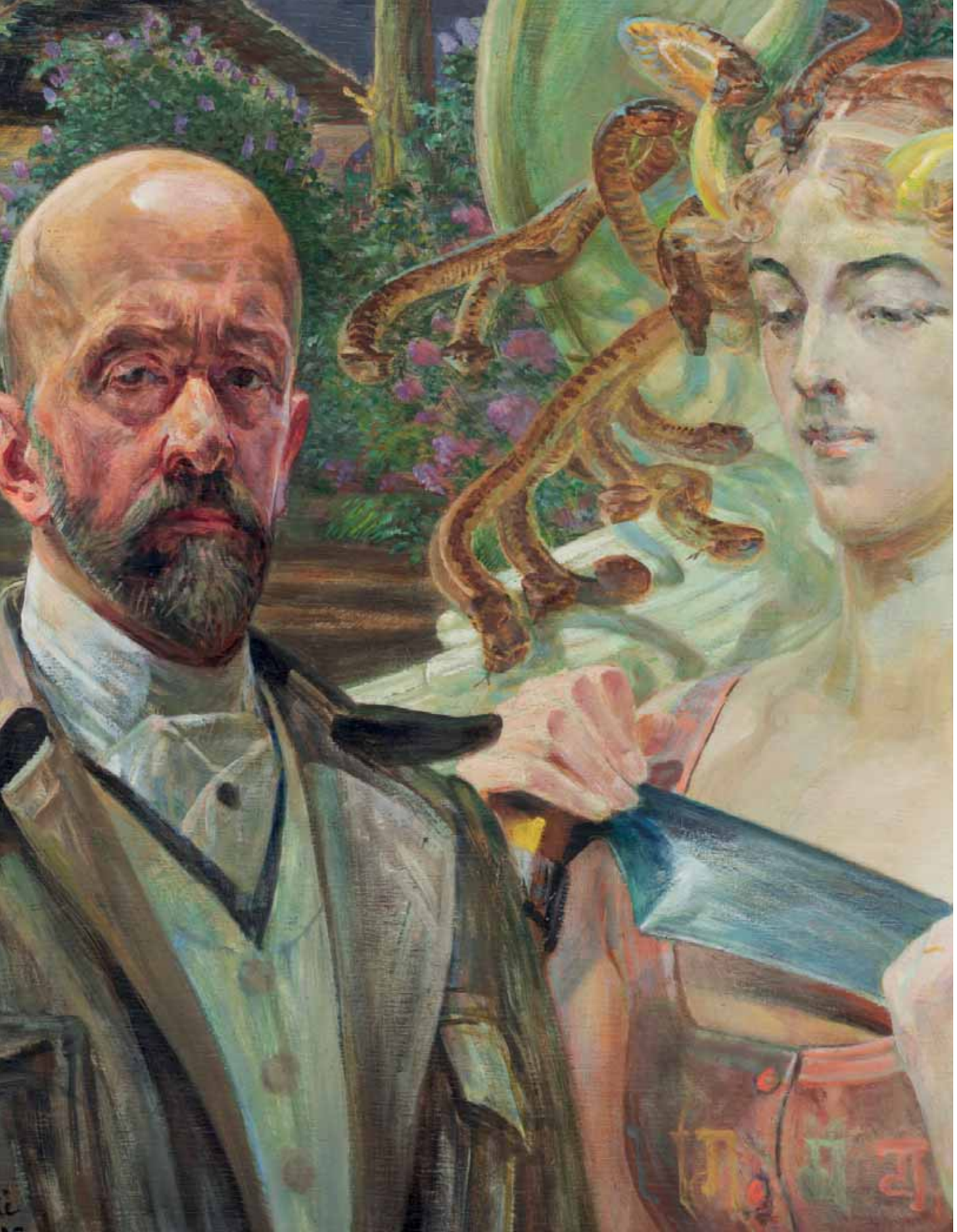
POLSWISSART



POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

14 marca 2023 r., godz. 19.00
www.polswissart.pl

Wystawa przedaukcyjna:
24 lutego - 14 marca 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., 73, 74, 75
Autor Nieokreślony, 1, 2, 8, 33

B
Beksiński Z., 76
Biegas B., 27, 28
Bonnefille P., 94
Boznańska O., 22
Brandt J., 6

C
Chmieliński W., 29
Cisowski A., 92

D
Dobkowski J., 81, 82
Dwurnik E., 85, 86

E
Eleszkiewicz S., 42

F
Fałat J., 17, 18, 19
Fangor W., 57, 58, 59
Franić F., 13

G
Gawlik W., 98
Gottlieb L., 41

H
Hagn L., 3
Hofman W., 20, 21
Holzmüller J., 11

J
Jachtoma A., 79
Jasik M., 100

K
Kałużyński P., 99
Kantor T., 48, 49, 50
Karpiński A., 31, 32
Kawiak T., 89
Kisling M., 45
Kobzdej A., 55, 56
Kossak J., 4, 5
Kowalewski P., 90
Kunka L., 53

L
Lam W., 34
Lasocki K., 14
Lenica A., 54
Linke B., 51

Ł
Łempicka T., 46

M
Malczewski J., 15, 16
Malczewski R., 47
Masłowski S., 38
Maśluszczak F., 88
Meeteren Brouwer M. S. J., 36
Menkes Z., 43
Mroczkowski G., 96
Muter M., 44

N
Niewiadomski E., 37
Nowosielski J., 66

P
Pamuła J., 80
Papa-Rostkowska M., 77
Pawlak W., 83, 84
Pągowska T., 78
Picasso P., 67
Picz J., 95
Podlewska-Polit A., 97

R
Rupniewski J., 35
Ruszczyc F., 23
Rybkowski T., 10

S
Setkowicz A., 12
Sętowski T., 87
Stańczak J., 61
Stażewski H., 70, 71, 72
Stryjeńska Z., 26
Szerner W., 7

T
Tarasin J., 64, 65
Terlikowski W., 39, 40

V
Vasarely V., 60

W
Walczak I., 91
Waśko R., 93
Wierusz-Kowalski A., 9
Winiarski R., 62, 63
Witkiewicz S. I., 24, 25
Wróblewski A., 52

Z
Zakrzewski W. J., 68
Zawa-Cywińska H., 69

Ż
Żukowski S., 30

POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

Aukcja odbędzie się:
14 marca 2023 r., godz. 19.00

Wystawa przedaukcyjna:
24 lutego - 14 marca 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

Bukiet kwiatów w wazonie, po 1850

olej, płótno dublowane, 67 x 51 cm

Estymacja: 8 000 – 10 000 zł

Patrzę na te niezliczone martwe natury i nie odczuwam znużenia. W tych rzeczach jest autentyczność tworzywa świata. W nich jest natura tuż, tuż pod ręką człowieka.
– Zbigniew Bieńkowski

(W ojczyźnie przedmiotu, [w:] Bieńkowski Z., Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji, Warszawa 1993, s. 67.)

Z tym właśnie zmysłem dla spokojnego, prawego
i pogodnego istnienia przystępują mistrzowie holenderscy
również do traktowania przedmiotów naturalnych,
przy czym potrafią oni ze swobodą i wiernym sposobem
ujmowania tematu, z zamiłowaniem do rzeczy pozornie
błahych i przemijających, ze świeżym spojrzeniem oka
i skupionym wniknięciem całej duszy w to, co najbardziej
zamknięte i ograniczone, połączyć we wszystkich swych
dziełach malarskich najwyższą wolność artystycznej
kompozycji, subtelny zmysł dla rzeczy drugorzędnych oraz
nieskazitelną staranność wykonania.

(Hegel G. W., Wyk łady o estetyce, t. 3, Warszawa, 1967, s. 151.)

2
AUTOR NIEOKREŚLONY

Martwa natura z ptactwem,
XVII w.

olej, płótno dublowane, 120 x 98,5 cm

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 20.11.2019, poz. 63

Oferowany obraz przedstawia martwą naturę z pawiem, kogutem i innym drobniejszym ptactwem na tle rozbudowanej architektury. Zwraca uwagę realistycznie odmalowane bogactwo szczegółów, jak również żywa kolorystyka, wyraźna zwłaszcza w barwnym upierzeniu zwierząt. Dzieło prezentuje kompozycję typową dla słynnego barokowego animalisty, Melchiora de Hondecoeter, zwanego także „Rafaelem ptaków". Ten holenderski artysta specjalizował się w pełnych detalu przedstawieniach głównie egzotycznych ptaków i drobiu. Jego pełne przepychu martwe natury znajdują się m.in. Rijksmuseum w Amsterdamie, Ermitażu w Sankt Petersburgu czy Wallace Collection i Belton House w Anglii. W kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się kilka stylistycznie podobnych do oferowanej pracy kompozycji, przypisywanych Melchiorowi de Hondecoeter bądź innym artystom z jego kręgu.

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

3
LUDWIG VON HAGN
(1819 - 1898)

Biblioteka, 1882

olej, płótno, 84 x 107 cm
sygn. l. d.: L. v. Hagn, 1882

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł

PROWENIENCJA
Polswiss Art, aukcja 2.06.2020, poz. 1
Poznań, kolekcja prywatna
Dorotheum, aukcja 17.09.2013, poz. 42

Ludwing von Hagn urodził się 23 listopada 1819 w Monachium w dobrze prosperującej rodzinie. Jego ojciec był biznesmanem, a jego starsza siostra w przyszłości została znaną aktorką. Rodzina pragnęła dla niego jak najlepszego startu w dorosłość, więc posłali go do lokalnej szkoły kadetów. Zwrot w życiu młodego człowieka nastąpił, gdy miał dwadzieścia jeden lat – wybrał się wówczas z siostrą do Berlina. Po powrocie postanowił kształcić się w kierunku sztuki. Opuścił szkołę wybraną przez rodzinę na rzecz nauki na Akademii Sztuk Pięknych u malarza historii Clemensa von Zimmermanna i pejzażysty Alberta Zimmermanna. Naukę kontynuował w Antwerpii, gdzie jego nauczycielami byli Gustave Wappers i Eugène-François de Block.

Ludwig von Hagn przywiązywał dużą rolę do swojego wykształcenia. Chciał poznać dogłębnie tajniki sztuki i niczego nie robić bez wcześniejszego zbadania. Z tego powodu powrócił do Berlina, gdzie podjął studia architektoniczne. Wizyty w Sanssouci zaczęły nadawać jego obrazom rokokowy charakter. Trzy lata później, w 1853 roku przebywał w Paryżu, poznając tamtejszy świat artystów i ich podejście do sztuki. Kiedy już zwiedził wszystkie europejskie miasta, które dawały mu możliwość rozwinięcia swoich umiejętności artystycznych, postanowił wrócić do Monachium. Miał wtedy trzydzieści sześć lat i olbrzymie doświadczenie malarskie. Szybko stworzył krąg podobnie myślących do niego artystów i został niezależnym malarzem. Jednak nie potrafił zatrzymać swojej podróżniczej pasji i ambicji, które pchały go do podejmowania kolejnych studiów. W latach 1863-1865 znów wyruszył ku odkrywaniu sekretów malarstwa. Tym razem obrał za swój kierunek piękną Italię. Po tym doświadczeniu odszedł od stylistyki rokoka, otwierając się na nowe nurty. Jego twórczość obejmuje tematykę historyczno-rodzajową, od przedstawień antycznych, poprzez sceny XVII-wieczne i rokokowe. Krytycy chwalili jego harmonię kolorów oraz talent w kreowaniu poezji nastroju.

Biblioteka pachnie starymi książkami, tysiącem skórzanych drzwi do innych światów. Słyszę ciszę niczym umysł Boga.

(Whitcomb L., Światła pochylenie, wyd. Initium, 2010)

Potrzeba w miejscu, nadzieja
w męstwie, zbawienie w zwycięstwie.
Czyńcie swoją powinność!
– *Stanisław Żółkiewski*

(W oryginale: „Necessitas in loco, spes in virtute, salus in victoria" [łac.], mowa do żołnierzy przed bitwą pod Kłuszynem w 1610 r., [w:] Besala J., Stanisław Żółkiewski, Warszawa 1988)

4
JULIUSZ KOSSAK
(1824 - 1899)

Stanisław Żółkiewski, hetman wielki koronny, 1885

akwarela, papier, 29 x 22 cm
sygn. l. d.: Juliusz Kossak / 1885
oraz ślepy tłok pieczęci

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Olszański K., Juliusz Kossak, wyd. Zakład Narodowy im. Osolińskich, 1988, nr kat. 535, s. nlb.
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i początku XX wieku, [s.l.], [s.n.], 2008, s. 83.

Malarstwo Juliusza Kossaka, nawiązujące do szlacheckich obyczajów i sławiące rycerską przeszłości polskiego narodu, cieszy się niesłabnącą popularnością od połowy XIX wieku. W trudnych czasach zaborów dodawało otuchy i służyło kultywowaniu polskości, a dziś przypomina to pokolenie romantyków, tworzących swoje historyczno-batalistyczne sceny „ku pokrzepieniu serc". Swoimi pełnymi uroku, a przy tym niezwykłej precyzji kompozycjami Juliusz Kossak zdobył serca ziemiańsko-szlacheckiej publiczności. Jego sztuka niewielkich formatów, a przez to skromniejsza, stanowiła niejako łatwiej dostępną alternatywę dla majestatycznych, historiozoficznych scen w duchu matejkowskim.

Elementem centralnym malarstwa Juliusza Kossaka zawsze pozostawał koń. Był on motywem przewodnim we wszystkich podejmowanych przez niego tematach, w każdym okresie twórczości. Doskonałość budowy oraz zachowań zwierzęcia Kossak zaczerpnął z obserwacji, jakie prowadził na paryskich ujeżdżalniach i placach służących do musztry. Przedstawiona przez niego w kompozycjach perfekcyjnie oddana sylwetka konia stała się niejako jednym z symboli polskości.

Wiek XVII był dla artysty epoką ulubioną – nie tylko stuleciem klęsk i nieszczęść, lecz także chwały oręża polskiego. Malarz powracał do tej tematyki wielokrotnie. W 1885 roku sporządził dwa odpowiadające sobie wizerunki konne. Jeden przedstawiał Jana Karola Chodkiewicza – hetmana wielkiego litewskiego z husarią, drugi Stanisława Żółkiewskiego – hetmana wielkiego koronnego na czele rycerstwa. „Swoim hetmanem polnym uczynił Zamoyski Stanisława Żółkiewskiego. Jest to jedna z największych postaci polskich, nie tylko jako wódz znakomity, lecz jako uosobienie obowiązku obywatelskiego. Kiedy rządy Zygmunta III wywołują rokosz Zebrzydowskiego, Żółkiewski, jakkolwiek przez króla nie doceniany i postponowany, pojawia się, aby władzy królewskiej bronić w ramach praw Rzeczypospolitej, a potem wpływa na załagodzenie całego konfliktu i zapobiega zemście nad rokoszanami. Postać Żółkiewskiego jest później, przez pokolenia całe, natchnieniem dla literatury polskiej" (Cat-Mackiewicz S., Dom Radziwiłłów, wyd. Czytelnik, Warszawa 1990, s. 78).

Kossak stworzył sztukę opowiadającą
byt polskiej prostej wolności (...), humor
zawadiacki i wielkie męstwo mówiące
o wielkości nie historii, ale ludzi, którzy
własną krwią ją tworzyli.

(Sterling M., Juliusz Kossak, artysta, który pojednał społeczeństwo ze sztuką, [w:] „Kurier Poranny", nr 321, 1933)

5
JULIUSZ KOSSAK
(1824 - 1899)

Zwiad ułanów poznańskich z 1831 roku, 1891

akwarela, papier, 28 x 36 cm
sygn. l. d.: J Kossak / 1891

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i początku XX wieku, [s.l.], [s.n.], 2008, s. 87.

Wielkość Kossaka nie jest wielkością genialnego malarza, stwarzającego nowe problemy w sztuce, nową epokę. Wielkością jego jest doskonałe odczucie człowieka, ówczesnego społeczeństwa i pokazanie mu znaczenia sztuki. Kossak był najszlachetniejszym typem wielkiego ilustratora i wielkiego popularyzatora sztuki.

(Sterling M., Juliusz Kossak, artysta, który pojednał społeczeństwo ze sztuką, [w:] „Kurier Poranny", nr 321, 1933)

JÓZEF BRANDT

Artysta ten należał od chwili pierwszych swych występów na polu samoistnej twórczości do owych szczęśliwców, którym się los łaskawie uśmiecha, sypiąc pełną garścią kwiaty powodzenia, sławy i zaszczytów.
– *Henryk Piątkowski*

(Piątkowski H., Józef Brandt, „Wędrowiec", nr 40, 1905, s. 755)

Brandt był przede wszystkim malarzem batalistą – z wielkim kunsztem malował bitwy, epizody z historii polskich wojen, wojsko, jeźdźców, ale również sceny rodzajowo-obyczajowe, jak polowania i jarmarki. Za scenerię przedstawianych wydarzeń obierał najczęściej wschodnie kresy XVII-wiecznej Rzeczpospolitej. Przystępując do malowania obrazu, uważnie studiował zapiski historyczne, dawne stroje, militaria i zabytkowe przedmioty, które służyły mu jako rekwizyty w komponowaniu dzieł malarskich. To między innymi ta dbałość o szczegół i uczciwość przekazu uczyniły go pierwszym polskim malarzem, który w sposób sugestywny i prawdziwy przedstawił klimat wojen toczonych w dawnej Rzeczpospolitej.

Choć Brandt zyskał sławę i rozgłos głównie twórczością batalistyczną, jego uwagę w porównywalnej mierze skupiały również sceny rodzajowe. Artysta odegrał bardzo ważną rolę w rozwoju nurtu malarstwa realistycznego, kojarzonego dziś z tzw. szkołą monachijską. Już w latach 60. XIX wieku tworzył kompozycje opisujące codzienną rzeczywistość polskiej prowincji. Do najwspanialszych tego przykładów należą m.in. „Popas czumaków przed karczmą na Wołyniu" (1864), „Targ w okolicach Krakowa" (1868) czy „Postój w miasteczku" (1870). „Na podstawie tych najwcześniejszych dokonań można już określić zainteresowania Brandta w dziedzinie malarstwa rodzajowego. A są to: plener z powracającym motywem drogi oraz temat postoju przed karczmą lub zajazdem. Unikał natomiast artysta tematów związanych ze scenami we wnętrzach jak i tych odnoszących się do pracy chłopów na polu. Brandt skupiał się na tych czynnościach, w których człowiekowi towarzyszy koń – jest on bohaterem zdecydowanej większości kompozycji rodzajowych" (Micke-Broniarek W., Tematy rodzajowe w malarstwie Józefa Brandta, [w:] Józef Brandt. Między Monachium a Orońskiem, Orońsko 2015, s. 10-13).

Podobnie jak w malarstwie batalistycznym również w nurcie rodzajowym Brandta wraz z upływem czasu następują zmiany w podejmowanej tematyce. We wczesnym okresie przypadającym na lata 60. i 70. artysta tworzy kompozycje, których centralnym motywem jest targ i jarmarczne życie. Są to obrazy niezwykle rozbudowane, wieloplanowe i wielopostaciowe. Pełne gwaru i zgiełku sceny rozgrywają się na tle małych miasteczek. Wielokrotnie podejmowanym wówczas tematem są targi końskie – w tych kompozycjach najpełniej objawia się wirtuozeria Brandta jako miłośnika koni, który w niedościgniony sposób potrafił pokazać piękno i temperament zwierzęcia.

Lata 80. to kolejny etap drogi twórczej Brandta niosący ze sobą większe skupienie na tematyce myśliwskiej. Z tą samą pasją, jaka charakteryzowała przedstawienia jarmarczne, artysta komponował sceny łowieckie. Są one pogodne w klimacie i koncentrują się bardziej na krajobrazie i nastroju niż na krwawym zwycięstwie myśliwych nad zwierzyną. Obrazy z tego okresu podkreślają nie tylko piękno przyrody, ale też doskonale oddają charaktery przedstawionych typów szlachty polskiej – pełnych zawadiackiego animuszu myśliwych – jakby artysta chciał odwrócić uwagę widza od samego sedna polowania i uwydatnić w zamian związaną z tym rytuałem obyczajowość i nastrój. Do najczęściej podejmowanej w tym czasie tematyki należą wyjazdy i powroty z polowań, myśliwi w trakcie odpoczynku przed karczmą bądź w trakcie czuwania na stanowiskach, jak również stajenni przed dworem przygotowujący konie lub oczekujący z naszykowanymi do wyjazdu zwierzętami na rozpoczęcie polowania. Scenerią dla tego typu przedstawień były najczęściej okolice Orońska.

Twórczość Brandta była bardzo chętnie poszukiwana przez europejskich kolekcjonerów i kunsthandlerów. Niewątpliwie wpływ na to miało osadzenie kompozycji w sceneriach dzikiej i nieskażonej cywilizacją Ukrainy, koloryt i temperament jej mieszkańców, obyczajowość rubasznej i zawadiackiej polskiej szlachty – to wszystko, co dla ówczesnego Austriaka, Francuza czy Niemca było nieznane, egzotyczne i ciekawe, a dla samego artysty, dumnego i wielokrotnie podkreślającego własne pochodzenie, stanowiło o jego tęsknocie do utraconego kraju.

Józef Brandt, materiały prasowe.

Skala talentu jego jest bardzo rozległa: na pierwszem miejscu trzebaby postawić jego bitwy w XVII wieku, staczane na ziemiach polskich – są one głęboko odczutemi kartami historji; sceny rodzajowe: sielskie, myśliwskie, jazdy, jarmarki, napady – są pełne życia, chwytają za serce polskiego widza; kiedy indziej znów przedstawia się nam jako znakomity pejzażysta o wielce subtelnem odczuciu natury. Kolorystą jest urodzonym z Bożej łaski i dar ten posiada w nadzwyczajnym stopniu.

(Józef Brandt. Między Monachium a Orońskiem [katalog wystawy], Orońsko 2015, s. 72)

6
JÓZEF BRANDT
(1841 - 1915)

Utarczka, ok. 1896

olej, płótno, 59 x 100 cm
sygn. l. d.: Józef Brandt/z Warszawy

Estymacja: 1 500 000 – 2 000 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Niemcy, kolekcja prywatna
Dorotheum, aukcja 23.03.1973, poz. 18
Własność Heleny Brandtowej, 1926

WYSTAWIANY
Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 1926.

REPRODUKOWANY
Sprawozdanie TZSP 1926, s. nlb. 36.
Dorotheum [katalog], 20-23.03.1973, nr kat. 18, il. 68.
Micke-Broniarek E., Znojewska-Prokop K., Józef Brandt 1842-1915, tom 2, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, Nr kat. I.238, s. 280.

Dzieła Józefa Brandta są ikoniczne dla malarstwa polskiego o tematyce batalistyczno-historycznej. Artysta bardzo szybko osiągnął sławę i międzynarodowy sukces, nie mając sobie równych pośród „monachijczyków". Oferowana „Utarczka" z ok. 1896 roku należy do typowych w jego twórczości scen bitewnych, pełnych rozmachu i temperamentu. Obraz przedstawia epizod z wojny rosyjsko-tureckiej, „ (…) która rozpoczęła się pod koniec września 1768 roku w konsekwencji naruszenia terytorium tureckiego przez wojska kozackie ścigające konfederatów barskich i spalenia Bałty" (Micke-Broniarek E., Znojewska-Prokop K., Józef Brandt 1842-1915, tom 2, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 280).

Na pierwszym planie artysta odmalował jeden z ulubionych motywów – atak jeźdźca na leżącego przeciwnika. Pojawia się on w jego pracach dosyć często, stanowiąc popis umiejętności warsztatowych (również w m.in. „Scenie batalistycznej z XVII w." ok. 1896-1898, „Epizodzie z wojny szwedzkiej" przed/lub 1899 czy „Walce o sztandar turecki" ok. 1905). Zawieszona w czasie, pełna napięcia scena jest ujęta w mocnym skrócie perspektywicznym. Galopujący koń zamiera w skoku tuż przed powalonym na plecy mężczyzną. Kozacki jeździec już ma zamiar nabić wroga na swoją pikę, przed którą Tatar ostatkiem sił próbuje się osłonić.

Co ciekawe, Brandt namalował jeszcze dwie inne wersje tego obrazu – jedną z przed/lub 1896 roku, zatytułowaną „Bitwa Kozaków z Tatarami pod Bałtą" i drugą stworzoną przeszło dziesięć lat później, w zdecydowanie większym formacie, bo aż 119 x 200,5 cm, zatytułowaną „Potyczka". Prace mają wspólne motywy kompozycyjne, nieznacznie różniąc się między sobą detalem, takim jak ujęcie postaci czy partii stepowych traw. Wersja z przed/lub 1896 roku odmalowana została w nieco większym oddaleniu, podczas gdy kolejne dwie artysta wykadrował bliżej. Niezwykle ważny jest również jej tytuł, który pozwolił na przyporządkowanie tematu wojny rosyjsko-tureckiej, trwającej w latach 1768–1774, do pozostałych wersji obrazu.

Motyw jeźdźca kozackiego z piką w dłoni, przedstawiony przy lewej krawędzi kompozycji, pojawia się na każdej z trzech wersji dzieła. Jest to również samodzielny temat, jaki Brandt wykorzystywał wielokrotnie. Pierwowzorem ujęcia wydaje się „Chorąży" z ok. 1888-1889 roku, ale tą samą postać artysta powtórzył jeszcze w „Z rozkazem" z przed/lub 1900 roku. Jak zauważają badacze jego oeuvre: „Kompilacja elementów pochodzących z różnych układów kompozycyjnych stanowi znamienną cechę zaawansowanej fazy twórczości Brandta" (Micke-Broniarek E., Znojewska-Prokop K., Józef Brandt 1842-1915, tom 2, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 279). Prezentowana praca jest zatem jednym z najlepszych, dostępnych na rynku przykładów dojrzałej sztuki tego wielkiego polskiego batalisty.

Brandt jest po prostu poetą stepowym (…).
Czasy zamarłe zmartwychwstają pod jego pędzlem,
a na widok jednego epizodu mimo woli odtwarza się
w duszy cały świat rycersko kozaczy.
– *Henryk Sienkiewicz*

(cyt. za: Ostrowski J. K., Mistrzowie malarstwa polskiego, Wyd. Ryszard Kluszczyński, Kraków 1996, s. 70)

7
WŁADYSŁAW SZERNER
(1836 - 1915)

Na popasie, ok. 1880

olej, płótno, 40,5 x 80 cm
sygn. d. śr.: Władysław Szerner

Estymacja: 180 000 – 200 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 23.05.2017, poz. 12
Desa Unicum, aukcja 20.10.2009, poz. 7

REPRODUKOWANY
Poradnik polskiego kolekcjonera, [praca zbiorowa], wyd. Kluszczyński, Kraków [s.a.], s. 51 [jako Czaty].

Władysław Szerner urodzony w 1836 roku w Warszawie, był synem naczelnika sekcji administracyjno – rachunkowej w 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 pochwyciła za oręż w obronie Ojczyzny. Podczas pobytu w Ołomuńcu wykonał rysunek "Wnętrze kazamaty z politycznymi więźniami w Ołomuńcu", opublikowany w 1864 roku. w jednym z wiosennych numerów paryskiego czasopisma „L'Illustration". 23 maja 1865 roku. zapisał się do Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Był uczniem malarzy historycznych: Georga Hiltenspergera, Alexandra Wagnera, Wilhelma Dietza, Hermana Anschütza i Alexandra Strähubera. Po skończeniu powstania osiadł w Monachium i tu przez kilka lat pracował nad portretami wykonanymi kredką lub rysunkami wykorzystywanymi przez różne pisma. W początkowy etapie rzadko malował obrazy olejne. Józef Brandt nie mając czasu na przyjęcie zlecenia do czasopisma i znając biegłość rysunkową oraz pracowitość Władysława Szernera powierzał mu pracę. To właśnie dzięki jego rekomendacji / Szerner w 1865 roku rozpoczął współpracę jako rysownik z warszawskim tygodnikiem Kłosy, gdzie zamieszczał scenki rodzajowe m.in. "Przed kościołem dominikanów w Krakowie" (1872 nr 72), "Swaty w Krakowskiem" (1872 nr 180), "Przy kramach w Sukiennicach" (1874 nr 121) oraz widok przedstawiający wnętrze pracowni monachijskiego malarza Wilhelma Kaulbacha (1874 nr 229). Szerner utrzymywał kontakty z monachijską kolonią malarzy polskich, m. in. Alfredem Wierusz-Kowalskim, Antonim Kozakiewiczem oraz Władysławem Czachórskim, który wykonał portret jego siedmioletniego syna ("Portret Włodka Szernera", 1789). Tam też wykrystalizował się warsztat artystyczny Szernera. Władysław tworzył sceny rodzajowe z udziałem Lisowczyków i husarii oraz podkrakowskich chłopów. Jego nastrojowe obrazy, odznaczały się przemyślaną tematyką i najwyższą jakością wykonania artystycznego. Były chętnie kupowane zarówno w Polsce, jak i w Niemczech. Obrazy Władysława Szernera eksponowane były na wystawie w warszawskim i krakowskim TZSP na początku lat 70. XIX w., m.in. "Święty Franciszek" (1870), "Gęsiarka" (1872), "Powrót z jarmarku" (1873), "Dziewczyna z dwojaczkami" (1874), "Przed karczmą w dzień jarmarczny" (1875).

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)

8
AUTOR NIEOKREŚLONY

Patrol zbrojny, 1880

olej, płótno, 60 x 107 cm
sygn. l. d.: I. Kokwitz (?) rok 80
(nieczytelnie)

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

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)

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)

9
ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI
(1841 - 1915)

W wieczornej mgle, ok. 1890

olej, płótno, 73,5 x 119,5 cm
sygn. p. d.: A.Wierusz-Kowalski

Estymacja: 1 200 000 – 1 500 000 zł

REPRODUKOWANY
Buhler H. P., Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni. Polska szkoła monachijska, wyd. Amber, Warszawa 1998, s. 23.
Ptaszyńska E., Alfred Wierusz-Kowalski 1849-1915, Wyd. DIG, Warszawa 2011, s. 140 (reprodukowany pod tytułem „W noc zimową").
Pocztówka wydana nakładem A. J. Ostrowski, Łódź-Warszawa, ok. 1915.

PROWENIENCJA
Francja, kolekcja prywatna

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 zaprzęgach, sannach i kuligach, potrafił z wielkim talentem oddać ducha epoki i ducha samego narodu.

Prezentowane dzieło „W wieczornej mgle" należy do dojrzałej fazy twórczości malarza, kiedy już na stałe osiadł w Monachium. Obraz podejmuje ulubioną dla artysty tematykę – zimową drogę z wozem. Ciągnięty przez czwórkę kasztanowych koni chłopski zaprzęg toczy się powoli przez gęsty śnieg, podczas gdy w oddali widnieje rozświetlony lampami dyliżans, zmierzający w jego kierunku. Dookoła po horyzont roztacza się mroźne, białe pustkowie, zalane blaskiem ostatniej łuny zachodzącego słońca. Niedługo zapadnie zmrok. Odmalowany przez artystę po mistrzowsku śnieg jest ciężki i wilgotny. Niemal czujemy jego fakturę, gdy zamarznięty, zbryla się pod ciężarem kół i kopyt, utrudniając jazdę wozu. Niezwykły nastrój i malowniczość sceny buduje polski pejzaż, skąpany w zimowej aurze i tytułowej „wieczornej mgle".

Zręcznie zastosowany w przedstawionym zaprzęgu skrót perspektywiczny świadczy o wysokich umiejętnościach warsztatowych Wierusza, wyciągniętych z doświadczeń akademickich i terminowania w pracowni Józefa Brandta. Artysta większość swoich kompozycji opierał na liniach diagonalnych, powtarzając na dalszych planach układ głównej grupy, w postaci kolejnego powozu czy sań. Nieodłącznym elementem każdego jego malarskiego dzieła jest koń, jak gdyby potwierdzając 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, zostaje on wciągnięty jak gdyby do bezpośredniej obserwacji rozciągniętej w czasie sceny. Może on nie tylko ją opisać, lecz również dopowiedzieć sobie wcześniejsze czy późniejsze wydarzenia – jaki jest cel podróży chłopa? Czy dotrze on bezpiecznie przed zmrokiem? Skąd wraca? Co się stanie, gdy oba powozy się miną? Praca odwołuje się do naszych emocji i wrażliwości zdradzając, iż dzieła Alfreda Wierusza-Kowalskiego nie powinniśmy zwyczajnie oglądać, lecz z całą siłą odczuwać.

Tadeusz Rybkowski studiował w latach 1872-1875 w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie u Władysława Łuszczkiewicza. Studia kontynuował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych m.in. pod kierunkiem Karla Wurzingera i Hansa Makarta. Przebywając tam korzystał również ze wskazówek polskiego malarza Leopolda Loefflera, oraz uczył się w zakładach dekoracji teatralnych Brioschiego i Kautskiego. W Wiedniu posiadał własną pracownię malarską. Podróżował do Włoch oraz Niemiec, gdzie odwiedził Drezno, Berlin i Monachium. W latach 1888-1892 pracował przy konserwacji malowideł w pałacu Eugeniusza Sabaudzkiego oraz wykonał obrazy do dekoracji sali balowej.

W 1893 roku zamieszkał na stałe we Lwowie. Prowadził rozbudowaną działalność pedagogiczną – założył szkołę malarstwa dla kobiet i wykładał malarstwo dekoracyjne w Państwowej Szkole Przemysłowej we Lwowie. Malował głównie sceny rodzajowe inspirowane życiem pokuckiego ludu – m.in. „Typy huculskie", „Lirnik z Pokucia", „Banderia huculska" czy „Cyganie z okolic Kołomyi". Często posługiwał się techniką akwareli, nie opierając się wpływowi postaci słynnego Juliusza Kossaka i jego ulubionej tematyce jarmarków, spotkań, zaprzęgów na drodze, polowań, widoków stadnin, żniw i wesel chłopskich. W okresie pierwszej wojny światowej tworzył obrazy o tematyce legionowej. Zajmował się również malarstwem ściennym i ilustratorstwem.

Obrazy „Zaprzęg konny na drodze" oraz „Spotkanie na drodze" są w twórczości Tadeusza Rybkowskiego przykładami malarstwa noszącego wszelkie znamiona szkoły monachijskiej. W obu dziełach obecna jest maniera obowiązującego nad Izarą „stimmungu" – nastrojowości. Efekt ten artysta uzyskał między innymi dzięki ciemnej kolorystyce z przewagą brązów i ugrów, czyli tzw. „sosów monachijskich". Prace charakteryzuje doskonały rysunek i precyzja w odtwarzaniu detali. Obie kompozycje rozgrywają się w podobnej, jesiennej scenerii. Na błotnistej drodze widać chłopskie wozy z końmi, które zatrzymały się w okolicy wiejskich chat. Prezentowane dzieła wiernie oddają to, co najbardziej kluczowe i rozpoznawalne dla scen rodzajowych autorstwa Rybkowskiego.

10
TADEUSZ RYBKOWSKI
(1848 - 1926)

Spotkanie na drodze

olej, płótno, 53 x 95 cm
sygn. l. d.: Tadeusz Rybkowski

Zaprzęg konny na drodze

olej, płótno, 53 x 95 cm
sygn. p. d.: Tadeusz Rybkowski

Estymacja: 140 000 – 180 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 10.10.2017, poz. 4/5
Polska, Kolekcja smólska

REPRODUKOWANY
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i początku XX wieku, [s.l.], [s.n.], 2008, s. 52-53.

11
JULIUSZ HOLZMÜLLER
(1876 - 1932)

Krakus na koniu, 1913

akwarela, papier, 46,5 x 33 cm
sygn. l. d.: Juliusz Holzmüller / Kraków 1913

Estymacja: 8 000 – 10 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 23.05.2017, poz. 12

REPRODUKOWANY
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i początku XX wieku, [s.l.], [s.n.], 2008, s. 67.

12
ADAM SETKOWICZ
(1875 - 1945)

Zima w lesie

olej, płótno naklejone na tekturę, 46 x 94,5 cm
sygn. l. d.: A. Setkowicz

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

13
FELIKS FRANIĆ
(1871 - 1937)

Potyczka pod Iłżą, 1893

olej, płótno, 70 x 120 cm
sygn. p. d.: Felix Franić / 1893

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i początku XX wieku, [s.l.], [s.n.], 2008, s. 116.

Namalowana przez Feliksa Franića „Potyczka pod Iłżą" stanowi kontynuację tradycji malarstwa historyczno-batalistycznego w duchu Juliusza Kossaka. Efektowna kompozycja przedstawia jeden z epizodów powstania listopadowego. Scena odnosi się do wydarzeń z 9 sierpnia 1831 roku, kiedy to pułk jazdy wołyńskiej rozbił szarżę dragonów rosyjskich w wąwozie zuchowieckim. W centralnej części płótna ukazany został moment ataku majora Karola Różyckiego na rosyjskiego dowódcę, majora Ganicha. Wróg ostatecznie zaraz trafi do niewoli.

Paleta barwna obrazu zamyka się w tonacji ciemnych brązów, szarości i zieleni. Dzieło charakteryzuje się zrytmizowanym, logicznym układem kompozycyjnym oraz precyzją w przedstawieniu detali.

Wśród artystów wyraźnie zbliżonych w swej koncepcji sztuki do twórczości Juliusza Kossaka znajduje się Feliks Franić (...).

(Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i początku XX wieku, [s.l.], [s.n.], 2008, s. 116)

Krytycy (...) podkreślali,
że pojmuje on pejzaż
„w podobnym stylu jak
Chełmoński”, że jest poważnym
badaczem natury i posiada
„żywioł obserwacji”.

(Zbudniewek J., Lasocki Kazimierz [w:] Słownik artystów polskich, t. 4, Warszawa, 1986, s. 450)

14
KAZIMIERZ LASOCKI
(1871 - 1952)

Pejzaż z Warszawy, 1934

olej, płótno, 110 x 69 cm
sygn. l. d.: K. Lasocki / Warszawa 1934

Estymacja: 18 000 – 20 000 zł

PROWENIENCJA
Czechy, kolekcja prywatna
Polska, kolekcja prywatna
własność artysty

Kazimierz Lasocki rysował od wczesnego dzieciństwa. Swój talent malarski rozwijał pod okiem Wojciecha Gersona i Jana Kauzika w warszawskiej Klasie Rysunkowej. Kolejnym etapem studiów było Monachium. Tam początkowo uczył się prywatnie u słoweńskiego artysty Antona Ažbego, a następnie w akademii sztuk pięknych u Johanna Caspara Hertericha i Franza von Stucka.

Wiele podróżował odwiedzając m.in. Wiedeń, Budapeszt, Pragę, Drezno czy Berlin. W 1900 roku pokusił się odbyć pieszą wędrówkę do Turcji przez Słowację, Węgry, Rumunię i Bułgarię. Jeździł także na studia plenerowe do Tyrolu. W 1904 roku wyjechał z żoną i córką do Włoch, gdzie przebywał około dziesięć lat, co jakiś czas wracając na krótko do kraju. Mieszkał głównie w Rzymie i Anticoli. Wszystkie te doświadczenia wpłynęły na jego wrażliwość artystyczną i podejmowaną tematykę. Był przede wszystkim pejzażystą, choć tworzył również i sceny rodzajowe, wizerunki rodziny czy studia portretowe okolicznych mieszkańców. Jego specjalnością były wiejskie krajobrazy z pasącym się bydłem na tle malowniczych łanów zbóż czy jezior. Malował z dużą biegłością warsztatową, najczęściej w konwencji XIX-wiecznego realizmu.

Od 1894 roku aktywnie wystawiał swoje prace w Warszawie (m.in. w TZSP, Salonie Krywulta i Salonie Kulikowskiego), jak również w Krakowie, Lwowie, Poznaniu czy Łodzi. W okresach pobytu w kraju mieszkał w dużych majątkach ziemskich takich jak folwark Swerydy, dobra Antoniny czy majątek Szlachowa, gdzie tworzył pejzaże z motywami burzy oraz studia krów i wołów. Utrzymywał także ożywione kontakty ze środowiskiem artystyczno-teatralnym stolicy. Wiele rysował za kulisami różnych teatrów, w tym Teatru Wielkiego. Jego dzieła znajdują się w wielu kolekcjach muzealnych, m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie i Poznaniu, Muzeum Teatralnym w Warszawie, Muzeum Podlaskim w Białymstoku czy Muzeum Okręgowym w Lesznie.

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)

Drobny i szczupły, delikatnej, bardzo harmonijnej budowy, rozprostowany zawsze hardo i sztywny w karku, zdecydowany w lekkich, młodzieńczych prawie ruchach. Wysoko sklepione, niemal naprzód wysunięte czoło, łysa, jak gdyby pionowo postawiona, ale szlachetnie zaokrąglona czaszka. Czarne, duże, szeroko, jak u dziecka otwarte oczy, oczy zmęczone, jak gdyby patrzące gdzieś w dal, jak gdyby nie widzące, a takie machinalnie czujne. I wyraz, niekiedy groźny w swej oziębłości, a kiedy indziej kobieco miękki, z pełnym słodyczy, smutnym uśmiechem.

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

To w pancerzu, to w sweterze, to profesor, to znów pan – tak żartowała z Jacka Malczewskiego szopka Zielonego Balonika. Autoportrety w różnych kontekstach to rzeczywiście jeden z najbardziej ulubionych, ale też cenionych motywów artystycznych Malczewskiego. Artysta umieszcza swój wizerunek w rozmaitych odsłonach i jest to, można powiedzieć, jego prawdziwa, nieskrywana pasja. Raz jest artystą-geniuszem, raz artystą-kapłanem, artystą-aktorem, artystą -rycerzem, wygnańcem, niewolnikiem, a nawet Chrystusem. Przedstawia się w niezliczonej ilości strojów i ich kombinacji. Nawet, jak w prezentowanym Autoportrecie z Meduzą, kiedy jest najbardziej sobą, pod swoją rozpoznawalną marynarką ma charakterystyczną, elegancką, stylizowaną, białą koszulę z wiązaniem i białą kamizelkę z lamówką. Niekiedy bywa na swoich portretach sam z licznymi atrybutami w rękach: pędzlem, paletą, kielichem, kwiatem. Do najciekawszych należą niewątpliwie jednak te, gdzie towarzyszy mu muza, chimera, Parka – uosobienie losu, czy kobieta z rekwizytem kosy, jako sposób na wyrażenie dodatkowych treści, czasami główny sposób. Niezwykle interesujące jest kiedy przedstawiane mają twarz ukochanych kobiet artysty, co poczytuje się za wartość dodatkową, jak w prezentowanym, gdzie za modelkę posłużyła Michalina Janoszanka. Należy podkreślić, że ukazywanie siebie w ujęciach symbolicznych jest charakterystyczne dla wielu malarzy światowych tego okresu, Böcklin przedstawiał się z muzykującą śmiercią, Gauguin jako Chrystus w Ogrodzie Oliwnym, Van Gogh w otoczeniu takiej tonacji barwnej, która pozwalała na odczytanie nastroju i zamierzeń artysty z samego nasycenia kolorystycznego. Wiązało się to z samą wymową nurtu symbolicznego, do którego Malczewski niewątpliwie należał, opierającą się na subiektywizmie postrzegania i poznawania w związku z tym sylwetka samego artysty wysuwa się na jeden z pierwszych planów. W wyobraźni artysty zawiera się bowiem całość rozumienia świata, a przez to staje się on naznaczonym i wybranym. Autoportrety stanowią więc niejako zwierciadło dla siebie i innych, są zawsze niezwykle cennym świadectwem pracy twórczej artysty. W przypadku Jacka Malczewskiego nabierają szczególnej wagi. W historii polskiej sztuki jest on bowiem niekoronowanym królem autoportretu. Bogactwo wcieleń, kompletność wizerunku, który być może aż tak bardzo na życzenie artysty się nie zmieniał z wiekiem, ale niósł za każdym razem wyraźny, odmienny przekaz, sprawiają, że na zawsze pozostanie on dla nas wirtuozem przedstawienia własnego. Układając chronologicznie prace z własnym wizerunkiem Malczewskiego można prześledzić jego duchowy rozwój, wskazać na wyraźne motywy, które w danym czasie go zajmowały, co więcej skonfrontować je z jego życiem osobistym. Widzimy, czy jest poważny, smutny, groźny, pełen buty, czy zgaszony. Elementem dodanym i wielką przyjemnością jest odkrywanie zagadek, szyfrów i tajemnic, które niosą ze sobą użyte w autoportretach symbole.

(...) był on [Malczewski] zafascynowany kobietą
jako symbolem życia i śmierci, natchnienia i opieki.
Wprowadzał ją w wielu różnych rolach, ukazywał jej
wielorakie powołanie w świecie. Była więc kapłanką
i uosobieniem kojącej śmierci, była muzą i chimerą,
była może także Eurydyką, poszukiwaną przez
Orfeusza, była Harpią i Parką przecinającą nić żywota,
należała do świata aniołów, była natchnieniem
Ezechiela i św. Franciszka, duszą muzyki, towarzyszką
wprowadzającą w życie, czuwającą nad ludźmi,
wyznaczającą im losy szczęśliwe i tragiczne.

Suchodolski B., Suchodolska M., Polska. Naród a sztuka. Dzieje polskiej świadomości narodowej i jej wyraz w sztuce, Warszawa 1988, s. 352.

Jacek Malczewski "Autoportret z Gorgonami", 1919.

Jacek Malczewski "Finis Poloniae", 1905.

Żaden inny oprócz Jacka Malczewskiego artysta w historii polskiej sztuki nie nadał prawdopodobnie większego znaczenia postaci kobiecej. Niewątpliwie oparł się on po części na nastrojach końca XIX wieku, ciągle popularnych na początku wieku XX, kiedy to dekadentyzm artystyczny kazał widzieć w kobiecie symbol grzechu i wszelkiego zepsucia. Wyraźnie jednak Malczewski na tym nie poprzestał. Uczynił kobietę absolutnym centrum postrzegania świata. Kobieta w różnych odsłonach może u Malczewskiego wyrazić wszystko, każde uczucie, każdą wartość. Może być miłością, radością, smutkiem, sztuką, ojczyzną, zmartwychwstaniem i śmiercią. Nic więc też dziwnego, że w naturalnej drodze prowadziło to do skojarzenia w postaci kobiety dwóch jakże ważnych w życiu człowieka pojęć: miłości i śmierci – Erosa i Thanatosa. Prezentowana praca, "Autoportret z Thanatosem" lub "Autoportret z Meduzą" z 1920 roku jest jednym z jego największych dzieł tego gatunku. Postać Thanatosa personifikowana jest Michaliną Janoszanką, ostatnią wielką muzą artysty, ale jakże ważną, ucieleśniającą dojrzałą mądrość dojrzałego artysty. Powabna kobieta, o dorodnych kształtach, dzierżąca w ręku kosę nie jest tak naprawdę symbolem końca, nie jest symbolem smutku. Wręcz przeciwnie, daje nadzieję na nieśmiertelne obcowanie z pięknem, uczłowiecza pojęcia wieczne do tego stopnia, że jedynym rekwizytem wskazującym na sens istnienia tego zjawiska jest jakże prozaiczna kosa. Wszystko inne, włącznie z wyobrażonym na drugim planie dworkiem, może w Wielgiem, a może po prostu dworkiem jako symbolem powrotu do lat dziecinnej szczęśliwości, sprowadza pojęcie nieuchronności naszego losu do przepięknego, niezwykle miłego procesu, do czego artysta chce widza niewątpliwie przekonać. Niezwykle ważnym w obrazie elementem jest motyw Meduzy. Postać z mitologii greckiej była kapłanką Ateny – tak piękna, że zakochał się w niej Posejdon i uwiódł ją w świątyni. Zazdrosna bogini zemściła się na niej, zamieniając ją i jej dwie siostry, Steno i Euriale, w potwory ze żmijami zamiast włosów. Wszystkie trzy siostry nazywane są gorgonami i zostały przedstawione przez artystę w Autoportrecie z Gorgonami z 1919 roku. Meduza, choć jako jedyna z sióstr była śmiertelna, stanowiła największe zagrożenie: jej spojrzenie zamieniało żywe istoty w kamień. Zabił ją Perseusz, kierując w jej stronę zwierciadło – uśmierciło ją jej własne spojrzenie. Perseusz odciął jej głowę, ale odcięta głowa Meduzy zachowała swą śmiercionośną moc. Posłużył się nią Perseusz, by odpędzić potwora morskiego, któremu wydana została na pożarcie Andromeda. Potem głowę Meduzy umieściła Atena na swojej tarczy, żeby swoim spojrzeniem odstraszała wrogów. Jeżeli chcieć interpretować dosłownie ten motyw, to ma on stanowić niezwykle mocny element symboliki obrazu, mszcząca się za dokonane na niej okrucieństwo Meduza może być symbolem niezwykłej mocy kobiety, ale też nieuchronności pewnych procesów, niezniszczalności i oczywiście nieśmiertelności. Ważną informacją jest również przekaz o tym, że Meduza posiadała dwoistą naturę: krew płynąca w jej żyłach z lewej strony ciała stanowiła truciznę, jednak ta, która płynęła po prawej stronie – miała moc przywracania życia.

Istnieją też inne interpretacje motywu węży w obrazach Malczewskiego. W niezwykle okazałym Finis Poloniae z 1905/1906 węże postrzegane są raczej jako atrybuty Asklepiosa – patrona sztuki lekarskiej. Węże reprezentują dynamikę życia. Wąż zrzuca skórę, by się odrodzić, co symbolizuje samą istotę życia. Dotyk węża w sztuce greckiej oznaczał wyleczenie. Wąż symbolizował więc energię wewnętrzną, przekształcenie życia, ozdrowienie.

Niezwykle istotne są również pozostałe symbole obrazu. Kwiat budlei, który kobieta ma we włosach oraz stanowi oprawę drugiego planu, nazywany motylim krzewem, wabiący motyle, pachnący i miododajny jest symbolem radości i pełni życia. Motyl zaś przyczajony nad uchem kobiety jest symbolem odrodzenia i wiosny. Przypomina nam również, że w życiu przechodzimy przez różne fazy przemian, aż wreszcie będziemy mogli się w pełni rozwinąć i rozpostrzeć skrzydła.

Wszystkie te elementy stanowią o niezwykłej sile wyrazu tego obrazu i umiejscawiają go w kanonie najbardziej wyrazistych i symbolicznych prac artysty klasy muzealnej, mimo wszystko rzadkich na rynku aukcyjnym i bardzo docenianych przez kolekcjonerów sztuki.

15
JACEK MALCZEWSKI
(1854 - 1929)

Autoportret z Thanatosem
(z Meduzą), 1920

olej, sklejka, 56 x 66 cm
sygn. l. d.: J Malczewski / 1920

Estymacja: 1 800 000 – 2 500 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra-Art, aukcja 18.03.2007, poz. 48

WYSTAWIANY
Radom, Muzeum im. Jacka Malczewskiego, Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, 4 października 2019 - 1 marca 2020.
Radom, Muzeum im. Jacka Malczewskiego, Jacek i Rafał Malczewscy, 25 marca - 31 sierpnia 2011.

REPRODUKOWANY
Jacek i Rafał Malczewscy [katalog wystawy], Muzeum im. Jacka Malczewskiego, Radom 2014, s. 232.
Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego [katalog wystawy], Muzeum im. Jacka Malczewskiego, Radom 2019, s. 55.

I tak obraz kwitnącego ogrodu, majowej nocy i zmysłowej cielesności dopełnia, w duchu epoki, dwa fundamentalne pojęcia, Erosa i Thanatosa.

(Puciata-Pawłowska J., Jacek Malczewski, 1968)

16
JACEK MALCZEWSKI
(1854 - 1929)

Tobiasz i anioły

olej, tektura, 67,5 x 95,5 cm
sygn. p. d.: J MALCZEWSKI

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Ja, Tobiasz, chodziłem drogami prawdy i dobrych uczynków przez wszystkie dni mojego życia.

(Tb 1,1)

Obraz Jacka Malczewskiego „Tobiasz i anioły" nawiązuje do starotestamentowej historii, zaczerpniętej z Księgi Tobiasza. Jest to jeden z ulubionych wątków artysty, po który sięgał wielokrotnie. Biblijna opowieść mówi o wędrówce Tobiasza do Medii, by jeszcze przed śmiercią schorowanego ojca odebrać od krewnego rodziny zaciągnięty dawniej dług. W pełnej przygód podróży towarzyszy mu archanioł Rafał, ochraniając przed złymi demonami. Pomaga mu też schwytać olbrzymią rybę, dzięki której uzdrawia po powrocie jego ojca. Przesłaniem księgi jest wiara, że cierpienie nie stanowi kary, ale próbę, za którą Bóg nagradza szczęściem.

W wizji Malczewskiego niebiańskimi opiekunami Tobiasza są wszystkie trzy archanioły – Rafał, Michał i Gabriel. Idą wraz z chłopcem wzdłuż ogrodzenia, za którym roztacza się wiejski krajobraz. Ich barwne skrzydła odnoszą się do trzech cnót teologicznych: wiary (niebieski), nadziei (zielony) oraz miłości (czerwony). Mały Tobiasz niesie na barku schwytaną rybę, skupiony na powierzonym zadaniu. Dzieło stanowi jedną z kilku wersji tego tematu, obok m.in. „Trzech aniołów z Tobiaszem" (1906) z Lwowskiej Galerii Sztuki czy „Tobiasza i aniołów" (1908) ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach. Biblijny motyw malarz włączał także niekiedy do większych kompozycji, jak w tryptyku „Grosz czynszowy" (1908), gdzie wędrówka Tobiasza stanowi tło całej sceny. Czasem również, zgodnie z historią, artysta przedstawiał chłopca tylko z jednym archaniołem, jak w „Krajobrazie z Tobiaszem" (Wiosna) z 1904 roku.

Znając symboliczny charakter twórczości Malczewskiego oraz jego zaangażowanie w kwestie narodowowyzwoleńcze można założyć, że wątek Tobiasza stanowi tutaj przenośnię dla sprawy polskiej. Jak artysta sam deklarował: „O kraju moim nie zapominam i nie rzucę go nigdy w obrazach moich, już za późno" (cyt. za: Heydel A., Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 113). Być może wątek Tobiasza wyraża tutaj sens cierpienia narodu i wiarę na lepsze jutro.

17
JULIAN FAŁAT
(1853 - 1929)

Baca

olej, sklejka, 71,5 x 37 cm
sygn. p. d.: Fałat

Estymacja: 160 000 – 200 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 7.12.2021, poz. 19
Kraków, kolekcja prywatna

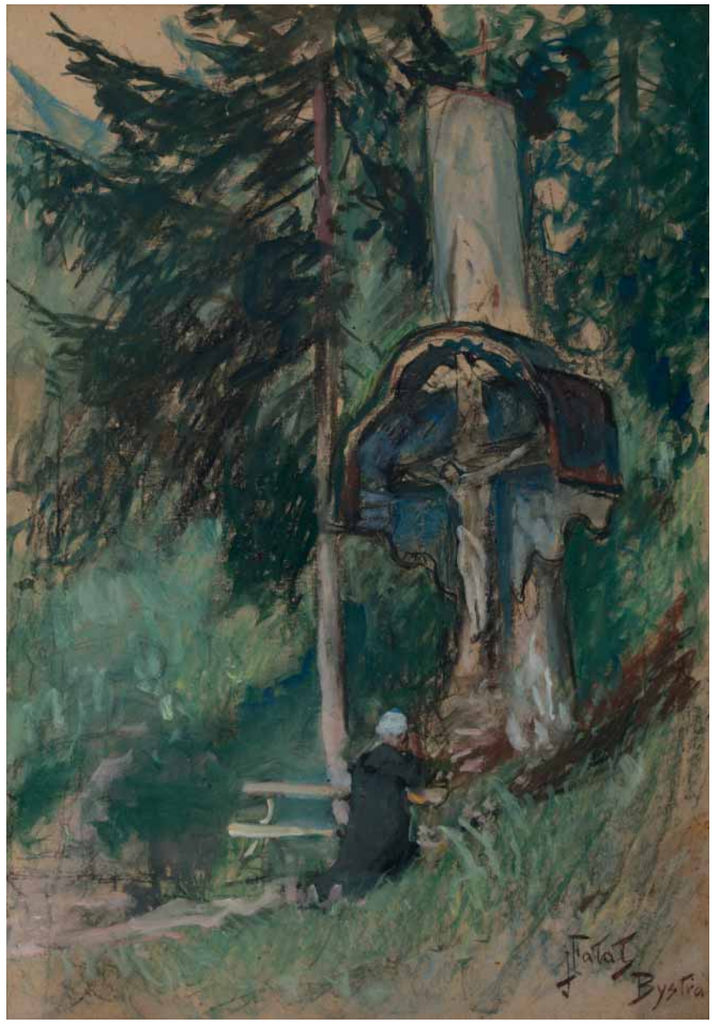
Od 1880 roku w twórczości Juliana Fałata pojawiają się realistyczne sceny rodzajowe, w których przedstawia biedotę wiejską i miejską: drwali, kowali, szewców, dziadów, wieśniaków zbierających chmiel, targi na Polesiu i w Galicji, biedotę żydowską, chłopów przed cerkwią i na odpuście w Kalwarii. Artysta, sam chłop z pochodzenia, ukazywał świat dobrze mu znany i bliski, a do portretowanych typów ludzkich podchodził z niezwykłą wrażliwością i pietyzmem, tworząc wizerunki niejednokrotnie porywające trafnym oddaniem psychologii modeli. Henryk Struve w 1888 roku dostrzegł i trafnie opisał jego ówczesne dokonania: "Julian Fałat (...) jest niezaprzeczalnie najznakomitszym naszym akwarelistą młodszej generacji. Prócz wielkiej liczby drobniejszych prac oraz studiów, zebranych podczas podróży po Hiszpanii i naokoło świata, napotykamy w zbiorze jego prac i większe malowidła, przedstawiające bądź typy ludowe i sceny z życia wiejskiego, bądź krajobrazy i polowania (...). Wszystkie te utwory Fałata charakteryzuje przede wszystkim nadzwyczajna siła wyrazu i prawda realistyczna, wolna jednak od wszelkiej przesady naturalistycznej, od chęci drażnienia wyobraźni stroną ujemną rzeczywistości. Każdy typ, każda scena, wszystkie, najdrobniejsze nawet szczegóły przeniesione są żywcem na papier. Przy tym uwydatnia się znakomita zdolność spostrzegawcza artysty w bezpośrednim uchwyceniu rysów charakterystycznych ludzi, zwierząt i ich ruchów, dalej martwej natury, nawet krajobrazów. Kilka pociągnięć pędzla, najprostsza kompozycja barw, jest dla niego często wystarczającą do wyrazistego odtworzenia przedmiotów. Widocznym to jest szczególnie w licznych studiach podróżnych, często z lekka, pobieżnie tylko naszkicowanych, lecz budzących zawsze żywe zajęcie siłą, prawdą i jędrnością charakterystyki" (H. Struve, Przegląd Artystyczny, „Kłosy" 1888, nr 1181, s. 103)

Znane i cenione są portrety wykonywane akwarelą, do mniej znanych, a przez to niezwykle poszukiwanych należą kompozycje olejne. Do takich zaliczyć można oferowany wizerunek górala.

W 1894 roku Julian Fałat przebywał w Zakopanem, gdzie – jak pisał w liście do Seweryna Böhma – "(...) jest tak cudownie, że pomimo gwałtownych zaprosin w rozmaite inne strony oderwać się stąd nie mogę. Pozostanę tak długo, jak będzie można. Artysta pozostał na Podhalu przez kilkanaście tygodni tworząc wówczas rozmaite akwarelowe pejzaże i obrazy olejne o tematyce tatrzańskiej. Część z nich trafiła później na wystawy w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz do krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Kolejne pobyty w Zakopanem, powtarzające się co rok, przynosiły obfity malarski plon. Prace cieszyły się wielkim uznaniem i znajdywały niemal natychmiast nabywców. Powstające wówczas panoramy tatr oraz portrety górali podhalańskich należą dziś do rzadkości na rynku antykwarycznym. Znajdują się w kolekcjach muzealnych, takich jak np. zbiory Muzeum Juliana Fałata w Bystrej mieszczące się w willi malarza, zwanej Fałatówką. Wśród zgromadzonych tam dzieł artysty wyróżniają się wizerunki tatrzańskich górali z Poronina i Zakopanego, bystrzańskiego leśniczego Grzyba, młodej sąsiadki artysty, pani Smołkowej, Hucuła, młodego Żyda pogrążonego w lekturze czy innych. Dopełnieniem kolekcji są ołówkowe studia portretowe i sceny rodzajowe. Oferowany portret bacy, wykonany w technice olejnej, jest zatem bardzo ciekawą propozycją z kolekcjonerskiego punktu widzenia.

Najlepiej udają mu się dotychczas
oblicza i typy wiejskie, malowane z siłą
charakterystyki, śmiałością i wykończeniem.
Stare, pomarszczone oblicza, proste
futrzane kożuchy spod jego pędzla
wychodzą jakby żywe.
– K. M. Kotarbiński

(Przegląd sztuk plastycznych. Salon Krywulta, [w:] „Nowiny" 1882, nr 201, s. 4)



18
JULIAN FAŁAT
(1853 - 1929)

Przed kapliczką, ok. 1910-1915

akwarela, kredka, pastel, karton,
65,2 x 45,5 cm
sygn. i opisany p. d.: Fałat / Bystra

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł

WYSTAWIANY
Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Wystawa Jubileuszowa Juliana Fałata (prawdopodobnie tożsama z wystawianą tamże pracą Kapliczka Leśna), 1926.

19
JULIAN FAŁAT
(1853 - 1929)

Autoportret ze sztalugą, 1911

akwarela, papier, 53 x 37 cm
sygn. i opisany l.d.: jFałat/Bystra 1911

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 23.05.2017, poz. 24

REPRODUKOWANY
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kolekcja smólska. Malarstwo polskie XIX i początku XX wieku, [s.l.], [s.n.], 2008, s. 124.

Prawdziwe dzieło sztuki musi być – czy ktoś się z tym zgadza, czy też się nie zgadza – najszczerszą spowiedzią. Najwyższą ideą w malarstwie jest samo piękno, a to co się nazywa duszą danego dzieła – samo „wśliźnie" się niepostrzeżenie w utwory artysty. Niech każdy maluje tak, jak nakazuje mu sumienie i pozwala talent.
– Wlastimil Hofman

(Danielska B., Wiater P. [oprac.], Ojcze nasz… malarska modlitwa Wlastimila Hofmana [katalog], Szklarska Poręba-Jelenia Góra, s. 2)

20
WLASTIMIL HOFMAN
(1881 - 1970)

List

olej, tektura, 47 x 67 cm
sygn. l. d.: Wlastimil Hofman

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł •

21
WLASTIMIL HOFMAN
(1881 - 1970)

Pax Vobiscum, 1942

gwasz, olej, papier, 40,5 x 33 cm
sygn. l. d.: 19WH42 (monogram wiązany)
śr. d.: Wlastimil Hofman

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

Malarstwo Hofmana wypowiada się naiwnie, ale tak silnie, że i prerafaelici mogliby się skłonić przed tym artystą i jego koncepcjami. Symbole jego są przebogatą poezją barw. Technika Hofmana osiągnęła już skończoność formy.

(Asanka-Japołł M., „Świat", 1924)

Zabierając się do portretu artysta winien sobie zdać sprawę z założenia barwnego modela, tak go ubrać, dać mu odpowiednie tło i oświetlenie – by wszystko razem stanowiło pewną harmonię.
– Olga Boznańska

(Samlicki M., Olga Boznańska, „Sztuki Piękne" 1925-1926, r. 2, nr 3, s. 112)

OLGA BOZNAŃSKA

Modelowi zostawiała swobodę, iż mógł rozmawiać. Jej samej wtedy prawie się usta nie zamykały. (...) Bywało, iż weźmie farbę na pędzel, trzyma go długo w powietrzu i mówi. Zapomniała, gdzie miała nim uderzyć, wraca z powrotem na paletę, nabiera czy rozciera nową warstwę i dopiero się orientuje, gdzie ma skierować rękę.
– Marcin Samlicki

(Samlicki M., Pamiętnik [rękopis], zbiory Muzeum im. S. Fischera w Bochni, Bochnia 1944)

Olga Boznańska, fot. East News.

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

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

22
OLGA BOZNAŃSKA
(1865 - 1940)

Portret kobiety w brązowym kapeluszu

olej, tektura, 35 x 26,5 cm

Estymacja: 300 000 – 400 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup w Polswiss Art (2013)
Polswiss Art, aukcja 3.12.1995, poz. 22

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

Oferowany portret kobiety w czarnej sukni i kapeluszu jest klasycznym przykładem twórczości Boznańskiej. Za pomocą subtelnych, rozmytych plam barwnych i gry światła, na powierzchni dzieła materializuje się tajemnicza postać modelki. Dama patrzy wprost na widza, jej błyszczące oczy intrygują, a zarazem wydają się niemal niepokojące. Są jakby materialnym pierwiastkiem zaklętej w obrazie ludzkiej duszy, którą artystka tak doskonale potrafiła dostrzec i przekazać. Z wielkim skupieniem oddawała partie twarzy i dłoni, resztę kompozycji często traktując szkicowo. Malując drobnymi plamkami, tworzyła wrażenie wibracji światła. Prezentowany portret damy cechują stonowane rozwiązania kolorystyczne, połysk biżuteryjnych detali stroju i miękki, wyrafinowany modelunek. Dodają one aury lekkości, podnosząc walory malarskie dzieła i stanowiąc o wielkim kunszcie artystki.

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.

Wszelki krajobraz jest stanem duszy.
– Henri Frederic Amiel

(Amiel H. F., Fragments d'un journal intime, Geneve, 1887 s. 62)

23
FERDYNAND RUSZCZYC
(1870 - 1936)

Pejzaż wiosenny, ok. 1899

olej, płótno naklejone na tekturę, 42 x 47 cm
sygn. p. d.: F. Ruszczyc

Estymacja: 180 000 – 220 000 zł

WYSTAWIANY
Wilno, Litewskie Muzeum Sztuki w Wilnie, Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Życie i dzieło, wrzesień 2002.
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Życie i dzieło, lipiec - sierpień 2002.
Toruń, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Życie i dzieło, kwiecień - czerwiec 2002.
Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Życie i dzieło, luty - kwiecień 2002.

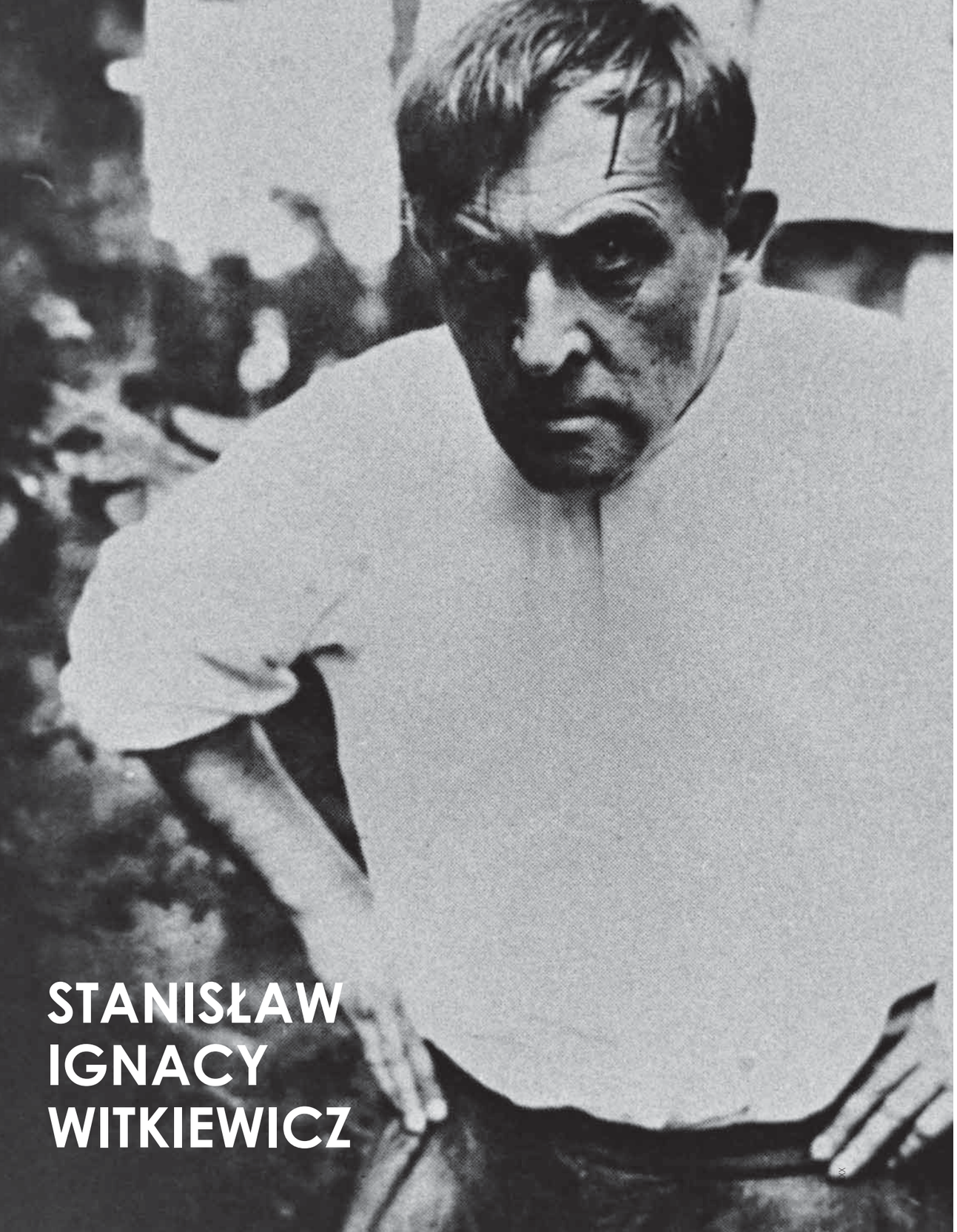
REPRODUKOWANY
Krzysztofowicz-Kozakowska S., Kroplewska--Gajewska A., Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Życie i dzieło [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2002, nr kat. 52, s. 98.

Stosunek Ferdynanda Ruszczyca do otaczającej go przyrody, był silnie emocjonalny. Artysta stał się nie tylko bacznym obserwatorem natury, ale też głęboko odczuwał jej nastrojowość. W prowadzonym dzienniku odnotowywał wrażenia, jakie wywołały w nim różne napotkane krajobrazy: „(…) niespodzianka: widok z wysokiej góry na rzekę, młyny, zastawy, krzaki i las. Gotowy obraz. Pyszny. Rysuję" – pisał w czerwcu 1899 roku (Ruszczycówna J. [red.], Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Pamiętnik wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1966, s. 43). Malarz zwracał uwagę na fantazję kryjącą się w płynących po niebie obłokach, dekoracyjne walory ukształtowania terenu czy różnobarwną paletę śniegu. Widział w letnim wieczorze liryczną ciszę, a w spienionym wiosennym potoku dramatyzm i potęgę żywiołu. Celem jego sztuki było zgłębienie istoty pejzażu.

W prezentowanym krajobrazie, Ruszczyc podejmuje motyw cykliczności natury i ciągłego odradzania się życia. Artysta odmalowuje budząca się wiosnę, widoczną w łagodnym błękicie nieba, zielonych pagórkach i czekających na młode listki drzewach. Dzień jest pogodny, ożywiony promieniami słońca. Choć ziemia wydaje się jeszcze wilgotna i zimna, to lada moment pocznie rozkwitać bujnością traw i pierwszych kwiatów. Artysta ilustruje nastrojowość chwili budując swą kompozycję z użyciem minimalnych środków. Traktuje pejzaż szybko i szkicowo, za pomocą szerokich pociągnięć pędzla i impastowo nakładanej farby. Twórczo przetwarza zastaną naturę w jej symboliczną, malarską wizję. Dzieło Ruszczyca skłania do filozoficznej zadumy nad biologicznym rytmem odwiecznej przyrody. Nieodłącznym procesem narodzin jest bowiem starość i przemijanie.

Najsilniej odczuwam naturę,
mógłbym powiedzieć rozumiem
ją – w dni szare. Niebo białe,
a duże kępy drzew ciemne,
ciemnosine, zielone.
– *Ferdynand Ruszczyc*

(Ruszczyc F., Dziennik, cz. I, Ku Wilnu. 1894-1919, Warszawa 1994, s. 122)



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.). Jego portrety malowane pastelami i kredkami na papierze podlegały surowej typologii. Nierzadko powstawały pod wpływem silnie odurzających leków, alkoholu i narkotyków – Witkacy dokumentował swój stan firmując prace specjalnym autorskim kodem. Różnorodność stworzonych w ten sposób wizerunków jest ogromna. Fantazja i humor jakimi operował artysta sprawiają, 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.

Wizerunek Stefana Zwolińskiego należy do grupy portretów, jakie Witkacy wykonał dla członków rodziny Zwolińskich na przestrzeni kilku lat. W zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu znajduje się narysowany w podobnej konwencji, również na tle gór, portret Tadeusza Zwolińskiego. Oferowany pastel należy do portretów w typie „B" – czyli według regulaminu Firmy Portretowej do typu „charakterystycznego", posiadającego pewne uproszczenia, niekarykaturującego modela tylko podkreślającego jego cechy, mniej "wylizanego" od typu „A". Adnotacja przy sygnaturze autora informuje, że w momencie seansu portretowego Witkacy był niepalącym od sześćdziesięciu ośmiu dni.

Artysta zamieszczał na portretach takie informacje, gdyż słusznie uważał, że wszelkie spożywane przezeń substancje mają wpływ na postrzeganie przezeń rzeczywistości, a co za tym idzie – także na proces twórczy.

„Zwolińscy zamiast pchać Cię w góry zepchną Cię w tatrzańskie dziury"

(Komispol Wincenty [Bieder Edmund], Pieśń o Zakopanem, Warszawa, ok. 1926)

Taternik lub alpinista, bez widocznej potrzeby, ponosi straszne trudy; naraża się na rzeczywiste i wielkie niebezpieczeństwa; przebywa olbrzymie przestrzenie w górę, stacza się w doliny i znowu wdziera na góry, nie nosząc w zanadrzu żadnego interesu, nie obliczając ceny swoich kroków, nie myśląc, czy i ile na nich zyska lub straci. (...) Doznaje mnóstwa przepysznych wrażeń, od natury wspaniałej i potężnej (...).

(Stanisław Witkiewicz, Na przełęczy: wrażenia i obrazy z Tatr, Gebethner i Wolf, Warszawa 1891, s. 42)

24
STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (WITKACY) (1885 - 1939)

Portret Stefana Zwolińskiego, 1931

pastel, papier, 63 x 49 cm
sygn. i opisany l. d.: Witkacy 1931 (T.B.) 8/ V NP68

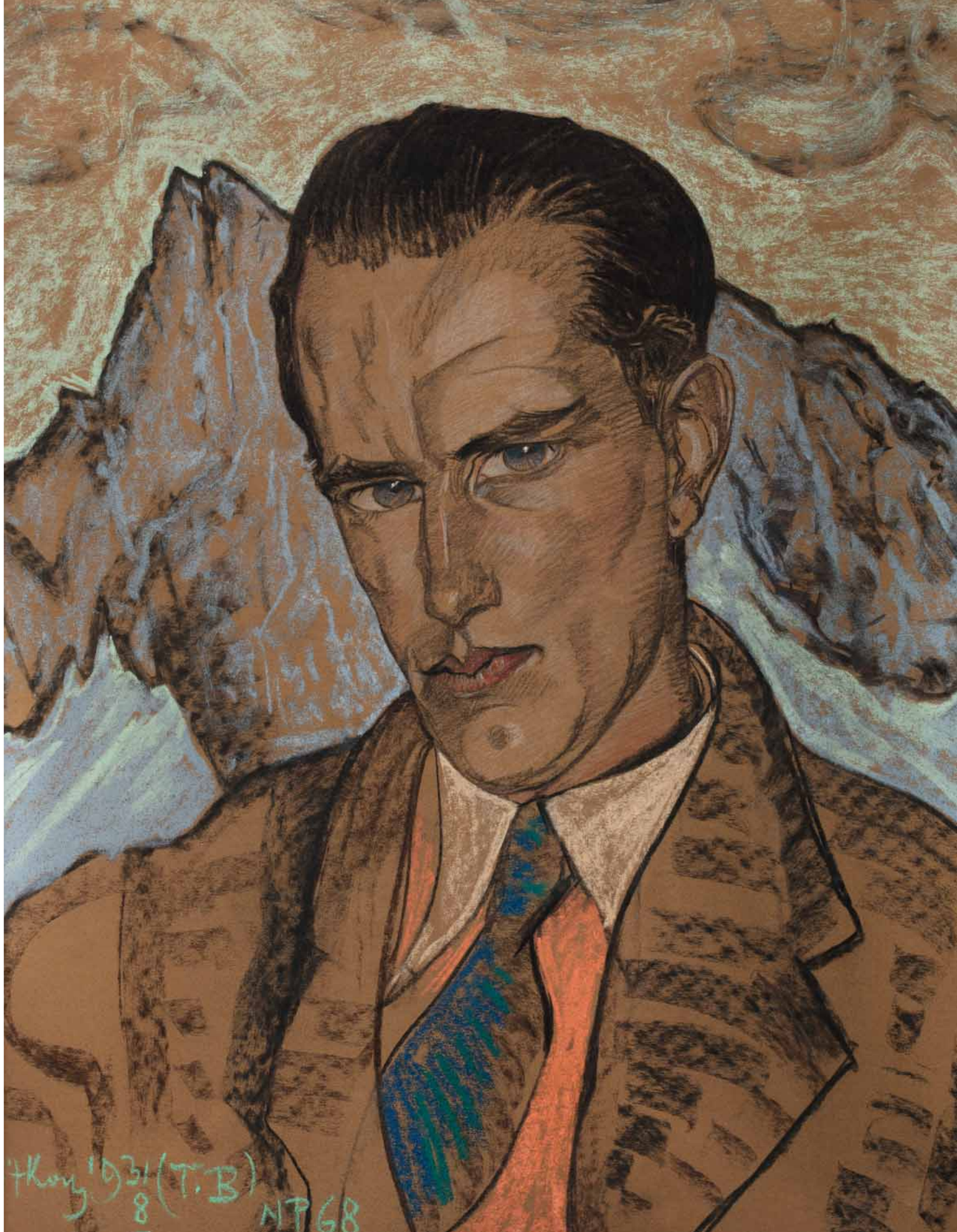
Estymacja: 200 000 – 250 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja spadkobierców Zofii Zwolińskiej Zakopane, kolekcja Zofii Zwolińskiej Zakopane, kolekcja Modesty Zwolińskiej

WYSTAWIANY
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885 - 1939, grudzień 1989 - luty 1990.

REPRODUKOWANY
Zwoliński S., W podziemiach tatrzańskich, wyd. 2, Wydawnictwa Geologiczne, Warszawa 1987, s. 2.

LITERATURA
Jakimowicz I., Żakiewicz A. (oprac.), Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885 - 1939, katalog dzieł malarskich [katalog wystawy], wyd. Wojskowe Zakłady Graficzne w Warszawie, Warszawa 1990, s. 120, nr. kat. 1450.

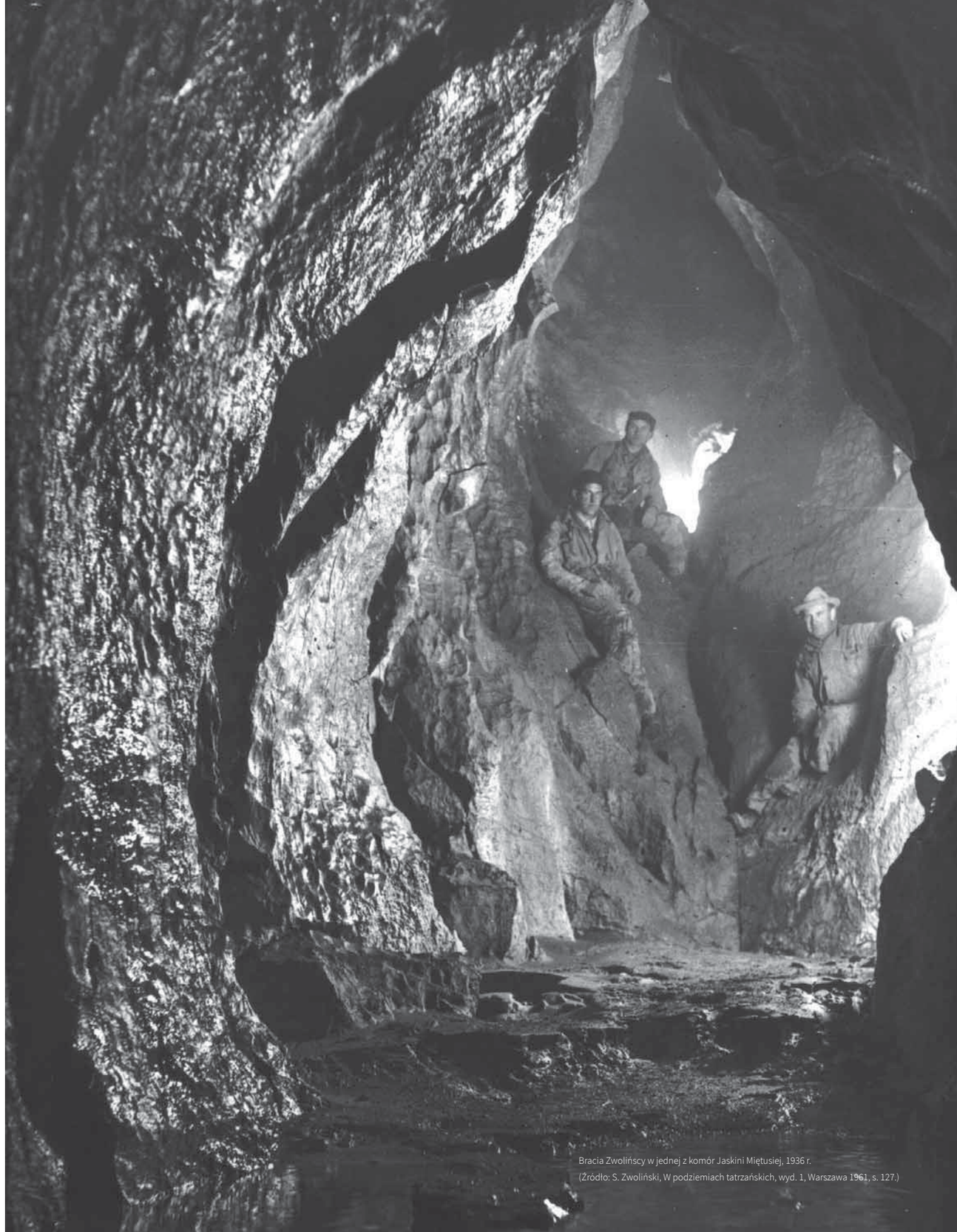


Najbardziej urocza i kochana przeze mnie jaskinia – to Miętusia. A znów Bystra jest najpiękniejsza... – *Stefan Zwoliński*

(Wywiad ze Stefanem Zwolińskim, „Wiercica" 1989, t. 3, nr 2, s. 11–12)

Stefan Zwoliński, podobnie jak jego starszy brat Tadeusz, był taternikiem oraz wybitnym badaczem i znawcą jaskiń. Należał do elity kulturalnej Zakopanego pierwszej połowy XX wieku. Wydał wiele przewodników górskich i map, a przede wszystkim książkę „W podziemiach tatrzańskich" (1961). Jego fascynacja Tatrami i tajemniczym światem jaskiń narodziła się już w dzieciństwie. Wspólnie z bratem przez kilkadziesiąt lat eksplorowali i odkrywali kolejne zagłębienia skalne – m.in. Poszukiwaczy Skarbów, Piwnicę Miętusią i Średnią Kasprową – co ostatecznie przyniosło liczbę niemal stu dwudziestu nowych obiektów! Stefan był także profesjonalnym fotografem i pozostawił po sobie wiele pięknych zdjęć Zakopanego.

Witkacy poznał obu braci Zwolińskich przez Nenę Stachurską – swoją modelkę i muzę. Jej siostra Modesta wyszła za mąż za Tadeusza. Artysta bywając częstym gościem w domu Zwolińskich, stał się przyjacielem rodziny. Odwiedzał braci także w prowadzonej przez nich księgarni, gdzie pracowała również Nena. Ponadto brał udział w organizowanych przez nich samochodowych wycieczkach na polskie i słowackie Podtatrze. „(…) Witkacy był wielkim miłośnikiem słowackich jaskiń, kilkakrotnie zwiedził Jaskinie Demianowskie, był też prawdopodobnie w Jaskini Dobszyńskiej Lodowej, robił zdjęcia w jaskiniach tatrzańskich" (Lewkowicz Ł, Tadeusz i Stefan Zwolińscy: przyczynek do biografii speleologicznej, Polish Biographical Studies, nr 9, 2021, s. 224).



Bracia Zwolińscy w jednej z komór Jaskini Miętusiej, 1936 r.
(Zródło: S. Zwoliński, W podziemiach tatrzańskich, wyd. 1, Warszawa 1961, s. 127.)

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 nie zawsze możliwy do wykonania!

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

W typie E, jak uważa Anna Żakiewicz, artysta zakładał pewną dowolność w interpretacji psychologicznej modela. Portretował w nim często kobiety, zwłaszcza te, które mu się szczególnie podobały albo mężczyzn, w których dopatrywał się pewnej kojącej łagodności charakteru, tak było i w tym przypadku. Portretowanym jest ksiądz Paweł Iliński (1903 - 1994). W latach 1929 - 1936 mieszkał w Zakopanem, do którego przyjechał z powodu choroby płuc. Od 1930 roku był kapelanem tamtejszego sanatorium Czerwonego Krzyża, które było wówczas jednym z ważniejszych ośrodków zakopiańskiego życia towarzyskiego i kulturalnego. Tam też zetknął się z Witkacym, który był zaprzyjaźniony z pracownikami sanatorium i wykonywał serie ich portretów. Artysta zaprzyjaźnił się również z księdzem Ilińskim, o czym można się dowiedzieć w opublikowanych w rok po śmierci księdza dwutomowych wspomnieniach, pt. "Przeszłość nie mija bez echa. Wspomnienia 1903-1990", w których pisze m.in. o swoich portretach namalowanych przez artystę.

Oprócz prezentowanego, powstały jeszcze dwa portrety księdza Ilińskiego wykonane przez Witkacego - oba w tym samym 1931 roku. Ksiądz Iliński koncelebrował mszę św. odprawianą podczas pogrzebu matki artysty, Marii Witkiewiczowej, która zmarła 3 grudnia 1931 roku. Na początku drugiej wojny światowej ksiądz Iliński był więziony przez Niemców, później pełnił funkcję kapelana AK. Lata 1949 - 1953 spędził w więzieniu za odmowę współpracy z UB. W latach pięćdziesiątych wyjechał do USA, gdzie przez dwadzieścia lat był duszpasterzem Polonii w Chicago. Ostatnie lata życia spędził jako rezydent parafii św. Barbary w Warszawie. Jest pochowany na Cmentarzu Powązkowskim.

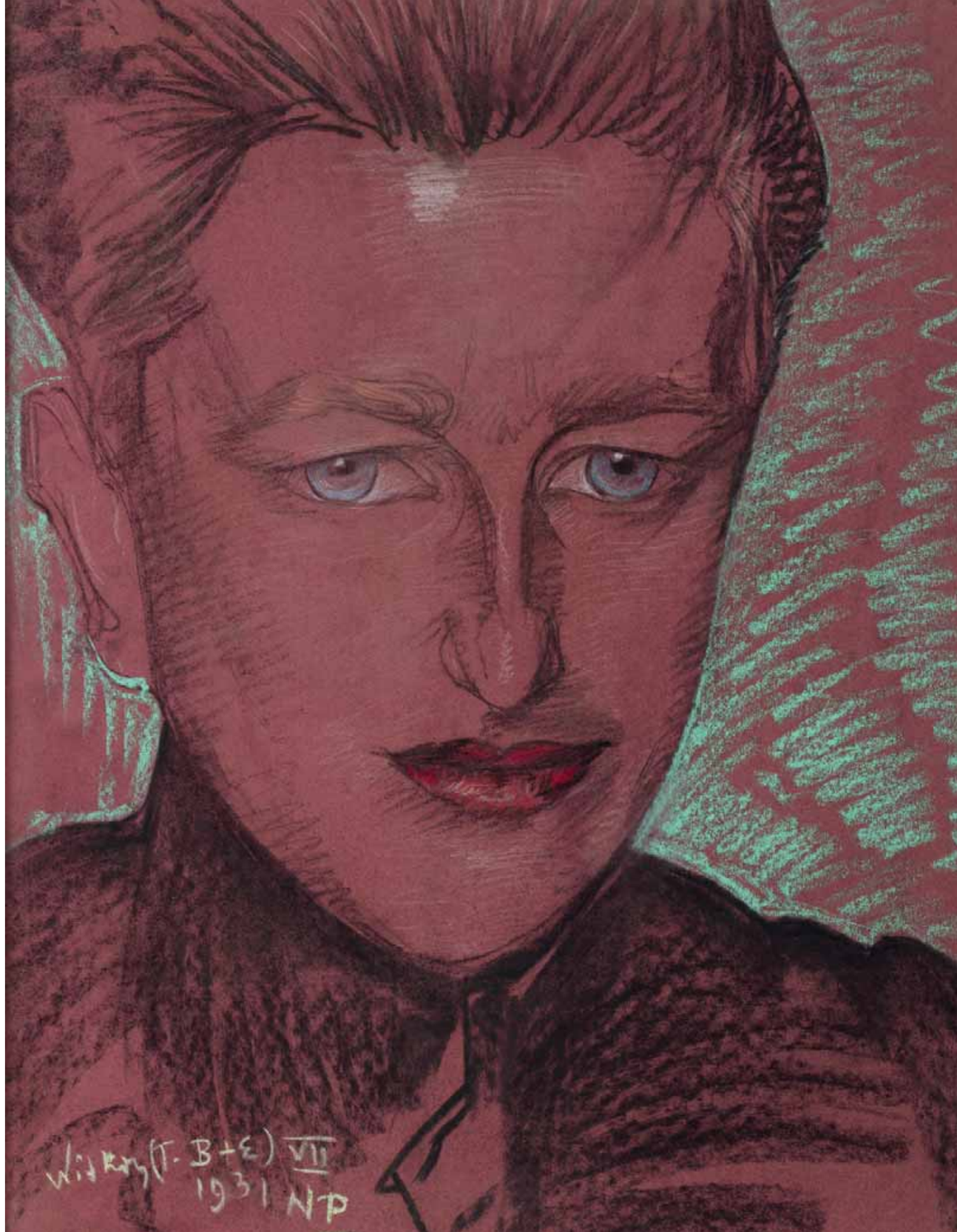
25
STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (WITKACY)
(1885 - 1939)

Portret księdza Pawła Ilińskiego, 1931

pastel, papier, 63 x 47 cm
sygn. l. d.: Witkacy (T. B. + E) VII / 1931 / NP / Nπ

Estymacja: 180 000 – 220 000 zł

REPRODUKOWANY
Siedlecka J., Mahatma Witkac, Warszawa 1998, s.187-188.
Iliński P., Przeszłość nie mija bez echa. Wspomnienia 1903-1990, s.146-148.
Prus M., Odwiedzał mnie również Witkacy, "Gazeta Antykwaryczna" (1999, nr 7/8), s.10-12.



ZOFIA STRYJEŃSKA

Zofia Stryjeńska, 1930, NAC.

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

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

Określana mianem „pierwszej damy polskiego malarstwa dwudziestolecia międzywojennego" czy wręcz „księżniczki malarstwa polskiego". Zofia Stryjeńska – malarka i ilustratorka, plakacistka, scenografka, znana z kontrowersyjnego, pełnego fantazji stylu bycia. Jej twórczość została głęboko zakorzeniona w formach zaczerpniętych ze sztuki ludowej. Umiejętnie łączyła rysunek z malarstwem, pracując w różnych technikach – od olejów, poprzez gwasze i tempery, na akwareli kończąc. Stosowała czyste, ostre barwy i lekko geometryzujące formy w stylu art-deco, gdzie tematem kompozycji był zawsze polski folklor – obrzędy, tańce i stroje.

Stryjeńska była osobą niezwykle zdeterminowaną. Chciała uzyskać najlepsze artystyczne wykształcenie za wszelką cenę. Nie było to wcale proste, gdyż w tamtych czasach najpopularniejsze uczelnie nie przyjmowały kobiet na studia. W 1911 roku przebrana za mężczyznę stanęła w drzwiach akademii monachijskiej, gdzie podjęła naukę pod imieniem „Tadeusz Grzymała Lubański". Po roku została jednak rozpoznana i musiała wrócić do Krakowa. Ostatecznie specyfika czasów, w jakich żyła nie przeszkodziła jej w rozwinięciu kariery jako malarki. Udało jej się dołączyć do grona najwybitniejszych i najbardziej rozpoznawalnych artystów polskich dwudziestolecia międzywojennego.

Podejmowane przez Stryjeńską tematy miały źródło zarówno w jej krakowskim pochodzeniu, jak i w osobie jej męża – Karola Stryjeńskiego, architekta i miłośnika Zakopanego. Ich związek nie przetrwał próby czasu, ale zamiłowanie artystki do sztuki ludowej pozostało. Folkowe motywy towarzyszyły jej twórczości praktycznie przez cały okres działalności artystycznej.

Swoją drogę twórczą rozpoczęła jako projektantka zabawek i autorka tek graficznych. Stworzyła cykl grafik „Pascha", gdzie motywy religijne splotła z ludowymi. Następnie wzięła na warsztat mitologię słowiańską, czego owocem była seria „Bożki słowiańskie". Poza grafiką wykonywała również freski. Do jej autorstwa należą między innymi polichromie w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie (1917), a także w baszcie Senatorskiej na Wawelu (1917) i we wnętrzu winiarni Fukiera w Warszawie.

Gwiazda jej sławy zabłysła w 1925 roku, gdy na paryskiej wystawie sztuki dekoracyjnej uzyskała Grand Prix za panneau z wyobrażeniem słowiańskich pór roku. Dzieło to przyniosło artystce międzynarodowy sukces. Jej prace zaczęto rozpowszechniać w formie różnych tek, albumów i pocztówek. Wypracowany przez nią charakterystyczny, niemal bajkowy styl zyskał sobie szerokie grono zwolenników. Trudno o innego artystę, który z tradycji ludowej zrobił swój znak rozpoznawczy i w tak barwny i piękny sposób przedstawiał polską kulturę. Kompozycje Stryjeńskiej są jak kraina wiecznej szczęśliwości, niekończące się lato czy radosny taniec. Sprawiają, że nie tylko możemy prawdziwie zakochać się w polskiej ludowości, ale również wyciągnąć z niej estetykę godną galerii i muzeów.

Artystka malarka Zofia Stryjeńska robi wrażenie jakowegoś niesamowitego, osobliwego drzewa, które wystrzeliło w górę ponad las swych rówieśników o całą wielkość długości i urody. Każdy jej malarski gest jest szczególnie widoczny, każdy zamiar posiada wejrzenie czynu, każdy wysiłek – powagę (...).

(Żyznowski J., „Wiadomości Literackie", Nr 6, 1924, s. 3)

Twórczość jej posiada tę jasność i urok, tę przekonywającą dziwność, czar i moc wyrazu, na jaki stać jednostki tylko prawdziwie genialne.

(Żyznowski J., „Wiadomości Literackie", cyt. za: Kuźniak A., Stryjeńska. Diabli nadali, Wyd. Czarne, Wołowiec 2015)

Trzeba iść po barwę na wieś, bo kraje, w której tej barwy jest jeszcze dużo, więc egzotyka, to centrala światowa kolorów, są niestety zbyt daleko i dla nas niedostępne.
– *Zofia Stryjeńska*

26
ZOFIA STRYJEŃSKA
(1894 - 1976)

Grajek i dziewczyna

olej, płótno, 72 x 99 cm
sygn. l. d.: Z. STRYJEŃSKA

Estymacja: 250 000 – 350 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Paryż, kolekcja prywatna

Sztuka Zofii Stryjeńskiej jest niezwykle bajkowa, dekoracyjna i przyjemna dla oka. Przyciąga feerią kolorów, uproszczonymi formami w stylu art-deco i wszechobecną dynamiką. Jednocześnie niesie ze sobą wartości związane z polską kulturą i ludowością. Opowiada o staropolskich tradycjach, zapomnianych obrzędach, regionalnych strojach czy pradawnych wierzeniach.

Oferowana praca „Grajek i dziewczyna" zawiera w sobie wiele z najważniejszych cech malarskich artystki – linearyzm lekko zgeometryzowanych form, szeroką gamę żywych i nasyconych barw oraz rozbudowaną kompozycję, wypełniającą całą przestrzeń obrazu. Scena przedstawia góralską parę pośród leśnego pejzażu. Młodzi siedzą na pagórku, pod drzewem, a nad ich głowami ugina się gałąź kosodrzewiny. Chłopak gra na okarynie, natomiast zapatrzona w niego dziewczyna trąca pasącą się owcę iglastą gałązką. Para pochłonięta jest swoim towarzystwem i rodzącym się między nimi uczuciem. Całość kompozycji przepełnia sielska atmosferą pełna beztroski i radości.

Stryjeńska dużą wagę skupiła na odmalowaniu barwnych chłopskich ubiorów, wyeksponowanych na tle zielonej przyrody. „Przetwarza ona nieraz owe ludowe stroje w sposób niemal fantastyczny, tworząc konstrukty, które nigdy na polskiej wsi nie istniały (...) Jej wiedza o ludowym ubiorze brała się z obserwacji eksponatów muzealnych i wystaw (wyjątek stanowi Podhale, dokąd często podróżowała)" (Słomska J., O Ludowości, [w:] Zofia Stryjeńska 1937-1976, Kraków 2008, s. 263).

Prezentowana kompozycja wpisuje się w pozostałe prace artystki, składające się na piękną i barwną opowieść o polskiej wsi. Jej sztuka jest afirmacją polskości i ludowości, malowaną w atmosferze nigdy nie przemijającego święta. To życie podporządkowane naturze i jednocześnie będące z nią w symbiozie.

Wykreowane przez nią postacie – żywiołowe, emanujące energią, rozmachem i wigorem, barwne i dostojne – miały odzwierciedlać duchowe wartości polskiego chłopstwa. Współcześni Stryjeńskiej krytycy zauważali, że artystka ze zdumiewającą intuicją czyni użytek ze sztuki ludowej, z jej cech najbardziej znamiennych, łącząc najpełniejszą fantastykę z głębokim odczuciem życia, a poetyczny irracjonalizm ze szczerym humorem.

(Słomska J., O Ludowości, [w:] Zofia Stryjeńska 1937-1976, Kraków 2008, s. 262-264)

27
BOLESŁAW BIEGAS
(1877 - 1954)

Portret sferyczny

olej, płyta, 51 x 40,5 cm
sygn. l. d.: B.Biegas.

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup w Polswiss Art

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.

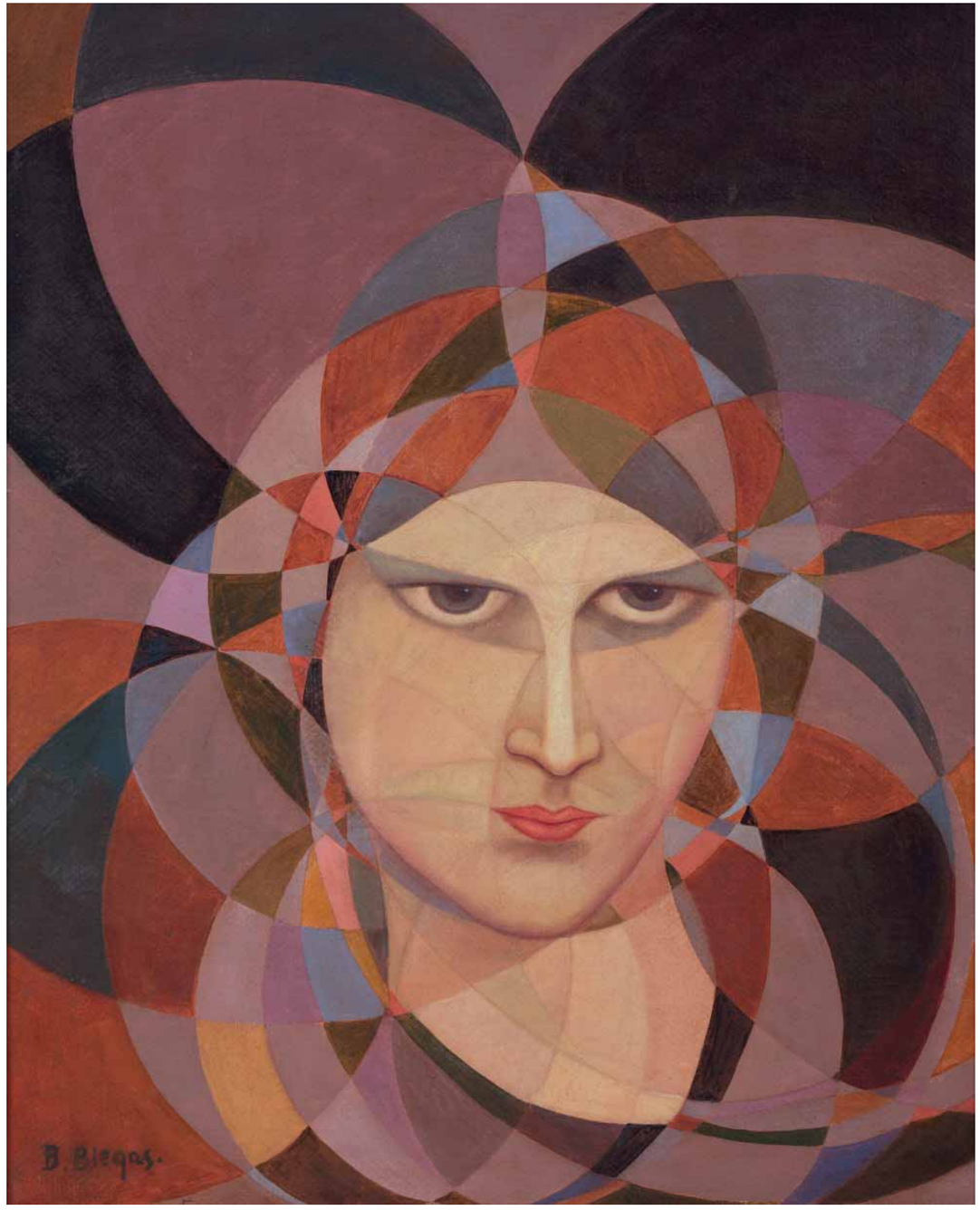
Pierwsze sferyczne portrety – „Przestrzeń", „Uśmiech światła", „Zmierzch", „Na wolnym powietrzu", „W chmurach" oraz „Radość" – pokazane zostały publiczności w 1918 roku na Wystawie Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy Polskich na rzecz Inwalidów z Armii Polskiej we Francji. Natomiast w 1919 roku miała miejsce 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.

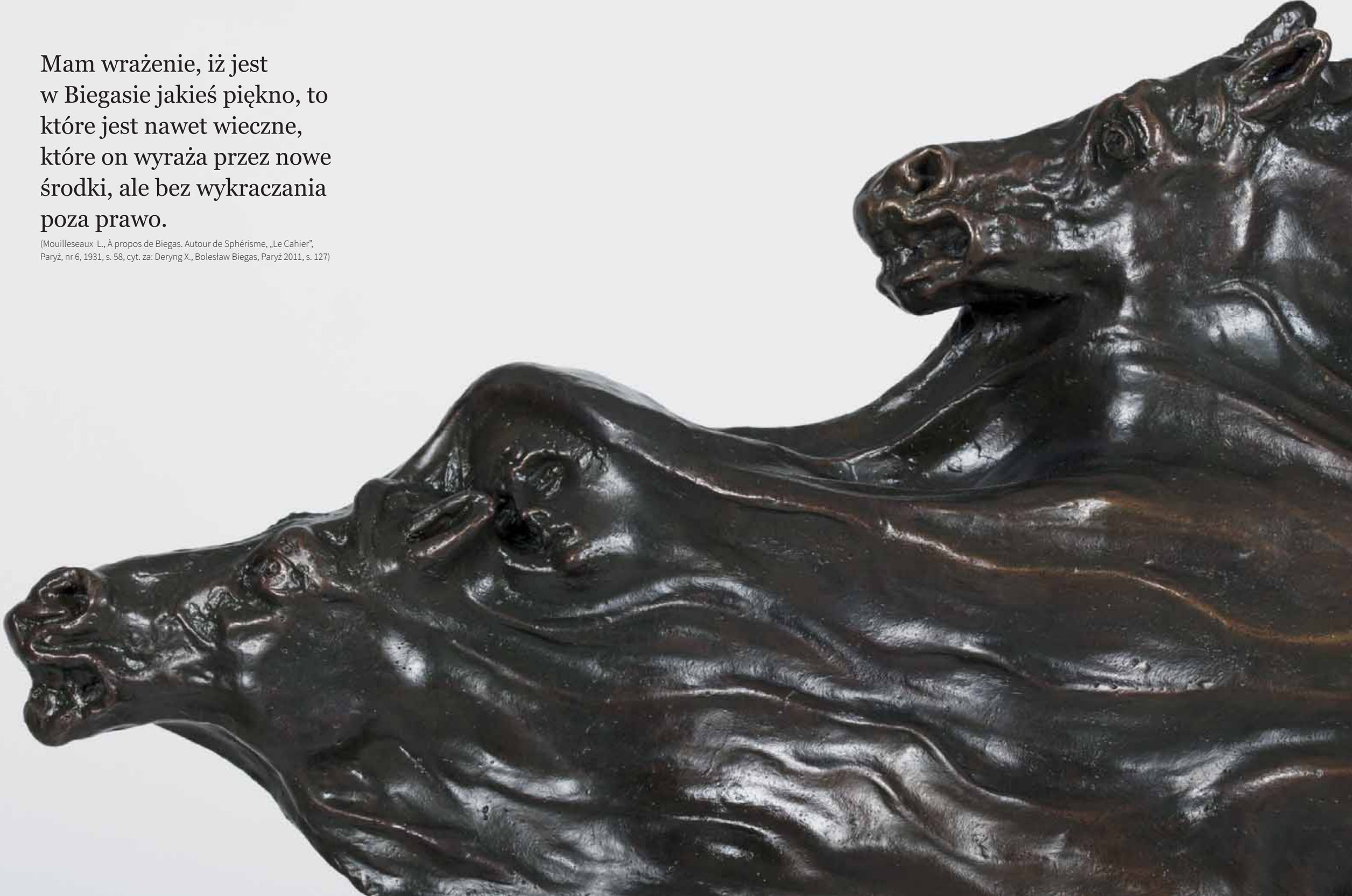
W Pavillon de Magny Biegas prezentuje obrazy sferyczne. Są interesujące, gdyż pojawiające się w nich kolory i linie stanowią uogólnienie poszukiwań pointylistów francuskich. Każda linia, każdy ton daje początek kuli linii i barw, ale jako że wszystkie te okręgi się przecinają, efekt polega na utworzeniu 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)



Mam wrażenie, iż jest w Biegasie jakieś piękno, to które jest nawet wieczne, które on wyraża przez nowe środki, ale bez wykraczania poza prawo.

(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)



28
BOLESŁAW BIEGAS
(1877 - 1954)

Galopująca (La Chevauchée), 1904/2009

brąz patynowany, 54 x 67 x 14 cm ed. II/IV
sygn. i opisany u dołu: B.Biegas / Paris / 1904
u dołu inskrypcje odlewni: CAST / 2009 / T. ROSS / II/IV

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

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

WYSTAWIANY
Paryż, Galerie des Artistes Modernes, 23 marca - 4 kwietnia 1908 (inna wersja).
Paryż, Les Plessis Robinson, Société d'Historie et d'Études, 9 - 10 lipca 1949 (inna wersja).
Genéve, Galerie Jan Krugier, grudzień 1975 (inna wersja).
Konstancin-Jeziorna, Villa la Fleur, Bolesław Biegas. Między inspiracją a symbolem, 14 maja - 31 lipca 2011 (inna wersja).
Strasburg, Musées de la Ville de Strasbourg, L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte (1750-1950), 2011 (inna wersja).

REPRODUKOWANY
Deryng X., Bolesław Biegas, wyd. Polskie Towarzystwo Historyczno - Literackie w Paryżu, Warszawa 2011, s. 275 (inna wersja).
Bolesław Biegas, Między inspiracją a symbolem [katalog wystawy], Villa la Fleur, Konstancin Jeziorna 2011, s. 9 (inna wersja).
L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte (1750-1950) [katalog wystawy], Musées de la Ville de Strasbourg, Strasburg 2011, s. 159 (inna wersja).
Bolesław Blegas: Rzeźba, wyd. Polskie Towarzystwo Historyczno-Literackie, Warszawa 2012, s. 60 (inna wersja).

To twórczość krążąca wokół zagadnienia bytu, losu człowieka, śmierci, nieuchronności wyroków losu, wieczności i przeznaczenia.

(Wierzbicka A., Bolesław Biegas czyli Wędrówka ducha myśli, [w:] Bolesław Biegas. Rzeźba, Warszawa 2012, s. 14)

Huk dorożek. Ulicą płynie bezustanna
rzeka ludzi, pojazdów, koni. Grzmi po bruku,
na zakrętach się łamie, wśród gwaru i huku
kaskadami w uliczki wpada i — zachłanna —

ssie znów z domów i ulic wciąż potoki nowe,
wzrasta, szumi, głów ludzkich pstrą ocieka pianą,
czasem krwią bryźnie, stanie i z siłą wezbraną
toczy znowu przez miasto swe fale stugłowe.

A w koło, jak brzeg stromy, stoją wielkie domy,
a wyżej, ponad dachów wzniesione załomy
kościołów wieże, cerkwi kopuły złociste (...)
– *Jerzy Żuławski*

(Żuławski J., fragment wiersza „Warszawa", 1915)

29
WŁADYSŁAW CHMIELIŃSKI
(1911 - 1979)

Przed kościołem św. Krzyża w Warszawie

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

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

30
STANISŁAW ŻUKOWSKI
(1873 - 1944)

Roztopy, 1898

olej, karton, 30 x 38,5 cm (w świetle oprawy)
sygn. p. d.: St. Żukowski (cyrylicą) 1898

Estymacja: 34 000 – 38 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Dorotheum, aukcja 09.12.2014, poz. 103

Stanisław Żukowski urodził się w 1873 roku w Jędrychowcach nieopodal Wołkowyska. Pochodził z rodziny szlacheckiej, która niestety w wyniku represji po powstaniu styczniowym straciła prawa majątkowe. Zafascynowany od dziecka malarstwem, podjął w 1892 roku studia w Moskiewskiej Szkole Malarstwa, Rzeźby i Architektury pod okiem Wasilija Polenova, Valentina Serowa oraz Isaaka Lewitana. Ten ostatni będąc uznanym pejzażystą oraz członkiem Pieriedwiżników, wywarł znaczący wpływ na twórczość młodego Żukowskiego.

Artysta bardzo szybko zaczął odnosić pierwsze sukcesy. Jeszcze w trakcie nauki część jego prac nabyła Galeria Trietiakowska. Od 1904 roku dołączył do Stowarzyszenia Podróżujących Wystaw Artystycznych, z którymi pokazywał swoje prace. Był również członkiem Związku Artystów Rosyjskich oraz pracował jako wykładowca na macierzystej uczelni. Po rewolucji październikowej sytuacja Żukowskiego skomplikowała się. Jego sztuka nie pasowała do nowo rodzących się koncepcji. Organizacja własnej wystawy w 1921 roku przysporzyła mu falę ataków ze strony środowiska awangardowego. Być może ta postawa kolegów po fachu, być może niepokoje polityczne lub też nostalgia za minionymi czasami „szlacheckich gniazd" – skłoniły go do powrotu dwa lata później do Polski. W trakcie II wojny światowej zginął w obozie koncentracyjnym w Pruszkowie.

Żukowski był kontynuatorem tradycji rosyjskiego malarstwa krajobrazowego w duchu Archipa Kuindży i Isaaka Lewitana. Z jednej strony opierał się na klasycznych rozwiązaniach w nurcie realistycznym, z drugiej czerpał z osiągnięć impresjonistów, eksperymentując z fakturą i paletą barwną. Działając szybko i z natchnieniem, starał się uchwycić i przekazać najdrobniejsze szczegóły żywego, zmieniającego się świata, pełnego romansu, poezji i piękna. Obok wykształconych w Petersburgu Ferdynanda Ruszczyca i Konrada Krzyżanowskiego, był jednym z nielicznych malarzy, którzy rozwinęli na gruncie polskim rosyjską szkołę pejzażu.

31
ALFONS KARPIŃSKI
(1875 - 1961)

Róże w wazonie, 1936

olej, tektura, 50 x 70 cm
sygn. l. śr.: a. Karpiński 1936

Estymacja: 17 000 – 20 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna

32
ALFONS KARPIŃSKI
(1875 - 1961)

Żółte róże

olej, tektura, 35 x 50,5 cm
sygn. p. śr.: a. Karpiński sygn. na odwrociu
dwukrotnie: a. Karpiński oraz nalepka Domu
Aukcyjnego Agra-Art.

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna

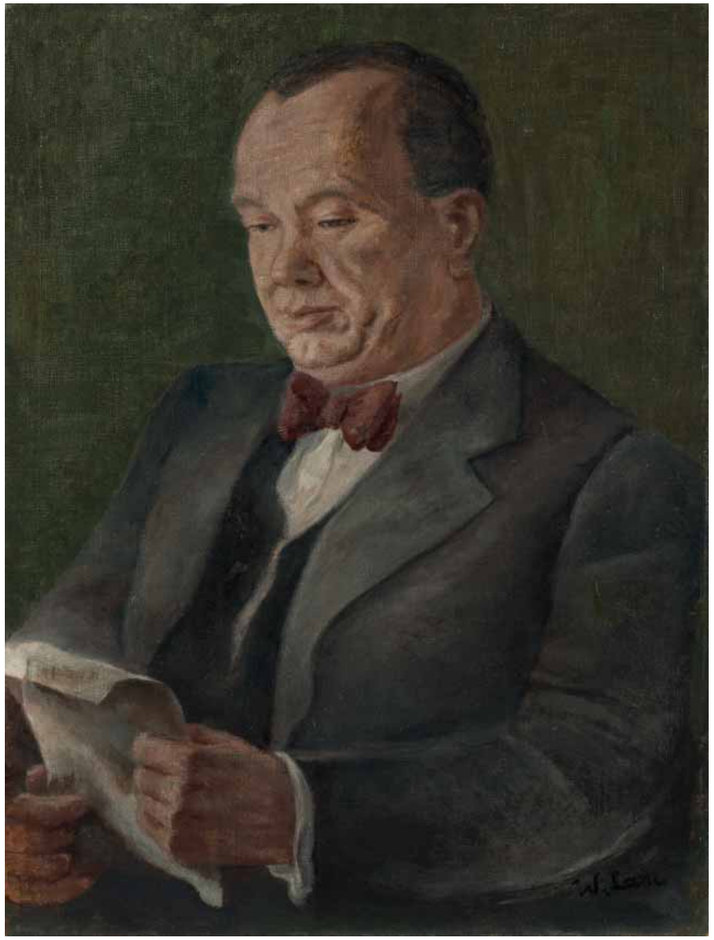
33
AUTOR NIEOKREŚLONY

Widok z Kazimierza Dolnego nad Wisłą

olej, płótno, 80 x 59 cm

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł

PROWENIENCJA
Paryż, kolekcja prywatna



34
WŁADYSŁAW LAM
(1893 - 1984)

Portret mężczyzny w czerwonej muszce

olej, płótno, 65 x 49 cm
sygn. p. d.: W. Lam

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Władysław Lam był zarówno malarzem, grafikiem, jak i autorem wielu książek i rozpraw z zakresu krytyki sztuki. Urodził się w 1893 roku w bośniackim Konjicu. Od dziecka przejawiał talent malarski, więc po przeprowadzce do Krakowa w 1912 roku rozpoczął studia na tamtejszej akademii. Jego nauczycielami byli Teodor Axentowicz oraz Józef Mehoffer. Latem i jesienią 1916 roku wziął udział w wystawach ogólnych Pałacu Sztuki w Krakowie.

Po obronie dyplomu pracował jakiś czas jako nauczyciel gimnastyki w Gimnazjum Kupieckim w Łodzi, a następnie jako nauczyciel malarstwa i rysunku w modlińskim Korpusie Kadetów Nr 2 i w gimnazjum w Poznaniu. Należał do ugrupowań Świt, Plastyka oraz Nowa Generacja, z którymi wystawiał swoje prace. Wiele podróżował po Francji, a po 1945 roku odwiedził także Włochy, Szwajcarię, Jugosławię i RFN. W latach 30. mieszkał we Lwowie, który zamienił po 1945 roku na Gdańsk. Był zaangażowany w powstanie Wydziału Architektury na Politechnice Gdańskiej, gdzie został profesorem malarstwa i rysunku.

Twórczość Lama to przede wszystkim portrety, pejzaże i widoki miejskie – zwłaszcza z okolic Gdańska i Lwowa, oraz martwe natury. Artysta wykonywał również litografie i drzeworyty, a także opracował technikę tworzenia monorytu. Ma na swoim koncie 32 wystawy indywidualne i 180 zbiorowych w kraju i za granicą.

35
JERZY RUPNIEWSKI
(1888 - 1950)

Wnętrze gabinetu, 1943

akwarela, gwasz, tektura, 69 x 89,5 cm
sygn. d. śr.: I. RUPNIEWSKI / LWÓW 43.

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja instytucjonalna

36
MENNO SIMON JACOBUS VAN MEETEREN BROUWER
(1882 - 1974)

U notariusza

olej, płótno, 55,5 x 75 cm
sygn. p. d.: Menno

Estymacja: 6 000 – 7 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja instytucjonalna

Każdy obraz, niezależnie od tego, co wyobraża, jest pewnego rodzaju mozajką plam barwnych. Te mogą być wielkie albo małe – kontrastowe albo stonowane – o barwach żywych albo stłumionych – o tonacji bogatej albo ubogiej. (...) Celem jednak zawsze jest stworzenie pewnej harmonii, zależnej od linji, od ustosunkowania walorów i barw. To ta harmonja stanowi o dekoracyjnem rozwiązaniu obrazu.
– *Eligiusz Niewiadomski*

(Niewiadomski E., Wiedza o sztuce na tle jej dziejów, Warszawa 1923, s. 21)

37
ELIGIUSZ NIEWIADOMSKI
(1869 - 1923)

Zadumana

olej, deska, 22 x 26 cm

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł

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

38
STANISŁAW MASŁOWSKI
(1853 - 1926)

Cortile a Villa d'Este, 1910

akwarela, papier naklejony na tekturę, 78 x 126 cm
sygn. i opisany u dołu: ST.MASŁOWSKI/ TIVOLI 910

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 14.12.2016, poz. 19

REPRODUKOWANY
„Tygodnik ilustrowany", nr 48, 1910, s. 967.

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

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

Analizuje i utrwala doznania, szuka godzin, w których światło jest tak lśniące, że aż rozmywa kontury i kolory, lubuje się w słodkich chwilach, ale też sytuacjach walki, w których siły żywego, wiecznego istnienia zderzają się z sobą – i to z nich wyciąga ten szczególny efekt.
– Lucien Aressy

(L'Aquadémie, październik 1921)

39
WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
(1873 - 1951)

Paysage présumé des Landes, 1927

olej, płótno, 152 x 190 cm
sygn. p. d.: W. Terlikowski - 1927

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 9.03.2021, poz. 37
Rzeszów, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna

Mimo że Włodzimierz Terlikowski to jeden z najpopularniejszych malarzy paryskiego Montparnassu, jego twórczość została odkryta w Polsce dopiero w latach 90. XX wieku. Wcześniej był w rodzimmy kraju artystą mało znanym prawdopodobnie ze względu na jego częste podróże i stałe zamieszkanie w Paryżu. Terlikowski urodził się w rodzinie urzędnika kolejowego w Poraju, niedaleko Łodzi. Jego biografia zawiera wiele mitów, które sam wymyślał w ciągu swojego życia. Czasem nadawał sobie szlacheckie pochodzenie dodając „de" przed swoim nazwiskiem. Podobno w wieku trzynastu lat odszedł z rodzinnego domu udając się pieszo do Francji. Tam utrzymywał się z pracy jako parobek, kowal czy woltyżer w cyrku. Krótko studiował w akademii monachijskiej, a następnie przez niedługi czas kształcił się w pracowni Jean-Paula Laurensa w Paryżu, gdzie w 1900 roku zadebiutował wystawą indywidualną w galerii Bernheim-Jeune.

Artysta nieraz ukrywał swoją historię edukacji, aby uchodzić za cudownego samouka, który sam doszedł do tak dojrzałych rozwiązań artystycznych. Dużo podróżował, zarówno po Europie jak i Indiach, północnej Afryce, Australii i Nowej Zelandii. Od 1911 roku mieszkał na stałe w Paryżu, gdzie związał się ze środowiskiem Ecole de Paris. Jego twórczość ściśle wynikała z licznych, odbytych podróży. Wiele z jego pejzaży przedstawia widoki z Francji, Włoch i północnej Afryki. W odległych krajobrazach dopatrywano się jego miłości do porzuconej ojczyzny. Maria Kasterska w tygodniku „Świat" pisała: „Obrazy Terlikowskiego uderzają barwami i wyrazem. Tkwi w nich siła i życie. Wyczuwa się w tych dziełach, mimo doskonałego pojęcia pejzażu francuskiego, melancholię polską – tę nieokreśloną tęsknicę, którą artysta zachował mimo długiego pobytu poza krajem" (Kasterska M., Wystawa Włodzimierza Terlikowskiego, „Świat", 1921, nr 16, s. 7).

Terlikowski wypracował własny, łatwo rozpoznawalny styl, należący do nurtu ekspresyjnego koloryzmu. Na ukształtowanie jego postawy twórczej silnie oddziałał fowizm, pod wpływem którego malarz stosował szeroką gamę żywych i nasyconych barw, zestawiając je na zasadzie kontrastu. Jego prace charakteryzują się impastowym gestem kładzenia farby, zwykle wręcz szpachlą. Bennard Perlman pisał: „Mistrz wielce spokojnej i mądrej sztuki, [Terlikowski] porzuca pędzel dla szpachli. Potrzebuje pracować szybciej. Kończy swoje prace, stojąc przed przedmiotem, bez uprzedzeń, dając siebie w pełni, silnie, intensywnie; tłumaczy swoją wizję bezpośrednio, pracuje tak, jak płynie rzeka" (Perlman B., Wladimir de Terlikowski: His Life and Art, Ashville 1998, s. 51). Wymiana pędzla na szpachlę nie pozwalała krytykom wpasować artystę do jednego nurtu w sztuce. Chcieli widzieć w nim postimpresjonistę – jednak nie malował on światła, a formował materię malarską niczym relief. Pomimo jasnej palety kolorystycznej, to faktura odgrywała w jego dziełach główną rolę. Często sygnował prace „ryjąc" podpis w mokrej jeszcze farbie olejnej. Wiele prac artysty było wystawianych – m.in. na paryskich Salonach: Jesiennym (1912) i Societe Nationale des Beaux-Arts (1930) oraz na wystawach sztuki polskiej w Paryżu i Brukseli. Jego działalność szybko została doceniona i już po pierwszej wojnie światowej doczekał się kilku monografii i albumów, opracowanych przez wybitnych paryskich krytyków tamtych czasów m.in. Arsene Alexandria czy Jana Topassa.

Terlikowski to czarodziej wspaniałych świateł, harmonijnych fioletów i różów. To malarz kwiatów, których wonne i słabnące dusze rozlewają się jak namiętność w tajemnicy jednej godziny, jednego umierającego wieczoru. Terlikowski to czarodziej barwy (...) i wibrujących efektów południowego słońca.
– Lucien Aressy

(L'Aquadémie, październik 1921)

40
WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
(1873 - 1951)

Kwiaty w wazonie, 1923

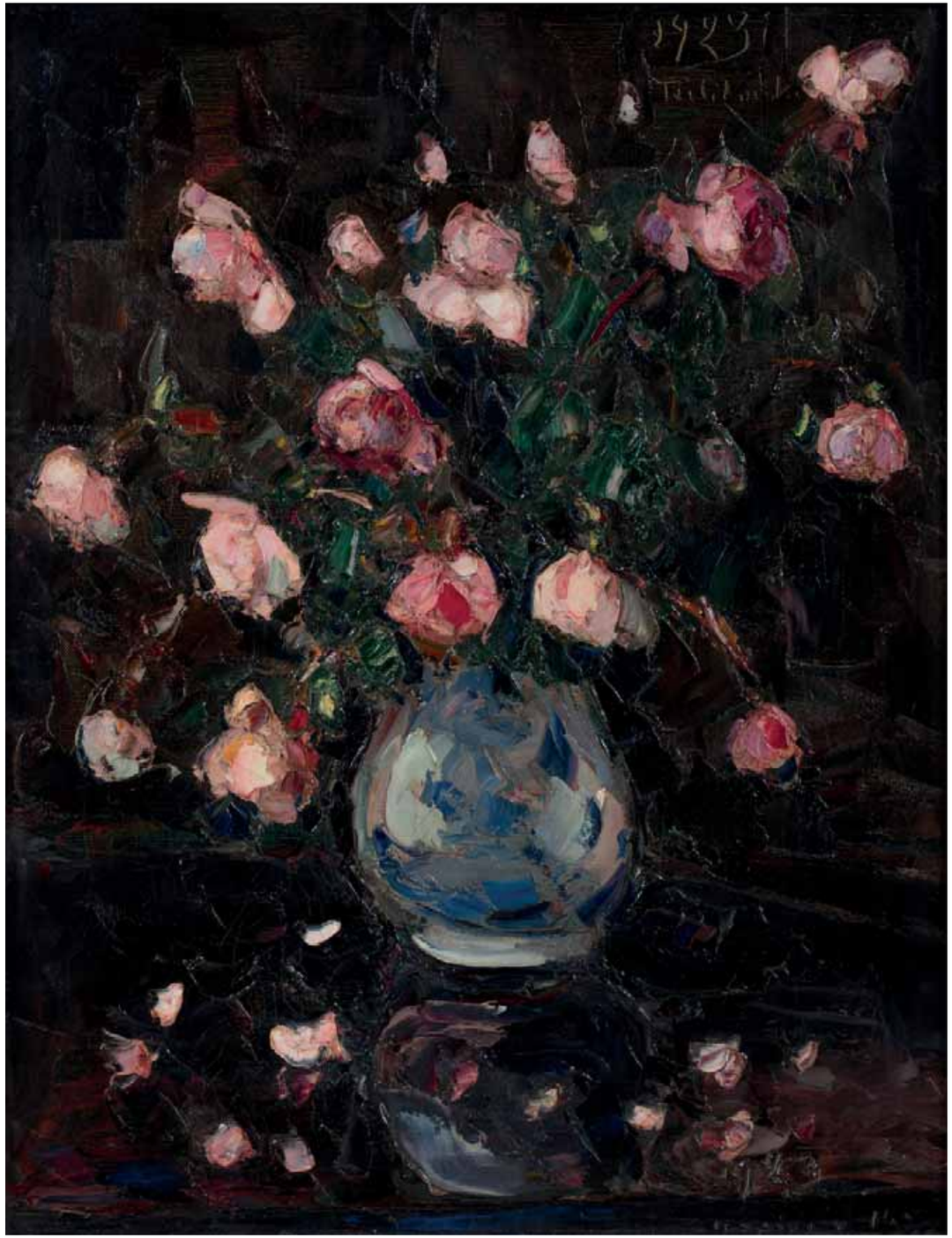
olej, płótno, 66 x 50 cm
sygn. l. g.: 1923 / Terlikowski p. d.: 1923

Estymacja: 19 000 – 25 000 zł

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna

Zwróćmy uwagę (...) na liczne studia kwiatów: róż herbacianych i czerwonych, których delikatne płatki dopracowane są za pomocą szpachli, tło, z grubymi impastami, sprawia wrażenie reliefu, co jest rzadkie w przypadku malarstwa. Dzieła należy oglądać z pewnej odległości, gdyż zyskują wtedy ujmującą oryginalność. Zdradzają artystę o wielkiej precyzji spojrzenia i rzadkiej pewności warsztatowej.

(Merlot C., L'art polonas a Paris. I. L'Exposition des oeuvres de W. Terlikowski (…), „La Pologne politique, econimique, litteraire et artistique" 1921, półr. I, s. 100-101)



I wojna światowa zastała Leopolda Gottlieba w Paryżu. Trzydziestopięcioletni artysta został zmobilizowany i przydzielony do Naczelnej Komendy Armii, z której zdezerterował by dołączyć do 1 Pułku Piechoty pod dowództwem Józefa Piłsudskiego. Rok później stał się urzędowym malarzem w Legionach Polskich. Podczas całej swojej służby wykonał ponad tysiąc rysunków ukazujących typy żołnierskie i dokumentujących obozową codzienność. Juliusz Kaden-Bandrowski, pisarz i żołnierz legionów po latach wspominał: „Wszyscy chcieli, aby ich Gottlieb malował, ale każdy żądał, by go tak wymalowano, jak sam się widział. (…) Gdy jednak na malunku nie tak wyszło, jak sobie ubrdali, zapalali się wielkim gniewem przeciw artyście. Wołali, że go zarąbią, zastrzelą, utopią, że wariatów z nich robi, że wolą fotografię, że mu nie dadzą konia, niech łazi piechotą ze swymi płótnami, farbami i kredkami".

Prezentowany szkic nie jest typowym przedstawieniem współkompana broni, a bardziej prywatnym studium przyjaciela. Powstał na pamiątkę kampanii w legionach 1914 roku, którą Gottlieb przeżył wspólnie ze sportretowanym Kazimierzem Wiśniewskim. Przed wybuchem wojny Wiśniewski był studentem medycyny. Gottlieb ukazał go w kitlu lekarskim, siedzącego wygodnie w fotelu. W tle zanim widać fotel dentystyczny i stomatologiczną wiertarkę. Tego typu sprzęt medyczny zaczął być powszechny pod koniec XIX wieku i stanowił wyposażenie gabinetów dentystycznych jeszcze w okresie międzywojnia. Koło obrotowe połączone linką z wiertłem napędzano wówczas nożnie. Pośród licznych portretów żołnierzy autorstwa Gottlieba, wizerunek Wiśniewskiego jako dentysty, opatrzony dodatkowo autorską dedykacją jest pracą nietuzinkową, a zarazem sentymentalną pamiątką z wojskowego etapu twórczości artysty.

41
LEOPOLD GOTTLIEB
(1879 - 1934)

Szkic pamiątkowy, po 1914

ołówek, kredka, papier, 26 x 31 cm
sygn. i opisany p. d.: Kazik. Wiśniewskiemu na pamiątkę wspólnej / Kampanii w leg. (1914) z przyjaźnią / l. gottlieb

Estymacja: 18 000 – 22 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

42
STANISŁAW ELESZKIEWICZ
(1900 - 1963)

Portret kobiecy

olej, deska, 27 x 18,5 cm
sygn. p. d.: S. Eleszkiewicz

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna

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

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

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

(Winkler K. S., Wystawa prac Zygmunta Menkesa, [w:] „Kurier Poranny", 21.I.1931, nr 21)

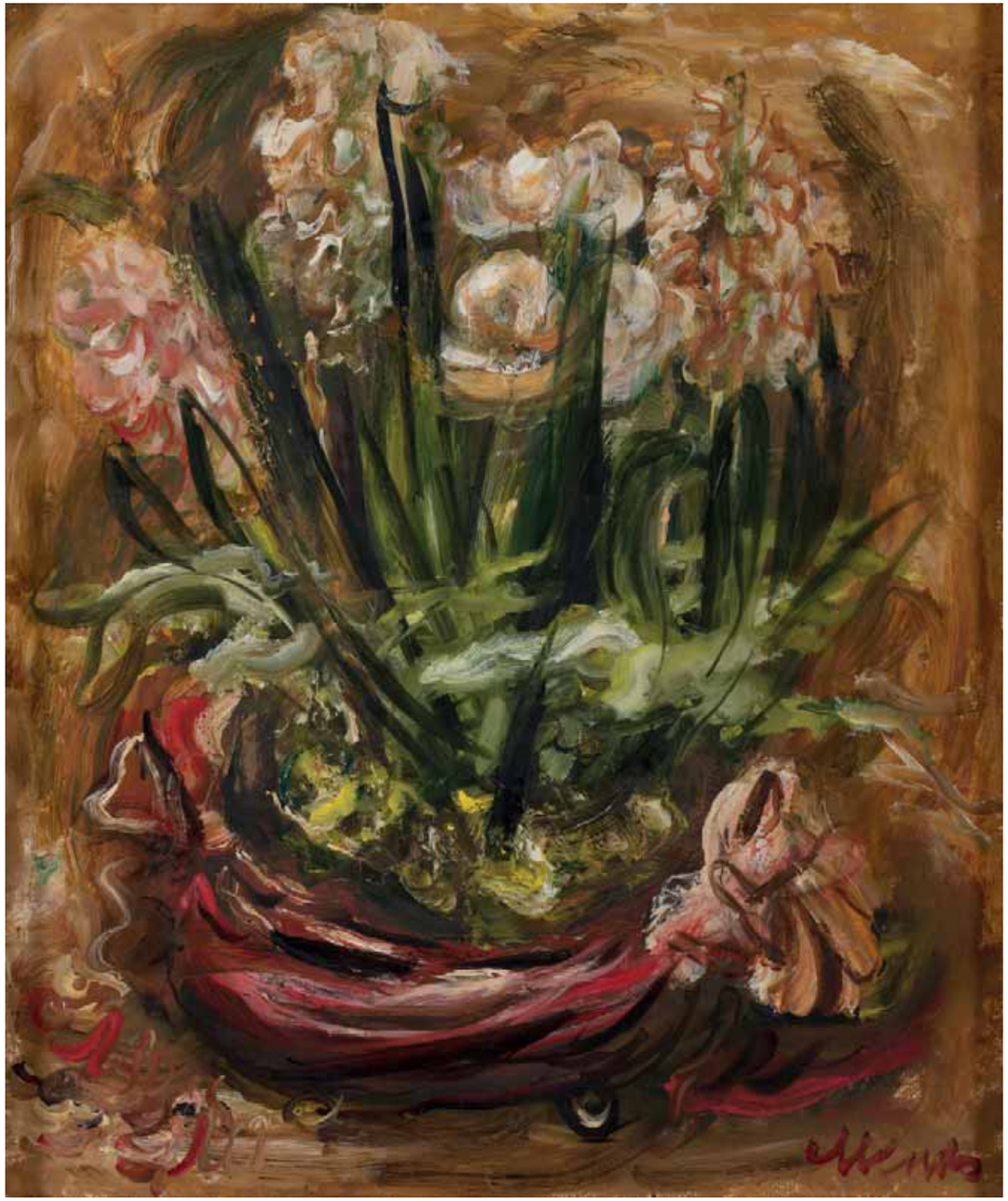
43
ZYGMUNT MENKES
(1896 - 1986)

Kwiaty

olej, płótno, 65 x 54 cm
sygn. p. d.: Menkes

Estymacja: 45 000 – 60 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna



44
MELA MUTER
(1876 - 1967)

Martwa natura z owocami

olej, sklejka, 38 x 46 cm
sygn. l. g.: muter

Estymacja: 180 000 – 220 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polska, kolekcja Ewy i Wojciecha Fibaków
Paryż, Galeria Marek & Sons

WYSTAWIANY
Kraków, Pałac Sztuki w Krakowie, Ecole de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, lipiec - sierpień 1998. Szczecin, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Polski Paryż. Ecole de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka. Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko - żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem - od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, grudzień 1999 - marzec 2000.

REPRODUKOWANY
Grabski J. (red.), Ecole de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka [katalog wystawy], wyd. IRSA, Kraków 1998, s. 145. Polski Paryż. Ecole de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka. Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko - żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem - od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina. [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2000, s. 114.

Jakby w przeciwieństwie do antropocentryzmu, który dominował w twórczości Meli Muter na początku XX wieku, w latach wojny i powojennych powstawały prawie wyłącznie martwe natury – temat wcześniej w zasadzie u niej nie spotykany. W tym jakże trudnym czasie zbrojnego konfliktu, praca nad martwymi naturami dawała Meli ukojenie. Malowała owoce, warzywa, ryby w otoczeniu prostych naczyń, rozłożone na kuchennej ściereczce czy zwykłej gazecie. Przywracało jej to wiarę w powrót do normalności i pozwalało skupić się na rozwiązaniach plastycznych. Mówiła: „W sztuce trzeba być małomównym, nie należy przedstawiać wszystkich szczegółów, a koncentrować się jedynie na rzeczach istotnych" (cyt. za: Prewęcka M., Mela Muter. Gorączka życia, wyd. Fabuła Fraza, Warszawa 2021, s. 245).

Artystka bardzo często w swoich kompozycjach martwych natur wykorzystywała gazety. W przypadku oferowanego obrazu zadrukowane papierowe arkusze rozłożyła na plecionym krześle, na których zaaranżowała prosty układ owoców – ciemnofioletowych winogron i jasnozielonych jabłek. Sposób doboru i zestawienie motywów wskazuje na zainteresowanie malarki tylko i wyłącznie grą organicznych kształtów oraz barwnych, skontrastowanych plam owoców i ich otoczenia, bez intencji nadawania przedmiotom jakiegokolwiek estetycznego porządku. W martwych naturach najlepiej uchwytne jest credo Muter – artystka za najwyższą wartość uważała kompozycję i walory kolorystyczne obrazu.

(...) zabierałam się do malowania, lecz nie postaci ludzkich. Nikt nie miał wtedy czasu ani też cierpliwości by mi pozować. Martwe natury – owoce morza, skorupiaki i ryby niewrażliwe na ludzkie dramaty, na ludzkie szaleństwa, zastępowały mi modeli.
– *Mela Muter*

Mojżesz Kisling w pracowni, materiały prasowe.

MOJŻESZ KISLING

Kisling jest malarzem bardzo nowoczesnym, można spierać się o słuszność jego dążeń, lecz nie można odmówić mu wyczucia kompozycji.

(Merlot C., L'Art Polonais à Paris. I. Au Salon d'Automne, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique" 1920, półr. II, s. 1248.)

Wybuch II wojny światowej miał niebagatelny wpływ na losy wielu polskich artystów żydowskiego pochodzenia, którzy w krajach takich jak Francja przez dziesięciolecia odnajdywali sprzyjające warunki do swoich artystycznych działań. Niezwykle bogata i różnorodna tradycja malarska, jaką tylko w krótkim międzywojennym okresie lat 20. i 30. stworzyli twórcy przynależący do kręgu Ecole de Paris, w 1939 roku stanęła w obliczu wielkiego zagrożenia. Wielu z nich nie przeżyło dramatycznych wydarzeń II wojny światowej – Roman Kramsztyk, Joachim Weingart i Henryk Epstein – by wymienić tylko niektórych z nich. Ci, którzy przetrwali zawdzięczali to często szybkiej decyzji o ucieczce z Europy. Jednym z takich artystów był Mojżesz Kisling, słynny „książę Montparnassu", przyjaciel największych twórców międzywojennych, prawdziwy żywioł i dusza towarzystwa, barwny ptak polsko-żydowskiego środowiska artystycznego w Paryżu.

W sierpniu 1939 roku Mojżesz Kisling został zmobilizowany do francuskiej armii. Po zawieszeniu broni wyjechał z Paryża do La Ciotat na południu Francji, gdzie odnalazł umierającego Józefa Pankiewicza. Po śmierci profesora pomógł wdowie – Wandzie Pankiewiczowej – przy organizacji pogrzebu w Marsylii, po czym sam zagrożony za manifestowanie postaw antyfaszystowskich wyjechał do Lizbony w 1941 roku. Stamtąd drogi poprowadziły go do Stanów Zjednoczonych, otwierając tym samym blisko sześcioletni czas amerykańskiej emigracji artysty.

Ameryka nie była dla Kislinga zupełnie obcym terenem. Jeszcze w przedwojennym Paryżu miał on bowiem styczność z kolekcjonerami zza oceanu, którzy chętnie kupowali jego prace. W roku 1930 a następnie 1932 nowojorskie Museum od Modern Art pokazywało płótna Kislinga na wystawach poświęconych paryskiemu malarstwu („Summer Exhibition: Painting and Sculpture" w 1930 roku oraz dwa lata później „Painting in Paris"). W Ameryce miał wreszcie Kisling przyjaciół. Po przybyciu do Nowego Jorku w 1941 roku artysta założył pracownię przy 222 Central Park South. W szybkim czasie stała się ona miejscem spotkań coraz liczniejszego środowiska twórców europejskich, którzy w Ameryce odnaleźli schronienie przed wojną. Osobowość Kislinga przyciągała jak magnes, potrafił on jak nikt inny odtworzyć w emigracyjnych warunkach atmosferę przedwojennego Paryża. Nic więc dziwnego, że w jego nowojorskim atelier chętnie gromadzili się liczni intelektualiści i artyści.

Bujne życie towarzyskie nie ograniczało w żaden sposób Kislinga, który z zapałem malował. W roku przybycia do USA miał m.in. wystawę w słynnym Whitney Museum w Nowym Jorku. W 1942 roku na zaproszenie swojego przyjaciela Artura Rubinsteina wyjechał do Hollywood. Tam również utrzymywał kontakty z polskim środowiskiem, często odwiedzając dom pianisty Kazimierza Krance i jego żony Felicji z Lilpopów, który był ważnym ośrodkiem polskiej myśli na zachodnim wybrzeżu. W spotkaniach u Kranców brali udział m.in. Artur Rubinstein, Henryk Szeryng, Witold Małcużyński, Julian Tuwim i Rafał Malczewski.

Podczas pobytu w Kalifornii Kisling pokazywał swoje prace w James Vigeveno Gallery w Westwood Hills (LA) oraz w Edgardo Acosta Gallery w Beverly Hills. Po krótkich pobytach w Waszyngtonie i Filadelfii Kisling powraca pod koniec 1943 roku do Nowego Jorku, do swojej wspaniałej pracowni. Tęsknota za Francją nasilała się, zwłaszcza, że przebywali tam nadal żona i dwóch synów artysty. Mimo wielkiego zainteresowania jego malarstwem i osiągniętych sukcesów w Ameryce czuł się coraz bardziej wyobcowany. Ponadto nie odpowiadał mu klimat i warunki życia w mocno zurbanizowanym mieście. Zakończenie drugiej wojny światowej oraz wystawa w paryskiej Galerie Guenegaud w 1945 roku spowodowały, że Kisling podjął decyzję o powrocie do Europy. W 1946 roku był już z powrotem w ukochanej Francji i zamieszkał z rodziną w wybudowanym jeszcze przed wojną domu w Sanary-sur-Mer w Prowansji. To samo Sanary-sur-Mer, które widziało kształtowanie się niezwykłego talentu malarskiego Kislinga już w latach 20. stało się dla artysty miejscem wytchnienia w ostatnich latach jego życia.

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

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

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

45
MOJŻESZ KISLING
(1891 - 1953)

Marseille, 1948

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

Estymacja: 500 000 – 600 000 zł •

PROWENIENCJA
Belgia, kolekcja prywatna
USA, kolekcja prywatna
Los Angeles, kolekcja Charles'a Boyera

REPRODUKOWANY
Dutourd J., ed. Kisling J., Kisling, tom III, wyd. Bosch-Druck, Landshut, Germany 1995, nr kat. 124, s. 336.

Kisling wielokrotnie odwiedzał południe Francji. Podczas jego pierwszego pobytu na przełomie 1912 i 1913 roku w Céret towarzyszyli mu Picasso, Braque, Juan Gris i Max Jacob.

Początkowo na twórczość artysty oddziaływała fascynacja malarstwem Cézanne'a, jednak podczas wspólnego wyjazdu z przyjaciółmi jego prace zaczęły przybierać bardziej geometryczny i kubizujący charakter. Malarz eksperymentował z nowymi formami wyrazu nie po to, aby ustanowić nowe zasady budowy kompozycji, ale by odnaleźć własną formułę dekoracyjności. Mówił: „Staram się wprowadzić w moje prace pierwiastek czysto ludzki i to właśnie wyklucza u mnie zbliżenie z kubizmem" („Wiadomości Literackie", 1929, nr 46).

Artysta odbywał liczne podróże na południe, do ulubionych francuskich miast i miasteczek, aż do wybuchu II wojny światowej. Wówczas po krótkim epizodzie w armii francuskiej, musiał ratować się emigracją za ocean. Do Europy wrócił dopiero w 1946 roku, by połączyć się z rodziną i ponownie zacząć malować z natury, skąpane w słońcu najpiękniejsze widoki. Osiadł wówczas w Sanary-sur-Mer, nieopodal wszystkich miejsc, które zwiedzał dawniej z przyjaciółmi i darzył wielkim sentymentem.

Artysta w swoich pejzażach z Marsylii i Saint-Tropez odnalazł motywację do wnikliwego studiowania portów wraz z ich gwarem i ruchliwością. Południe Francji jest niezwykle urokliwym miejsce do spędzenia wolnych dni. Z obrazów Kislinga powstałych w tamtych okolicach epatuje ciepło, dobra pogoda i sielski nastrój. Stworzył wówczas wiele prac przedstawiających łodzie, porty i życie im towarzyszące. Charakteryzowała je rozbielona paleta barwna oraz widoczne echa inspiracji kubistami i sztuką Cézanne'a. Artysta powiedział: „Wiem, że nie można wnieść do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmienne. (...) Malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczuciowością malarską" („Wiadomości Literackie", 1935, nr 51). Port w Marsylii będzie zawsze taki sam. Farby i płótno również. Jednak to, co wyróżnia malarstwo Kislinga tkwi w nim samym – w jego doświadczeniach, stanach emocjonalnych i interpretacji natury.

Możliwe, że Renoir zakochałby się w jego pejzażach z południa Francji, w ich ciepłej tonacji i dojrzałych barwach.

(Warnod A., „L'Avenir", 1924)

Niczego, co robiłam, nigdy nie robiłam tak, jak inni. Zawsze robiłam wszystko inaczej. Chciałam robić to, co chcę.
– *Tamara Łempicka*

(Claridge L., Tamara Łempicka. Między art déco a dekadencją, Hornowska E. [tłum.], Poznań 2001)

46
TAMARA ŁEMPICKA
(1898 - 1980)

Printemps, 1928

serigrafia barwna, papier, 46 x 35 cm (zadruk)
ed. 147/175
p. d.: pieczęć TAMARA de LEMPICKA

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

„Wiosna" to kwintesencja estetyki art déco i doskonały przykład charakterystycznego stylu Tamary Łempickiej. W ciasnym kadrze przedstawione zostały dwie piękne kobiety, w kwiecie wieku. Mocno przytulone do siebie, wydają się niemal wychodzić z ram obrazu. Ich subtelnie kubizujące sylwetki, zaznaczone modernistycznym rysunkiem i wyraźnym światłocieniem, cechuje niezwykła rzeźbiarskość.

Ukazana na pierwszym planie z profilu brunetka – być może autoportret samej artystki – trzyma w dłoniach rozkwitnięte kiście bzu. W jej ramię wtula się blond przyjaciółka. Ciała modelek nie skrywa żadne odzienie. Mimo to odznaczają się one niezwykłą elegancją, wyrażoną w precyzyjnie ułożonych lokach oraz przyciągającej wzrok czerwieni ust i paznokci. Obie kobiety są symbolem sił witalnych i nieskrępowanej kobiecej seksualności, a ich uroda kwitnie niczym bez na wiosnę.

47
RAFAŁ MALCZEWSKI
(1892 - 1965)

Pejzaż górski

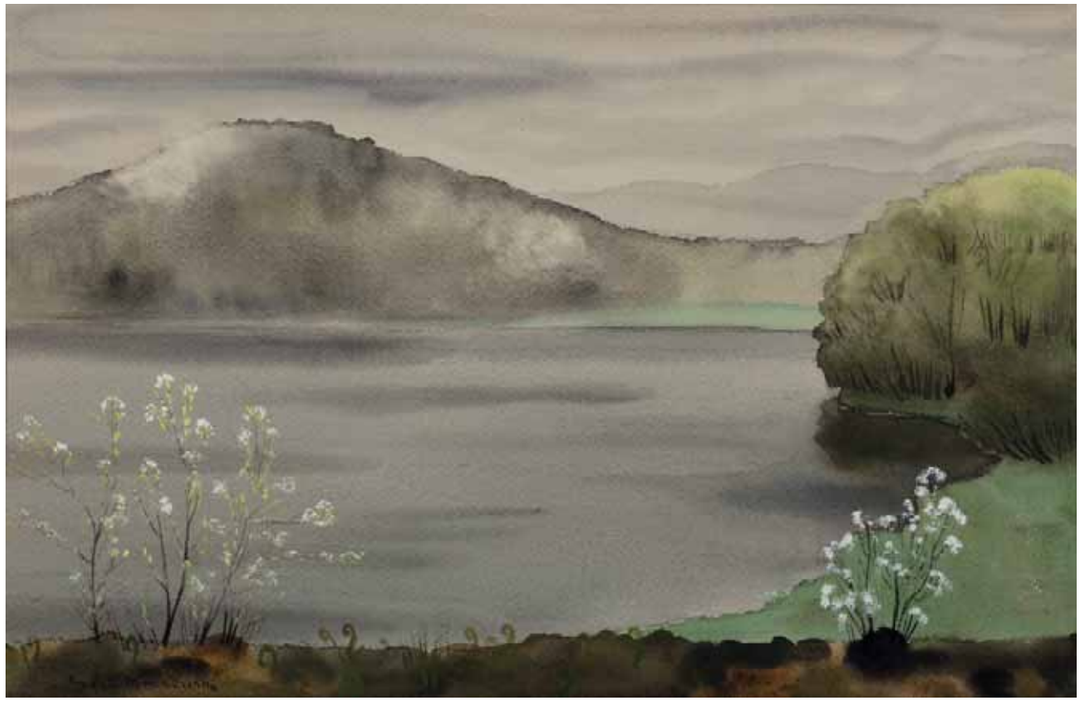
akwarela, gwasz, papier, 34 x 53 cm
(w świetle passe-partout)
sygn. l. d.: Rafał Malczewski

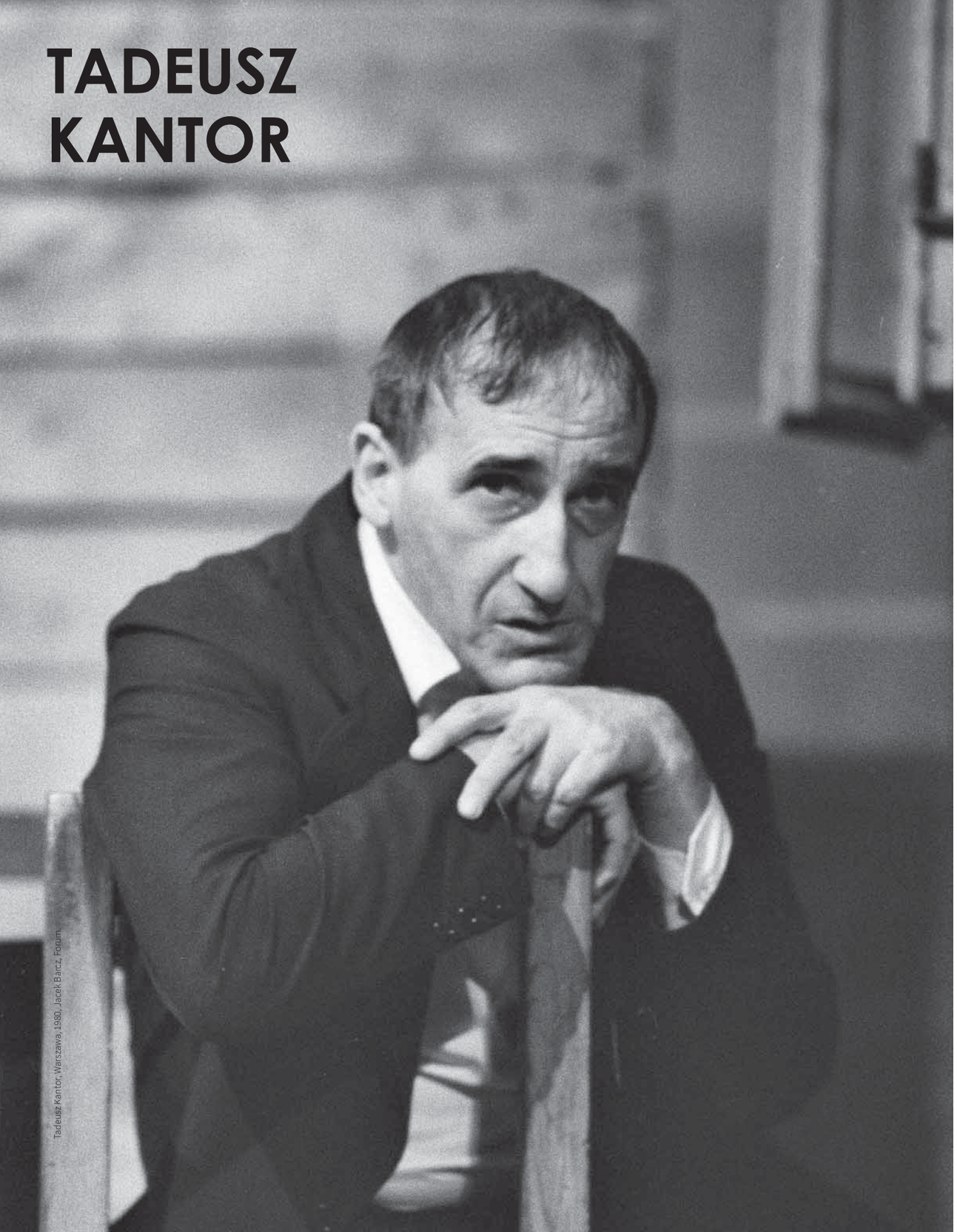
Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Zupełnie czemś innym są moje akwarele, malowane z natury, impresje, notatki z licznych włóczęg i wycieczek, wykonywane wodną farbą. (...) Czystość tej techniki, lekkość i łatwość przenoszenia materiału daje mi możność utrwalenia tego, co spodoba mi się podczas bardzo nawet uciążliwej wycieczki. Niektóre tylko z nich są zalążkami późniejszych olejnych. Akwarele są lżej strawne, mniej osobiste, niepodejrzanie pogodne, a poza tem stają może na wyższym technicznym poziomie.
– Rafał Malczewski

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



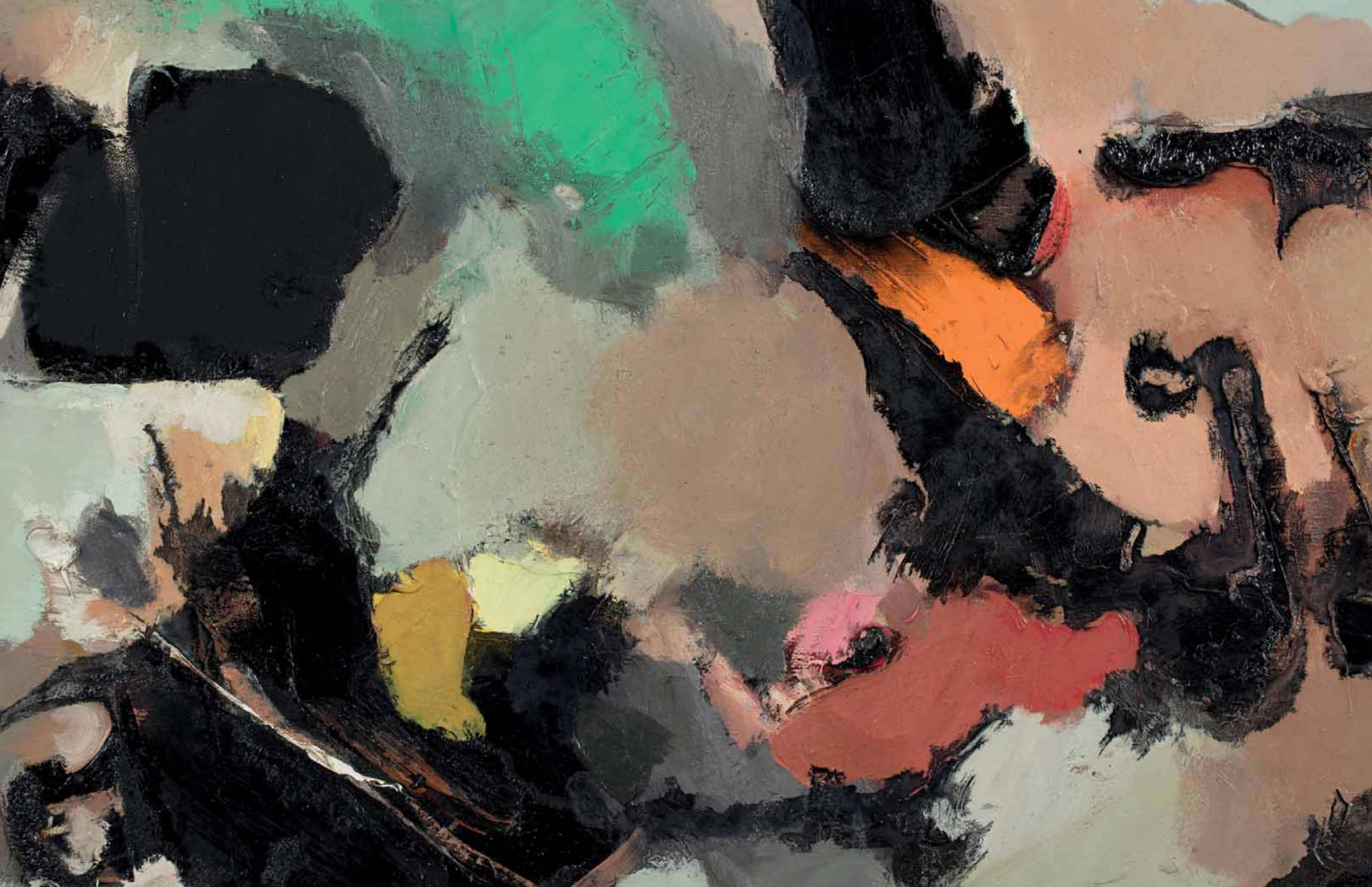


Tadeusz Kantor, Warszawa, 1980, Jacek Barcz, Forum

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)

48
TADEUSZ KANTOR
(1915 - 1990)

Informel, 1964

olej, płótno, 81 x 100 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
T. / CHEXBRES / 3,1964

Estymacja: 280 000 – 330 000 zł • l

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

PROWENIENCJA
Szwajcaria, kolekcja rodziny Ahrenbergów

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)

49
TADEUSZ KANTOR
(1915 - 1990)

Le sec pressé - Emballage, 1963

technika własna, 30 x 22,5 cm (kompozycja), 42 x 32 cm (w autorskiej, skrzynkowej oprawie), 51 x 46 (we współczesnej oprawie z szybą muzealną)
sygn. na autorskiej oprawie: KANTOR (stemplem); na odwrociu: nalepka z drukowanym napisem: l'Emballage / 1963 / 42,5 x 32,5 cm / gerahmt, nalepka: Galrie de France w Paryżu z drukowanym opisem dzieła z rozszerzonym tytułem: Le sac pressé, na autorskiej ramie, u dołu napis: MNG/SW/623 [lub 9] / MR.D., na autorskiej ramie u góry, nalepka z opisem: 3. EMBALLASJE PRESSET POS [zasłonięte] 63.

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, Tadeusz Kantor. Emballage, 25 maja - 29 czerwca 1975.
Paryż, Galerie de France, Tadeusz Kantor. Metamorphoses, marzec - maj 1982.
Berlin, Galerie Eva Poll, Hommage á Tadeusz Kantor, 1986.
Kraków, Cricoteka, Festiwal Tadeusza Kantora, czerwiec - grudzień 2000.

REPRODUKOWANY
Czartoryska U., Kantor. Nowe propozycje, „Projekt", nr 4, 1976.
Borowski W., Tadeusz Kantor, Warszawa 1982.
Tadeusz Kantor. Metamorphoses [katalog wystawy], Galerie de France, Paryż 1982.
Tadeusz Kantor. Le théatre de la mort, wyd. Parco Picture Backs, Tokio 1983.
Tadeusz Kantor. Wędrówka [katalog wystawy], wyd. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA, Kraków 2000.
Darmon A., Autour de l'art Juive, wyd. Carnot, Paryż 2003.
Zmorzyński W. (red.), Polska awangarda malarska 1950-1970 z kolekcji Bogdana Jakubowskiego: depozyt w Muzeum Narodowym w Gdańsku, wyd. Bernardinum, Gdańsk 2004.

Tadeusz Kantor był poszukiwaczem nowinek artystycznych, a w Polsce jednym z najbaczniejszych obserwatorów nowych trendów pojawiających się w sztuce europejskiej i amerykańskiej. Jego zamiłowanie do eksperymentu i niechęć do podążania utartymi ścieżkami powodowały, że każdy wyjazd poza granice kraju inspirował go do nowych działań, które z zapałem podejmował.

Znużony koncepcją informelu, zaczął w latach 60. poszukiwać nowej formy wyrazu. Uważał powrót do malarstwa realistycznego za niemożliwy, a jednocześnie pragnął „dotknąć przedmiotu w sposób »sztuczny« poprzez negatyw, odcisk lub przez coś, co go ukrywa" (cyt. za: Stangret L., Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła, ART+EDITION, Kraków 2006, s. 53). Zaczął zbierać odpady – kawałki spróchniałego drewna, szmaty i strzępki materiałów, taśmy, papiery, foliowe worki, zmięte koperty oraz pakunki – by komponować z nich różnego rodzaju układy. Znalazł do nich następnie podczas pobytu w Szwajcarii pasujące określenie – „ambalaż" (franc. „emballage" – opakowanie). Były to tajemnicze metafory o bardzo szerokim wachlarzu znaczeń, pozwalające sięgnąć w głąb, do istoty przedmiotu. Jak zauważył Jerzy Nowosielski w 1991 roku, u Kantora: „(…) te odpady rzeczywistości, cywilizacji, kultury stają się substancją artystyczną niezwykle cenną. Jedynie on miał tę siłę czarodzieja, której jak podejrzewam, nie miał nikt na świecie, żeby z tych odpadów zrobić muzeum drogocenności. To w jego rękach, artysty natchnionego, to wszystko stawało się zbiorem drogich kamieni" (cyt. za: Czerni K., Tadeusz Kantor. Malarstwo i teatr, Biuro Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2002, s. 10).

Prezentowany „Le sec pressé – Emballage" z 1963 roku stawia kontrowersyjne pytanie o granice sztuki. To nowy obszar artystycznej gry Kantora, gdzie strzępki czy fragmenty przedmiotów symbolizują upadek świetności, stan „najniższej rangi". Elementy te jednocześnie stanowiąc opakowanie – kostium – niosą ze sobą narracyjny ładunek i tajemnicę skrywanego przedmiotu, gdzieś „między wiecznością a śmietnikiem".

Materia, której objawami są takie czynności jak: zgniecenie, rozdzieranie, wypalanie, plamienie, której rodzajami jest błoto, ziemia, glina, gruz, próchno, popiół. Przedmioty u progu przejścia w stan materii to łachmany, szmaty, rupiecie, szpargały, zbutwiałe książki, zbutwiałe deski, odpadki, śmietnik.
– Tadeusz Kantor

(cyt. za: Czerni K., Tadeusz Kantor. Malarstwo i teatr, Biuro Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2002, s. 21)

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)

50
TADEUSZ KANTOR
(1915 - 1990)

Znana nam skądś postać... (studium do Wielopole, Wielopole), 1980

tusz, flamaster, kolaż, papier, 49 x 26,5 cm
(w świetle passe-partout)
sygn. i opisany p. d.: 1980 / Florencja / „Wielopole - Wielopole" / Znana nam skądś postać / Tkantor

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna

"Kamienie krzyczą" stanowią serię wspomnień z okresu wojennego, powstałą w latach 1946-1956. Jest to najsłynniejszy cykl artysty, malarza, rysownika i grafika, nieco już dziś zapomnianego przyjaciela Stanisława Ignacego Witkiewicza. "Kamienie krzyczą", cykl, do którego należy prezentowana praca jest zestawem 14 plansz przedstawiających przerażającą wizję ruin Warszawy. W 1959 roku jego reprodukcje zostały wydane w albumie z bardzo wymownym wstępem Marii Dąbrowskiej. Powstanie serii poprzedziły liczne spacery artysty po zburzonej stolicy, ze szkicownikiem i aparatem fotograficznym w ręku. Ważne też były dla niego rozmowy z warszawiakami, którzy przeżyli wojnę. W 14 odsłonach stworzył metaforyczną wizję śmierci miasta. Pojawiający się na obrazach ludzie dopełniają tylko znaczeń katastroficznego pejzażu. Ludzie jednak nie są głównym tematem przedstawień. Rolę tę odgrywają ożywione, monumentalne ruiny, które współodczuwają, ale też współdziałają z ludźmi. Artysta nadał taki specyficzny kształt kamienicom Warszawy, aby podkreślić ich zniszczenie. Obdarzył budynki ludzkimi cechami, aby uwypuklić bezmiar okrucieństwa, które przyniosły z sobą działania wojenne.

Wielokrotnie próbowano zdefiniować bardzo niejednoznaczną twórczość Linkego. Sama Maria Dąbrowska pisała: "(...)zaczął tworzyć w latach 30-tych naszego wieku, nie należał nigdy i nie należy do żadnej szkoły, nie idzie w żadnym szeregu modnych nowatorstw czy kierunków. Sztukę Bronisława Linkego wiązano często z Boschem, Brueghelem Młodszym, Goyą, czy Daumierem, ale nie jest to jedyne możliwe rozwiązanie. Genezy form artystycznych Linkego poszukiwano też w malarstwie niemieckiego ekspresjonizmu. Próbowano opisywać je za pomocą kategorii realizmu metaforycznego, wskazując na przenośne znaczenie wyjętych z otaczającego świata i w dosadny sposób przedstawionych przedmiotów czy ludzi. Jego sztuka bliska jest także niektórym założeniom realizmu magicznego w niesamowitości realnych na pierwszy rzut oka przedstawień. Do żadnego jednak z powyższych kierunków nie daje się przypisać na stałe, wiedza ta pozwala tylko być może czytać jego twórczość w pewnych kontekście, ale na pewno jej nie tłumaczy".

Na podkreślenie zasługuje fakt, że prezentowana praca znajdowała się w kolekcji Anatola Sterna – poety, krytyka, scenarzysty, współautora manifestu polskiego futuryzmu „Nuż w bżuhu".

51
BRONISŁAW LINKE
(1906 - 1962)

Misterium, 1947

akwarela, gwasz, papier, 75 x 48 cm
sygn. p. d.: Br Linke 1947

Estymacja: 30 000 – 38 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 22.10.1997, poz. 202

Na ogół nie roztacza się przed światem obrazu ruin, o ile nie są to resztki tak wielkiej sztuki, kultury i cywilizacji, jak na przykład ruiny greckie czy rzymskie. Ale w czternastu planszach Bronisława Linkego zatytułowanych „Kamienie krzyczą" i przedstawiających ruiny Warszawy idzie o sprawę takiej samej wagi, choć innego rodzaju. Mamy tu do czynienia z dwoma niezwykłymi wydarzeniami, jakimi są: kompletne niemal zburzenie miasta i plastyczny wyraz nadany tej zagładzie przez posępną inspirację wyjątkowego artysty. Bez fałszywej skromności sądzę, że obie te rzeczy powinny być pokazane zarówno Polsce, jak i światu.

(Dąbrowska M., Wstęp, [w:] B. W. Linke. Kamienie krzyczą, Wyd. RSW Prasa, 1958)

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

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

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

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

Andrzej Wróblewski, fot. Fundacja Andrzeja Wróblewskiego.

52
ANDRZEJ WRÓBLEWSKI
(1927 - 1957)

Święty (kompozycja figuralna nr 1197), ok 1956

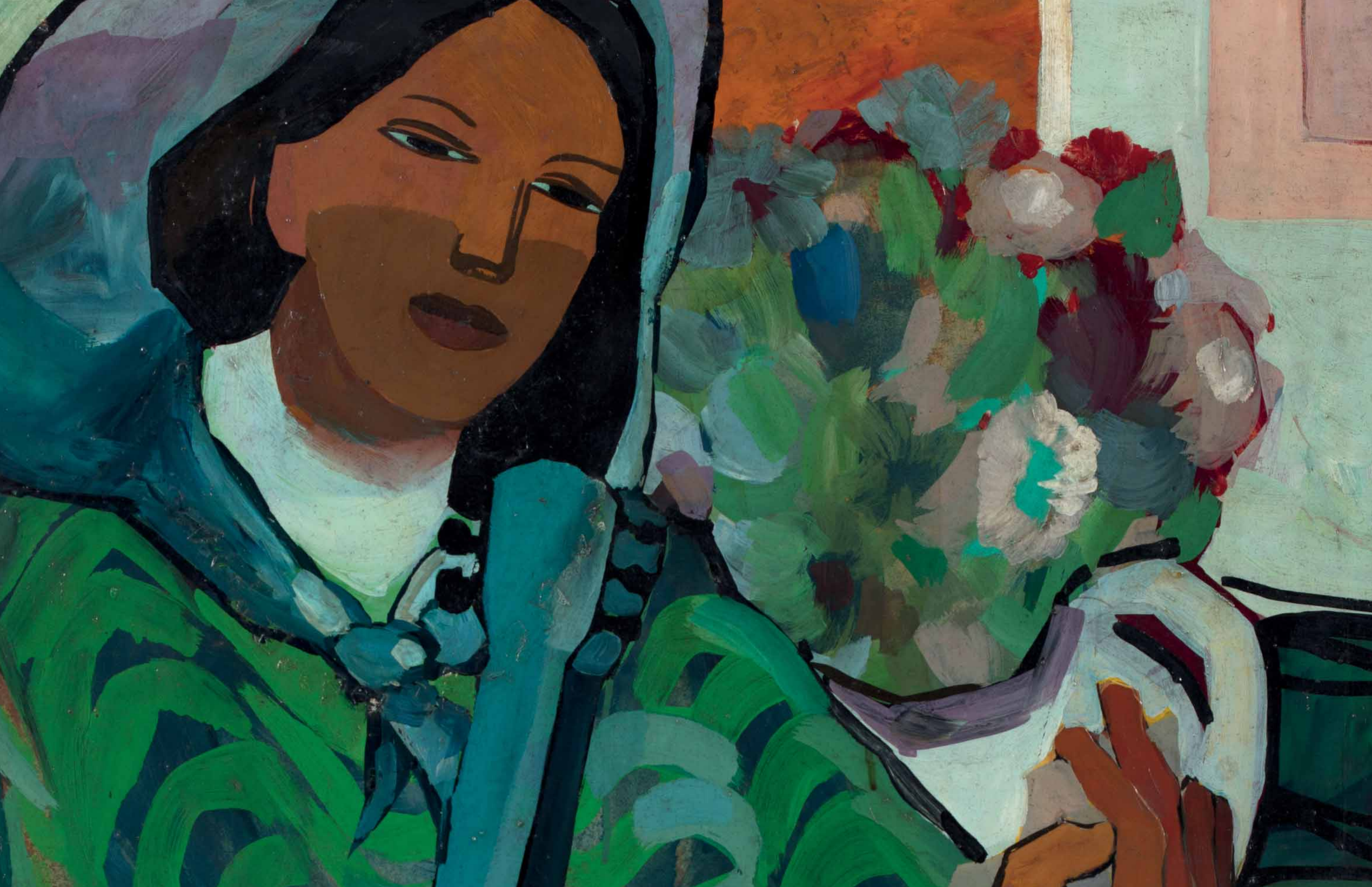
gwasz, papier, 29,4 x 42,1 cm

Estymacja: 450 000 – 600 000 zł •

REPRODUKOWANY
Ziółkowska M., Grzybała W., Andrzej Wróblewski. Waiting room [katalog wystawy], wyd. Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / Instytut Adama Mickiewicza / Hatje Cantz Verlag, Warszawa 2020, s. 225, il. 191.

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

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



53
LECH KUNKA
(1920 - 1978)

Zosia (Dziewczyna z gitarą), 1955

olej, tektura, 100 x 70 cm
sygn. p. d.: LKunka 55

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

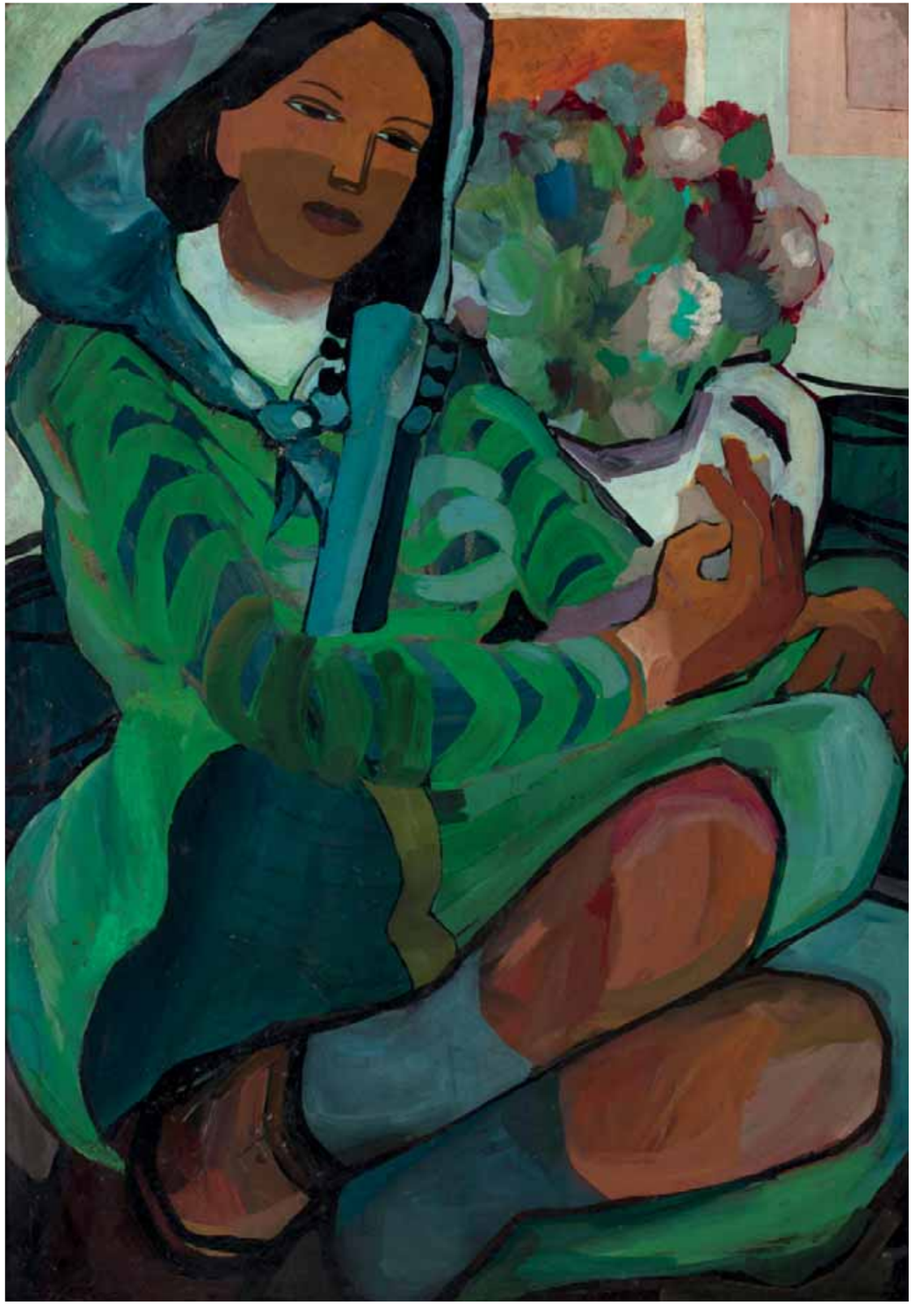
WYSTAWIANY
Łódź, Muzeum Miasta Łodzi, Lech Kunka (1920 Pabianice – 1978 Łódź). Wystawa w 35. rocznicę śmierci, 5 marca - 5 maja 2013.

REPRODUKOWANY
Knapik K., Filipowska M. [oprac.], Lech Kunka 1920-1978. Zmysłowość i intelekt. W 35. rocznicę śmierci artysty [katalog wystawy], Muzeum Miasta Łodzi, Łódź 2014, nr kat. I. 33, s. 57.

Lech Kunka był absolwentem Łódzkiej Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych, gdzie uczył się pod okiem prof. Strzemińskiego w latach 1945-1951. Swoją edukację uzupełnił ponadto studiami w Paryżu w atelier Fernanda Légera. Doświadczenie to miało istotny wpływ na dalsze wybory twórcze młodego malarza – swoisty styl Légera był bowiem zgoła odmienny od koncepcji artystycznej Strzemińskiego. Dokonał się wówczas niespodziewany zwrot w sztuce Kunki – a jego cechą charakterystyczną miała stać się dwoistość : „nurt żywiołowości, dynamizmu i dekoracyjności oraz przeciwstawny mu nurt umiaru, ładu i ascezy" (Kowalska B., Lech Kunka, [w:] Tenże, Twórcy – Postawy. Artyści mojej galerii, Kraków 1981, s. 74).

Po powrocie z Paryża, artysta tworzył zwarte kompozycje figuralne o silnie zaznaczonych konturach. Pogłębioną ekspresję uzyskiwał dzięki nasyconej kontrastowej gamie barwnej. W kolejnych latach skupił się bardziej na materii i fakturze obrazu, pozostawiając ich figuratywny wydźwięk na drugim planie.

Po uzyskaniu dyplomu zaczął wykładać na macierzystej uczelni. Dołączył również do grupy artystycznej St-53, która zrzeszała malarzy, architektów, pisarzy i historyków sztuki. St-53 miało charakter samokształceniowy i opierało swoje działania na „Teorii widzenia" Strzemińskiego. Kunka uprawiał techniki malarskie i rysunkowe, zajmował się scenografią oraz tworzył formy przestrzenne. W 1955 roku wziął udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi" w warszawskim Arsenale, a w 1957 roku uczestniczył w II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.



54
ALFRED LENICA
(1899 - 1977)

Nieświadomość 10, 1966

gwasz, papier, 40,5 x 57,5 cm
(w świetle passe-partout)
sygn. i opisany na odwrociu: ALenica / 1966 / Nieświadomość 10

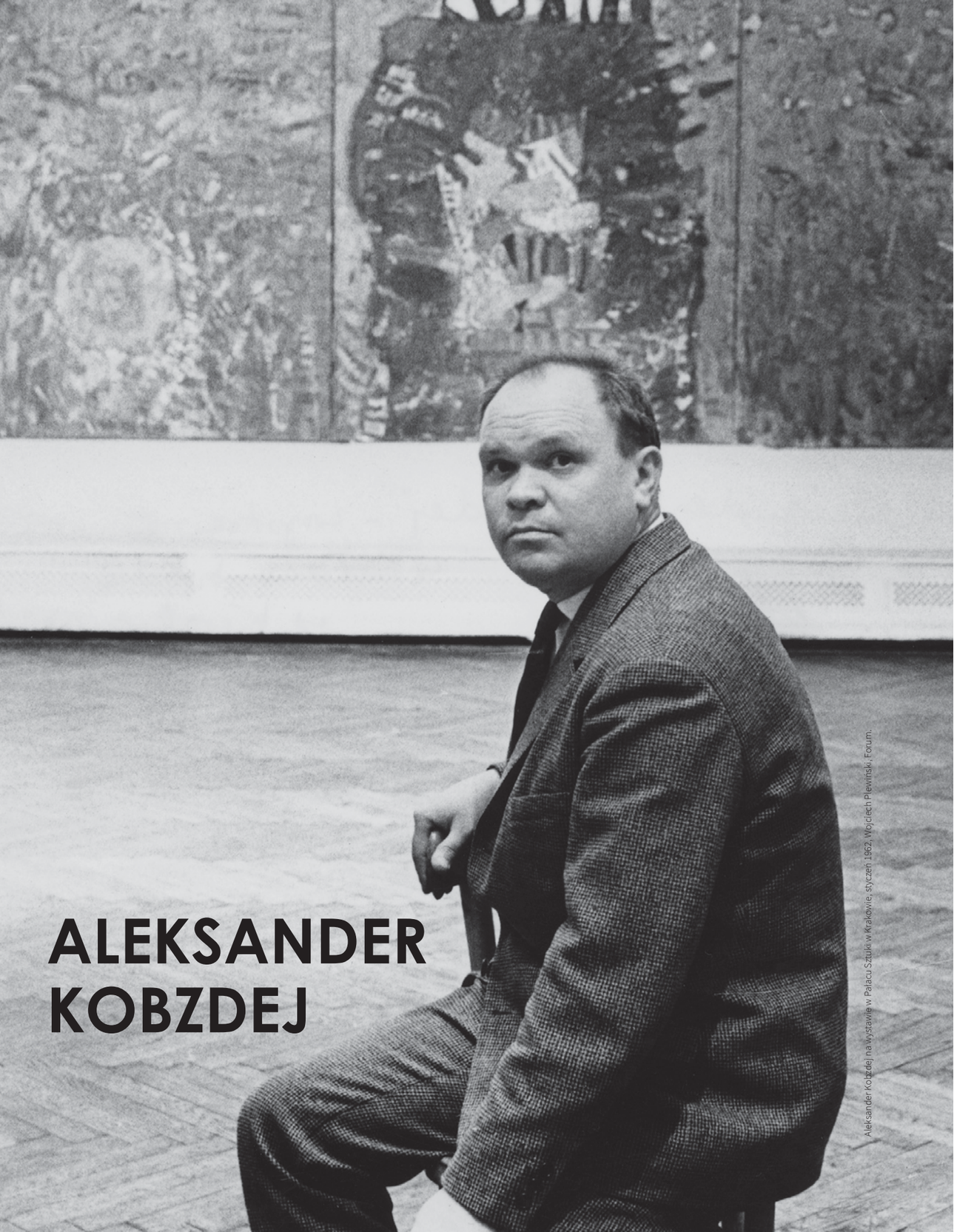
Estymacja: 35 000 – 45 000 zł ⬩

(...) 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)

Alfred Lenica to jeden z najważniejszych artystów polskiej awangardy XX wieku, z wykształcenia profesjonalny skrzypek, który – jak wielu wybitnych współczesnych twórców – malarstwo studiował poza kanonem akademickim. Pisał: „muzyka ułatwiła mi poznanie barwy i dźwięku" (Gawrońska-Oramus B., Alfred Lenica, wyd. BOSZ, Olszanica 2016, s. 4). W latach przedwojennych jego warsztat malarski koncentrował się na tematach pejzażu, portretu i martwej natury. W okresie powojennym rozpoczął proces poszukiwania i kształtowania swojego indywidualnego stylu artysty.

Decydujący wpływ na kształt tych poszukiwań miało wysiedlenie Lenicy razem z rodziną z Poznania do Krakowa, gdzie artysta wszedł w krąg młodych twórców związanych z Tadeuszem Kantorem. Spotkanie z nimi okazało się bardzo inspirujące – Lenica podjął wówczas szereg eksperymentów w obrębie malarstwa abstrakcyjnego. Owe poszukiwania zostały zakłócone przez krótki okres socrealistyczny. Jednak już w drugiej połowie lat 50. Lenica powrócił do swoich prekursorskich działań w obrębie sztuki informel. Jak wspominał: „Wyeliminowałem używane dotychczas tradycyjne narzędzia pracy, po prostu lałem farbę bezpośrednio na płaszczyznę płótna, zamiast pędzli używałem papieru, szmat, żyletek i palców. Liczyłem na przypadek" (Makowiecki W., Alfred Lenica 1899-1977, Galeria Miejska Arsenał , Poznań 2002, s. 13). Posługiwał się coraz częściej techniką drippingu. To w połączeniu z odczuciem sztuki surrealizmu pozwoliło mu około 1958 roku opracować charakterystyczny styl, bazujący na wirujących, barwnych plamach, czasem obwiedzionych konturem, które dynamicznie wypełniają pola obrazów. Malowane najczęściej farbą olejną, swobodnie rozmieszczone barwne formy pokrywała sieć cienkich linii wykonanych płynącym lakierem. Niejednokrotnie odczuwa się w nich nawiązanie do form naturalnych przez co malarstwo Lenicy często nazywano malarstwem biologicznym. Wykonywał je w sposób podobny do tworzenia surrealistycznej dekalkomanii, a z czasem przekształcił go we własną technikę, która stała się znakiem rozpoznawczym artysty. Najwcześniejsze prace z tego nurtu zaprezentowane na pierwszej indywidualnej wystawie malarza w warszawskiej Zachęcie w 1958 roku, uczyniły z Lenicy ikonę polskiego malarstwa taszystowskiego.



Aleksander Kobzdej na wystawie w Pałacu Sztuki w Krakowie, styczeń 1962. Wojciech Plewiński, Forum.

ALEKSANDER KOBZDEJ

Kontakt z obrazem powinien być spotkaniem intymnym. Ale pierwsze spotkania z propozycjami może odmiennymi są zawsze trudne.
– *Aleksander Kobzdej*

(Kobzdej A., Drogi gościu!, [w:] Grabski J. [red.], Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią [katalog wystawy], IRSA, Warszawa, Kraków 2002, s. 107)

W historii polskiej sztuki powojennej Aleksander Kobzdej zapisał się przede wszystkim w dwóch rolach: jako autor najbardziej znanych malarskich realizacji postulatów realizmu socjalistycznego oraz jako twórca jednej z najciekawszych polskich wersji malarstwa materii. Początkowo Kobzdej interesował się sztuką postimpresjonistów, która pod koniec lat 40. przerodziła się zarówno w malarstwie, jak i rysunku w realizm. Jego prace cieszyły się dużym uznaniem oficjalnych władz – otrzymał liczne państwowe nagrody i odznaczenia. Od 1950 roku brał aktywny udział w oficjalnych przeglądach aktualnego dorobku artystycznego, tj. w dorocznych Ogólnopolskich Wystawach Plastyki, organizowanych w Warszawie z inicjatywy Ministerstwa Kultury i Sztuki. Na pierwszej z nich zaprezentował obraz „Podaj cegłę" (1949). W innych kompozycjach z tego okresu malarz potrafił pokazać również tragizm nadludzkiego wysiłku („Ceglarki", 1950).

W latach 50. rozwinął też swój talent rysownika, tworząc cykle reportażowych notatek z podróży do Chin i Wietnamu. Wtedy też w jego twórczości nastąpiły zasadnicze, wręcz rewolucyjne przeobrażenia. Porzucił sztukę przedstawiającą i zaczął malować metaforyczne kompozycje o wyszukanym połączeniu kolorystycznym. W 1955 roku powstał cykl „Gęstwiny", który wyznaczył nowy kierunek w twórczości coraz bardziej dojrzałego malarza. Kolejne podróże – tym razem po Europie Zachodniej sprawiły, że artysta całkowicie zrezygnował z narracyjnej formy przedstawiania świata.

Kobzdeja coraz bardziej interesowała struktura obrazu – działał z materią farby, a także próbował przełamać dwuwymiarowość dzieła. Eksperymentując z fakturą i przestrzenią doszedł do swego głównego motywu, jakim stał się wielki cykl „Szczelin", tworzonych od 1966 roku. W kolejnych latach malarz skupił się na obrazach przestrzennych, które miały jeszcze więcej cech charakterystycznych dla rzeźb („Powierzchnia srebrna podparta reliefem", 1967). Ich syntezą stały się obiekty malarskie zwane „Hors cadre" (poza ramą), wchodzące bez jakichkolwiek ograniczeń w relacje z otaczającą przestrzenią.

Przez swoją substancję malarstwo Kobzdeja sprowadza naszą percepcję do wielkich tematów kosmicznych. Sugeruje poruszanie się ziemi i wód, ciosanie kamienia, pękanie drzewa, wznoszenie się ognia. Tu wszystko modeluje się w porządku najszczerszej prostoty, w gamie tonów, które powracając do genezy, mają rdzawe czerwienie, zieloność skały i błękit lazulitu. Czasem, wrażone w pęknięcia, ukazują się jakieś karbunkuły...

(Powrót laureata, „Życie Literackie", nr 40, 2.10.1960)

Spróbuj oswoić się. Wciągnij się w grę, którą proponuję. – *Aleksander Kobzdej*

(Kobzdej A., Drogi gościu!, [w:] Grabski J. [red.], Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią [katalog wystawy], IRSA, Warszawa, Kraków 2002, s. 108)

55
ALEKSANDER KOBZDEJ
(1920 - 1972)

Chexbres IV, 1968

technika własna, płótno, 104 x 75 cm
sygn. p. śr.: Kobzdej / 1968 sygn. i opisany na odwrociu: Aleksander Kobzdej 1968 / Pour Cille et Teto / „Chexbres IV" / 75 x 105

Estymacja: 110 000 – 130 000 zł • l

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

PROWENIENCJA
Szwajcaria, kolekcja rodziny Ahrenbergów

Po powrocie z Wietnamu w 1954 roku, Aleksander Kobzdej wiedział już, że musi odnaleźć nowy kształt malarstwa. Pragnął wyzwolić się z oków sztuki przedstawiającej czując, że coraz bardziej wciąga go sama forma obrazu – chropowatość faktury i efekty wizualno-haptyczne, jakie dawało zastosowanie różnego rodzaju materiałów. Jego sztuka ewoluowała etapowo, „przepoczwarzała się" i przedstawiała kolejne zmagania z materią. Zainspirowany informelem, na przełomie lat 50. i 60. stworzył swoje pierwsze abstrakcyjne kompozycje. Eksperymentował wówczas z nowymi technikami, takimi jak collage. Skupiał się na nakładaniu kolejnych, grubych warstw farby i kreowaniu różnorodności faktur – był to ostatni krok, przed wyjściem sztuki Kobzdeja w przestrzeń.

W połowie lat 60. artysta kwestionując tradycyjne myślenie o płaszczyźnie płótna, zburzył ją i wprowadził wgłębienie – szczelinę – którą następnie wypełnił skomplikowanym reliefem. Tak powstał cykl „Szczeliny", do których należą dwie prezentowane prace. Są to płaskie, prostokątne obrazy pomalowane jaskrawym, jednolitym kolorem, przerwane trójwymiarową wnęką. Wylewają się z niej różnego rodzaju bujne formy przestrzenne, czasem niezidentyfikowane, czasem przypominające formy organiczne – rośliny, zwierzęta czy kwiaty. Chaotyczna, cielesna zawartość szczelin działa na widza bogactwem kształtów, kolorów i faktur. Pulsuje życiową energią, wychodząc w przestrzeń, a jej poszczególne elementy wydobywa gra światła i cienia.

(...) przełamałem płaszczyznę,
wprowadzając w miejsce przecięcia
wgłębienie, które wypełniłem
skomplikowanym reliefem.
– Aleksander Kobzdej

(Kobzdej A., Drogi gościu!, [w:] Grabski J. [red.], Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią [katalog wystawy], IRSA, Warszawa, Kraków 2002, s. 109)

56
ALEKSANDER KOBZDEJ
(1920 - 1972)

Chexbres I, 1968

technika własna, płótno, 104 x 75 cm
sygn. p. śr.: Kobzdej / 1968 sygn. i opisany
na odwrociu: Aleksander Kobzdej 1968 /
„Chexbres I" / (vert) / 75 x 105

Estymacja: 110 000 – 130 000 zł • l

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

PROWENIENCJA
Szwajcaria, kolekcja rodziny Ahrenbergów

Cykl „Szczelin" przedstawia miłość Kobzdeja do materii i sensualne wyczucie jej możliwości. Artysta pisał: „Pasjonuje mnie szukanie współzależności przestrzeni metafizycznej z przestrzenią fizyczną. Chcę, aby trafne spotkanie kształtu i skali reliefu ze skalą barwną, zestrojenie obu tych niewspółmiernych formacji określało zawartość emocjonalną i treściową. Aby było miarą wartości kompozycji" (Kobzdej A., Drogi gościu!, [w:] Grabski J. [red.], Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią [katalog wystawy], IRSA, Warszawa, Kraków 2002, s. 109). Artysta był przekonany, że symboliczna, czy wręcz magiczna funkcja malarstwa, najlepiej działa wyrażona językiem czystych form plastycznych.

WOJCIECH FANGOR

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

57
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 1945)

Red 2, 1961

olej, płótno, 134 x 84 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
FANGOR 1961 / RED 2

Estymacja: 700 000 – 900 000 zł •

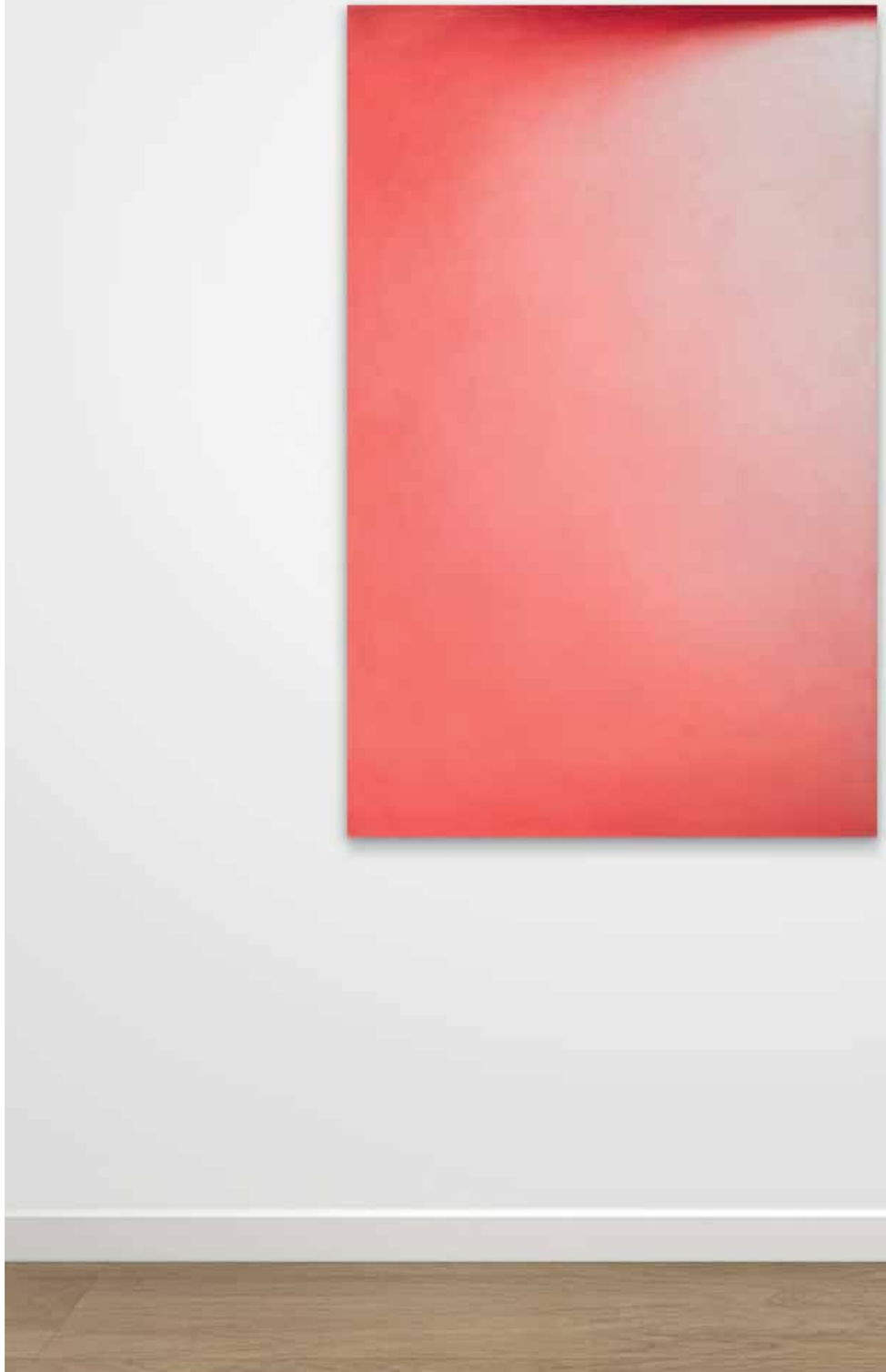
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 9.10.2016, poz. 9
Polska, kolekcja prywatna
USA, kolekcja prywatna
Waszyngton, Gres Gallery

Praca „Red 2" z 1961 roku powstała w momencie emigracji Wojciecha Fangora do Stanów Zjednoczonych. Były to pierwsze lata jego nowej drogi twórczej, zapoczątkowanej w 1958 roku przełomową wystawą „Studium Przestrzeni" w warszawskim Salonie „Nowej Kultury". Zaprezentowane wówczas obrazy miały ograniczoną kolorystykę, w większości sprowadzoną do czerni i bieli. Przedstawiały „smugi" w pionie i poziomie, koła, elipsy i półkola – wszystkie o rozmytych, mglistych krawędziach, wykonanych techniką sfumato. Rozmieszczone w przestrzeni galerii na sztalugach, oddziaływały na siebie wzajemnie, tworząc jedną wspólną kompozycję. Fangor tłumaczył nowatorstwo swojej koncepcji: „Na tradycyjnej wystawie jeden obraz odbiera się statycznie, ale żeby odebrać 'Studium przestrzeni', trzeba w nią wchodzić. Wynikają z tego różne konsekwencje. Przez wybór drogi odbiorca staje się współautorem dzieła, które nie jest zamkniętą w sobie konstrukcją, ale otwartym systemem do indywidualnego odbioru" (Ślizińska M. [red.], Wojciech Fangor [katalog wystawy], Warszawa 2003, CSW, s. 68) . Polskie środowisko artystyczne nie było wówczas jeszcze przygotowane do odbioru tego typu sztuki. By móc dalej eksperymentować, Fangor musiał wyjechać.

„Red 2" jest kontynuacją nowych refleksji artysty nad przestrzenią obrazu, zapoczątkowanych w 1958 roku wspomnianą wystawą. Pionowa kompozycja charakteryzuje się przyjemnie miękkimi przejściami koloru od soczystej czerwieni, poprzez pastelowy koral, niemal do czystej bieli. Schodząca z prawego górnego rogu jasna łuna rozlewa się na czerwonej powierzchni niczym światło. Płótno wydaje się jedynie wycinkiem dużo większej całości, rozszerza się i kontynuuje swoje istnienie w przestrzeni. Skłania jednocześnie do refleksji nad tym, czego nie widać i nad źródłem swej świetlistości.

Pierwszą i najpełniejszą reakcją na dzieło Fangora jest poczucie przyjemności wizualnej, emanującej z aktywnej powierzchni kolorystycznej obrazu i ciekawości widza, zadającego sobie pytanie, jakich technicznych środków używa artysta, by osiągnąć tak intrygujące kombinacje koloru i przestrzeni.
– Thomas Messera

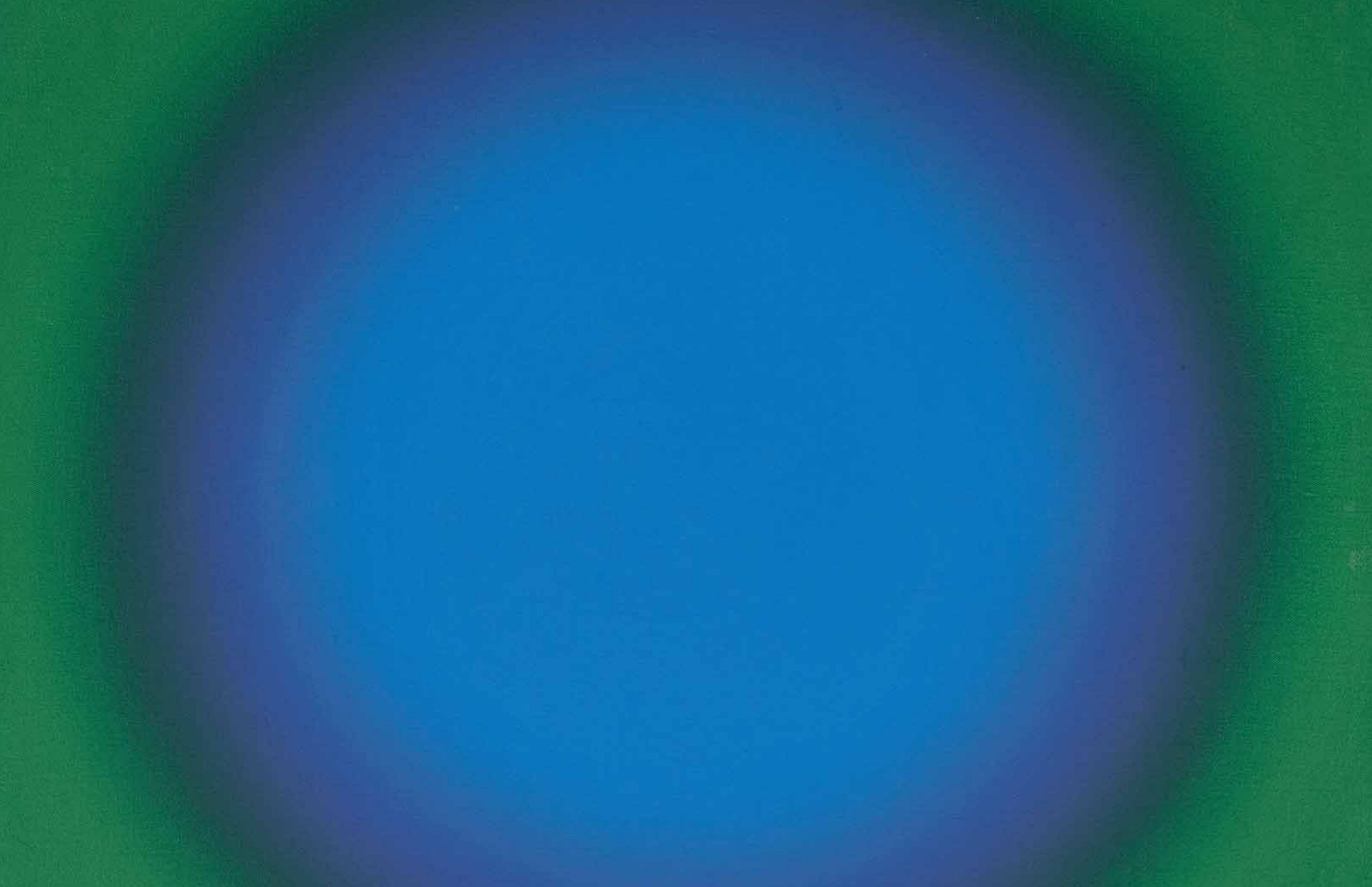
(Messer Th., Przedmowa, [w:] Fangor, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1970, s. 5)



KAŻDA PRÓBA SKUPIENIA SIĘ NA ROZMYTYCH I PŁYNNYCH OBRAZACH WYWOŁUJE NATYCHMIASTOWE WZBUDZENIE KOLORU I KONTURU, KTÓRE SIĘ ROZPADAJĄ I ŁĄCZĄ NA NOWO I KTÓRE, JAK POWIDOK, UMYKAJĄ PRÓBOM UTKWIENIA W NICH WZROKU.

(Rowell M., Wstęp, [w:] Fangor, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1970, s. 12)

Z żoną Magdaleną w pracowni w Paryżu, 1963, Space as play, s. 398.



Dopiero gdzieś tam w 1964 roku jak Bill Seitz [kurator Museum of Modern Art w Nowym Jorku] zainteresował się sztuką op, przyjechał do Europy i zaczął wyszukiwać. W Paryżu trafił na moją wystawę, jeden obraz – takie koło – wziął na te wystawę Museum of Modern Art. Wtedy zostałem zauważony.
– *Wojciech Fangor*

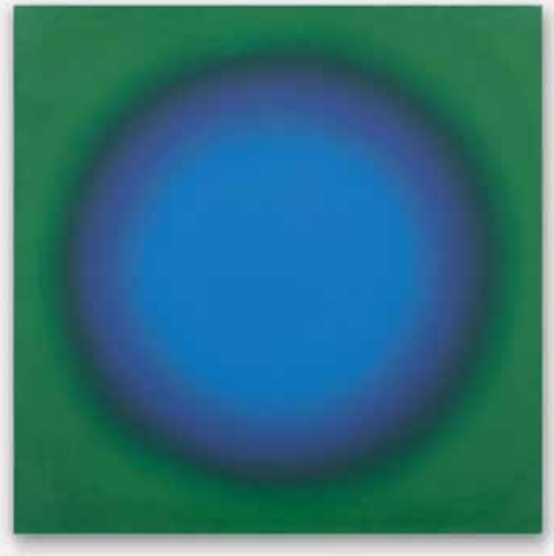
58
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

M 65, 1968

olej, płótno, 60 x 60 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
FANGOR / M65 1968

Estymacja: 1 100 000 – 1 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Łódź, Galeria Oplimpus (ok. 2009)



Malarstwo Wojciecha Fangora spod znaku op-art pozostaje nadal znakiem rozpoznawczym tego wszechstronnego artysty. Droga zapoczątkowana pod koniec lat 50. jeszcze w Polsce, a która powiodła go następnie przez Francję, Niemcy, Wielką Brytanię aż do USA otworzyła Fangora na świat w każdym tego słowa znaczeniu. Nie był to jednak spektakularny sukces od samego początku. Ścieżka, którą podążał artysta wymagała od niego konsekwencji i uporu – cech, którymi był szczęśliwie obdarzony. To pozwoliło mu wyrwać się z beznadziei peerelowskiej rzeczywistości i chyba nawet sam Fangor nie przypuszczał wówczas jak wysoko przyjdzie mu zajść. Tułaczka po europejskich miastach, życie z dnia na dzień, od jednego stypendium do drugiego dalekie było od luksusu jednak pozwalało na przeżycie i przede wszystkim na spokojną pracę. Fangora cieszyły kolejne sukcesy wystawiennicze, a zwłaszcza pozytywny odbiór jego obrazów i realizacji przestrzennych – to utwierdzało go w słuszności podjętego trudu. Publiczność z przychylnym zaciekawieniem przyjmowała pokazy w Paryżu, Berlinie i w Leverkusen. Nie przekładało się to na sukces finansowy, ale wówczas nie to było dla artysty najważniejszą kwestią. Po krótkim pobycie w Anglii w 1966 roku ostatecznie wyemigrował do USA gdzie zaoferowano mu posadę wykładowcy w Farleigh Dickinson University w New Jersey. Nowa sytuacja pozwoliła na pewną od dawna wyczekiwaną stabilizację i zapewniła większy komfort. Fangor mógł tworzyć w spokoju, coraz więcej też sprzedawał dzięki rozlicznym kontaktom z amerykańskimi galeriami, począwszy od nowojorskiej Galerie Challete, której założyciel i właściciel – żydowski marszand polskiego pochodzenia – Artur Lejwa umiejętnie wspierał artystę nie tylko organizując mu wystawy i aranżując sprzedaże obrazów, ale również wprowadzając nazwisko Fangora w obieg. To zaowocowało z kolei wystawami, świetnymi recenzjami i sukcesami na miarę indywidualnej wystawy w The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku. Op-artowskie koła i fale malowane w USA cieszyły się coraz większym zainteresowaniem publiczności i przychylnością krytyków. Pozycja Fangora w amerykańskim świecie sztuki stawała się z każdym rokiem mocniejsza. Kiedy w połowie lat 70. artysta zdecydował się zakończyć przygodę z op-artem, był już uznanym twórcą. Przemiany ustrojowe w Polsce skłoniły go do powrotu zza oceanu, a pierwsze zorganizowane po transformacji wystawy jego prac wzbudziły na nowo zainteresowanie artystą w kraju. Słusznie przeczuwał on w tym dla siebie szansy. Prawdziwy sukces nadszedł, ale dopiero wiele lat później, a wielkie retrospektywne wystawy twórczości artysty, takie jak „Przestrzeń jako gra" (2012, Muzeum Narodowe w Krakowie) czy „Wojciech Fangor. Wspomnienie teraźniejszości" (2015, Muzeum Narodowe we Wrocławiu) wzmogły zainteresowanie polskich kolekcjonerów op-artowską sztuką Fangora, której ceny na aukcyjnym rynku zaczęły powoli, ale systematycznie rosnąć. Sława i sukces finansowy przyszły do Fangora dopiero pod sam koniec jego życia.

59
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

Akt siedzący, 1994/2005

collage, papier, 163 x 118 cm
(w świetle oprawy)
sygn. p. d.: Fangor

Estymacja: 160 000 – 220 000 zł •

PROWENIENCJA
Polswiss Art, aukcja 6.03.2018, poz. 79
Warszawa, kolekcja prywatna

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

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

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

VICTOR VASARELY

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

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

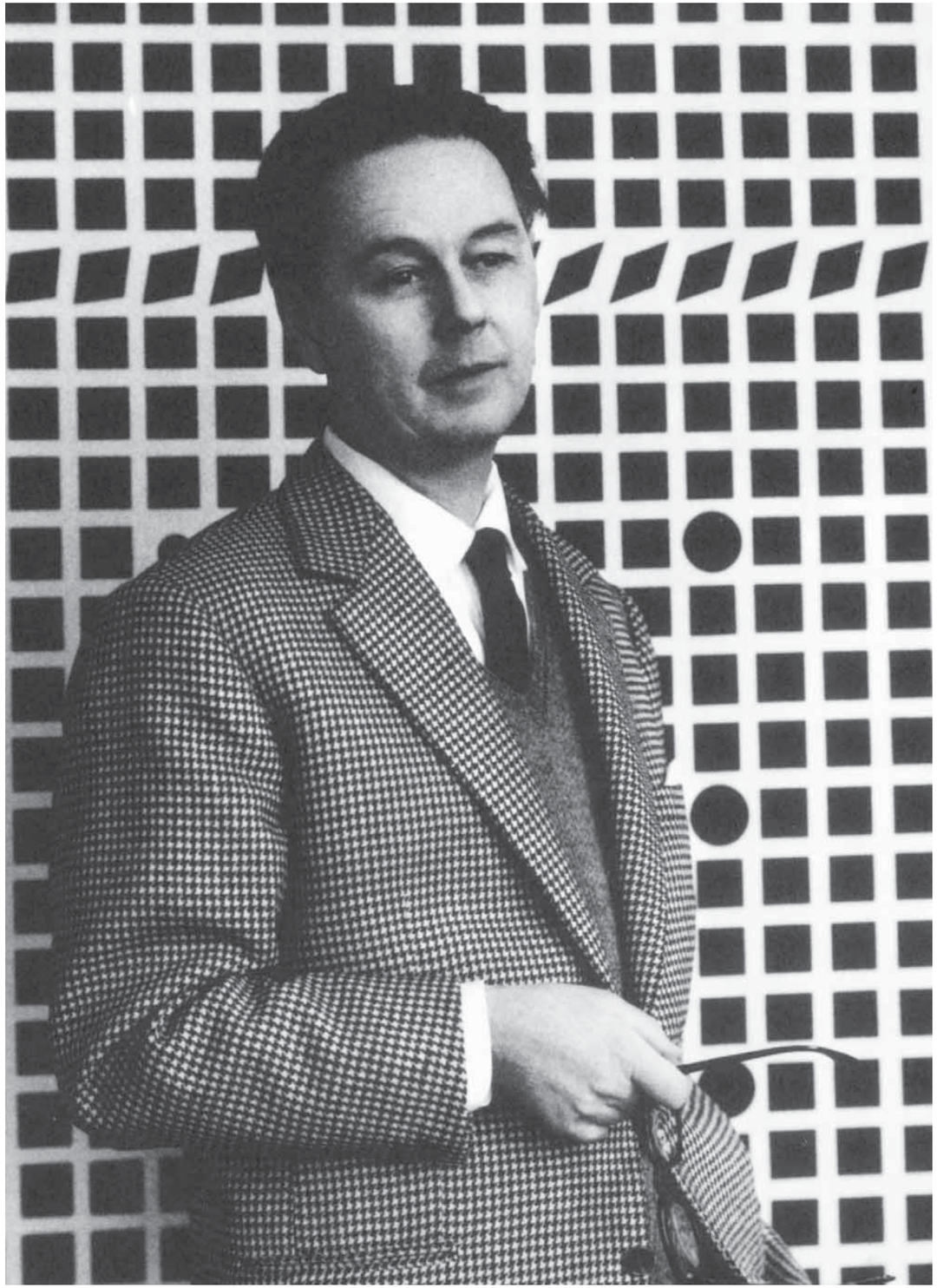
W 1944 roku swoją indywidualną wystawą zainaugurował otwarcie paryskiej Galerii Denise Rene. Wówczas styl Vasarely'ego stał się zdecydowanie konstruktywistyczno-abstrakcyjny. Jego liczne próby i doświadczenia z wizualnością owocowały kolejnymi etapami twórczymi, których celem zawsze było uzyskanie w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

Ostateczna wizja artystyczna Vasarely'ego ukształtowała się w latach 50. W 1955 roku artysta wziął udział w wystawie zbiorowej „Le Mouvement" w Galerii Denise René, obok innych pionierów sztuki kinetycznej, takich jak Marcel Duchamp i Alexander Calder. Wówczas też zaprezentował swój „Żółty Manifest", stanowiący refleksję nad kinetyzmem i jednością plastyczną, a także podstawowym językiem malarskim, w którym elementy geometryczne są mnożone w permutacyjne serie. Manifest wyrażał również pogląd artysty o potrzebie seryjnego zwielokrotniania i popularyzacji dzieł sztuki.

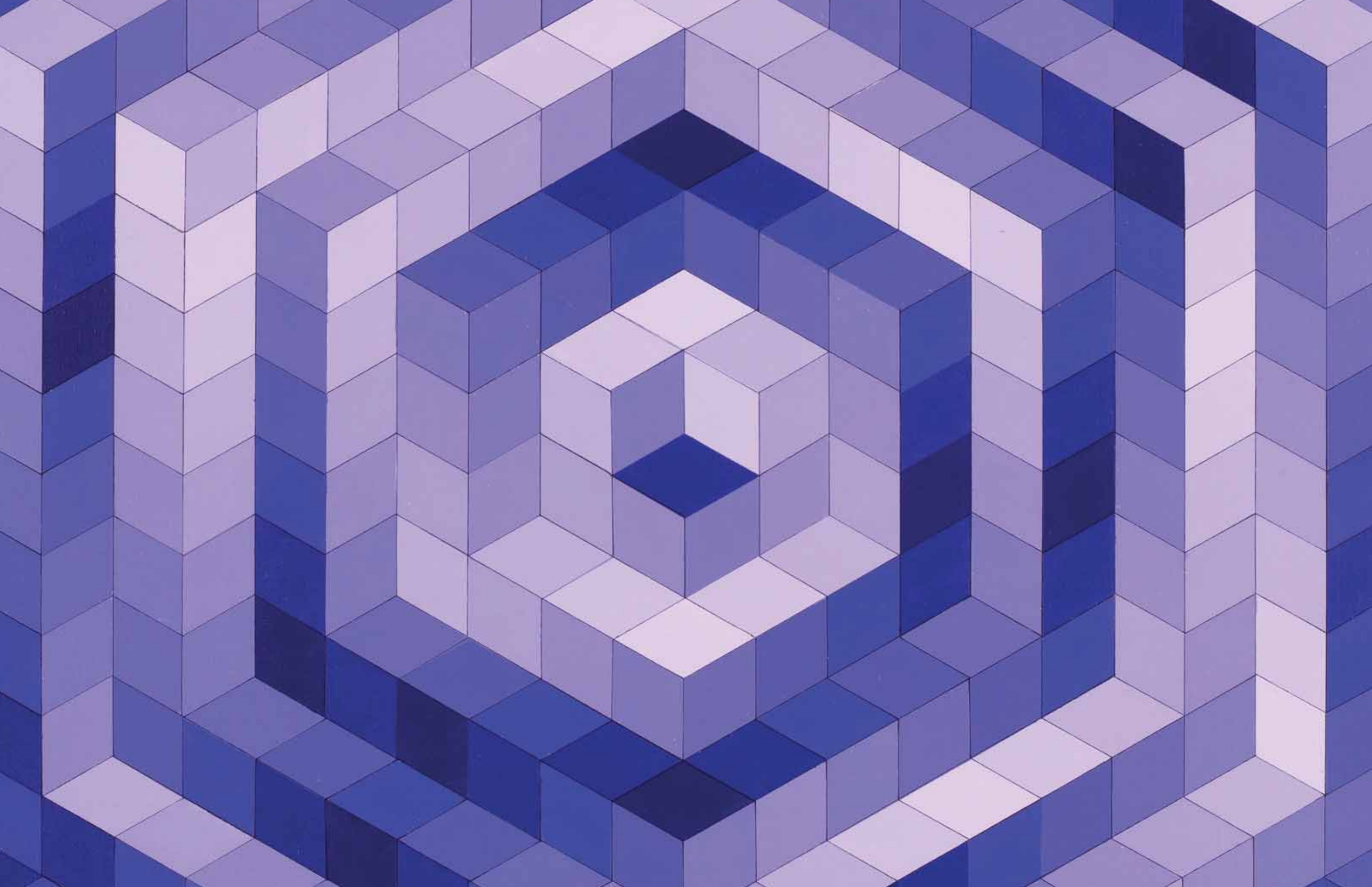
Vasarely w czasie swojej długiej, cenionej przez krytyków kariery, nieustannie przekonywał do podejścia do tworzenia sztuki, które byłoby głęboko społeczne. Uważał za niezwykle istotne rozwijać przystępny język wizualny, który mógłby być powszechnie zrozumiały – a tym językiem dla Vasarely'ego była abstrakcja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

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

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



Victor Vasarely, Granger History Collection, Forum.



60
VICTOR VASARELY
(1906 - 1997)

Kristal, 1983

akryl, płótno, 158 x 140 cm
sygn. d. śr.: -Vasarely-
sygn. i opisany na odwrociu: P.1.106
VASARELY / „KRISTAL" / 158 x 140 / 1983
/ Vasarely

Estymacja: 600 000 – 800 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 4.03.2021, poz. 27
Szwajcaria, kolekcja prywatna
Sotheby's, aukcja 29.06.2017, poz. 176
Europa, kolekcja prywatna
Calmels-Cohen, aukcja 22.06.2006,
poz. 187
Europa, kolekcja prywatna

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

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

Utrzymana w fioletowej tonacji praca „Kristal" z 1983 roku stanowi nawiązanie do cyklu „Hołd dla Heksagonu", jaki Vasarely tworzył w latach 1964-1976. Wyłaniający się z czarnego tła sześciokąt – heksagon – zbudowany został z kolorowych rombów. Od głębokiej oberżyny, poprzez wrzos i lawendę, aż niemal do bieli – powtarzający się rytm kolejnych barwnych tonów wywołuje efekt ciągłego ruchu. Sześciokąt wydaje się wirować niczym perpetuum mobile.

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

61
JULIAN STAŃCZAK
(1928 - 2017)

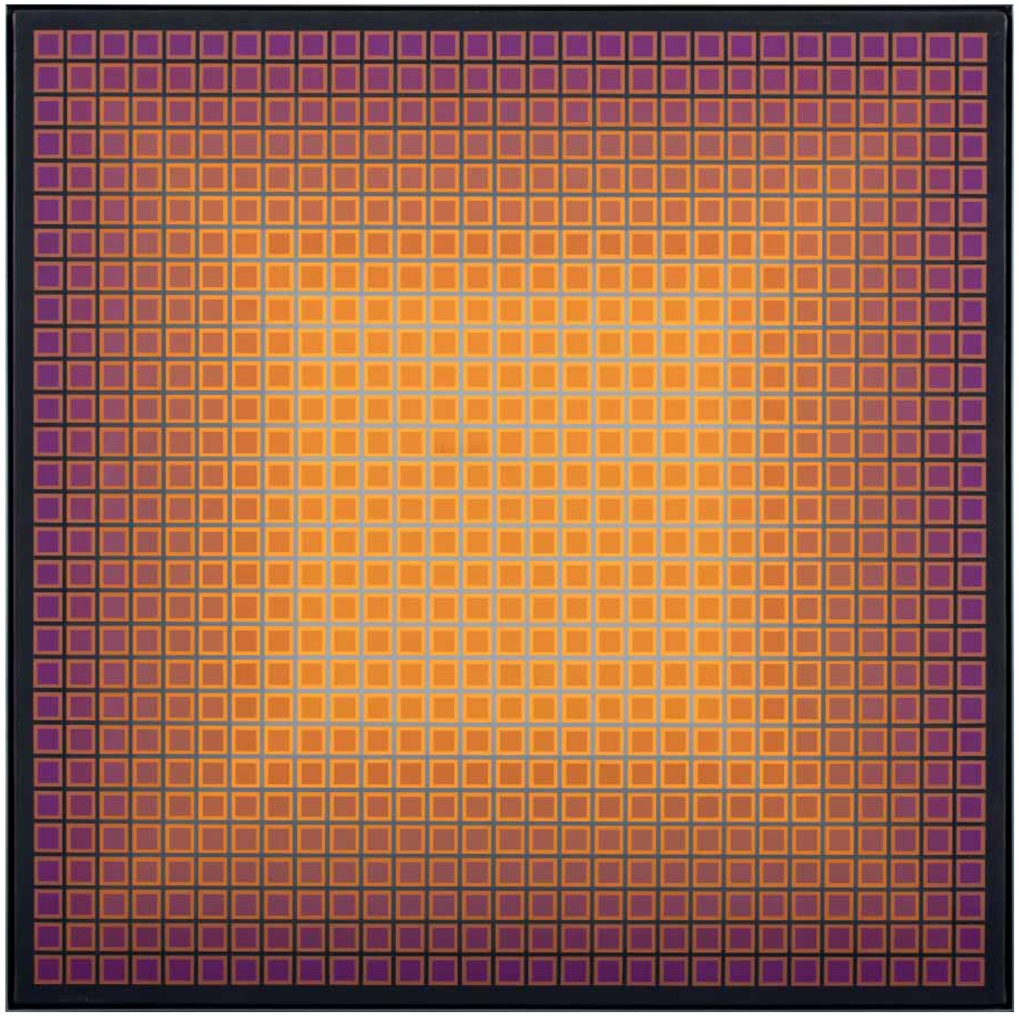
Ochre inlay, 1979

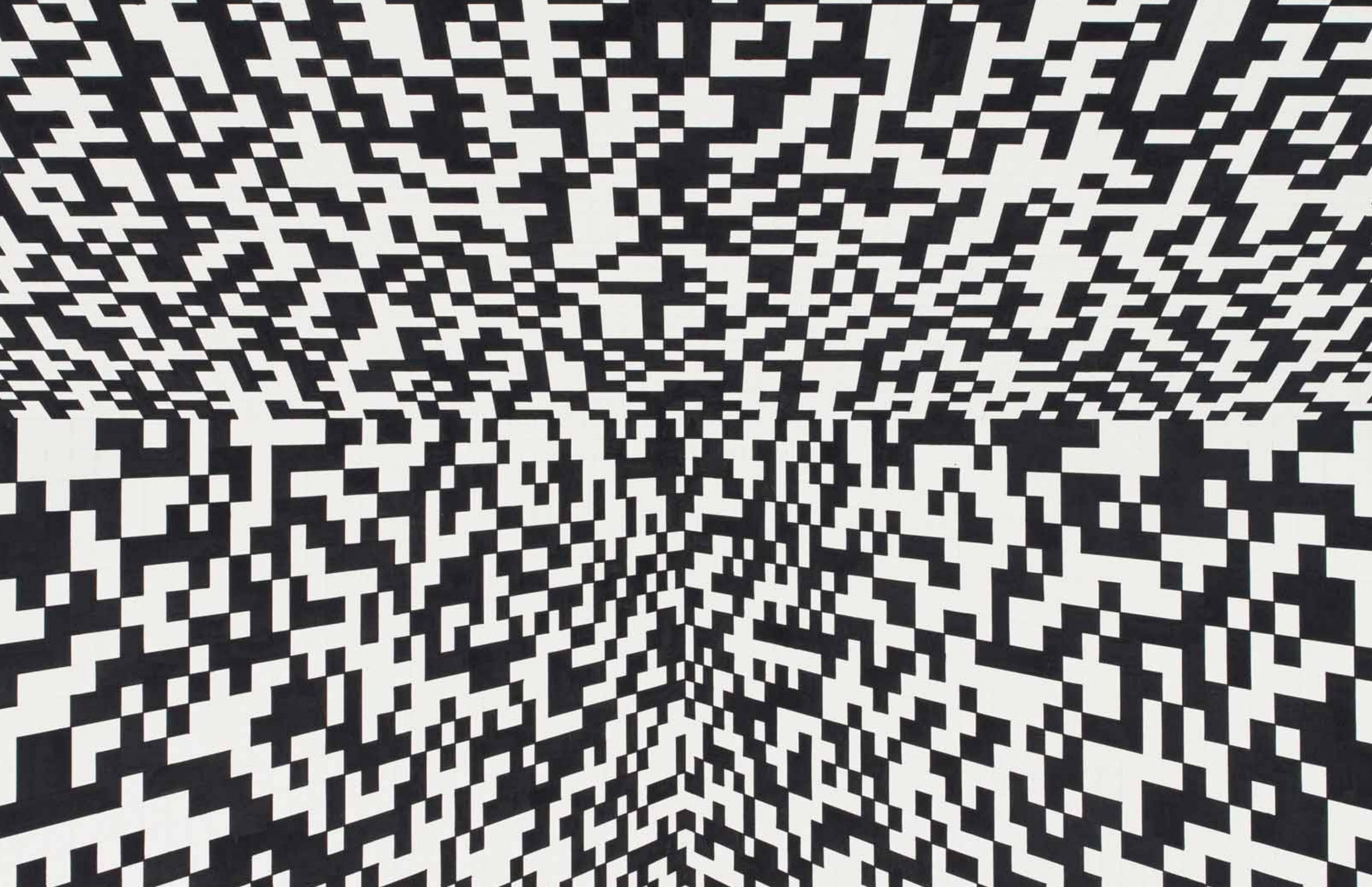
olej, płótno, 77 x 77 cm
sygn. na blejtramie: JULIAN STAŃCZAK
„OCHRE INLAY" 79

Estymacja: 160 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

Głównym przedmiotem mojego zainteresowania jest kolor, energia fal o różnej długości oraz ich zestawienia. Lecz kolor nie jest łatwo przedstawić w próżni. Maluję na płaszczyźnie, żeby poprzez linie i ich sekwencje oddać element czasowości, oraz nadać plastyczny kształt zmianom. Sam kształt ma dla mnie drugorzędne znaczenie.
– *Julian Stańczak*





Tematem najnowszych dzieł jest przenikanie się tego, co można najprościej nazwać przestrzenią obrazu. Czasami przestrzeń ta jest brana dosłownie – poprzez budowanie jej piętrowo, w głąb obrazu – lub traktowana jako złudzenie. W tym drugim przypadku układ elementów statystycznych pojawiających się w wyimaginowanej głębi ukazany jest, dzięki różnym formom perspektywy, na powierzchni przestrzeni. Tworzenie iluzorycznej przestrzeni często wiąże się z udziałem czynnika losu. Statystycznie rejestrowane przypadki, kod wizualny i analiza statystyczna tworzą świat, w którym spotykają się technika i sztuka.
– Ryszard Winiarski

(Ryszard Winiarski, dall'8 novembre all'll dicembre 1974, alla Galleria Schwarz, Milano, wyd. Galleria Schwarz, Mediolan, 1974.)

62
RYSZARD WINIARSKI
(1936 - 2006)

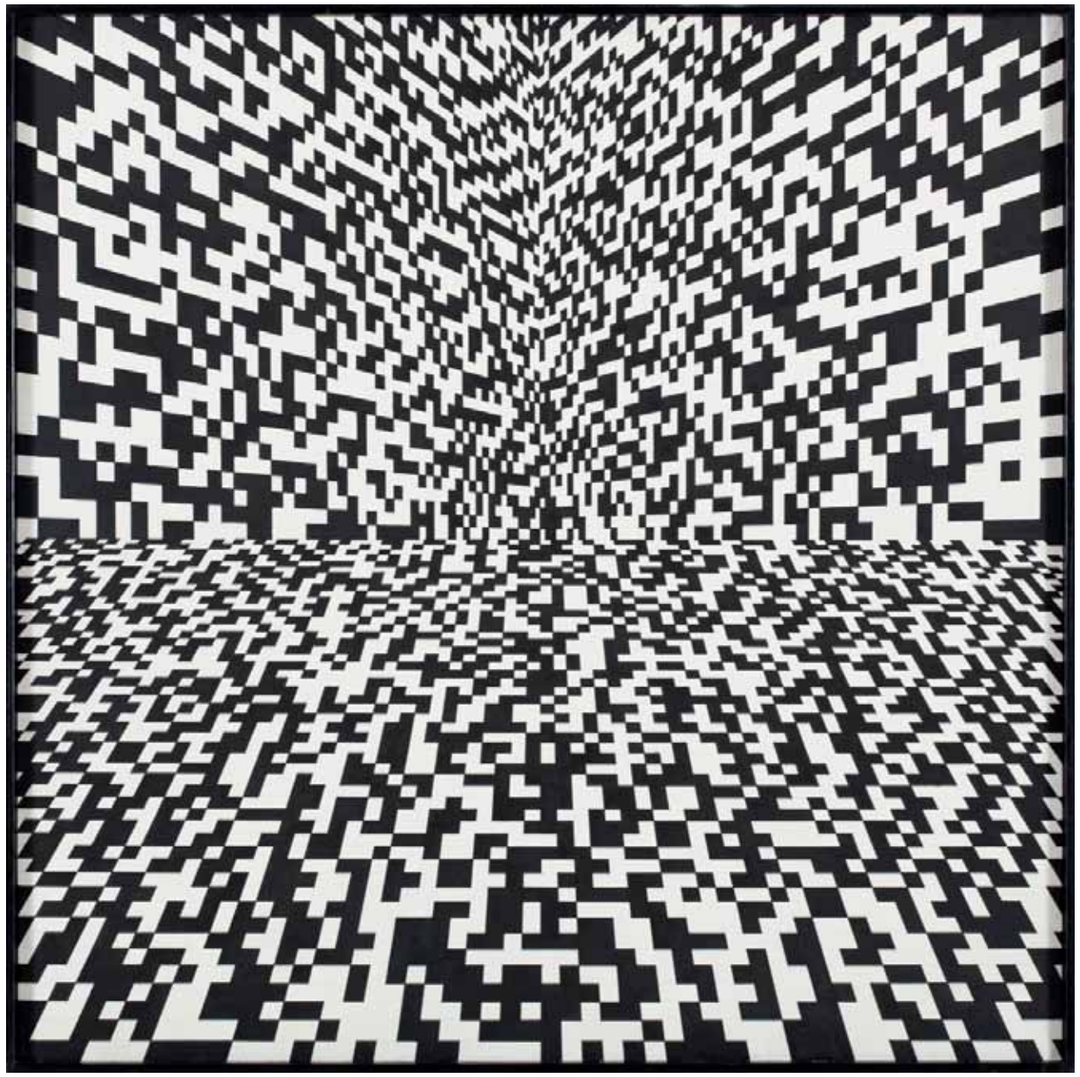
Obszar 156, 1973

akryl, płótno, 100 x 100 cm
sygn. i opisany na blejtramie:
Winiarski 1973 / Area 156

Estymacja: 250 000 – 380 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 28.05.2014, poz. 8

REPRODUKOWANY
Grabski J. (red.), Ryszard Winiarski: prace z lat 1973-1974 [katalog wystawy], IRSA, Kraków 2002, nr kat. 37.



KAŻDY MALARZ MA SWÓJ KOD, CZASEM POZORNIE PROSTY. (...) OGRANICZENIE SIĘ PRZEZE MNIE DO BIELI I CZERNI NIE WYNIKAŁO Z INNYCH POBUDEK, JAK TYLKO Z PRAGNIENIA UZYSKANIA JEDNOZNACZNOŚCI KODU.

– Ryszard Winiarski

(Skaryszewska D., Wywiad z Ryszardem Winiarskim, Projekt, 30/5 (164), 1985, s. 22-27)

63
RYSZARD WINIARSKI
(1936 - 2006)

Przypadek w grze 7 x 7, 1999

technika autorska, 50 x 50 cm
sygn. i opisany na odwrociu: przypadek
w grze 7 x 7 / Winiarski '99

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

JAN TARASIN

Jan Tarasin - w swojej pracowni, Warszawa, 1993 r, Forum.

64
JAN TARASIN
(1926 - 2009)

Próba ognia, 1981

olej, płótno , 130 x 90 cm
sygn. p. d.: Tarasin 81

Estymacja: 200 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna

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

Niemalże od początku swej twórczej drogi Jan Tarasin zmagał się z fascynującym go światem znaków. Pierwotnie jego głównym tematem malarskim była martwa natura, którą artysta stopniowo redukował i przekształcał w układ plam, znaków, form i linii. Inspirację stanowiły dla niego przedmioty wzięte bezpośrednio z otaczającej go rzeczywistości, często swoją kompozycją przypominające pismo. Zanim w roku 1965 zaczęły przybierać nową formę „przedmiotów policzonych" lub „przedmiotów aktywnych", były dla niego czymś jakby nie do końca uchwytnym – na płaszczyźnie płótna toczyła się „walka" między malarzem a przedmiotami, którą Tarasin określał jako „przyłapywanie na gorącym uczynku autentycznego życia".

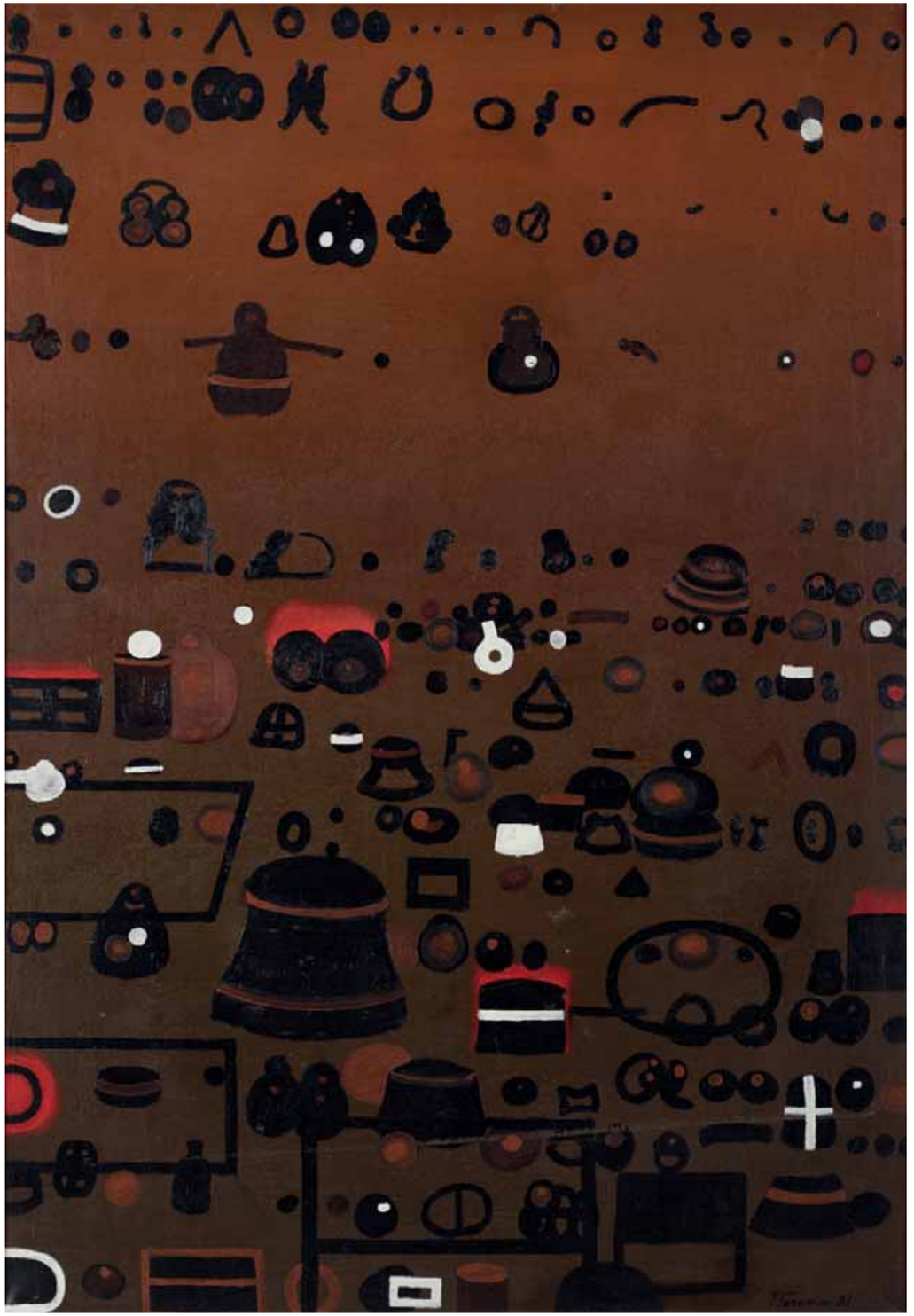
Przedmioty na obrazach Tarasina zdają się być formami występującymi w określonym porządku. W przestrzeni kompozycji rozgrywają się skomplikowane i wielowątkowe akcje, dla których tłem może być przestrzeń niezidentyfikowana lub przypominająca zarys pejzażu. Z biegiem czasu przedmioty oscylowały ku zespołom płaskich, graficznych znaków eksponowanych kontrastowo na jasnych lub ciemnych tłach. Stały się pewnym ułożonym systemem, ze swoimi wewnętrznymi podziałami i określonym rytmem.

(...) każda nasza życiowa działalność polega na porządkowaniu czy dokopywaniu się do jakichś prawidłowości czy szukaniu klucza do tego wszystkiego, co nas otacza.
– *Jan Tarasin*

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

Ja w tym, co robię, w swoim malarstwie, staram się po prostu ujawnić swoją obecność w tym niekończącym się, dynamicznym systemie wzajemnych zależności.
– *Jan Tarasin*

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



65
JAN TARASIN
(1926 - 2009)

Uprzedmiotowienie, 1989

olej, płótno, 100 x 130 cm
sygn. p. d.: JTarasin 89 na odwrociu opisany:
JAN TARASIN 89 / UPRZEDMIOTOWIENIE
oraz czerwona pieczątka na blejtramie napis:
ASPERGER / Höchorl (?)

Estymacja: 250 000 – 300 000 zł •

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. Malarz tłumaczy: „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. 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" (Jana Tarasina Obrazy Istotne [katalog wystawy], Płock 2008).

Jak artysta sam często wspomina, zajmują go przedmioty w różnym stopniu odprzedmiotowione Jego twórczość to ciągły balans pomiędzy naturą a abstrakcją, przedmiotem realnym a formą zgoła fantastyczną. Ta sama zasada działa w cyklu „Uprzedmiotowienie", wskazującym na rzecz – przedmiot – jako podstawowy konstrukt wizji plastycznej. 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.

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

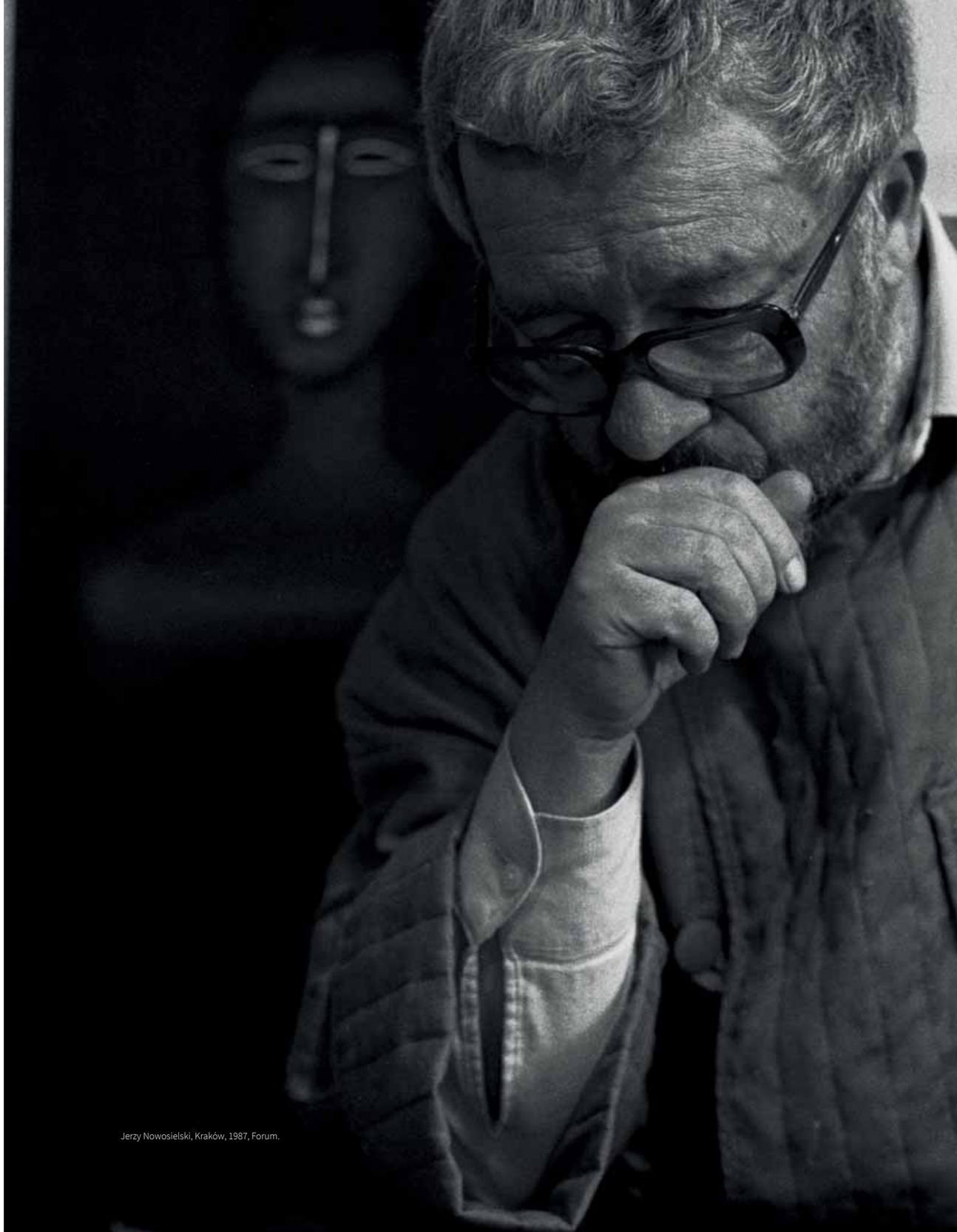
Jest to jeden
z najzdolniejszych
młodych malarzy.
– *Tadeusz Kantor*

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

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

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

JERZY NOWOSIELSKI



Jerzy Nowosielski, Kraków, 1987, Forum.

PEWNO JESTEM EROTOMANEM… TO BARDZO LUDZKA CECHA I NIE MAM WIELKIEGO ZAUFANIA DO LUDZI, KTÓRZY SĄ JEJ WYZBYCI.

– Jerzy Nowosielski

(Czerni K., Nowosielski, wyd. Znak, Kraków, 2006, s. 47)

Fascynacja kobietą i kobiecym ciałem znajduje w twórczości Jerzego Nowosielskiego silne odzwierciedlenie niemal od samego początku. Artysta traktuje nagość wyjątkowo – jako sferę sacrum i miejsce spotkania świata duchowego z rzeczywistością empiryczną. Jego wysublimowane akty to świeckie ikony, które mimo prostoty form i oszczędności środków cechuje niezwykła zmysłowość. „Zawsze hieratyczne jak prawosławne święte emanują powściągliwym erotyzmem, który jest oczyszczający jak religijne uniesienie" (Kokoska B., Akt w malarstwie polskim, wyd. Olesiuk, Ożarów Mazowiecki, 2015, s. 26).

Oferowany dzieło przedstawia kobietę o śniadej karnacji, w okularach przeciwsłonecznych. Jej nagie ciało zakomponowane wzdłuż krawędzi obrazu odbija się w ustawionym w centralnej części zwierciadle. Lustrzaną taflę mąci jasny refleks świetlny. Malowana płasko sylwetka modelki sprowadzona została do prostych, geometrycznych form, wypełnionych kolorem. Nagie, śniade kończyny kontrastują z ciemnym, niedookreślonym tłem. Kobieta swobodnie eksponuje swoje wdzięki, a jej erogenne strefy, jak gdyby niedawno podrażnione, jarzą się czerwono-pomarańczową barwą.

W swych wystylizowanych kompozycjach Nowosielski wypracowuje nowy wzorzec przedstawiania kobiecego ciała, łącząc wielowiekową tradycję Wschodu z nowoczesnością: „(…) w aktach kobiet ujawnia się (…) modelowanie ciał na wzór obnażonych świętych męczenników w sztuce ikony: poziome linie obojczyków, elipsy wokół piersi, uwydatniona światłami muskulatura ujętego w owal, wpadniętego brzucha, jasne bliki ramion, łokci, bioder, kolan i kostek" (Gondowicz J., Jerzy Nowosielski, Warszawa, 2006, s. 32). Jest to sztuka bezsprzecznie erotyczna, podana jednak w sposób wysublimowany i elegancki, zawierająca pierwiastek mistycyzmu, skłaniająca do kontemplacji.

To sztuka o wymowie erotycznej, a równocześnie kontemplacyjna w swej od malarstwa ikonowego przejętej, ale bardzo współczesnej formie.

(Gutowki M., Wiadomości plastyczne. Grupa Krakowska - ciąg dalszy, „Dziennik Polski", nr 274, 18.XI.1968)

Najczęstszym tematem w malarstwie Nowosielskiego jest obecnie akt, czy też kompozycja aktów – rozsianych, zagubionych w przestrzeni. Rzadko widać je w pełnym świetle, w całości. Zazwyczaj oglądamy tylko jakiś jeden profil, część profilu, fragment odbity w lustrze, ledwie dostrzegalny, wtopiony w sieć innych linii i profilów.

(Osęka A., Przestrzeń tajemnicy, w: „Tygodnik Demokratyczny", nr 35 z dn. 28 VIII 1977)

66
JERZY NOWOSIELSKI
(1923 - 2011)

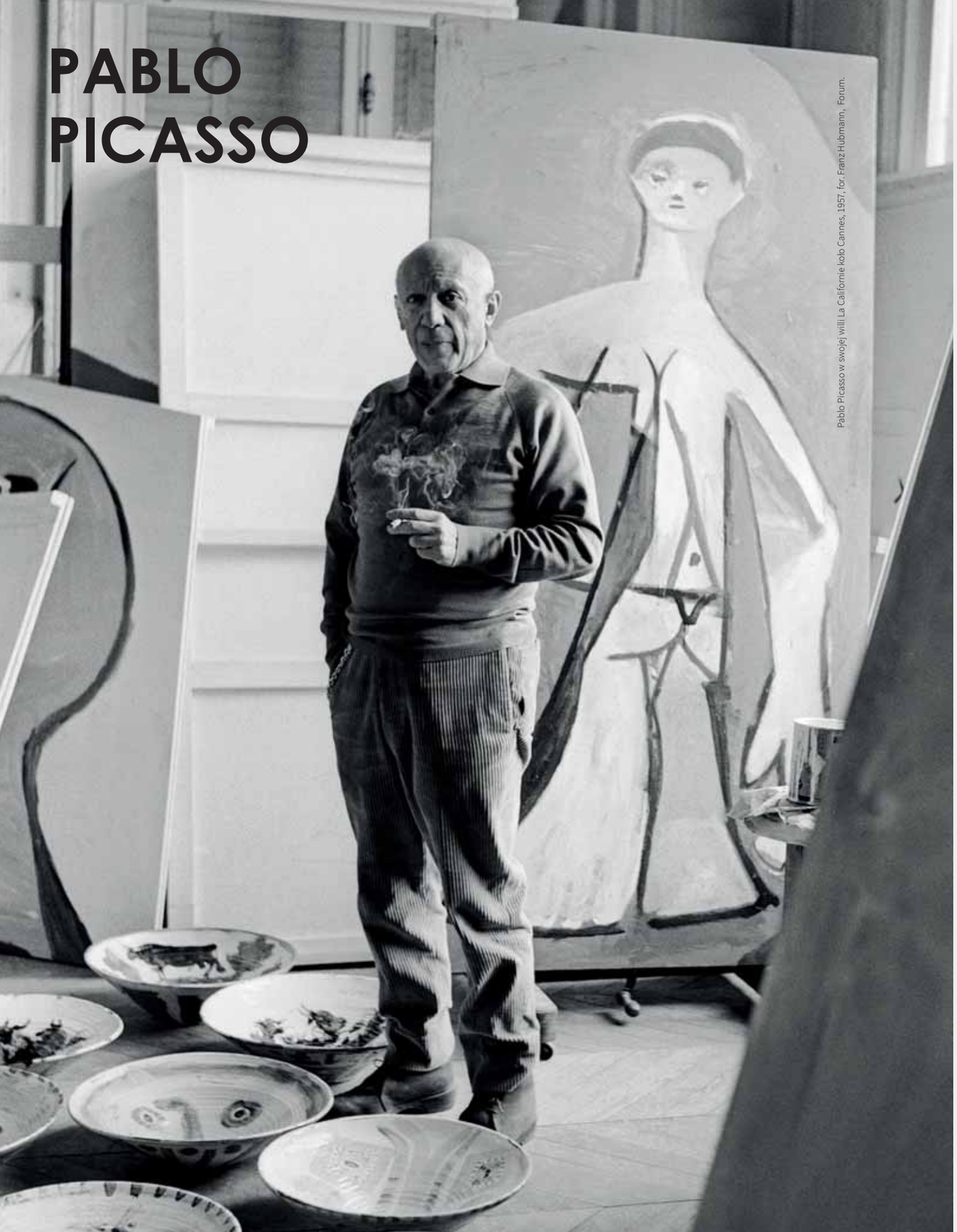
Akt z lustrem, 1976
olej, płótno, 90 x 120 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Jerzy Nowosielski / „AKT" / olej / 1976 / 90 x 120 cm

Estymacja: 350 000 – 450 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Jerzy Nowosielski, wyd. Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, kat. 543, s. 401.
Jerzy Nowosielski, wyd. SKIRA, Mediolan 2019, s. 216.

PABLO PICASSO



Pablo Picasso w swojej willi La Californie koło Cannes, 1957, fot. Franz Hubmann, Forum.

Natura to co innego, a malarstwo to rzecz inna. Malarstwo jest równoważnikiem natury. (...) Jest to konwencja ustalona – porozumiewania się za pomocą znaków. (...) Malarstwo jest grą rozumową.
– Pablo Picasso

(Warnod A., Wywiad z Picassem, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 1)

Urodzony w 1881 roku w Maladze Pablo Picasso należy do najsłynniejszych artystów świata. Był malarzem, rzeźbiarzem i grafikiem. Z poszukiwań twórczych, jakie prowadził wraz ze swoim przyjacielem Georgem Braque narodził się nowy nurt w sztuce XX wieku określany mianem kubizmu. Picasso, jako pacyfista, wielokrotnie tworzył dzieła antywojenne. Do najgenialniejszych i najbardziej poruszających z nich należy „Guernica" (1937), przedstawiająca tragedię cywilów w bombardowanym baskijskim mieście. Artysta wziął także udział w Światowym Kongresie Intelektualistów w Obronie Pokoju, jaki miał miejsce w 1948 roku we Wrocławiu. Wówczas odwiedził także Warszawę, Kraków i Oświęcim oraz podarował Muzeum Narodowemu szereg swoich prac.

Picasso prowadzi niezmienny tryb życia: późno idzie spać i późno wstaje; udaje się do kafejki, robi mały spacer, a potem maluje.
– Jamie Sabartes

W swoim długim, ponad dziewięćdziesięcioletnim życiu, Pablo Picasso był świadkiem wielu konfliktów zbrojnych. Przeżył obie wojny światowe i hiszpańską wojnę domową, a następnie obserwował wojny w Korei i Wietnamie. Doświadczenia te odcisnęły trwałe piętno na jego twórczości. Artysta namalował wiele poruszających, anty-wojennych dzieł, poczynając od najgłośniejszej „Guerniki" (1937). Jest on też autorem przyjętego powszechnie symbolu pokoju – gołębia z gałązką oliwną. Motyw ten stworzył dla Światowego Kongresu Obrońców Pokoju, jaki odbył się w 1949 roku w Paryżu.

Oferowany rysunek Pabla Picassa powstał 27 lutego 1961 roku. Wykonany został odręcznie na tytułowej stronie książki Claude'a Roya – „Picasso. La Guerre et la Paix" (1954), do której malarz wykonał szereg ilustracji. Kompozycja przedstawia sowę i lecącego gołębia. Sowa ma rozpostarte skrzydła i siedzi na zygzakowato potraktowanym, brązowym podłożu. Niebieski gołąb natomiast trzyma w dziobie zieloną gałązkę. Oba zwierzęta stanowią tu symbole wojny (sowa – związana z postacią Ateny) oraz pokoju (gołąb z gałązką oliwną). Rysunkowi towarzyszy autorska dedykacja: „Pour Dominique Sassi".

Praca autorstwa światowej sławy Pabla Picassa należy do wielki rzadkości na polskim rynku antykwarycznym. Wpisuje się ona w podejmowaną przez malarza pacyfistyczną tematykę. Stanowiąc intersujący obiekt kolekcjonerski, zachęca również do dalszego zgłębiania twórczości artysty.

Jego przedwojenna „Guernika" ciągle jeszcze egzaltuje krytykę. Wydaje się, że Picasso jeden jest zdolny wyrazić cały ogrom cierpień dzisiejszej ludzkości.

(Sztuka i ruch oporu, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 5)

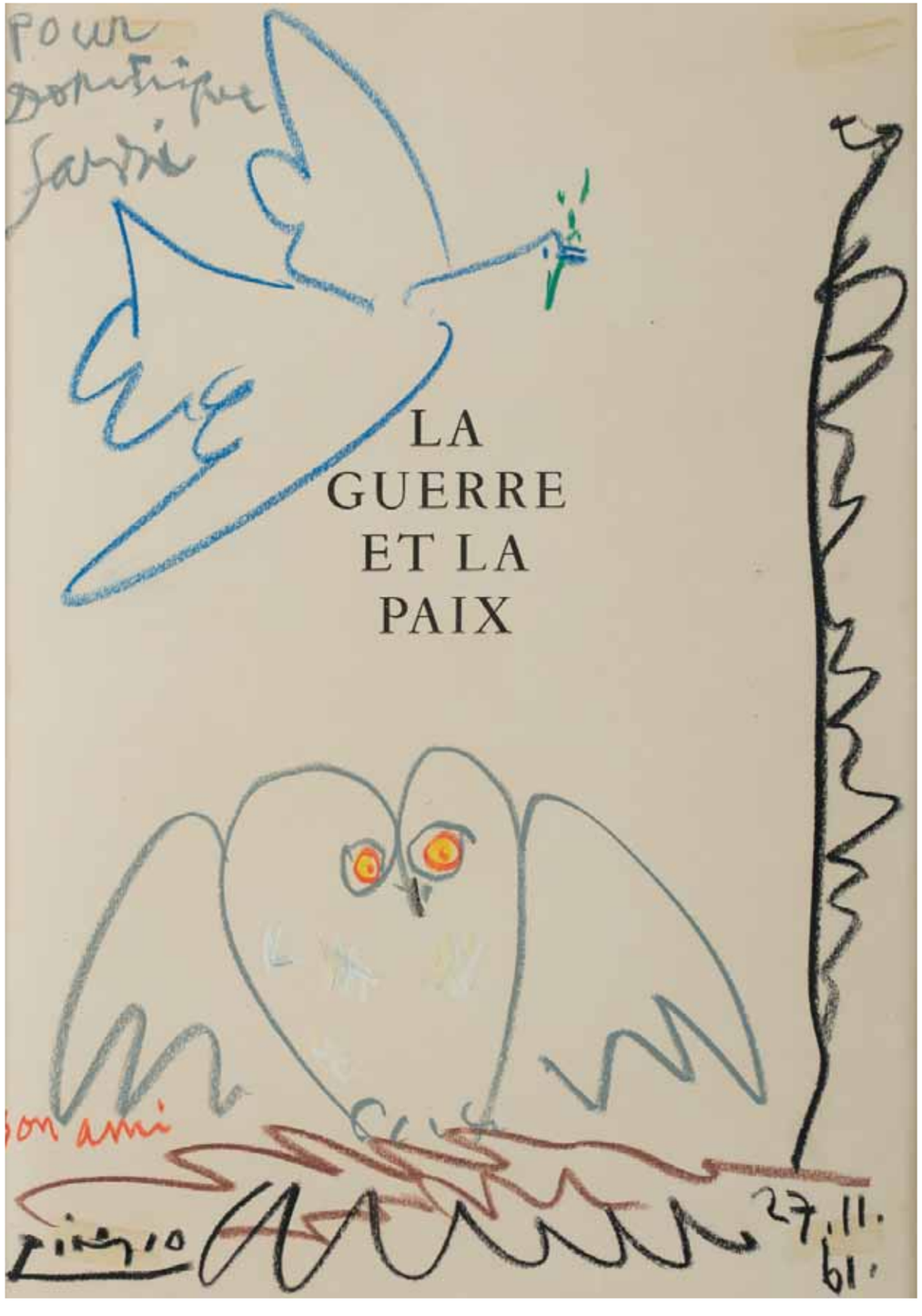
67
PABLO PICASSO
(1881 - 1973)

Rysunek okazjonalny, 1961

kredki litograficzne, druk, papier, 36,5 x 26,2 cm
(plansza), 35,5 x 25,5 cm (w świetle oprawy)
sygn. l. d.: Picasso opisany p. d.: 27.II/[19]61.

Estymacja: 180 000 – 220 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Jerozolima, Lucien Krief Gallery (2008-2011)
Matsart, aukcja 30.11.2008, poz. 127
Chirstie's, aukcja 14.09.2006, poz. 99
Paryż, Galerie Paul Pétridès
Dominique Sassi (dar od artysty, 1961)



NIE PORZUCAM ABSTRAKCJI. ONA JEST MOIM PRAWDZIWYM JĘZYKIEM. ALE CZASAMI NIEWYSTARCZAJĄCYM.

– Włodzimierz Jan Zakrzewski

68
WŁODZIMIERZ JAN ZAKRZEWSKI (UR. 1946)

Obraz z dnia 30.09.1979, 1979

olej, ołówek, płótno, 51 x 65 cm
sygn. p. g.: W. Zakrzewski 30.08.1979
sygn. i opisany na odwrociu: WŁODZIMIERZ JAN ZAKRZEWSKI / OBRAZ Z DN. 30.08.1979 R / PAINTING DATED AUGUST 30 TH 1979 / OLEJ, OŁÓWEK NA PŁÓTNIE / OIL & PENCIL ON CANVAS / 51 x 65 cm

Estymacja: 9 000 – 12 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
własność artysty

Nadzwyczajne oko, instynktowne unikanie kompozycyjnych błędów. Przy genialnym warsztacie autor pozwala sobie na luz. Zastanawiające – choć traktuje sztukę serio, niemal nabożnie, widać w tym błysk humoru. A także – zmysł wizualnej krasy.

(Małkowska M.,Spontan na linijce, „Rzeczpospolita", 07.01.2011)

(…) jedyne, co sobie bardzo cenię, to to, że widzę rzeczy interesujące w masie zwyczajnych – takie, których inni nie widzą. Dostrzegam drobiazgi, które do mnie mówią. Wydaje mi się, że widzę wartość rzeczy taka nieoczywistą, ukrytą.

– Hanna Zawa-Cywińska

(Wierzchowska W., Zaklinanie istnienia, [w:] Banach W., Hanna Zawa-Cywińska. Katalog zbiorów, Muzeum Historyczne w Salonu, Sanok 2008, s. 78)

69
HANNA ZAWA-CYWIŃSKA
(UR. 1939)

Decodalizer, 1983

technika mieszana, 122 x 185 cm

Estymacja: 50 000 – 80 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja artystki

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Hanna Zawa-Cywińska, 26 kwietnia - 23 maja 1999.
Warszawa, Przestrzeń dla Sztuki S2, Hanna Zawa-Cywińska. Dialogue with Expancel, maj 2019.

REPRODUKOWANY
Hanna Zawa-Cywińska [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1999, s. 17.
Banach W., Hanna Zawa-Cywińska. Katalog zbiorów, Muzeum Historyczne w Sanoku, Sanok 2008, s. 55.
Hanna Zawa-Cywińska. Dialogue with Expancel [katalog wystawy], Przestrzeń dla Sztuki S2, Warszawa 2019, s. 11.

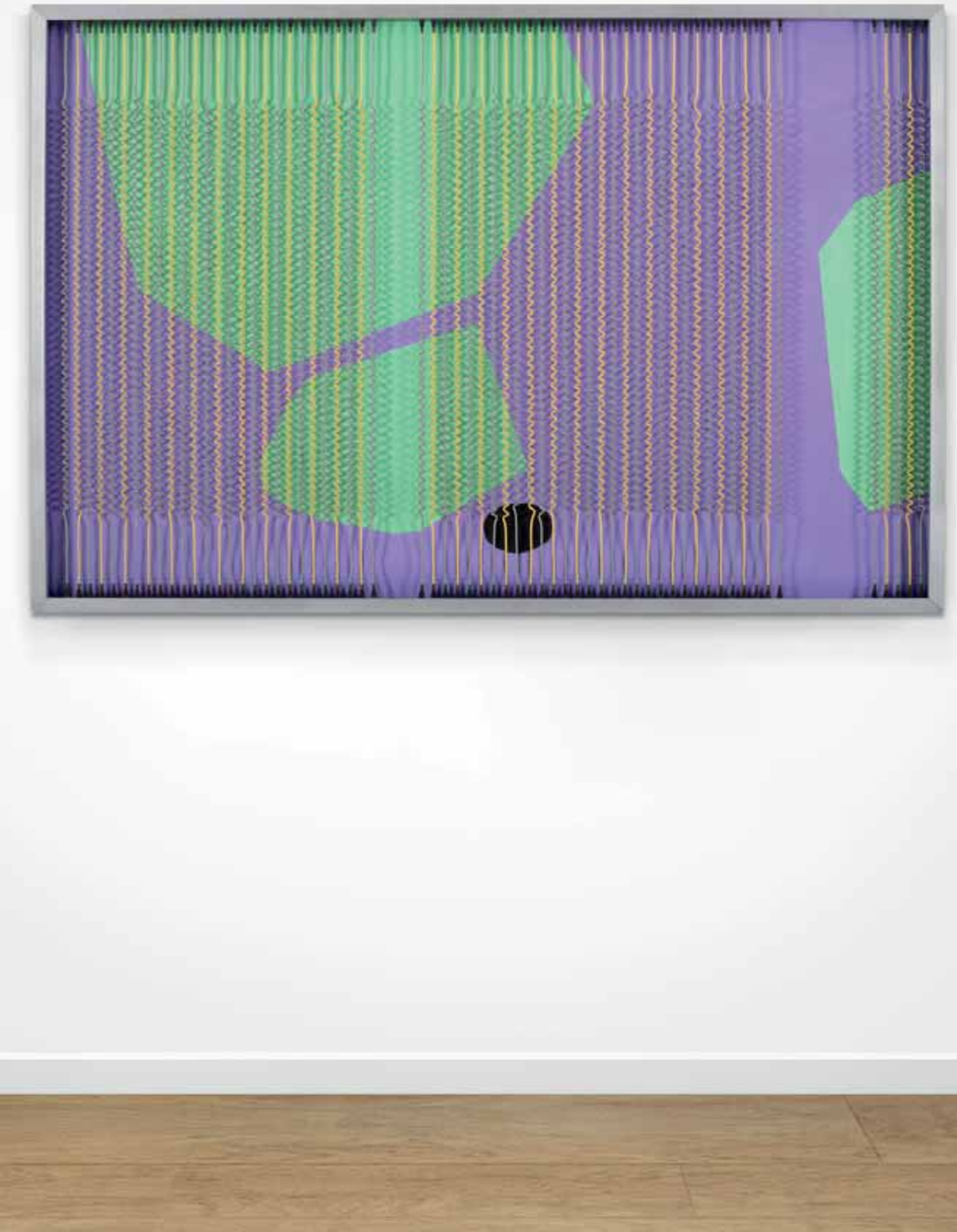
Moje cykle są jak gdyby zdaniami książki. Zawsze też było zderzenie przeciwieństw. Praca z kablami to już było użycie dwóch materii. Szukałam tworzywa, które dawałoby trójwymiarowość.
– Hanna Zawa-Cywińska

(Wierzchowska W., Zaklinanie istnienia, [w:] Banach W., Hanna Zawa-Cywińska. Katalog zbiorów, Muzeum Historyczne w Salonu, Sanok 2008, s. 78)

Mimo że Hanna Zawa-Cywińska w świat sztuki wkroczyła już jako osoba dojrzała, jej dorobek artystyczny jest nader bogaty. Obejmuje obrazy, grafiki, kompozycje przestrzenne, a także rzeźby. Artystka skończyła wpierw studia z biochemii, a następnie z dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskim. W 1967 roku wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych. Pracowała jako dziennikarka kulturalna – współpracowała z redakcją Wolnej Europy i pisała dla lokalnej prasy, ale to nie zaspakajało jej wewnętrznych potrzeb. Artystka wspominała po latach: „Wydaje mi się, że w mojej naturze tkwi potrzeba wypowiadania się. Nie mogłam słowem, bo mimo starań nie dostałam pracy w jakimś poważnym dzienniku. (…) Natomiast pisanie do szuflady nie było satysfakcjonujące. (…) Przez przypadek zaczęłam robić duże kompozycje z kablami, których mąż używał do swojej aparatury. Pomyślałam sobie, że jest to ciekawy materiał, że można z tego zrobić jakąś rzeźbę. Kable były tylko w czterech kolorach, więc trzeba było urozmaicić paletę kolorystyczną dodając barwne tło" (Banach W., Hanna Zawa-Cywińska. Katalog zbiorów, Muzeum Historyczne w Salonu, Sanok 2008, s. 37).

Pierwsze obrazy artystki to właśnie cykl reliefów wykorzystujących trójwymiarowość kabli. Początkowo prace zainspirowane były polskim folklorem i ludowymi pasiakami. „Znalazłam taki czerwono-zielony pasiak i rozpięłam go na ramie wymyślonej przez męża. Kable w zderzeniu z pasiakiem dały świetny efekt op-artu" – mówiła artystka (Banach W., dz. cyt., s. 37). Stworzone kompozycje bardzo szybko znalazły nabywców, co dało Zawie motywację by rozpocząć studia artystyczne. W 1978 roku zapisała się na wydział reklamy w Fashion Institute of Technology w Nowym Jorku, a następnie kontynuowała swą edukację na wydziale grafiki w State University of New York. Wówczas zaczęła wysyłać swoje prace na konkursy i wystawy. Od 1983 roku rozpoczęła wystawy indywidualne i zbiorowe, początkowo w Stanach Zjednoczonych, później także w Polsce i pozostałych krajach Europy, jak również w Japonii czy Brazylii.

Tętniący życiem Nowy Jork – ważna stolica sztuki współczesnej – ma znaczący wpływ na twórcze poszukiwania Zawy i jej eksperymenty technologiczne. Malarka przez lata chłonęła ekscytującą atmosferę miasta, uczestnicząc w różnych wydarzeniach kulturalno-artystycznych. Fascynowała się sztuką wielu epok, kierunków i mediów – od prehistorycznych kamiennych konstrukcji z Bretanii, przez Wassily'ego Kandinsky'ego i Anselma Kiefera, aż po japońskie Haiku. Jednocześnie od początku zdecydowanie odrzucała realizm, opowiadając się za abstrakcją. Jej twórczość skupia się na grze światła i koloru, a także kreowaniu jakby żywej, organicznej materii.



HENRYK STAŻEWSKI

Henryk Stażewski, Warszawa, czerwiec 1984, fot. Aleksander Jałosiński, Forum.

70
HENRYK STAŻEWSKI
(1894 - 1988)

Relief nr 31, 1973

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

Estymacja: 300 000 – 400 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 19.10.2021, poz. 67
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 29.11.2018, poz. 111
Kraków, kolekcja prywatna
Warszawa, Galeria Foksal (depozyt)

REPRODUKOWANY
Henryk Stażewski, wyd. SKIRA, Mediolan 2018, s. 167.

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

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

Nieskończona
ilość i wielorakość
przedmiotów i kształtów
widzianych bezustannie
i nie zauważonych,
wielość różnych
struktur materii itp.
Inspiruje artystę do
szukania porządku
w chaosie i uproszczenia
przez sprowadzenie
do kształtów
geometrycznych.
– Henryk Stażewski

(Wypowiedź artysty z 1976 r., cyt. za: Ładnowska J. (red.), Henryk Stażewski 1894-1988. W setną rocznicę urodzin [katalog wystawy], Muzeum Sztuki w Łodzi, 13 grudnia 1994 - 26 lutego 1995, Łódź, 1994, s. 95.)

71
HENRYK STAŻEWSKI
(1894 - 1988)

Kompozycja przestrzenna, 1961

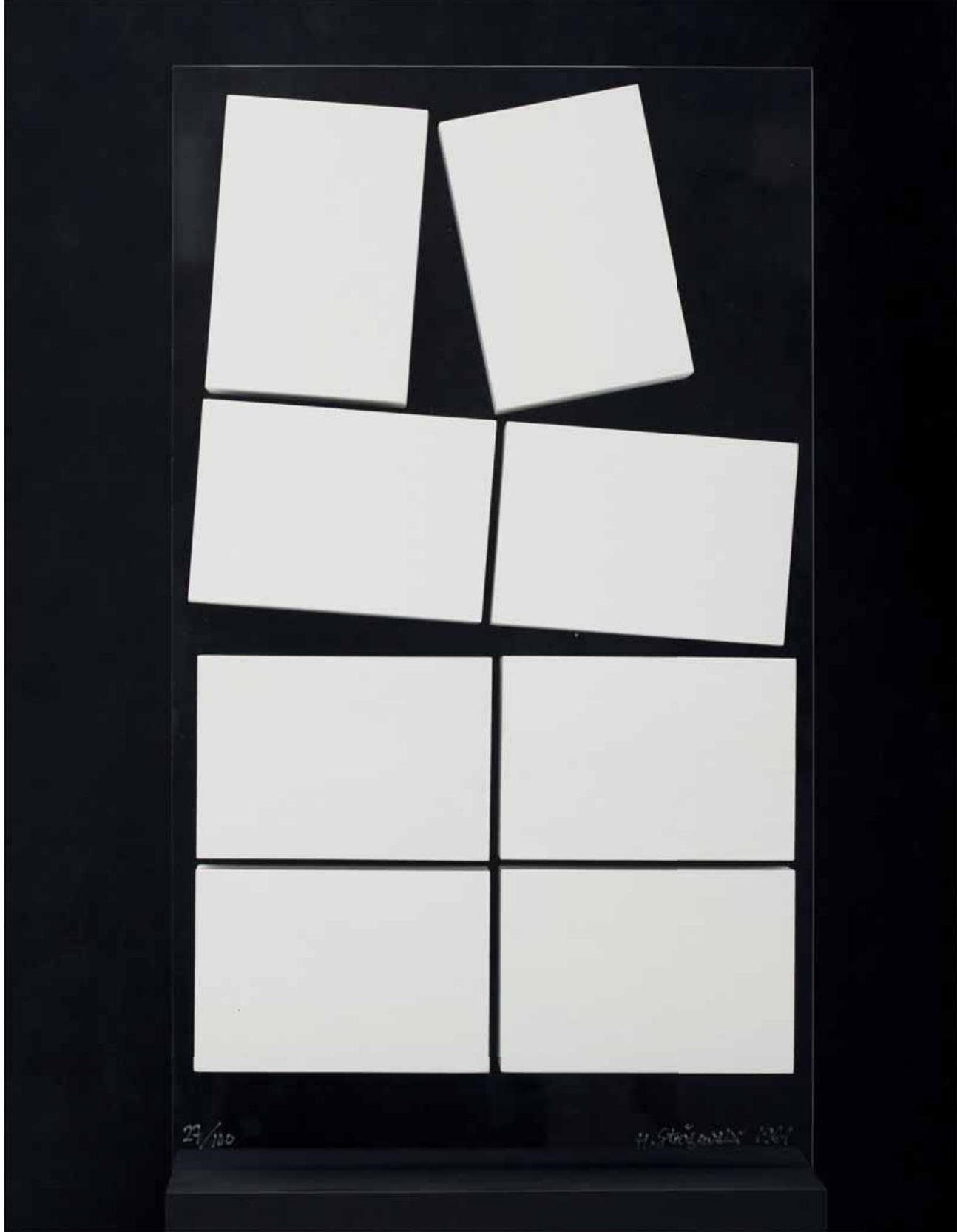
drewno, plastik, 59 x 33 x 15 cm
ed. 27/100
sygn. i opisany u dołu: 27/100 H. Stażewski 1961

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

REPRODUKOWANY
Henryk Stażewski, wyd. SKIRA, Mediolan 2018, s. 77 (inny egzemplarz).

Przy pomocy form geometrycznych, które w plastycznym kształtowaniu coraz bardziej się rozpowszechniają, można osiągnąć rożne efekty. Często – mimo pozornych podobieństw do wielkiej klasyki abstrakcji geometrycznej – są to efekty tylko dekoracyjne, będące banalnym powtarzaniem dawno rozwiązanych problemów jednakże stosując formy geometryczne nadal można stawiać problemy nowe, gdyż formy te znaczą dzisiaj zupełnie co innego niż poł wieku temu, gdy sztuka abstrakcyjna dopiero powstawała.
– Henryk Stażewski

(Wstęp, [w:] Wystawa prac Henryka Stażewskiego [katalog wystawy], wyd. ZPAP CBWA, Warszawa, 1965)



72
HENRYK STAŻEWSKI
(1894 - 1988)

Bez tytułu, 1986

olej, deska, 41,5 x 41,5 cm
sygn. na odwrociu: H. Stażewski / 1986

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 23.05.2017, poz. 57

Rzeczywistość zdominowana przez geometrię zredukowana zostaje do niewielkiej ilości linii lub płaszczyzn. Jest to wynikiem obserwacji ruchu linii biegnących równolegle, oddalających się od siebie lub przecinających się – wraz z zawartą między tymi linami nicością.
– Henryk Stażewski

Magdalena Abakanowicz w pracowni, 1982, fot. Artur Starewicz East News.

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)

MAGDALENA ABAKANOWICZ

Magdalena Abakanowicz początkowo zajmowała się tylko malarstwem. Tworzyła duże, monumentalne kompozycje gwaszem na tekturze lub płótnie z motywami stylizowanych ptaków, wodnych roślin i ryb. Dopiero na przełomie lat 50. i 60. zajęła się tkaniną. W 1960 roku w Galerii Kordegarda w Warszawie 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? Bezsprzecznie to, co wówczas pokazała stanowiło pionierskie i innowacyjne rozwiązanie w dziedzinie tkaniny artystycznej.

W 1962 roku na słynnym Biennale Tkaniny w Lozannie zaprezentowana przez Abakanowicz 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 gobelinów przestrzennych artystki, 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.

Sztuka nie jest dekoracją,
a wyznaniem, konfrontacją,
ostrzeżeniem.
– *Magdalena Abakanowicz*

Black Balls, 1987 – pięć z sześciu powstałych prac, na wystawie w galerii Turske & Turske, Zürich 1988.
(Źródło: Magdalena Abakanowicz. War Games [katalog wystawy], Turske & Turske, Zürich 1988, s. 18)

SĄ OBRAZAMI SIŁY, KTÓREJ NIE MOŻNA ZLEKCEWAŻYĆ.

(Knorowski M., Gry wojenne, [w:] Magdalena Abakanowicz [katalog wystawy], Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2013, s. 22).

Jest to rodzaj jakiegoś scenariusza, według którego rozgrywa się wyimaginowana batalia, próba sił, weryfikacja posiadanego potencjału militarnego, który może zmierzyć się z zagrożeniem. Jego zachowania nie są do końca przewidywalne. Jest to zatem rodzaj taktycznej improwizacji bojowej, sprawdzian gotowości, albo demonstracja siły wobec jakiegoś przeciwnika.

(Knorowski M., Gry wojenne, [w:] Magdalena Abakanowicz [katalog wystawy], Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2013, s. 20).

Gdy w latach 80. będąc na mazurskiej wsi, Magdalena Abakanowicz natknęła się na robotników ścinających potężne, stare, przydrożne drzewa, jej zainteresowania twórcze zostały skierowane ku nowej materii – drewnie. Odkrywając na nowo naturę i szukając w niej odpowiedzi na sens naszej egzystencji, w 1987 roku zainaugurowała cykl „Gry wojenne". Zabrała z Mazur powalone i pokonane pnie drzew, obandażowała je i uzbroiła w stalowe ostrza i tarcze. Niepotrzebne nikomu drewniane kikuty za jej ręką stały się wielkimi machinami wojennymi. Pytanie tylko brzmi, przeciw komu albo przeciw czemu? W formie samoobrony czy ataku?

W tym samym roku oprócz „Gier wojennych" artystka stworzyła serię sześciu prac o podobnym symbolicznym wydźwięku, zatytułowaną „Black Balls". Tutaj ponownie wzięła na warsztat drewno – pnie i gałęzie brzozy – które uformowała według własnej wizji, z pomocą drutów i żelaza. Z brzozowych witek wyplotła ogromne kule. Swą ażurową strukturą nawiązują one do wcześniejszej instalacji „Pregnant" (1981-82). Wówczas były to formy o kształcie wrzeciona, również uplecione z gałęzi, które Abakanowicz umieściła w luźnej konfiguracji na podłodze.

Wydźwięk „Black Balls" jest jednak inny. Plecione kule otrzymały podstawy z drewnianych pni, złączonych żelaznymi klamrami i okuciami w kształt litery V. Całość konstrukcji została dodatkowo podniesiona na dwóch krótkich belkach. Tym sposobem powstały potężne, groźnie wyglądające machiny. Instynktownie zastanawiamy się – czy mają jakąś funkcję, czy można je jakoś obsłużyć? Skojarzenie z katapultą jest nader oczywiste, a w kulach spokojnie spoczywających na stelażu, tkwi ukryte napięcie, spowodowane potencjalną możliwością wystrzału.

73
MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930 - 2017)

Black Balls IV, V, VI, 1987

drewno, metal, drut, 100 x 50 x 300 - 360 cm (każdy)

Estymacja: 1 500 000 – 2 500 000 zł • l

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

PROWENIENCJA
Szwajcaria, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Zürich, Turske & Turske, Magdalena Abakanowicz: War Games, 9 sierpnia – 17 września 1988.
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Magdalena Abakanowicz: Skulpturen 1967-1989, 22 czerwca - 20 września 1989.
Ridgefield, The Aldrich Contemporary Art Museum, Project: Instalation, 29 października 1989 - 25 lutego 1990.
Nagakura, Sezon Museum of Modern Art; Shiga, The Museum of Moden Art; Mito, Art Tower Mito, Contemporary Art Gallery; Hiroshima, City Museum of Contemporary Art, Magdalena Abakanowicz, 1991.

REPRODUKOWANY
Magdalena Abakanowicz. War Games [katalog wystawy], Turske & Turske, Zürich 1988, s. 18, 23-24.
Magdalena Abakanowicz: Skulpturen 1967-1989 [katalog wystawy], Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt 1989, s. 48-49.
Magdalena Abakanowicz [katalog wystawy], wyd. Asahi Shinbun-sha, Tokyo 1991, s. 107.
Durozoi G., Diccionario Akal de Arte del Siglo XX, Akal, Madrid 2007, s. 2.

LITERATURA
Project: Instalation [katalog wystawy], The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield 1990.

Robią wrażenie śmiercionośnych narzędzi zniszczenia. Ale nie ma w nich żadnej groźby, czy demonstracji ofensywnej agresji. One raczej powściągają ból swojego pierwotnego istnienia, kiedy odebrano im przyrodzoną funkcję i niejako zmuszono do tej metamorfozy.

(Knorowski M., Gry wojenne, [w:] Magdalena Abakanowicz [katalog wystawy], Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2013, s. 22).

Ideą „Black Balls" podobnie jak „Gier wojennych" jest sprzęt bojowy. Monumentalne, niebezpieczne narzędzia walki, ustawione w szyku. Gotowe. Człowiek wydaje się przy nich bezbronny, mały i nieznaczący. Oczywiście mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju symulacją, nierealnym zagrożeniem – jedynie inwencją naszej wyobraźni – choć być może dziś bardziej niż kiedykolwiek, prace Abakanowicz trafnie komentują rzeczywistość. Jak ujął to Knorowski: „Jest to rodzaj jakiegoś scenariusza, według którego rozgrywa się wyimaginowana batalia, próba sił, weryfikacja posiadanego potencjału militarnego, który może zmierzyć się z zagrożeniem. Jego zachowania nie są do końca przewidywalne. Jest to zatem rodzaj taktycznej improwizacji bojowej, sprawdzian gotowości, albo demonstracja siły wobec jakiegoś przeciwnika" (Knorowski M., Gry wojenne, [w:] Magdalena Abakanowicz [katalog wystawy], Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2013, s. 20).

Krótki cykl „Black Balls" wydaje się pewnego rodzaju dopełnieniem, tworzonych na przestrzeni kilkunastu lat „Gier wojennych". Jest niezwykłą artylerią tajemniczych wojennych bohaterów. Zaznacza się w nim też podobna dwoistość. Oprócz budzących niepokój konotacji militarnych, zawiera bowiem w sobie energię pochodzącą z przyrody. Bezużyteczne belki i gałęzie poprzez swoją transformację mogą nieść ze sobą jakąś nadzieję odrodzenia. Być może jedyną niezwyciężoną siłą jest tutaj właśnie Natura.

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)

Sztuka powstaje z dramatu poszczególnego człowieka. I jak twarz każdego z nas jest inna, tak nasze dzieła są różne i różne są ich przeznaczenia i cele.
– Magdalena Abakanowicz, 1978

74
MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930 - 2017)

Maska II z cyklu Inkarnacje, 1986

brąz, wys. 69,5 cm
sygn. i opisany na odwrocie oraz na podstawie monogramem wiązanym MA / 86

Estymacja: 130 000 – 200 000 zł • l

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

PROWENIENCJA
Szwajcaria, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Zürich, Turske & Turske, Magdalena Abakanowicz: Inkarnationen, 9 sierpnia – 17 września 1988.

Cykl „Inkarnacje" to kilkadziesiąt portretów ludzkich wykonanych z brązu. Razem z powstałymi później „Portretami anonimowymi" stanowił istotne novum w twórczości artystki. Dotychczas bowiem Abakanowicz nie interesowała się bliżej wyglądem twarzy. Wprawdzie w 1976 roku wykonała w utwardzonej tkaninie dwa portrety, a od roku 1981 powstawała również seria rysunków, interpretujących ten motyw, to jednak twarz do momentu „Inkarnacji" nie wchodziła w obręb jej głównych zainteresowań. „Teraz wizerunki ludzi i zwierząt stają się dla Abakanowicz jednym z ważniejszych zagadnień twórczych. Uproszczone i zdeformowane, naturalnej wielkości głowy stoją na prostych wysokich podpórkach z metalu lub drewna. Stoją w pozycji jakby przymusowej, chwilowej, niewygodnej, nawet zagrażającej. Jak we wszystkich pracach Abakanowicz, podstawa stwarza sytuację, w której rzeźba egzystuje, tworzy jej kontekst i jest tak nieodłączną jej częścią jak nogi utrzymujące korpus" – pisał Mariusz Hermansdorfer w 1995 roku (Hermansdorfer M., Magdalena Abakanowicz, Wrocław, 1995, s. 20).

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

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

TWARZ Z INKARNACJI NOSI BLIZNY JAKBY PO WTAJEMNICZENIU W PRADAWNE PRAKTYKI, CHOĆ W RZECZYWISTOŚCI SĄ TO PIĘTNA CAŁKIEM WSPÓŁCZESNE.

(Abakanowicz. Gry wojenne. Mutanty [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2002, s. 11)

75
MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930 - 2017)

Maska XII z cyklu Inkarnacje, 1986

brąz, wys. 69,5 cm
sygn. i opisany na odwrocie oraz na podstawie monogramem wiązanym MA / 86

Estymacja: 130 000 – 200 000 zł • l

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

PROWENIENCJA
Szwajcaria, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Zürich, Turske & Turske, Magdalena Abakanowicz: Inkarnationen, 9 sierpnia – 17 września 1988.

REPRODUKOWANY
Magdalena Abakanowicz. Inkarnationen [katalog wystawy], Turske & Turske, Zürich 1988, nr kat. 24, s. 53.

„Inkarnacje" to twarze pozbawione indywidualnych rysów, niekiedy nawet zatarte, zawieszone gdzieś pomiędzy wizerunkiem człowieka a abstrakcyjną formą powierzchni. Nie stanowią one pełnoplastycznego przedstawienia głów, typowych obiektów rzeźbiarskiego studium. Eksplorują wyłącznie powłokę samej twarzy, zwracając tym samym naszą uwagę na ludzką osobowość, na istnienie wyrażone przez anonimowy a zarazem uniwersalny portret.

U źródeł „Inkarnacji", jak również „Portretów anonimowych" znajduje się twarz samej artystki. Abakanowicz odciskała ją w ciekłym wosku. Doświadczenie pozostawiania własnego śladu w materii wosku, który następnie odlewano w brązie – czyni z tych portretów akt twórczy o niezwykle osobistym rysie. „Inkarnacje" wobec szerszego kontekstu artystycznych działań Abakanowicz mają także wymiar symboliczny. Wraca bowiem temat indywidualności i multiplikacji. Portret – gatunek sam z siebie oddający indywidualizm jednostki – staje się tu punktem wyjścia do działania o charakterze seryjnym. Z jednej strony artystka nadaje odciskowi rysy jednostkowe, z drugiej zaś powtarza je, jakby chcąc ów indywidualizm zatrzeć.

Pragnę malować tak jakbym fotografował marzenia i sny. Jest to więc z pozoru realna rzeczywistość, która jednak zawiera ogromną ilość fantastycznych szczegółów. Być może u innych ludzi wyobraźnia i sen działają w inny sposób – u mnie zawsze są to obrazy naturalistyczne, jeśli idzie o światłocień i perspektywę.
– Zdzisław Beksiński

(Sfotografować sen. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim, [w:] „Tygodnik Kulturalny" 1978, nr 35)

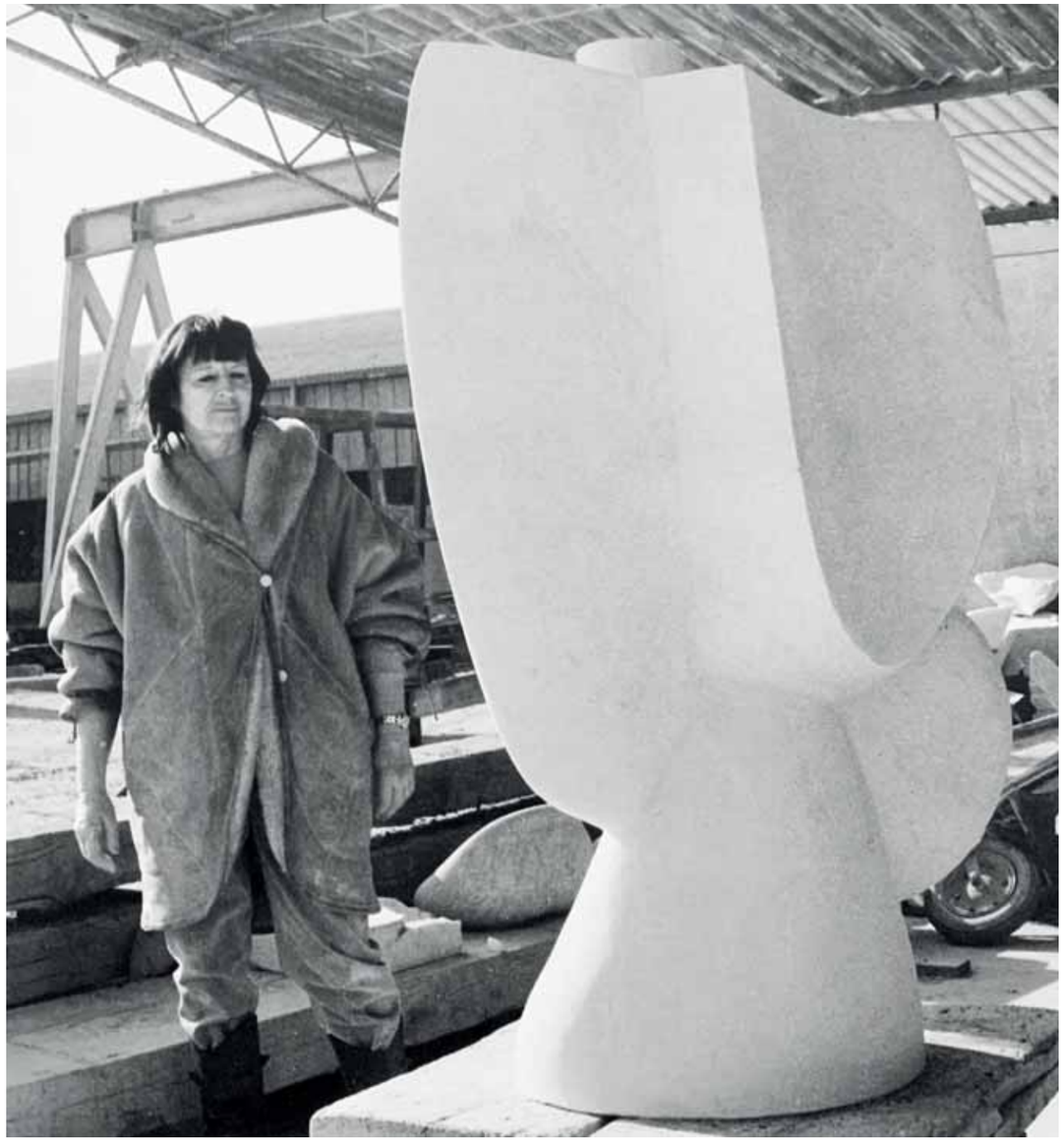
76
ZDZISŁAW BEKSIŃSKI
(1929 - 2005)

Bez tytułu, 1999

grafika komputerowa, płyta piankowa,
80 x 60 cm (zadruk)
sygn. l. d.: Beksiński 1999

Estymacja: 5 000 – 7 000 zł •

MARIA PAPA-ROSTKOWSKA



Maria Papa-Rostkowska - Marbrerie Henraux, Querceta, Carrara, 1987, 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.

77
MARIA PAPA-ROSTKOWSKA
(1923 - 2008)

Odkrycie nowego świata, ok. 1987

brąz złocony, postument z granitu, wys. 39 cm
(50 cm z podstawą)
sygn. na dole: M. PAPA 1/8
ed. 1/8 (odlew współczesny)

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
własność artystki

WYSTAWIANY
Mediolan, Universita degli Studio di Milano, Centro Apice, wystawa stała (wersja monumentalna z marmuru).
Orońsko, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Haptyczny rezonans materii. Maria Papa Rostkowska i gościnie w stulecie urodzin artystki, 4 marca - 4 czerwca 2023 (wersja kameralna z marmuru z 1993).
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 (wersja kameralna z marmuru z 1993).
Mediolan, Galleria d'Arte Contemporanea Virgilio Guidi, Maria Papa Rostkowska – Le opere, gli amici, i luoghi, 11 marca -30 kwietnia 2017 (wersja kameralna z marmuru z 1992).

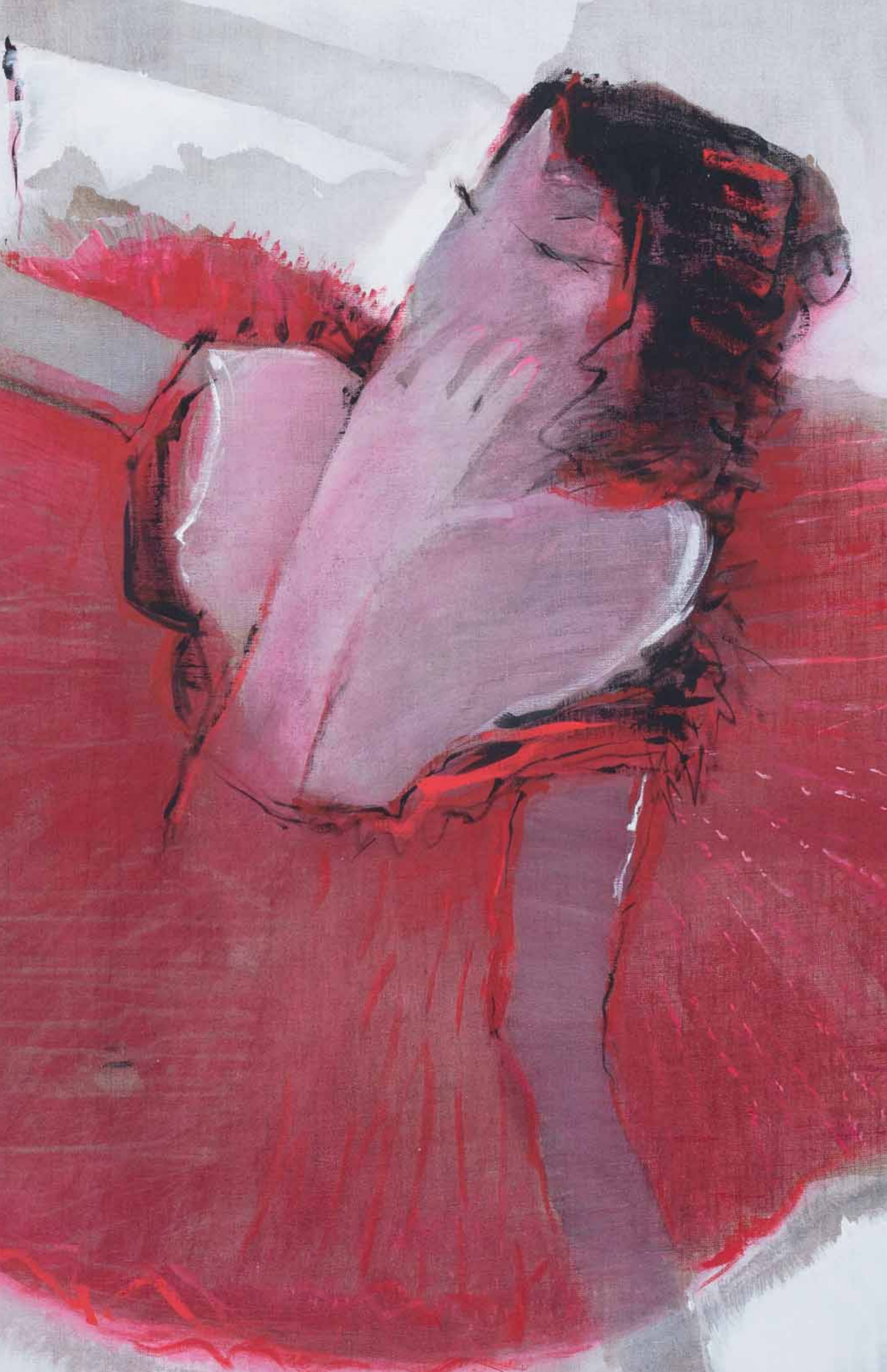
REPRODUKOWANY
Cortina S., Riva V., Maria Papa Rostkowska – Le opere, gli amici, i luoghi [katalog wystawy], Wyd. Li.Ze.A, Acqui Terme 2017, s. 67 (wersja kameralna z marmuru z 1992).
Lombardi M., Harambourg L., Maria Papa Rostkowska et ses affinités artistiques Jean Arp, Emile Gilioli, Marino Marini [katalog wystawy], Wyd. Silvana, 2022, s. 39 (wersja kameralna z marmuru z 1993).

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 latach 70. i 80. Papa-Rostkowska wiele podróżowała za ocean. Stany Zjednoczone zachwyciły ją swoim rozmachem i energią. Gdy w mediach i prasie zaczęło powoli robić się głośno z okazji nadchodzącej 500. rocznicy odkrycia Ameryki, artystka zainteresowała się bliżej tym tematem. Śledziła m.in. przygotowania UNESCO do wydania „Destins croisés – cinq siècles de rencontres avec les Amérindiens" – publikacji, w którą zaangażowana była również jej synowa, historyk dr Joelle Rostkowska. Artystka powzięła wówczas decyzję by stworzyć rzeźbę zainspirowaną historią Ameryki i odkryciem jej brzegów przez Krzysztofa Kolumba. Jako motyw swej pracy obrała żagiel statku „Santa Maria", który w 1492 roku sprowadził Europejczyków na nieznany ląd.

„Odkrycie Nowego Świata" stanowi jedną z najbardziej ikonicznych prac Papy-Rostkowskiej, zaraz obok „Matki i dziecka", „Promessa di Felicita" czy „Pocałunku". Rzeźba należąc do dojrzałej fazy twórczości artystki, godzi w sobie tradycje sztuki klasycznej z doświadczeniami przedwojennej awangardy. Oferowana edycja z brązu jest pierwszym odlewem kameralnej, wykutej z białego marmuru wersji „Odkrycia Nowego Świata". Jej monumentalna wersja w marmurze znajduje się dziś przed wejściem do archiwum Uniwersytetu w Mediolanie (Archive della Parola, dell'Immagine e della Communicazione Editoriale), gdzie mieści się również Fundacja Gualtieri San Lazzaro i Marii Papy. Tymczasem monumentalna edycja z brązu stanąć ma wkrótce w ogrodzie Pałacu Opatów w Gdańsku Oliwie.



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

78
TERESA PĄGOWSKA
(1926 - 2007)

Hommage a Degas, 1975
(Danceurs roses)

olej, płótno, 140 x 130 cm
sygn. i opisany na odwrociu: TERESA PĄGOWSKA 1975 / HOMMAGE A DEGAS / DANCEURS ROSES / 140 x 130

Estymacja: 200 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

79
ALEKSANDRA JACHTOMA
(UR. 1932)

Kompozycja, 1971

gwasz, papier, 41 x 29 cm
(w świetle passe-partout)
sygn. p. d.: A. JACHTOMA 1971

Estymacja: 10 000 – 12 000 zł •

Kolor fascynuje mnie
najbardziej od momentu,
kiedy uświadomiłam sobie
potrzebę malowania.
Kolor – w jego szerokim
rozumieniu i najgłębszym
sensie, w całej jego orkiestrze
najdelikatniejszych
i najbrutalniejszych
dźwięków. Jego wewnętrzny
blask przyciąga siłą stali
magnetycznej. Kolor to dla mnie
wszystko – czas, przestrzeń,
światło, smutek, spokój, radość.
– Aleksandra Jachtoma

80
JAN PAMUŁA
(1944 - 2022)

Bez tytułu, 1983/1990

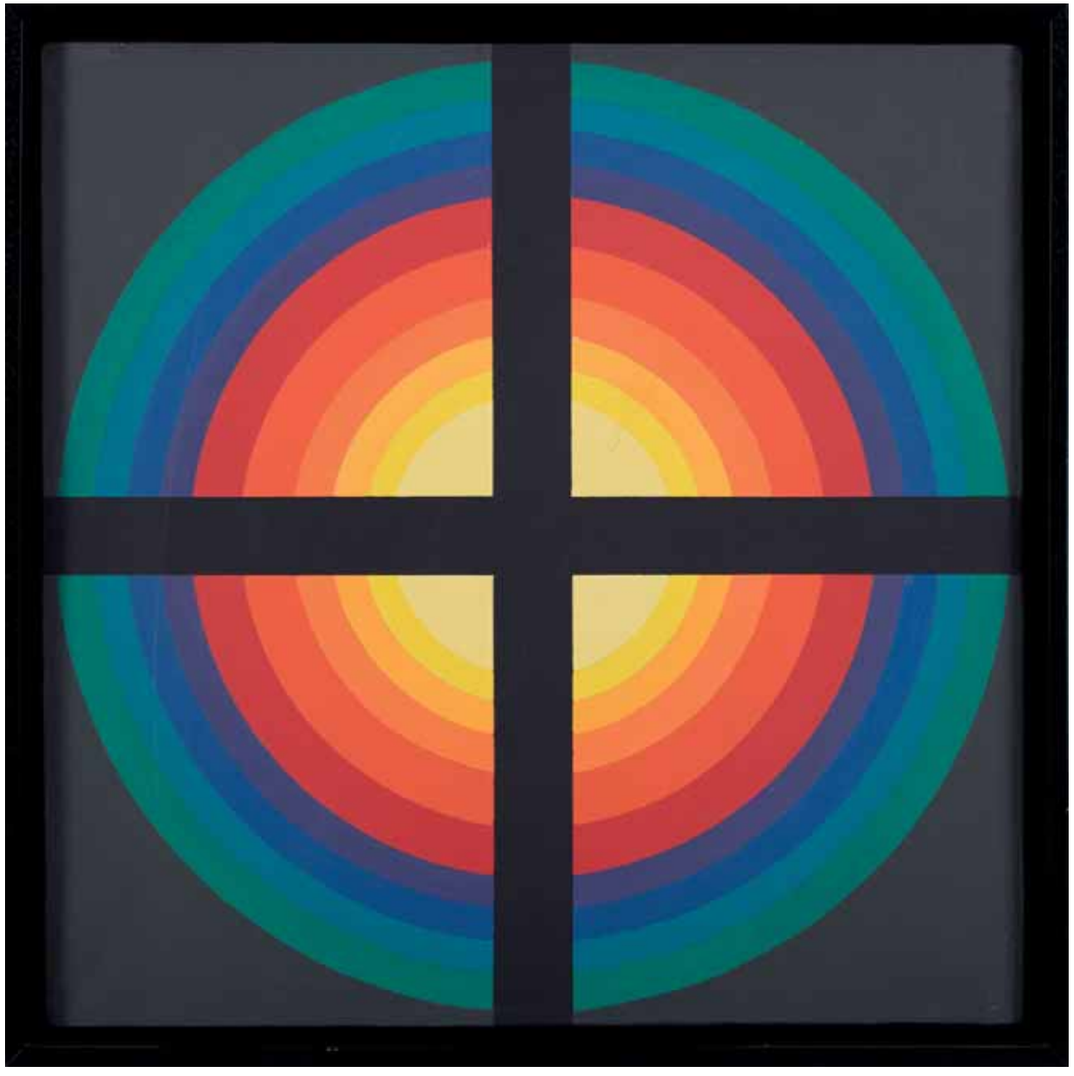
olej, płótno, 51 x 50 cm
sygn. i opisany na blejtramie: JAN PAMUŁA 1983/1990

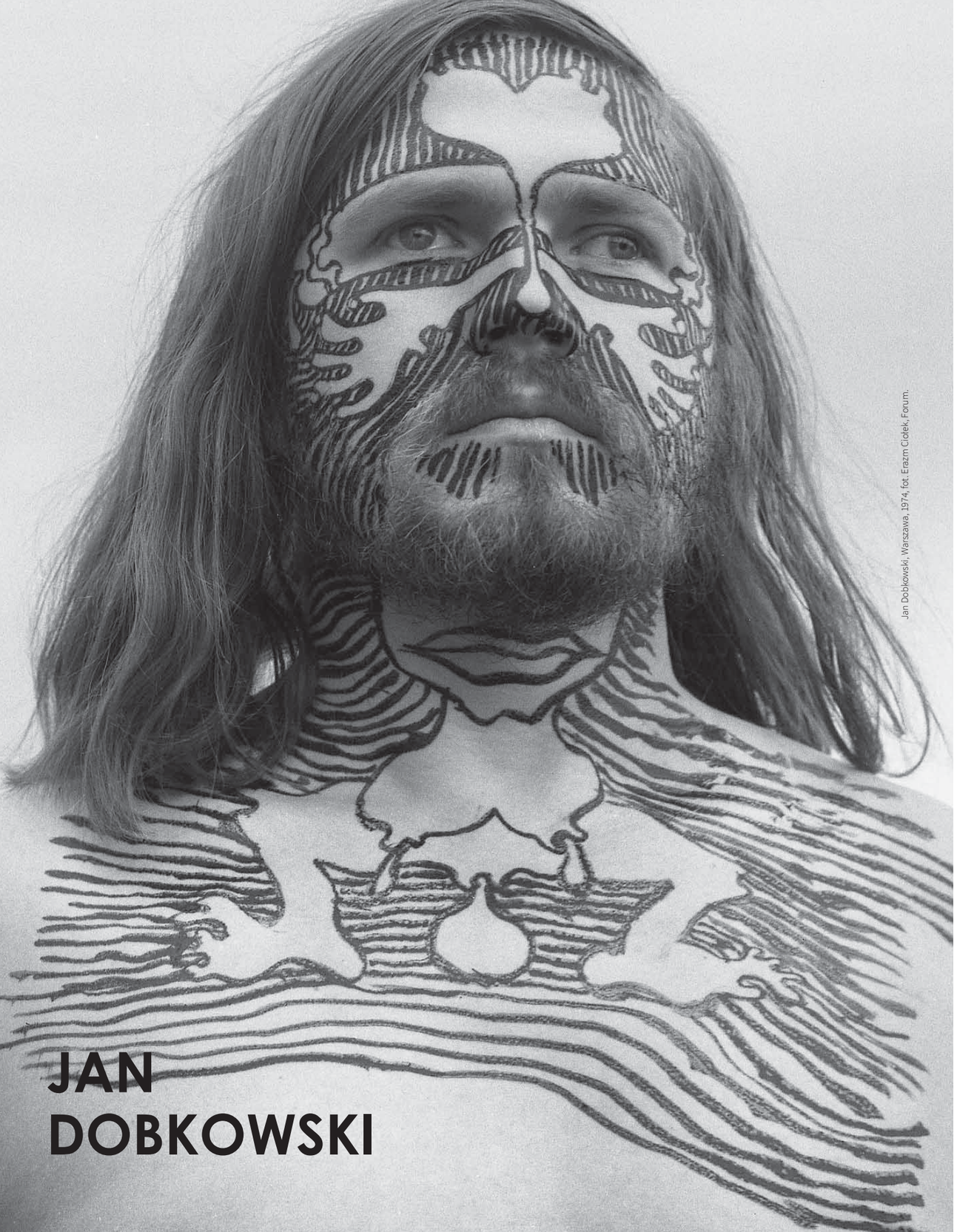
Estymacja: 18 000 – 22 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
kolekcja artysty

Głównym moim celem było zawsze poszukiwanie systemu, który mógłby być, jako forma, wizualnym odzwierciedleniem uniwersalnych praw. Wiele z moich prac komputerowych zostało zrealizowanych z użyciem programu napisanego specjalnie dla mnie przez informatyka-programistę, np. Seria komputerowa, 1980 – seria rysunków realizowanych później w formie grafik i malowanych ręcznie obrazów. Źródłem inspiracji była zawsze dla mnie: wizualność rzeczywistości, filozofia i mistycyzm.
– Jan Pamuła

(Jan Pamuła. Grafika [katalog wystawy], Galeria Oko dla sztuki, Kraków 2014)





Jan Dobkowski, Warszawa, 1974, fot. Erazm Ciołek, Forum.

JAN DOBKOWSKI

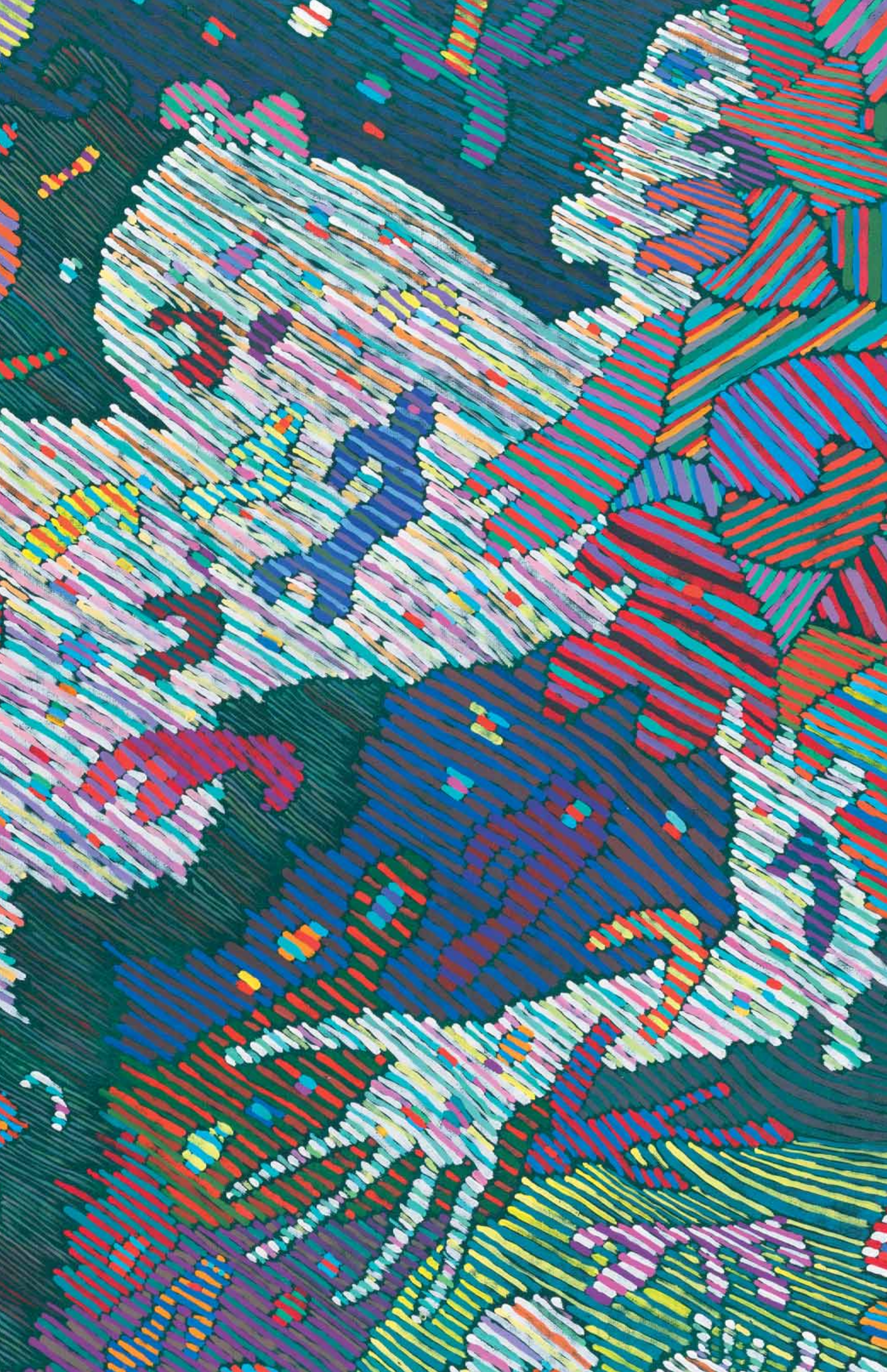
W 1994 roku Jan Dobkowski odbierał nagrodę im. Jana Cybisa będącą wyrazem szczególnego uznania za całokształt twórczości. Nie spodziewał się zapewne tego kilkadziesiąt lat wcześniej kiedy jako uczeń najsłynniejszego polskiego postimpresjonisty i kolorysty - Jana Cybisa – bezustannie z nim polemizował 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.



81
JAN DOBKOWSKI
(UR. 1942)

Oceanida z Santorini, 1990

olej, akryl, płótno, 147 x 197 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Jan Dobkowski / „OCEANIDA Z SANTORINI" 1990R / olej + acryl / 147 cm x 197 cm

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
własność artysty

Natura jest dla mnie sprawą przestrzeni, pewnej konsystencji świata – to ziemia i powietrze, chmury, ogień i woda; to ciągłe przekształcanie się przyrody. człowiek pragnie otworzyć oczy dla słońca i nieba, wdychać zapach ziemi. Bo właśnie Natura daje nam uczucie, że istniejemy. Sądziłem, że w naturalności jest złoże, które może uczynić moją sztukę żywą. Dlatego w obrazach starałem się pokazać przede wszystkim człowieka. Człowieka obnażonego, bez atrybutów kultury czy cywilizacji: kobietę i mężczyznę w ich odwiecznych gestach. Poprzez erotykę pragnąłem ukazać, jak silnie człowiek pożąda natury i że jest ona dobra.
– Jan Dobkowski

(„Przegląd Powszechny", czerwiec 1986)

W sztuce Jana Dobkowskiego linia jest zawsze najważniejsza – płynie, drga, przekazuje radość i pełnię życia. Z kolorowych, finezyjnych kresek artysta buduje swoje misterne kompozycje, przypominające fantasmagorie czy halucynacyjne wizje. Ich źródeł upatrywać należy w naturze. „Natura związała mi się z linearnością, jej początkiem jest zawsze linia. Linia stanowi ślad mojego myślenia" – mówił malarz. (Jan Dobkowski. Orgie i tańce rytualne, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2005, s. 7). Dobkowskiego inspiruje pełna rozkwitu, bujna przyroda oraz urok ludzkiego ciała. W centrum swoich zainteresowań stawia kobietę – Matkę Świata – z całym napięciem erotycznym, jakie z sobą niesie. Stanowi ona bowiem o sile napędzającej życie, jest najpotężniejszą z energii życiowych człowieka. Artysta przyznawał: „Poprzez erotykę pragnąłem ukazać, jak silnie człowiek pożąda natury i że ona jest dobra"(Mazurek M., Wstęp, [w:] Jan Dobkowski. Uniwersum [katalog wystawy], Poznańska Galeria Nowa, BWA w Lesznie i Wrocławiu 2002-2003).

W swojej pracy „Oceanida z Santorini" z 1990 roku, Dobkowski podejmuje ulubiony motyw bujnego kobiecego ciała, wkomponowując go w fantazyjny, podwodny pejzaż. Naga postać płynie w ciemnych wodach oceanu, otoczona przez rafę tęczowych koralowców. Poprzez rytm kontrastowo dobranych barwnych linii, autor osiąga wysoką dekoracyjność kompozycji i niezwykłe efekty wizualne. Obraz pulsuje wewnętrzną energią i stanowi o życiodajnej sile natury.

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)

82
JAN DOBKOWSKI
(UR. 1942)

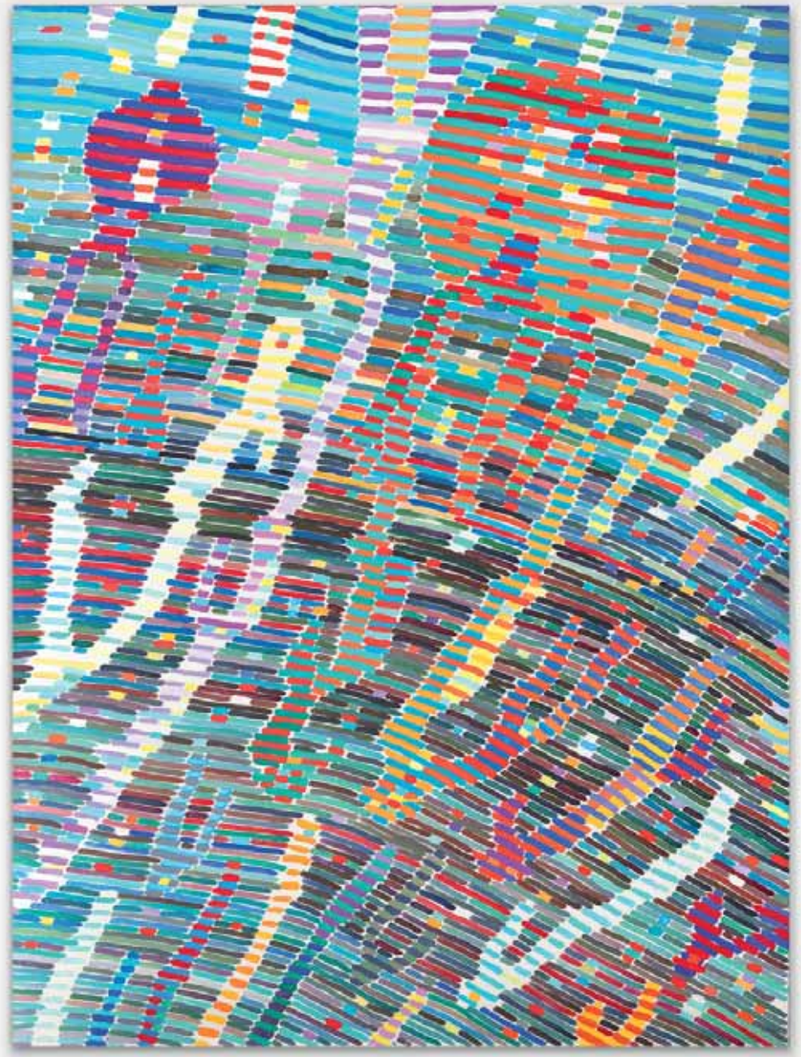
z cyklu Ocean, 1988

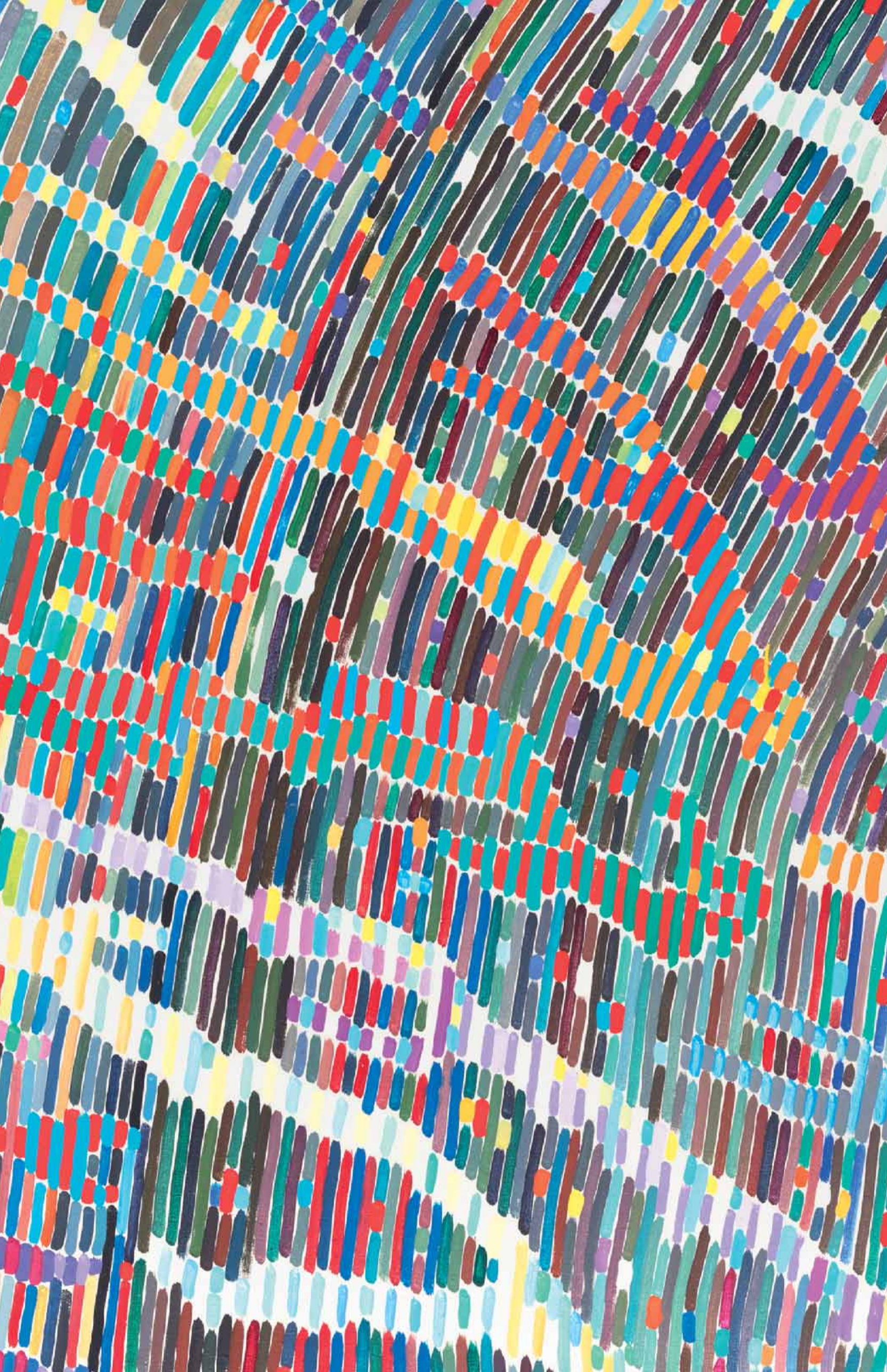
akryl, płótno, 197 x 147 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Jan Dobkowski / z cyklu „OCEAN" 1988 ROK / acryl / 197 cm x 147 cm

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
własność artysty

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





83
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

Dziennik 16 I - 24 I, 2018

olej, płótno, 18 x 13 cm
sygn. i opisany na odwrociu: WŁODZIMIERZ PAWLAK / DZIENNIK 16.I-24.I / 2018 (na blejtramie)

Estymacja: 7 000 – 9 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

84
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

Notatka o sztuce, 2019

olej, płótno, 40 x 33 cm
sygn. i opisany na odwrociu: WŁODZIMIERZ PAWLAK / NOTATKA O SZTUCE / 40 x 33 / 2019

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

85
EDWARD DWURNIK
(1943 - 2018)

Paczków, 1990

olej, płótno, 61 x 50 cm
sygn. i opisany p. d.: PACZKÓW / 90 / E. DWURNIK

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 26.05.2021, poz. 302

Zazwyczaj oglądam swoje kompozycje bez okularów. Kiedy je zakładam, z przerażenia krzyczę. Ułomność wzroku poprawia percepcję. Moje obrazy najlepiej oglądać bez okularów – wtedy są piękne i harmonijne.
– *Edward Dwurnik*

Obraz jest ozdobą we wnętrzu. I powinien przynosić radość. Jestem bardzo szczęśliwy, kiedy ludzie kupują moje obrazy i są zadowoleni. Oczywiście obraz nie może być za drogi, bo jak ktoś go kupi, a później ma z tego powodu frustracje, to jest bez sensu.
– Edward Dwurnik

86
EDWARD DWURNIK
(1943 - 2018)

Białe tulipany, 2018

akryl, płótno, 40 x 30 cm
sygn. p. d.: E. DWURNIK
sygn. i opisany na odwrociu:
2018 / E. DWURNIK / „BIAŁE TULIPANY" /
NR: XXIII - 1608 / - 7554

Estymacja: 35 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

87
TOMASZ SĘTOWSKI
(UR. 1961)

Salvador

olej, płótno, 100 x 98 cm
sygn. p. d.: T. Sętowski

Estymacja: 70 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 16.12.2014, poz. 71

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

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

88
FRANCISZEK MAŚLUSZCZAK
(UR. 1948)

Oda do radości, 2004

akryl, płótno, 100 x 100 cm
sygn. p. d.: 2004/ Franciszek Maśluszczak
sygn. i opisany na odwrociu na blejtramie:
FRANCISZEK MAŚLUSZCZAK ACRYL / ODA DO RADOŚĆI 2004

Estymacja: 10 000 – 12 000 zł •

Kiedyś malowałem obrazy, które rozgrywały się na pustych tłach lub płaskich, sprowadzonych do koloru położonego na sztorc. To mnie znużyło. Podpatrywanie świata stało się ważniejsze.
– *Franciszek Maśluszczak*

Czasem kiedy mnie pytają, skąd ja biorę tematy i stale mam co malować i sam się nie znudziłem, to myślę, że wpadam w taką drogę piękna i muszę dojść do satysfakcjonującego momentu. Chociaż nigdy obraz nie jest od razu odzwierciedleniem zamysłu. W procesie tworzenia musi być kontrolowany, naprawiany, reperowany. Bo to jest naprawdę reperacja, scalanie własnych myśli.
– *Franciszek Maśluszczak*

89
TOMASZ KAWIAK
(UR. 1943)

Malarstwo zostawiania śladów wokół osi, 1975

technika własna, 69 x 69 cm
(92 x 92 cm w oprawie)
sygn. l. d.: T. KAWIAK 1975

na odwrociu autorska nalepka z opisem pracy

Estymacja: 25 000 – 40 000 zł

Siłą i wartością jego twórczości jest interdyscyplinarność, świeżość wypowiedzi, która nie ogranicza się wyłącznie do dzieł plastycznych, chociaż z całą pewnością to one właśnie decydują o miejscu i roli artysty.
– prof. Lechosław Lemański

Malował „brzydko”, jak cała Gruppa i jak niegdyś, kilkadziesiąt lat wcześniej, Andrzej Wróblewski, który uznał, że spraw ostatecznych nie można malować ładnie. (...) Ładne malowanie jest łatwiejsze. I oczywiście lepiej przyswajalne przez publiczność. Lecz czy jest potrzebne artyście, który pragnie drażnić widza?
– Anda Rottenberg

(Rottenberg A., Rozum zbankrutował, czyli jakoś nadal nie ma równości, [w:] Paweł Kowalewski. Przedmioty przeznaczone do stymulowania życia umysłu, czyli niewidzialne oko duszy [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej WINDA, wKielce 2021, s. nlb.)

90
PAWEŁ KOWALEWSKI
(UR. 1958)

To cudownie znowu słyszeć swoje myśli, 2019

olej, płótno, 80 x 100 cm
sygn. na odwrociu: PK'19 / 80 x 100 / "TO CUDOWNIE ZNOWU SŁYSZEĆ SWOJE MYŚLI" / PAWEŁKOWALEWSKI '19 / GÓRA / OL/PŁ

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

91
IRENEUSZ WALCZAK
(UR. 1961)

Rekonstrukcja II, 1991

(dyptyk) olej, papa, płótno, 200 x 300 cm
sygn. na odwrociu: (1) IRENEUSZ WALCZAK „REKONSTRUKCJA II" (STRONA LEWA) (2) IRENEUSZ WALCZAK OL/PŁ. 200 X 300 „RE-KONSTRUKCJA II" monogram artysty (STRONA PRAWA)

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 22.06.2021 poz. 29
własność artysty

Sting
ИМ ОДНОГО КОМСОМОЛЬЦА
ulem
zamie

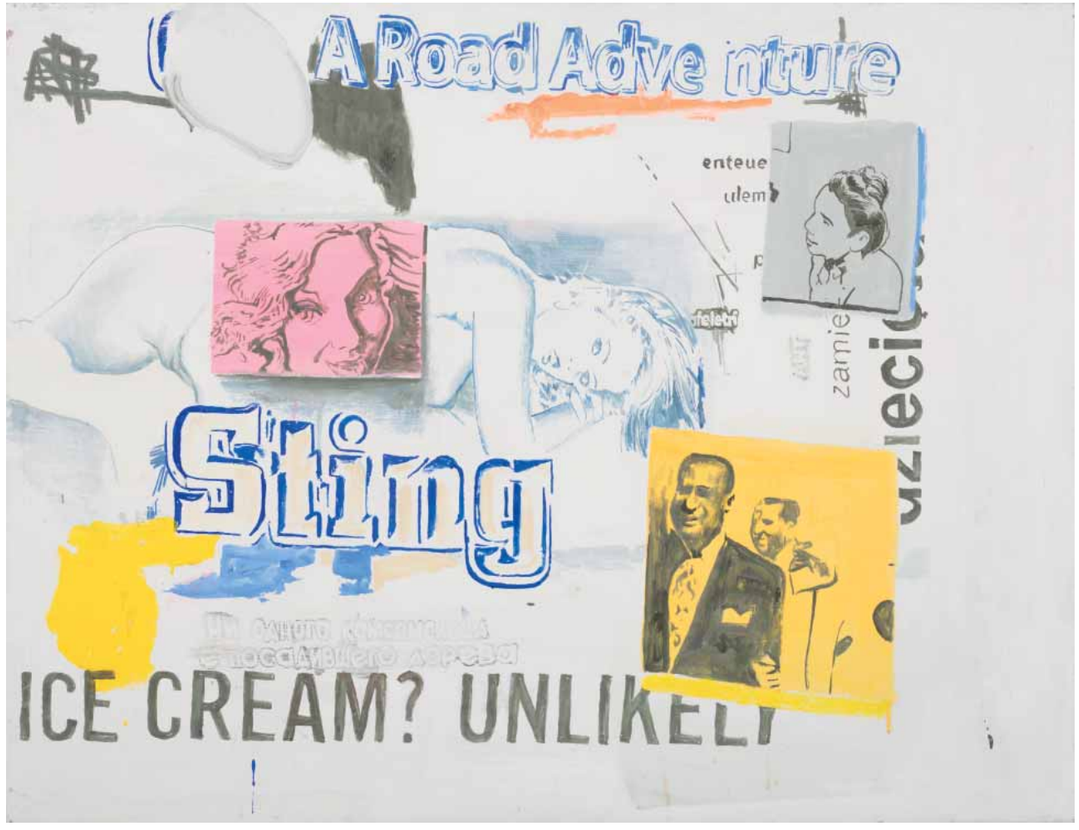
92
ANDRZEJ CISOWSKI
(1962 - 2020)

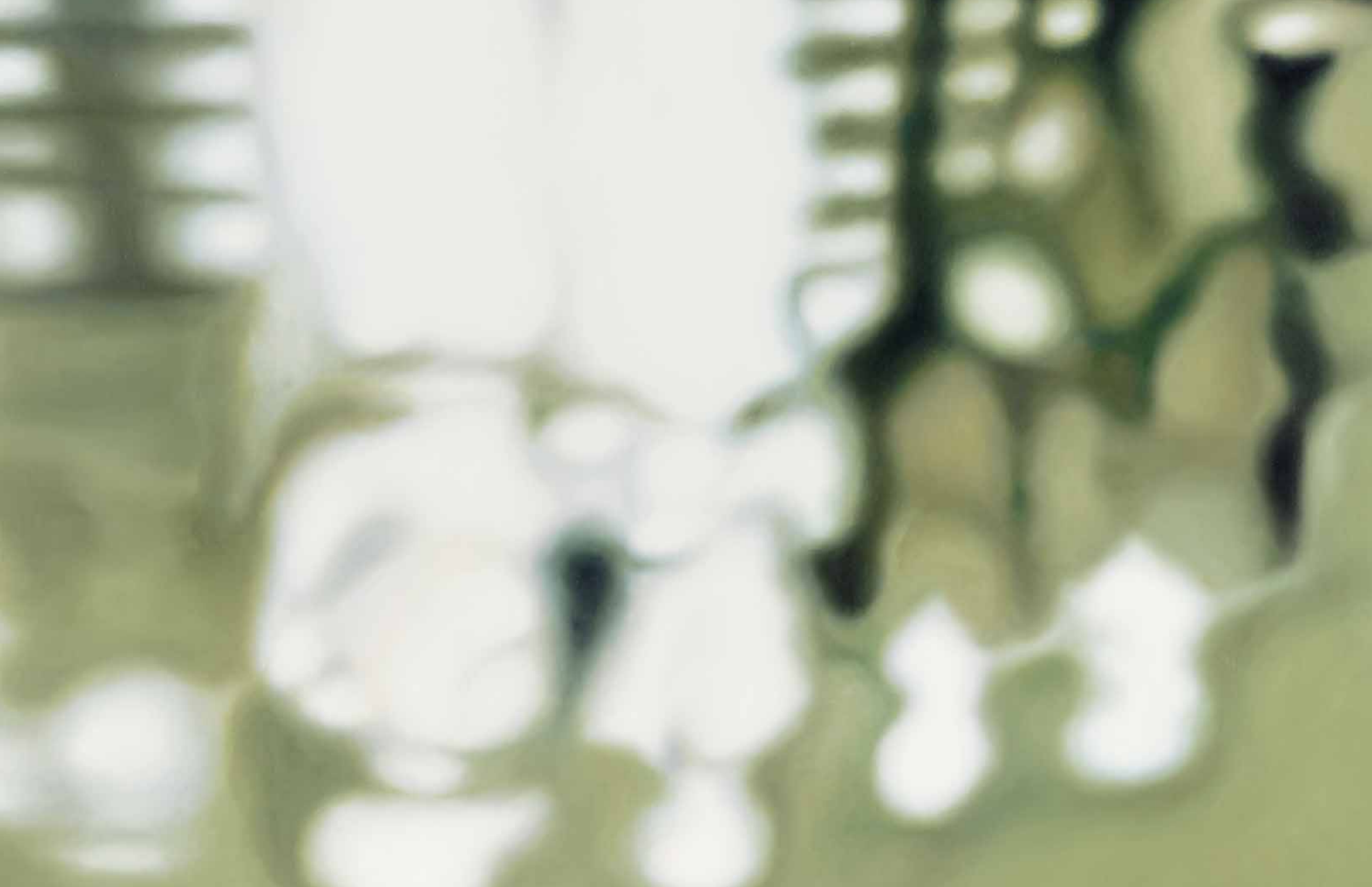
Bez tytułu, 2008

olej, płótno, 115 x 150 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
A. Cisowski / 115 x 150 / 15 05 08 / A.C.

Estymacja: 40 000 – 50 000 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. Prace Cisowskiego, balansujące na pograniczu sztuki figuratywnej i ekspresji, przepełnione są groteskowym humorem. Grają ze światem, w którym każdy z nas się obraca, światem kreowanym przez media, reklamę, witryny sklepów. Światem, który w pędzie biegnie do przodu. Równie szybkie są kadry malowanych przez Cisowskiego obrazów przypominających w pośpiechu szkicowane felietony z codziennego życia. Artysta świadomie zahaczał o kicz. Jego dzieła to jakby szybko naszkicowane dziennikarskie komentarze. Skrótowe, ale pełne treści. Wybrane wystawy indywidualne: 2008 – Galeria Lokal 30, Warszawa, 2004 – Oberschlesisches Museum Hosel, Düsseldorf, 2004 – Galeria Kordegarda, Warszawa, 1998 – Galeria OstWest, Bazylea, 1995 – Mały Salon, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 1994 – Galeria Cavin-Morris Gallery, Nowy Jork, 1992 – Galeria d'Eendt, Amsterdam, 1990 – Galeria Walther, Düsseldorf, 1984 – Galeria Zderzak, Kraków. Wybrane wystawy zbiorowe: 2013 – Polish Art Now, Saatchi Gallery, Londyn, 1994 – KunstRAI Galeria d'Eendt, Amsterdam, 1987 – XIX Festival Internacional de la Peinture, Cagnes-sur-Mer.





93
RYSZARD WAŚKO
(UR. 1947)

London, about 1937, 2013

olej, płótno, 130 x 170 cm
sygn. i opisany na odwrociu: R. Waśko / 2013 / ‚London, about 1937' / Delusion | Verblendung / VI.

Estymacja: 70 000 – 80 000 zł

Cała trajektoria twórczości Ryszarda Waśko polega na istotnym, pod wieloma względami ryzykownym i nowatorskim, poszerzeniu i rozbudowaniu roli artysty. (...) Jest on bowiem jedną z tych postaci, które konsekwentnie wstrząsają i przesuwają granice tego, co możliwe, z pewnością z poczuciem misji, ale także z humorem i werwą.

(Volk G., Meal for the Rich and the Poor, [w:] Ryszard Wasko. Selected works 1986-2000 [katalog wystawy], wyd. Many H. Gallery, Tel Awiw)

Przez wykształcenie z dziedziny filmowej i eksperymenty z wideo, Waśko swoje prace stricte malarskie zaczął tworzyć stosunkowo późno. Jego zainteresowanie malarstwem było zaskakujące, ze względu na to, że artysta rzadko ograniczał się w swoich realizacjach do jednego medium. Technika malarstwa jest bardzo klasyczną dziedziną sztuki z olbrzymią tradycją i historią. Artysta jednak i w tym medium pokazał swoje niezwykłe umiejętności. W jego wcześniejszych kompozycjach widać jeszcze zainteresowanie samym medium, wspólnym oddziaływaniem kolorów i kształtów. Prace badają sposób widzenia odbiorcy, nie opowiadając żadnej historii. Z biegiem lat jego obrazy stają się jednak bardziej literackie i figuratywne. Widać w nich sentyment i nostalgię za okresem dzieciństwa i próbę rozwiązania rodzinnych traum.

Sztuka dla Waśki jest olbrzymim placem zabaw, z którego można wyciągać po trochu z każdej dziedziny. Artysta nie ograniczając się do jednego medium, które definiowałoby go jako malarza, rzeźbiarza, fotografa czy filmowca, staje się artystą absolutnym. Wpierw pojawia się u niego temat, który chciałby zgłębić, a dopiero później pomysł samej realizacji. Waśko dryfuje pomiędzy zagadnieniem istoty ludzkiej percepcji, przez eksperymenty z granicami sztuki, aż do tematów bardzo osobistych. Jego prace znajdują w wielu prestiżowych zbiorach muzealnych i kolekcjach, m.in. w: Lenbachhaus Museum w Monachium, Muzeum Sztuki w Łodzi, Berlinische Galerie w Berlinie, Neuer Berliner Kunstverein w Berlinie, Centre Pompidou w Paryżu, Arts Council w Londynie, Muzeum Sztuki w Haifie, Wilhelm-Hack Museum w Ludwigshafen, Art Collection of the World Bank w Waszyngtonie i Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy.

94
PIERRE BONNEFILLE
(UR. 1958)

Bronze, 2016

emalia metaliczna, sproszkowany brąz, 147 x 114 cm
na odwrociu numer 42

Estymacja: 70 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Paryż, Atelier Pierre Bonnefille

Pierre Bonnefille jest malarzem i projektantem z tytułem „Maître d'art", przyznawanym przez francuskie Ministerstwo Kultury najwybitniejszym artystom. Urodził się w 1958 roku w Saint-Quentin na północy Francji. Od niemalże czterdziestu lat mieszka i tworzy w Paryżu. Przez lata wypracował indywidualną technikę, wykorzystując w swoich pracach sproszkowane minerały, wapień, lawę, marmur, naturalne pigmenty i metaliczne proszki. Swoje artystyczne ingrediencje zbiera z czterech stron świata.

Inspirują go przede wszystkim kolory natury i świat minerałów. Ceni również odniesienia do architektury Wenecji, Pompejów i Kioto. Jego prace charakteryzuje wyjątkowa, dynamiczna tekstura, na której powierzchni światło skrzy się i załamuje, zaznaczając kontury. Światło, materia i kolor są tutaj nierozłączne.

Pierwszą wielką realizacją Bonnefille'a był mural dla ekskluzywnej, paryskiej Café Marly, znajdującej się obok Luwru. Jego prace zamawiane są do przestrzeni wielu znaczących miejsc takich jak butiki Hermès, Bruno Moinard dla Cartier, Christian Liaigre czy Agencja RDAI.

Cykl obrazów „Bronze" rozpoczął się od refleksów i wibracji wody, od słońca dotykającego wodną taflę o konkretnej porze dnia, z których to zjawisk zrodziły się emocje.
– *Pierre Bonnefille*

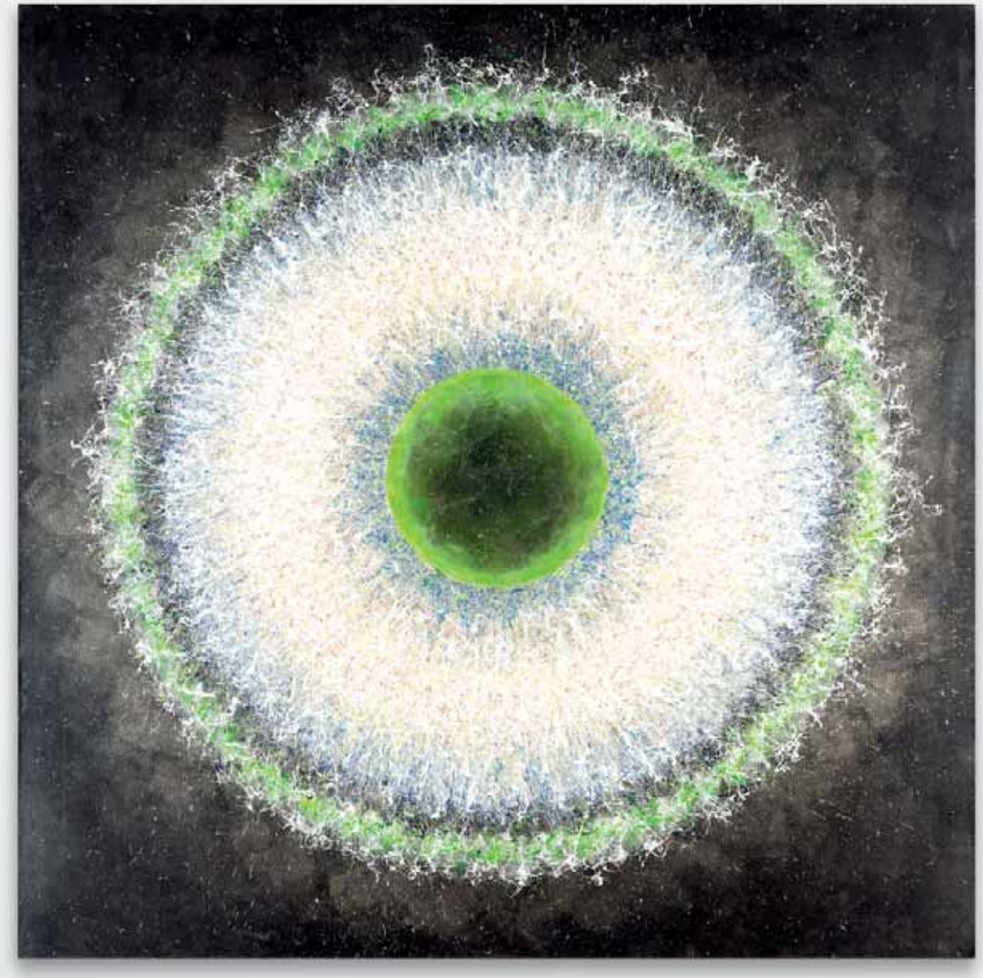
95
JAREMI PICZ
(UR. 1955)

Epicentrum Quantinum
B-G-W No 76, 2021

akryl, płótno, 140 x 140 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
EPICENTRUM QANTINUM
B-G-W/140x140/Jaremi Picz

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł ⬩

Artysta malarz, grafik, rzeźbiarz. W ostatnich latach znakiem rozpoznawczym jego twórczości jest cykl okręgów o odważnych zestawieniach kolorystycznych (także fluorescencyjnych), emanujących wyjątkową głębią. Na początku lat 80. nawiązał współpracę z galerią Wacława Sucheckiego w Düsseldorfie. Aktywny uczestnik wystaw indywidualnych i zbiorowych (za granicą przykładowo w Art Carussel du Louvre w Paryżu, Biennale Cannes, wystawa Salon Societe des Artistes Independantes w Grand Palaise w Paryżu czy ekspozycja Joy de Vivre w Menagio Lace Como we Włoszech). Za swoją pracę twórczą uhonorowany m.in. odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej" Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, nagrodą International Prize Caravaggio i nominacją do nagrody Maser of Art magazynu ART International Contemporary Magazin.

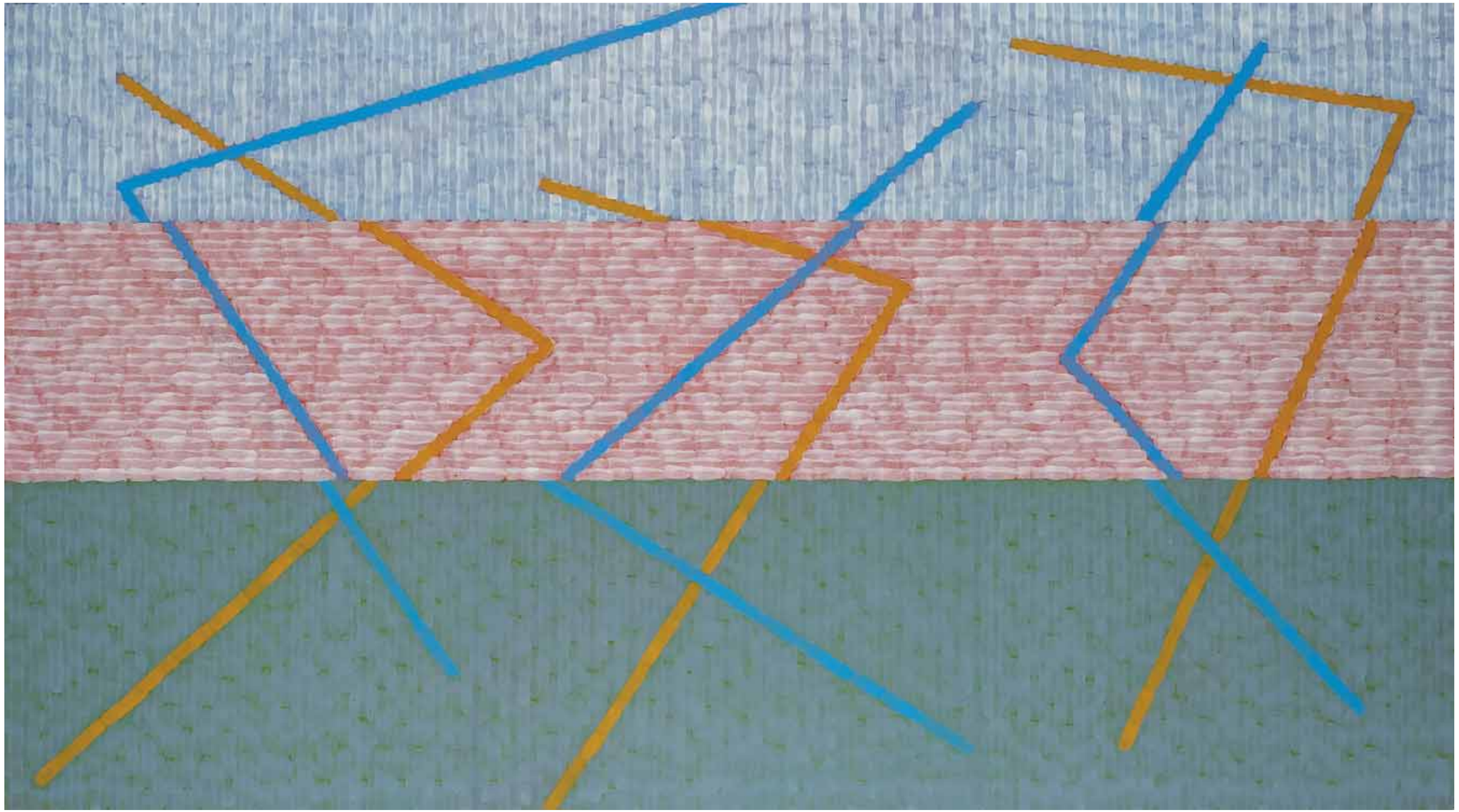


96
GRZEGORZ MROCZKOWSKI
(UR. 1966)

Trzy wejścia, 2012

płótno, tempera żółtkowa
120 x 200 cm
sygn. i opisany na blejtramie:
GRZEGORZ MROCZKOWSKI TEMP.
ŻÓŁTKOWA 2012 3 WYJŚCIA

Estymacja: 45 000 – 60 000 zł •



97
ANNA PODLEWSKA-POLIT
(UR. 1971)

Bez tytułu, 2022

olej, płótno , 120 x 100 cm
sygn. na odwrociu: Anna Podlewska-Polit / 2022 r.

Estymacja: 22 000 – 28 000 zł

98
WACŁAW GAWLIK
(UR. 1958)

Bez tytułu, 1990

olej, płótno, 112 x 141 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
GAWLIK '90 / 112 x 141 cm

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

Początki świadomej drogi to był koszmar. Miałem w głowie zakomponowane obrazy, dobrane kolory. Ale nie potrafiłem ich przełożyć na płótno. Wydaje mi się, że tu leży ten trud. Ta praca nad tą właśnie świadomością – co zrobić, aby przełożyć zamysł na realny kształt. Te pierwsze obrazy... do dziś nie mogę na nie patrzeć, jakieś szaro-bure, smutne, zupełnie nie to... Ale nie jest też tak, że dziś „już wiesz" i jesteś najlepszy. Czasem pracuję nad płótnem miesiącami, po dziesięć godzin dziennie. I pojawia się moment, że to trzeba odłożyć – brak konceptu, brak rozwiązania... Po roku wracasz i to rozwiązanie już jest. Ono rodzi się w tobie – musisz być tylko cierpliwy. Teraz to wiem.
– *Paweł Kałużyński*

99
PAWEŁ KAŁUŻYŃSKI
(UR. 1979)

Tu jestem, 2022

olej, płótno, 60 x 82 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
Paweł Kałużyński. „Tu jestem" / 2022

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

Paweł Kałużyński lubi podkreślać, że do obecnego etapu doprowadziła go ścieżka bynajmniej nie prosta i nie pozbawiona wybojów. Malarzem chciał zostać już w liceum, lecz zanim udało mu się dostać na wymarzony wydział Akademii Sztuk Pięknych minęło parę lat. Dyplom obronił w 2005 roku. Studiował w pracowni malarstwa profesora Mariana Czapli, w której przygotował swój dyplom malarski składający się z cyklu pejzaży. W trakcie studiów zajmował się również grafiką pod kierunkiem profesora Rafała Strenta oraz rysunkiem w pracowni profesora Marka Wyrzykowskiego. Grafika i rysunek stały się aneksami do dyplomu. Po euforii związanej z okresem studiowania nastała żmudna codzienność zmagań w zamknięciu własnej pracowni. Niejednokrotnie rewidował podjętą drogę, niszczył wcześniejsze płótna, poszukiwał. W jednym z wywiadów wyznał: „(…) bycie artystą jest trudne. Dla mnie to jest ciągła walka o samorealizację, o każde płótno, każdy dzień. Malowanie to taki element mojego życia – nie ma nic większego. To sens. Wiesz, jesteś malarzem, a później są inne rzeczy… Nie mam do tego dystansu… Może inni mają. Możesz uznać to za pozę lub jakąś tam moją kreację, ale ja naprawdę nie mam dla siebie innego planu".

100
MARCIN JASIK
(UR. 1990)

Bez tytułu, 2021

akryl, spray, pastel, płótno, 170 x 130 cm
sygn. na odwrociu: Marcin Jasik / 2021

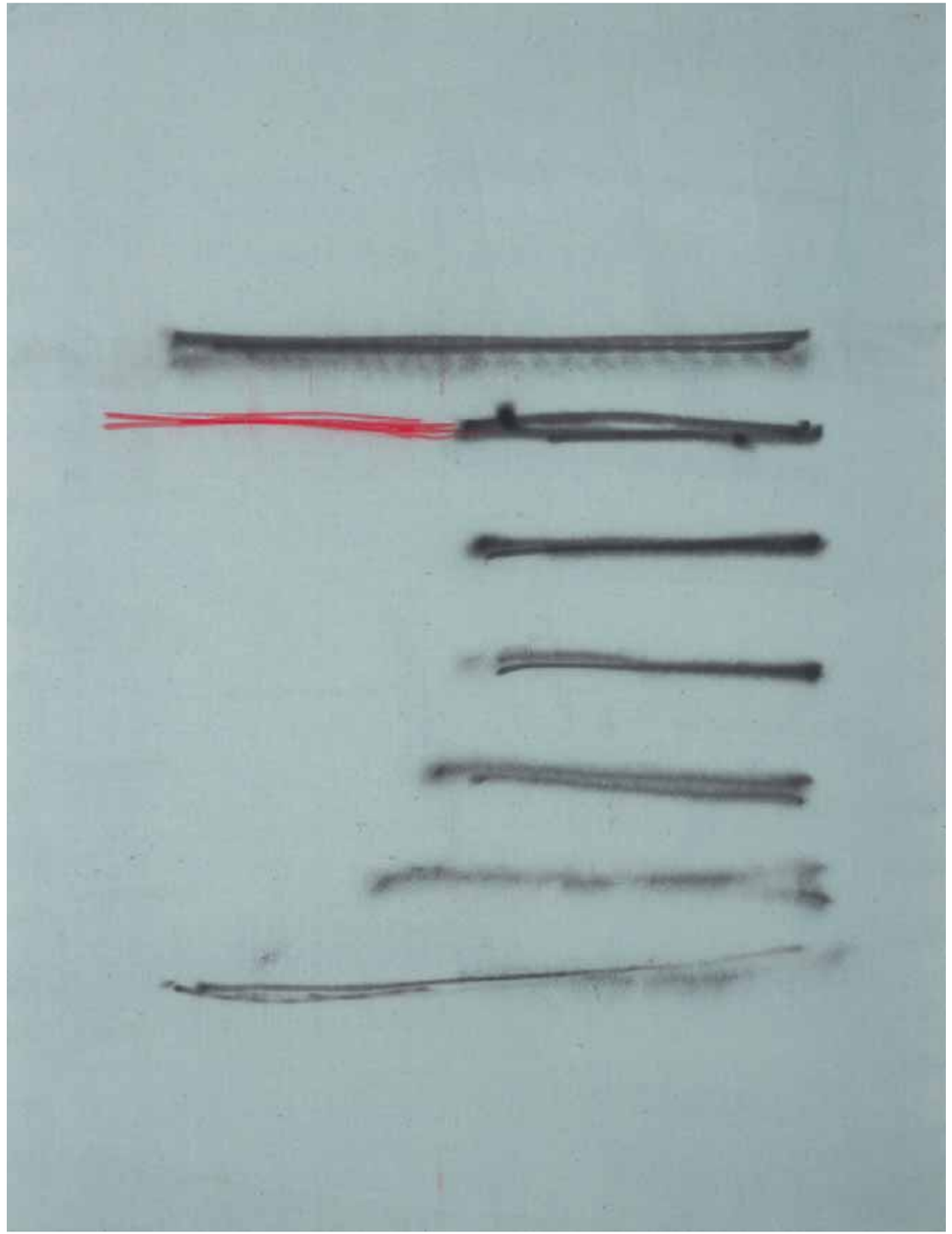
Estymacja: 15 000 – 20 000 zł

WYSTAWIANY
Warszawa, Fundacja Stefana Gierowskiego, Od „abstrakcji" do abstrakcji, 15 maja – 17 lipca 2022.
Ostrawa, Milan Dobeš Muzuem, Bezpośrednie relacje, 14 października 2021 - 6 stycznia 2022.

REPRODUKOWANY
Marcin Jasik [katalog wystawy], Milan Dobeš Muzeum, Ostrawa 2021, s. 34.

Płótna Marcina Jasika niosą ze sobą wiele przypowieści, a jednocześnie szukają odpowiedzi na fundamentalne pytania o naturę ludzkiej egzystencji. Ich abstrakcyjny język przekłada się na intuicyjny gest, którym jednak kieruje świadomy wysiłek zbliżenia się lub zaoferowania wglądu w istotny poziom znaczeniowy obrazów artysty.

(Marcin Jasik [katalog wystawy], Milan Dobeš Muzeum, Ostrawa 2021, s. 15)



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

Niniejszy Regulamin określa zasady i warunki sprzedaży dzieł sztuki lub innych obiektów kolekcjonerskich na aukcjach lub w ramach tzw. sprzedaży poaukcyjnych organizowanych przez spółkę pod firmą DOM AUKCYJNY POLSWISS ART Spółka z ograniczoną odpowiedzialnością z siedzibą w Warszawie, wpisaną do rejestru przedsiębiorców prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego, pod numerem **KRS 0000187973,** posiadającą NIP 526-246-17-79, REGON: 016246823, zwaną dalej Domem Aukcyjnym.

Regulamin obowiązuje wszystkich Licytujących, którzy biorą udział w Aukcji oraz Nabywców, którzy zawarli z Domem Aukcyjnym umowę sprzedaży lub warunkową umowę sprzedaży w ramach aukcji lub w ramach tzw. sprzedaży poaukcyjnej.

Regulamin może być przez Dom Aukcyjny w każdym czasie odwołany lub zmieniony przez aneksy dostępne w trakcie Aukcji lub poprzez obwieszczenie Aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji danego Obiektu. Powyższe zmiany nie dotyczą jednak umów sprzedaży Obiektów zawartych przed ogłoszeniem zmiany Regulaminu.

1. Definicje

Aukcja – zorganizowany sposób zawarcia umowy polegający na składaniu Domowi Aukcyjnemu na zasadach i warunkach określonych w niniejszym Regulaminie konkurencyjnych ofert nabycia poszczególnych Obiektów przez Licytujących, którzy w niej fizycznie uczestniczą lub mogą uczestniczyć, i w której zwycięski Nabywca jest zobowiązany do zawarcia umowy sprzedaży lub warunkowej umowy sprzedaży.

Aukcjoner – osoba fizyczna wyznaczona przez Dom Aukcyjny do prowadzenia Aukcji.

Cena wywoławcza – cena wywoławcza jest kwotą, od której rozpoczyna się Aukcja Obiektu. Zwyczajowo cena wywoławcza zawarta jest między połową a trzy czwarte dolnej granicy estymacji. Obiekty licytowane są w górę, tzn. licytacja może zakończyć się na kwocie wyższej niż cena wywoławcza lub równą tej kwocie. Informację o cenie obiektów oznaczonych w katalogu gwiazdką można uzyskać w Domu Aukcyjnym.

Cena gwarancyjna – dla każdego obiektu Dom Aukcyjny ustala cenę gwarancyjną. Jej wysokość jest informacją poufną. Kwota ta mieści się w przedziale pomiędzy ceną wywoławczą a dolną Estymacją. Jeżeli w trakcie Aukcji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie Aukcji skutkuje zawarciem warunkowej umowy sprzedaży, co zostaje ogłoszone przez Aukcjonera.

Estymacja: – podana w katalogu Estymacja: jest szacunkową wartością Obiektu określoną przez Dom Aukcyjny na podstawie cen sprzedaży podobnych obiektów, porównywalnych pod względem stanu, rzadkości, jakości i pochodzenia. Licytujący nie powinni traktować estymacji jako zapewnienia, ani prognozy co do faktycznej ceny sprzedaży. Estymacja: nie zawiera Opłaty aukcyjnej ani Opłaty z tytułu "droit de suite". Zakończenie Aukcji w przedziale estymacji lub powyżej górnej estymacji jest równoznaczne z zawarciem prawnie wiążącej umowy sprzedaży pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującym, który zaoferował najwyższą cenę przyjętą przez Aukcjonera. Zakończenie Aukcji poniżej dolnej estymacji jest równoznaczne z zawarciem warunkowej umowy sprzedaży pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującym, który zaoferował najwyższą cenę przyjętą przez Aukcjonera.

Formularz rejestracji – dokument sporządzony według wzoru przygotowanego przez Dom Aukcyjny, którego wypełnienie przez Licytującego jest warunkiem dopuszczenia do udziału w Aukcji

Katalog – dokument przygotowany przez Dom Aukcyjny zawierający opis Obiektów, które zostaną wystawione na sprzedaż w trakcie Aukcji.

Licytujący – osoba fizyczna, osoba prawna lub jednostka organizacyjna nie posiadająca osobowości prawnej, utworzona i działająca zgodnie z przepisami właściwego prawa, biorąca udział w Aukcji.

Nabywca – Licytujący, który w trakcie trwania Aukcji złożył najwyższą Ofertę przyjętą przez Aukcjonera, w wyniku czego pomiędzy nim a Domem Aukcyjnym zostaje zawarta umowa sprzedaży lub warunkowa umowa sprzedaży.

Obiekt – dzieło sztuki lub inny obiekt kolekcjonerski wystawiony na sprzedaż w ramach Aukcji.

Oferta – złożona przez Licytującego w trakcie trwania Aukcji oferta nabycia Obiektu za cenę wyrażoną w polskich złotych

Opłata aukcyjna i podatek VAT – do Oferty złożonej przez Licytującego i przyjętej przez Aukcjonera Dom Aukcyjny dolicza Opłatę aukcyjną w wysokości 20%. Wylicytowana cena wraz z Opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku, gdy Obiekt nie został sprzedany na Aukcji. Dom Aukcyjny wystawia faktury VAT marża.

Opłata z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego tzw. "droit de suite" – zgodnie z art. 19-195 Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych z późniejszymi zmianami oraz obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki twórcy i jego spadkobiercom, w przypadku dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego, przysługuje prawo do wynagrodzenia stanowiącego:

1. 5% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro, oraz
2. 3% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro, oraz
3. 1% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01euro do równowartości 350 000 euro, oraz
4. 0,5% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01euro do równowartości 500 000 euro, oraz
4. 0,25% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak nie wyższego niż równowartość 12 500 euro.

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

2. Postanowienia ogólne

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

3. Udział w Aukcji – zasady ogólne.

Warunkiem udziału w Aukcji jest zaakceptowanie przez Licytującego zasad i warunków Aukcji zawartych w niniejszym Regulaminie w całości i bez jakichkolwiek zastrzeżeń.

Dom Aukcyjny ma prawo według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych Licytujących do udziału w Aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej.

Wszyscy Licytujący muszą zarejestrować się przed Aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w Formularzu rejestracji oraz okazać dokument potwierdzający tożsamość (dowód osobisty lub paszport).

W przypadku powzięcia uzasadnionych wątpliwości Dom Aukcyjny ma prawo poprosić Licytującego (np. w celu sprawdzenia jego wypłacalności, poświadczenia jego tożsamości lub w celu uniknięcia fałszerstwa) o przedstawienie dodatkowych dokumentów lub pozyskać dane o Licytującym od osób trzecich.

Dane osobowe Licytującego są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości Domu Aukcyjnego.

O ile Licytujący nie zażyczy sobie inaczej, rachunek za zawarte umowy zostanie przesłany na adres podany przez Licytującego w Formularzu rejestracji

4. Osobisty udział w Aukcji

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

5. Licytacja w imieniu Licytującego

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

6. Licytacja telefoniczna

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

7. Przebieg aukcji

Aukcja rozpoczyna się od prezentacji Obiektu i podania przez Aukcjonera ceny wywoławczej. Licytujący mają prawo składać swoje Oferty. O wysokości postąpienia decyduje Aukcjoner. Zakończenie Aukcji Obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez Aukcjonera i jest równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży lub warunkowej umowy sprzedaży pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującym, który zaoferował najwyższą cenę przyjęta przez Aukcjonera.

Ceny na Aukcji są podawane w złotych polskich.

Aukcjoner może w każdym momencie Aukcji wycofać dany Obiekt ze sprzedaży. W przypadku powstania błędu bądź zaistnienia sporu co do wyniku Aukcji, Aukcjoner może ponownie zaoferować Obiekt do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem). W takiej sytuacji Aukcjoner może także podjąć wszelkie inne działania, które uzna za racjonalne i stosowne.

8. Płatności

Licytujący, który w wyniku przyjęcia jego Oferty przez Aukcjonera zawarł z Domem Aukcyjnym umowę sprzedaży jest zobowiązany do zapłaty ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie Opłatę z tytułu "droit de suite" za zakupione Obiekty w terminie 7 dni od dnia Aukcji. W przypadku obiektów, które zostały sprowadzone spoza obszaru Unii Europejskiej (oznaczonych Ⓘ), do Ceny Zakupu doliczona zostanie dodatkowo kwota VAT-u granicznego w wysokości 8%. W przypadku zawarcia warunkowych umów sprzedaży termin na dokonanie płatności biegnie od chwili poinformowania Nabywcy przez Dom Aukcyjny o zaakceptowaniu jego oferty przez właściciela Obiektu. Dom Aukcyjny jest uprawniony do naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie w płatności. Dom Aukcyjny przyjmuje następujące formy płatności: gotówka, karta płatnicza oraz przelew na rachunek bankowy:

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

9. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

10. Przejście własności Obiektu na Nabywcę.

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

11. Odbiór obiektów

Odbiór zakupionego na Aukcji Obiektu jest możliwy po dokonaniu przez Nabywcę zapłaty całej ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu "droit de suite" oraz uregulowaniu innych wymagalnych zobowiązań wobec Domu Aukcyjnego.

Odbiór Obiektu powinien nastąpić w terminie 7 dni roboczych od daty Aukcji. Po tym terminie Dom Aukcyjny przesyła wszystkie sprzedane Obiekty do magazynu zewnętrznego, a Nabywca obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości Obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej.

Po upływie 7 dni roboczych od daty Aukcji na Nabywcę przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego Obiektu, a także ciężary związane z takim Obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia.

12. Postępowanie w przypadku opóźnienia lub braku płatności

W przypadku gdy Nabywca w terminie 7 dni roboczych od daty Aukcji nie uiści całej ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu "droit de suite" Dom Aukcyjny bez uszczerbku dla innych swoich praw może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

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

13. Reklamacje

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

14. Pozwolenie na export

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

15. Dane osobowe Licytujących

Licytujący wyraża zgodę na przetwarzanie jego danych osobowych w celu udziału w Aukcji i w celach marketingowych zgodnie z ustawą o ochronie danych osobowych z dnia 29 sierpnia 1997 roku (t.j. z 2014 r. poz 1182 ze zm.).

Administratorem danych osobowych Licytujących jest Dom Aukcyjny.

Licytujący ma prawo dostępu do treści swoich danych osobowych, ich poprawiania oraz złożenia sprzeciwu wobec ich przetwarzania, na zasadach określonych w ustawie o ochronie danych osobowych.

Dom Aukcyjny oświadcza, że podanie danych osobowych przez Licytujących jest dobrowolne, jednakże jest niezbędne w celu prawidłowego przebiegu Aukcji.

16. Rozstrzyganie sporów.

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

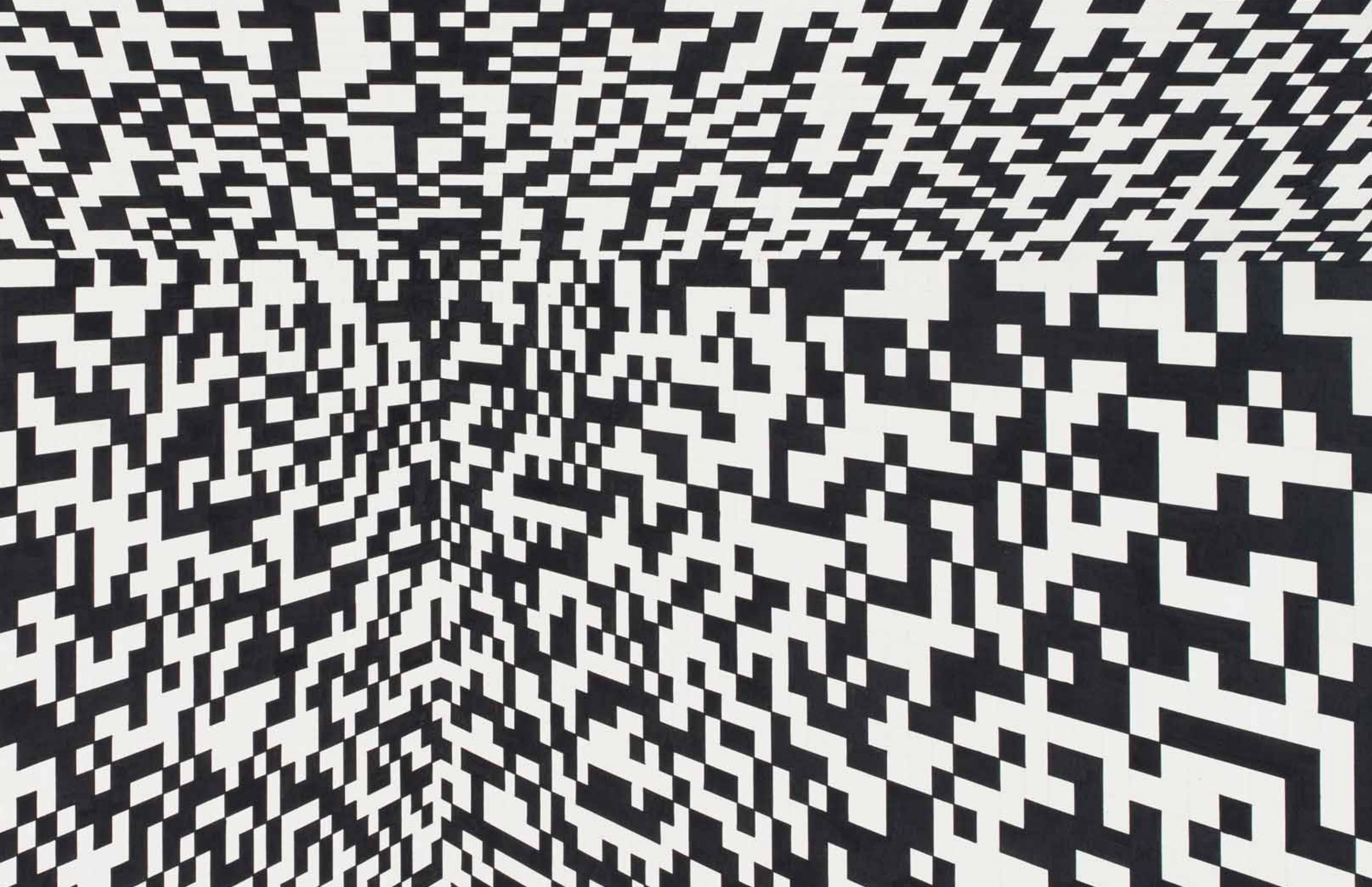
Licytujący poddają się niniejszym jurysdykcji tego sądu.

17. Obowiązujące przepisy prawa

Niniejszy Regulamin podlega prawu polskiemu i zgodnie z nim będzie interpretowany.

Niniejszy Regulamin stanowi całość uzgodnień pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującymi oraz zastępuje jakąkolwiek wcześniejszą umowę czy porozumienie (czy to ustną, czy pisemną) pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującymi dotyczącą materii objętych przedmiotem niniejszego Regulaminie.

Jeżeli jakakolwiek część niniejszego Regulaminu zostanie uznana przez sąd właściwy lub inny upoważniony podmiot za nieważną, podlegającą unieważnieniu, pozbawioną mocy prawnej, nieobowiązującą lub niewykonalną, pozostałe części niniejszego Regulaminu będą nadal uważane za w pełni obowiązujące i wiążące, a Dom Aukcyjny i Licytujący działając w dobrej wierze zastąpią takie postanowienie postanowieniem ważnym i wykonalnym, które będzie najpełniej oddawać ekonomiczny sens pierwotnego zapisu.

Dom Aukcyjny w szczególności zwraca uwagę na przepisy:

- ustawy z dnia 23 lipca 2003r o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. Nr 162 poz. 1568) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996r, o muzeach (Dz.U. z 1997r Nr5, poz.24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu "droit de suite"
- ustawy z dnia 25 maja 2017 r. o restytucji narodowych dóbr kultury (Dz. U. z 2017 r. poz. 1086) – Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego występuje o zwrot wyprowadzonego z naruszeniem prawa z terytorium Rzeczypospolitej Polskiej narodowego dobra kultury RP
- ustawy z dnia 16 listopada 2000 r o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz.U z 2000r Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 tysięcy euro.