszłością, jak również perfekcyjnie opanowane przez nią środki artystycznego wyrazu, oferowana praca stanowi niezwykle interesującą propozycję dla kolekcjonerów, bynajmniej nie tylko sztuki współczesnej.



ABSORBUJE MNIE TWORZENIE HYBRYD PRZEKRACZAJĄCYCH NORMY KANONICZNEGO PIĘKNA, PRZEŁAMYWANIE KLASYCZNYCH ROZWIĄZAŃ.

– Ewa Juszkiewicz

(Zboralska K., W poszukiwaniu innego piękna, "Rzeczpospolita" 27.11.2014, s. nlb)

Artystka reinterpretuje, a zarazem niszczy i tworzy na nowo znane z historii sztuki wizerunki kobiet. Bazuje na klasycznych dziełach malarskich, dokonuje ich przetworzenia, odbiera im oczywistość i znany nam porządek, tworząc galerie nowych wizerunków.
– Agnieszka Rayzacher

(„Upadek kusi" Ewy Juszkiewicz w Galerii Bielskiej BWA, „SZUM", 17.09.2015)

97
ALEKSANDRA WALISZEWSKA
(UR. 1976)

Bez tytułu, 2023

żywica, 37,5 x 69 cm
sygn. na odwrociu: A. Waliszewska 2023

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

Fascynacje artystki kierują się ku ciemnej stronie, tam gdzie łatwo się poddać chwilowemu szaleństwu. Gdzie makabra spotyka się z groteską, a pięknu towarzyszy groza. Widz wkracza do wewnątrz świata wykreowanego przez Waliszewską i napotyka misterną plątaninę znaczeń, do których klucz jest przed nim zręcznie ukryty.
– Ewa Gorządek

(Materiały prasowe towarzyszące wystawie „Aleksandra Waliszewska. Przykre dziecko", Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Warszawa 2012)

WHO IS BETTER?
WHO IS BETTER?
WHO IS BETTER?
WHO IS BETTER?
Me!
Me!
Me!
I'm the tallest
I'm the best

98
GRUPA ŁÓDŹ KALISKA

Instrukcja zabijania sztuki 2(1), 2021

wydruk pigmentowy, dibond, 100 x 100 cm
opisany na odwrociu: INSTRUKCJA ZABIJANIA SZTUKI 2 / „ŁÓDŹ KALISKA" / 2021

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna

Zdolność Łodzi Kaliskiej do intelektualnych interpretacji rzeczywistości, odważnych stwierdzeń i czynów, śmiałych gestów czy umiejętność używania skandalu do zwrócenia uwagi na ważne zagadnienie, czy w »służbie sztuki« (...) stanowi o sile ich twórczości.
– Jacek Franasik

(Łódź Kaliska. Kolekcja Jacka Franasika, Kantor Sztuki, Łódź 2021, s. 29)

Prezentowana praca Łodzi Kaliskiej, część tryptyku o wspólnym tytule „Instrukcja zabijania sztuki 2" pochodzi z większego cyklu grupy, zapoczątkowanego wystawą w 2007 roku. Wszystkie realizacje, jak zaznaczają artyści, stanowią akt dezaprobaty wobec marginalizowania roli kultury w życiu społecznym kraju oraz sztuki w obszarze kultury: „Postanowiliśmy manifestacyjnie zniszczyć dzieła sztuki jako nieprzydatne społeczeństwu przedmioty. Dokonaliśmy tego na własnych pracach. Celem i obszarem interwencji stały się nasze pastisze, głównie dzieł narodowo-romantycznych (...). Zostały one pokryte napisami „Polska zabija sztukę", „Sorry", „Gówno", „Poland Kills art" oraz sitodrukowymi multiplikacjami z nagą kobietą w stylistyce Pop-artu Warhola czy przedstawiającymi „Majonez kielecki" lub „Paprykarz szczeciński" (Łódź Kaliska. Kolekcja Jacka Franasika, Kantor Sztuki, Łódź 2021, s. 23). Prezentowana praca skłania do refleksji i dyskusji nad mechanizmami współczesnego świata, w którym wciąż króluje konsumpcjonizm i rządzi pieniądz.

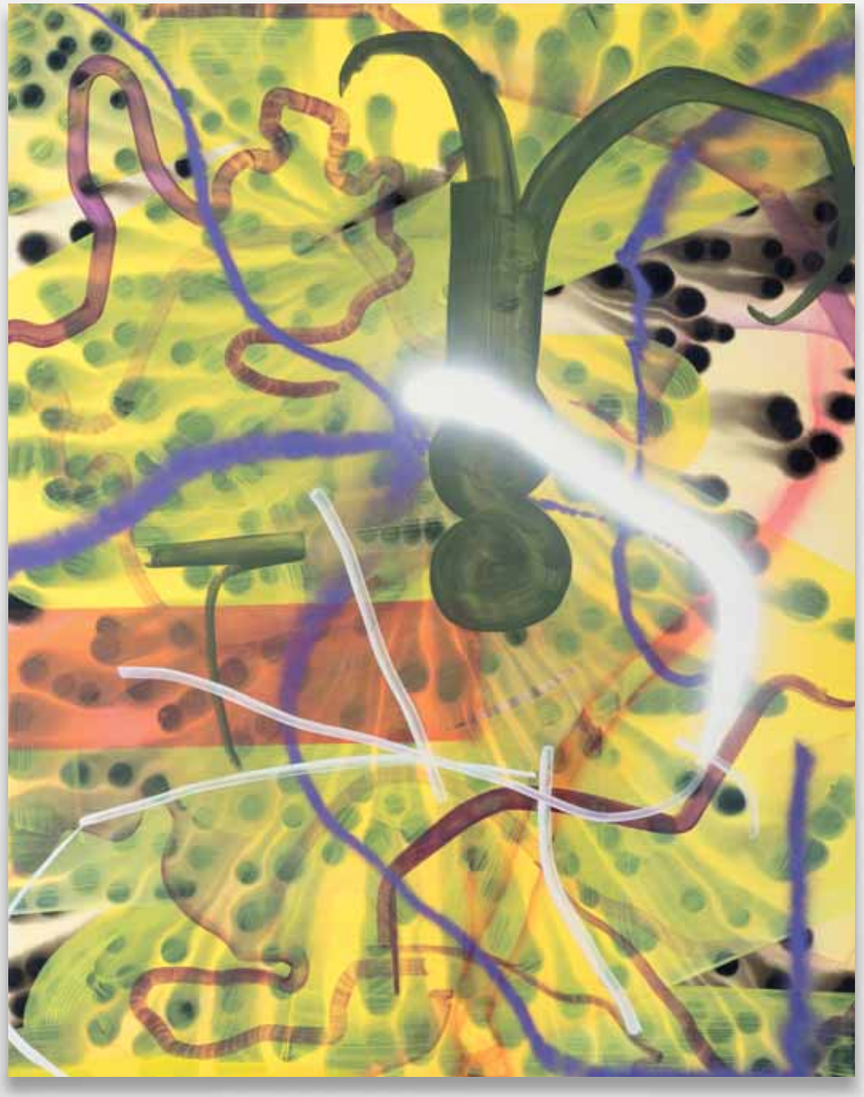
99
SEBASTIAN KRZYWAK
(UR. 1979)

Untitled 117, 2020

olej, spray, płótno, 190 x 150 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
Sebastian Krzywak / Bez tytułu 117 / 2020

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł

Od kilku lat najbardziej interesują mnie warstwy obrazu. Żeby były widoczne, pracuję etapami. Często przez zamalowywanie i wymazywanie czyli odsłanianie kolejnych warstw. Te metody niosą ze sobą pewien rodzaj destrukcyjnej siły, agresji i wandalizmu. Z drugiej strony, organiczne formy i kolory które wynikają z tego procesu, mogą być w pewien sposób piękne i właśnie to jest siłą napędową mojego malarstwa. Fascynuje mnie połączenie dwóch pozornie przeciwstawnych pojęć: niszczenia i tworzenia, destrukcji i budowania.
– *Sebastian Krzywak*



100
IRENEUSZ WALCZAK
(1961-2023)

Przebodźcowanie, 2017

olej, akryl, płótno, 150 x 200 cm
sygn. na odwrociu: IRENEUSZ WALCZAK/PRZEBODŹCOWANIE/OL/AK/PŁ/150x200/2017

Estymacja: 28 000 – 35 000 zł

(...) temat po prostu mnie znajduje. Podchodzę bardzo spontanicznie do wszystkich spraw zwanych ogólnie inspiracją. Najczęściej są to rzeczy społeczne – dialog z problemami, dialog z człowiekiem. Jestem dzieckiem przełomów. (...) Byłem przy rozbiórce Muru Berlińskiego (...). Tworzył się nowy świat (...), budowałem na nowo człowieka.
– Ireneusz Walczak

(Wywiad z okazji 23. Międzynarodowego Festiwalu Rysowania w Zabrzu, 2020)

101
ZBIGNIEW GORLAK
(UR. 1955)

Chaczkar, 2022

akryl, płótno, 80 x 100 cm
sygn. p.d.: Gorlak
na odwrociu: CHACZKAR/acryl
na płótnie/80x100/Gorlak 2022

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł

Czym jest malowanie? Jest jak narkotyk. Wciąga w świat nierzeczywisty, by w sposób empiryczny odrzucając marzenia niemierzalne i niewytłumaczalne zbudować formę, która w moim mózgu pozostała czystą ideą.
– Zbigniew Gorlak

(Zbigniew Gorlak. Lego Świat, Nowy Warzywniak Galeria Sztuki, 2019)

102
PIOTR CZAJKOWSKI
(UR. 1973)

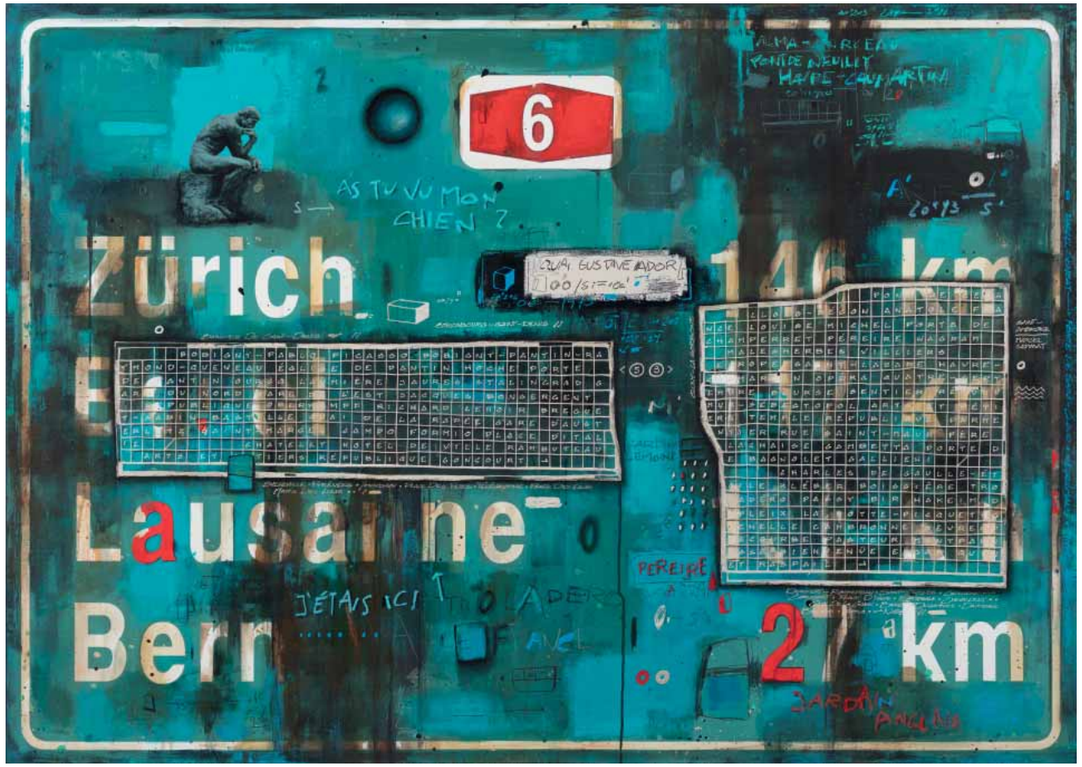
Bern z cyklu Roads, 2023

technika własna, płótno, 120 x 170 cm
sygn. i opisany na odwrociu: PIOTR CZAJKOWSKI „BERN" 2023 Cykl ROADS Obraz nr 5.

Estymacja: 45 000 – 65 000 zł

Nie umiem patrzeć na swoją drogę wyłącznie w kategoriach artystycznych. To jest droga człowieka, który ma ciekawość świata, ludzi, wciąż chce się uczyć i inspirować. Droga pełna upadków i triumfów. Wszelkie doświadczenia i refleksje kształtują mnie jako artystę. To co dzisiaj robię, jest jak pocztówka z tej długiej podróży.
– Piotr Czajkowski

(Moje prace symbolizują wędrówkę w głąb siebie. Wywiad z Piotrem Czajkowskim, rozm. przepr. Ewa Mierzejewska, Niezła sztuka, 3.11.2020)



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, który 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.