

P O L S W I S S A R T



POLSWISSART



POLSWISSART

DOM AUKCYJNY

AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

Aukcja odbędzie się:
12 grudnia 2023 r., godz. 19.00
www.polswissart.pl

Wystawa przedaukcyjna:
24 listopada – 12 grudnia 2023 r.
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 18.00
sob.: 11.00 – 15.00

Zlecenia licytacji:
galeria@polswissart.pl
+48 22 628 13 67

Katalog online:
www.polswissart.pl

DOM AUKCYJNY
POLSWISS ART

Iwona Büchner-Grzesiak
Prezes Domu Aukcyjnego

Jacek Piotrowski
Dyrektor Zarządzający

Marzena Karpińska
Dyrektor Sprzedaży

Marta Rydzińska
Dyrektor Marketingu

Biuro przyjęć
biuroprzyjec@polswissart.pl

Pamela Skrzypczak
(teksty)

Magdalena Chodysz
(opisy obiektów)

Michał Pająk
Kierownik Działu Logistyki

Agnieszka Dykty
Księgowość

Indeks

A	M
Abakanowicz M., 78, 79	Malczewski J., 10, 11
Abramowicz B., 1	Malczewski R., 26, 27
Axentowicz T., 12	Markowski E., 81, 82, 83
	Matejko J., 3
B	Maziarska J., 80
Baj S., 96	Mehoffer J., 30
Biegas B., 13, 14	Muter M., 18, 19, 20
Biskupska B., 92	
Bratkowski R., 9	N
Broll U., 38	Nowosielski J., 51, 52, 53
C	O
Chetmiński J., 8	Olbiński R., 98
Chlanda M., 95	Opatka R., 50
D	P
Dłużniewski A., 88	Pankiewicz J., 17
Dmowska O., 104	Papa-Rostkowska M., 75
Dominik T., 72, 73	Paruzel A., 91
Dróżdż S., 89	Patelczyk Ł., 102
Dwurnik E., 108	Pawlak W., 84
	Pągowska T., 77
F	Podlewska-Polit A., 94
Fałat A., 70, 71	
Fałat J., 7	R
Fangor W., 58, 59, 60	Rosenstein E., 45, 46
Fijałkowski S., 54, 55, 56	Rubens P. P., 2
G	S
Gieraga A., 97	Sasnal W. 110
Horstkin-Wywiórski M., 6	Sobel Ju., 74
	Starczewski A., 68
H	Stażewski H., 63, 64
Hayden H., 23	Strzeмиński W., 36
Hofman W., 32	Szewczyk A., 85, 86
Huskowska-Młynarska A., 76	Szreniawa-Rzecki S., 15
I	T
Idźkowski W., 103	Tarasewicz L., 107
	Tarasin J., 65, 66, 67
J	Terlikowski W., 25
Jackowski M., 106	
Jankowski Cz. B., 33	V
Jarema J., 44	Vasarely V., 62, 109
Juszkiewicz E., 99, 100	Vudrag N., 101
K	W
Kantor T., 40, 41, 42, 43	Waśko R., 87
Kimura L., 105	Wegner S., 37
Kisling M., 21, 22	Weingart J., 24
Knaflowski L., 90	Wiłkiewicz S. I., 28, 29
Kossak J., 31	Włodarski M., 34, 35
Krygier S., 39	Wrzeszczyńska H., 57
Kuna H., 16	Wyczółkowski L., 4, 5
L	Z
Lebenstein J., 47, 48, 49	Ziemski R., 69
Leder W., 93	

1
BRONISŁAW ABRAMOWICZ
(1837 - 1912)

Portret młodej kobiety, 1879

olej, deska, 45 x 35,5 cm
sygn. p. d.: Bronisław / Abramowicz / 1879

Estymacja: 40 000 – 45 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja rodzinna

Bronisław Abramowicz, malarz i żołnierz pochodzący z Wołynia, w latach 1858–1861 studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. Intensywny czas kształcenia przerwał w 1863 roku wybuch powstania styczniowego. Artysta wychowany w duchu patriotycznym zdecydował, że udział w walce to jego obowiązek. Został adiunktem generała Mariana Langiewicza.

Po upadku powstania Abramowicz powrócił na studia. W 1865 roku zapisał się do Klasy Sztuki Antycznej na Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych (Königliche Akademie der Bildenden Künste) w Monachium. W 1867 roku powstał jego „Portret króla bawarskiego Ludwika II”. W celach zarobkowych zajmował się retuszowaniem i kolorowaniem fotografii. W latach 1870-1874 studiował na Akademii Sztuk Pięknych (Akademie der Bildenden Künste) w Wiedniu. Ostatecznie swoją artystyczną edukację ukończył w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie u Jana Matejki.

Obraz „Uczta u Wierzynka” przyniósł mu w roku 1876 tytuł honorowego członka Wiedeńskiego Stowarzyszenia Artystycznego (Wiener Kunstverein). W 1883 ofiarował ten obraz Muzeum Narodowemu w Krakowie. Malarz aktywnie wystawiał w Krakowie (TPSP, 1868-1901), Lwowie (TPSP, 1871 i 1877), Warszawie (TZSP, 1872-1879), Monachium (Kunstverein, 1867) i Wiedniu. Tworzył drobniogowo wykończone, gładko malowane, przeważnie chłodne w kolorycie obrazy historyczne o ujęciu rodzajowym, kompozycje religijne i rodzajowe, często też sceny myśliwskie i leśne, a także typy w strojach historycznych oraz portrety. W późniejszych latach zajął się konserwacją dawnych obrazów i rzeźb. Pracował m.in. w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, tamtejszym Kościele Mariackim oraz przy konserwacji malowideł w Sukiennicach. Jego prace malarskie znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Koniec życia i początek sztuki... te słowa mogą posłużyć za motto niejednemu portretowi, a na pewno wszystkim tym obrazom i rzeźbom, których głównym celem jest przeniesienie obecności człowieka w obszary trwalsze niż sama pamięć.

(Sztaba W., Portret. Wszystko o..., wyd. Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1976, s. 5)





PETER PAUL RUBENS

Peter Paul Rubens, Autoportret, 1623, fot. materiały prasowe.

**Mój talent jest taki,
iż żadne zamierzenie,
choćby nie wiem jak
wielkie, nie przekracza
granic mojej wiary we
własne siły.**

– *Peter Paul Rubens*

(fragment listu z 1621 roku, cyt. za: Łysiak W., Malarstwo białego człowieka, t. 4, Wyd. Andrzej Frukacz, Warszawa-Chicago 1998, s. 290)

**W słowie Gotyk tkwi
katedra, w słowie
Renesans – Mona
Lisa, w słowie Barok –
Rubens.**

– *Marcel Duchamp*

(cyt. za: Łysiak W., Malarstwo białego człowieka, t. 4, Wyd. Andrzej Frukacz, Warszawa-Chicago 1998, s. 281)

Znany na całym świecie barokowy twórca Peter Paul Rubens należy bezsprzecznie do grona najważniejszych malarzy wszechczasów. Stanowi jeden z filarów europejskiej historii sztuki, wymieniany jednym tchem obok Leonarda da Vinci, Michała Anioła, Rembrandta czy Picassa. Jego pełne sukcesów życie jest ponadto zaprzeczeniem stereotypowego życia artysty – klepiącego biedę, nierozumianego przez świat, cierpiącego buntownika. „Uślana różami i laurami egzystencja, która nadaje się bardziej do zazdrości niż do biografii” – pisał o malarzu Waldemar Łysiak (Łysiak W., Malarstwo białego człowieka, t. 4, Wyd. Andrzej Frukacz, Warszawa-Chicago 1998, s. 284). Rubens był po prostu przysłowiowym „dzieckiem szczęścia”.

Urodził się w 1577 roku w niemieckim Siegen, w zamożnej rodzinie prawniczej. Otrzymał imiona na cześć apostołów Piotra i Pawła, z okazji ich liturgicznego święta. Po śmierci ojca w 1587 roku, rodzina przeniosła się do Antwerpii. Wychowywany w wierze katolickiej młody Rubens, zdobył klasyczną edukację. Interesował się filozofią, literaturą, znał pięć języków obcych. Z woli matki, która widziała karierę swego przyszłego syna na dworze królewskim, w wieku trzynastu lat został nadwornym paziem hrabiny. Jednak już wtedy bardziej ciągnęło go do rysowania. Swoją edukację artystyczną rozpoczął w 1591 roku, praktykując u Tobiasza Verhaechta, krewnego i pejsażysty o dość skromnym talencie. Rok później przeniósł się do pracowni Adama van Noorta, a następnie Ottona van Veena – czolowego antwerpskiego mistrza i dziekana gildii św. Łukasza. W 1598 roku, w wieku dwudziestu jeden lat, Rubens został dołączony do gildii jako mistrz.

Po zakończeniu etapu terminowania u van Veena, artysta w 1600 roku wyruszył do Italii by na własne oczy ujrzeć wspaniałości antyku i współczesnej sztuki włoskiej. Zdobył tam też posadę nadwornego malarza i dyplomaty Vincenza Gonzagi, księcia Mantui. Przez osiem lat podróżował przez różne miasta, od Wenecji, przez Mantuę, Florencję aż po Rzym, poznając sztukę najgenialniejszych twórców starożytnych i renesansowych. Spędził wiele czasu kopiując słynne dzieła m.in. „Porwanie Europy” Tycjana, „Bitwę pod Anghiari” Leonarda da Vinci czy freski sykstyńskie Michała Anioła. Nie tylko ćwiczył w ten sposób rękę, ale też bacznie studiował różne style i techniki, odkrywając malarskie tajemnice starych mistrzów i umiejętnie przetwarzając je na własny język plastyczny. Z form antycznych nauczył się syntezy piękna, od Caravaggia zaczerpnął światłocień, Tycjan natomiast zainspirował go swoją pyszną paletą kolorystyczną, a Michał Anioł monumentalnością postaci. Rubens z lat spędzonych w Italii stworzył koktajl najgenialniejszych artystycznych rozwiązań i cech stylowych, które

potrafił wpleść do swojej sztuki. Stał się „nowym Apellesem”, jak mówili jemu współcześni, który dał podwaliny obrazowemu językowi baroku.

Wróciwszy do Antwerpii, został nadwornym malarzem arcyksięcia Albrechta VII Habsburga i infantki Izabeli. Wkrótce potem znalazł także i swoją Izabelę, żeniąc się z córką zamożnego patrycjusza. Namalował wówczas słynny „Autoportret z żoną Izabelą Brant” (ok. 1609/1610), stanowiący jeden z najważniejszych autoportretów w historii sztuki. Kariera Rubensa jako barokowego arcyministra nabierała rozpędu, a pracy przybywało. Dzięki wsparciu pary namiestnikowskiej Niderlandów, artysta mógł sobie pozwolić na wybudowanie bogatego domu w modnej dzielnicy Antwerpii. Aby sprostać licznym zamówieniom, założył obok duży warsztat, zatrudniając do pomocy grono asystentów i uczniów. Jednym z najważniejszych klientów Rubensa był wówczas Kościół Katolicki, dla którego realizował monumentalne obrazy ołtarzowe, jak „Podniesienie krzyża” (1610), „Zdjęcie z krzyża” (ok. 1611-1614) czy „Zmartwychwstanie Chrystusa” (1611-1612). Malarz wykonywał także zlecenia dla różnych monarchów europejskich, w tym dla królowej Francji Marii Medycejskiej oraz króla Anglii Karola I Stuarta. Równocześnie aktywnie działał na dworach jako dyplomata, a za swoje zasługi został uhonorowany tytułem szlacheckim zarówno przez Karola I Stuarta, jak i Filipa IV Habsburga.

W 1630 roku, cztery lata po śmierci swojej pierwszej żony, ponad pięćdziesięcioletni Rubens poślubił szesnastoletnią Helenę Fourment. „Postanowiłem ożenić się ponownie, ponieważ nie potrafiłem żyć w celibacie, przekonany, że zamiast dawać pierwszeństwo wstrzemięźliwości, możemy smakować w dozwolonych przyjemnościach bez niewdzięczności. Wziąłem sobie za żonę młodą dziewczynę z uczciwej, średnio zamożnej rodziny (...), która nie będzie rumieniła się ze wstydu na widok pędzla w mojej ręku (...)” – pisał w liście do Nicolasa Peiresca, swego przyjaciela (Ekielska A., Akt w malarstwie, Warszawa 2015). Helena stała się jego muzą i ulubioną modelką. Malarz uwiecznił ją m.in. w „Trzech Gracjach” (1630-35), „Sądzie Parysa” (1632–1635) czy zmysłowym akcie „Portret Heleny Fourment w futrze” (1636–1638). Dzieła te są kwintesencją zupełnie nowego podejścia w sztuce do ludzkiej sylwetki. Przewyciężając klasyczne ideały, Rubens wypracował charakterystyczny dla siebie kanon kobiecego ciała – obfity, mięsisty i pełen erotyzmu – określanym mianem „rubensowskich kształtów”. Jego twórczość miała znaczący wpływ przez epoki, torując drogę stylistyce rococo i romantyzmowi, inspirowając kolejne pokolenia artystów – od Delacroixa, po Cezanne’a, a nawet Wilhelma de Kooninga.

(...) „warsztatowe Rubensy” są projekcjami dyspozycji Rubensa i wyrażają „styl Rubensa” całkowicie.
– *Waldemar Łysiak*

(Łysiak W., Malarstwo białego człowieka, t. 4, Wyd. Andrzej Frukacz, Warszawa-Chicago 1998, s. 298)



Małża Medycejska z wizytą u P.P. Rubensa, Jean-Baptiste Madou, fot. materiały prasowe.

Było tam wielu młodych malarzy, pracujących nad różnymi płótnami, do których Rubens wykonał uprzednio rysunki kredą, tu i tam wskazując paletę barwną. Płótna te później wykańczał sam i wszystko to uważane było za dzieło Rubensa.

– *Otto Sperling*

(Relacja duńskiego, nadwornego lekarza Otto Sperlinga z 1621 roku [tłum. P. S.], cyt. za: Peter Paul Rubens. 1577-1640. The Homer of Painting, Taschen, Köln – London 2004, s. 43)

W XVII wieku każdy dwór i każdy kościół w Europie pragnęły mieć Rubensa. Ten wielki wizjoner i malarz Baroku pozostawił po sobie około trzy tysiące dzieł. Szacuje się, że tylko osiemset z nich wykonał całkowicie samodzielnie. Choć odznaczał się wyjątkową sprawnością i szybkością malowania, w szczytowym okresie kariery otrzymywał tyle zamówień, że nie był w stanie sam im wszystkim sprostać. By się z tym uporać, otworzył w Antwerpii wielką pracownię, zatrudniając masę pomocników. System ten nie był wówczas rzadkością, swoje warsztaty prowadzili już Andrea

del Verrocchio czy Pietro Perugino. Rubensowi udało się jednak stworzyć z tego prężny biznes, działający aż przez ćwierć wieku. Z sukcesem zaszczylił na gruncie niderlandzkim włoską ideę, że o wartości obrazu decyduje twórca wyobraźnia artysty, a jego faktycznym wykonaniem mogą zająć się zaufani uczniowie. „Musiałem odrzucić ponad stu kandydatów, nawet protegowanych moich znajomych i znajomych mojej żony, co skwaśniło wielu moich przyjaciół” – mówił malarz (cyt. za: Łysiak W., Malarstwo białego człowieka, t. 4, Wyd. Andrzej Frukacz, Warszawa-Chicago 1998,

s. 297). Pracowali dla niego najlepsi z najlepszych. Ale nie byli to wyłącznie terminujący uczniowie. Malarz stawiał też często na kolaborację z wziętymi artystami, takimi jak Frans Snyders czy Jan Brueghel Starszy. Inni natomiast zrobili kariery w swoim fachu dopiero po jego szkole, jak Anton van Dyck i Jacob Jordaens.

Klienci znali dokładnie system pracy warsztatu. Byli oni nawet informowani kto dokładnie wykonywał poszczególne partie zamówionego dzieła – Rubens zatrudniał różnych specjalistów od m.in. motywów kwiatowych, animalistycznych

i pejzażu, sam będąc niezaprzeczalnym mistrzem w oddawaniu ludzkich postaci. Malarz dostosowywał też cennik odpowiednio do własnego nakładu pracy: „Sąd ostateczny rozpoczęty przez jednego z moich uczniów według stworzonego przeze mnie oryginału w o wiele większym formacie dla Jego Najjaśniejszej Wysokości Księcia Neuburgu, za który otrzymałem 3,500 florenów w gotówce jako zapłatę; ten obraz jest nieskończony, wezmę go w swoje ręce, czyniąc go w ten sposób oryginałem... 1200 florenów” – wylczył Rubens ([tłum. P. S.], cyt. za: Peter Paul Rubens. 1577-1640.

The Homer of Painting, Taschen, Köln – London 2004, s. 43).

Zlecenie zaczynał zazwyczaj od przygotowania modello – inicjującego szkicu w mniejszym formacie z rozpiską tonacji chromatycznych. Była to swoista instrukcja z dyspozycją zadań dla uczniów i asystentów, którzy następnie wykonywali obraz w większej skali. Rubens obecny był w trakcie całego procesu powstawania dzieła, kontrolując poczynania wykonawców, dając korekty i robiąc własne retusze w miejscach, które go nie zadowalały. Dyrygował swoim warsztatem

niczym genialny maestro orkiestrą symfoniczną. Zanim płótno wyjechało z pracowni, wchodził jeszcze ostatni raz na drabinę i niesłychanie pewną ręką błyskawicznie dokonywał finalnego szlifu – wtedy dopiero kompozycja była skończona. Śmiało można powiedzieć, że nawet w najgorętszym okresie twórczym większość obrazów Rubensa stanowiła pod każdym względem jego własne dzieło.





(...) kiedy malował scenę religijną, wyrażał w niej swoją najgłębszą wiarę. Każdego dnia (...) rano przed pracą wysłuchiwał mszy; nie było to jedynie zwykłe uczestnictwo w obrzędzie, ale wiodąca inspiracja w jego codziennym życiu.

(Wedgwood C. V., The World of Rubens 1577-1640, Time Life Books, Alexandria, Virginia 1967, s. 60 [tłum. P. S.])

Kompozycje Rubensa są zawsze niezwykle proste, jakby zaplanowane bez wysiłku (...). Gdy dynamika dzieła jest uproszczona, wszystko zawiera się w charakterze jednej lub dwóch postaci, które artysta z naturalną sobie lekkością odmalowuje w wdzięcznych, szlachetnych pozach, a zarazem pełnych ekspresji.

(Hourticq L., Rubens, Duffield & Company, New York 1918, s. 60 [tłum. P. S.])



Wiele wizjonerskich i pełnych uroku obrazów Świętej Rodziny odzwierciedlało jego własne udane życie rodzinne.

(Wedgwood C. V., The World of Rubens 1577-1640, Time Life Books, Alexandria, Virginia 1967, s. 74 [tłum. P. S.]

2 PETER PAUL RUBENS (1577 - 1640) – PRACOWNIA ARTYSTY

Święta Rodzina, ok. 1630

olej, płótno dublowane, 104,5 x 90 cm na odwrociu dwie pieczętki: na płótnie i na górnej listwie krosna malarskiego: „...RETE E TRANOTTARE SPARATO/ DELLE K... 1931/ Mainz/ Ringstrae en/ todese/ slovano sosne crosta/ IVAN T. KOKLIC/, na lewej listwie krosna odręczny napis długopisem: Manfred Kuntz

(Do obrazu dołączono dokumentację konserwatorską od Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych Muzeum Narodowego w Krakowie z 2020 roku, opinię rozszerzoną od Ad-Arte Adam Chelstowski z 2021 roku oraz ekspertyzę od Matheas Art Maciej Kaźmierczak z 2022 roku.)

Estymacja: 4 000 000 – 6 000 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Wiedeń, kolekcja prywatna

Czasy, w których żył Rubens przypadły na burzliwy okres kontrreformacji. Zapoczątkowany przez Sobór trydencki proces odnowy Kościoła Katolickiego, niosący ze sobą reformę obyczajów i moralności, dotyczył w dużej mierze walki o pozycję i wpływy, a co za tym idzie – o wiernych. Sztuka jako doskonały przekazywacz teologicznych treści miała pomóc w osiągnięciu tych celów, a malarstwo Rubensa okazało się spełniać w tej roli jak najlepiej. Nie tylko dobrze odzwierciedlało ono ducha epoki, wyrażającego się zarówno w ideach duchowych, jak i klasycznych, ale też silnie wzmacniało w ludziach wiarę, dając poczucie Boskiej Opatrzności. Co nie było bez znaczenia, genialny talent artysty szedł razem z jego wielką pobożnością. „(...) kiedy malował scenę religijną, wyrażał w niej swoją najgłębszą wiarę. Każdego dnia (...) rano przed pracą wysłuchiwał mszy; nie było to jedynie zwykłe uczestnictwo w obrzędzie, ale wiodąca inspiracja w jego codziennym życiu” (Wedgwood C. V., The World of Rubens 1577-1640, Time Life Books, Alexandria, Virginia 1967, s. 60 [tłum. P. S.]). Tworząc z pasją i entuzjazmem obrazy o tematyce sakralnej, artysta stawał bliżej Boga.

Dzieło „Święta Rodzina” zostało namalowane około 1630 roku w Antwerpii. Spełniłoby Rubens, prowadził wówczas wygodne, dostatnie życie wraz z drugą żoną Heleną i czwórką dzieci. Był u szczytu kariery. Scena wykonana przez artystę i jego pracownię przedstawia małego Jezusa, Marię i św. Józefa na tle pejzażu z ruinami. Podtrzymywane na kolanach przez matkę rozkosznie pulchne Dzieciątko, czule obejmujące ją za szyję, swą prawą dłoń kładąc na jej odsłoniętej piersi. Nad ramieniem Marii pochyla się św. Józef, zafrapowanym gestem trzymając się za brodę. Zatraskany mężczyzna wie, że spoczywa na nim odpowiedzialność za utrzymanie Niewiasty i Bożego Syna. Obraz charakteryzuje zamknięta, skierowana do wewnątrz kompozycja, skupiona na ukazaniu emocjonalnych więzi rodziców i dziecka. Odwzajemnione gesty i spojrzenia Marii i Jezusa, budują ciepłą, intymną atmosferę i podkreślają matczyną miłość. Z kolei ukazana nad

nimi w cieniu postać św. Józefa stanowi symbol ojcowskiej opieki i bezpieczeństwa.

Święta Rodzina to jeden z ulubionych tematów Rubensa, dobrze odzwierciedlający jego własne szczęście rodzinne. Prezentowany obraz należy do szerokiej grupy dzieł podejmujących ten motyw, wykonywanych wielokrotnie na przestrzeni lat przez artystę i jego warsztat. Bazują one wszystkie na podobnej kompozycji, niekiedy rozbudowanej przez dodatkowe postacie świętych jak w przypadku „Świętej Rodziny ze św. Anną” z Prado, „Świętej Rodziny ze św. Franciszkiem, św. Anną i małym Janem Chrzcicielem” z Metropolitan Museum oraz tożsamej z nią „Świętej Rodziny ze św. Franciszkiem” z Royal Collection. Na gruncie polskim jako przykład podać można „Madonnę z Dzieciątkiem” znajdującą się w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Genezy tych przedstawień należy najprawdopodobniej upatrywać we wspaniałym dziele Rubensa pt. „Święta Rodzina pod jabłonią”, stanowiącym rewers skrzydeł ołtarza św. Ildefonsa (1630-32), zamówionego przez infantkę Izabelę dla kościoła św. Jakuba na Coudenbergu w Brukseli.

Prezentowane dzieło jako absolutny ewenement polskiego rynku aukcyjnego, stanowi bezcenny nabytek dla zbiorów prywatnych czy publicznych. Zamanifestowany na płótnie dojrzały, rubensowski styl charakteryzuje miękkość modelunku, mocne wysycenie kolorystyczne, a przede wszystkim swoboda i lekkość kompozycji, podnoszące naturalność sceny. Pysznie zaróżowione, pulchne ciała są bezsprzeczną wizytówką artysty. Nadrzędną wartością okazuje się jednak wyraz emocjonalny obrazu. Odmalowana aura rodzinnej bliskości i szczęścia odzwierciedla uczucia malarza, a jednocześnie komunikuje podstawową prawdę wiary – „Bóg jest miłością” (1 J 4, 8). Podziwiając „Świątą Rodzinę”, jej ujmującą szczerość przekazu, połączoną z realizmem i warsztatową doskonałością, zrozumieć można, dlaczego to właśnie Rubens stał się ulubionym flamandzkim artystą Kościoła Katolickiego.

Swój entuzjazm dla antyku oraz głęboką pobożność włączył w silnie oddziaływające sceny (...) by nadać nowy wymiar motywom chrześcijańskim (...).

(Wedgwood C. V., The World of Rubens 1577-1640, Time Life Books, Alexandria, Virginia 1967, s. 8 [tłum. P. S.]



Zaczerpnięta od Correggia jakość widoczna była w miękkim modelunku, który wygładzał przejścia światła i cienia, zabierając całą ostrość tych przeciwieństw. Koloryt, zapożyczony od Tycjana czy Giorgione'a, zawdzięczał swój niezwykły urok równowadze pomiędzy światłem i cieniem, a także umiejętnie oddanej harmonii, łączącej wszystkie barwy we wspólną jakość.

(Hourticq L., Rubens, Duffield & Company, New York 1918, s. 126 [tłum. P. S.])



3
JAN MATEJKO
(1838 - 1893)

*Studium postaci króla Zygmunta
Augusta do obrazu „Unia Lubelska”,
1863*

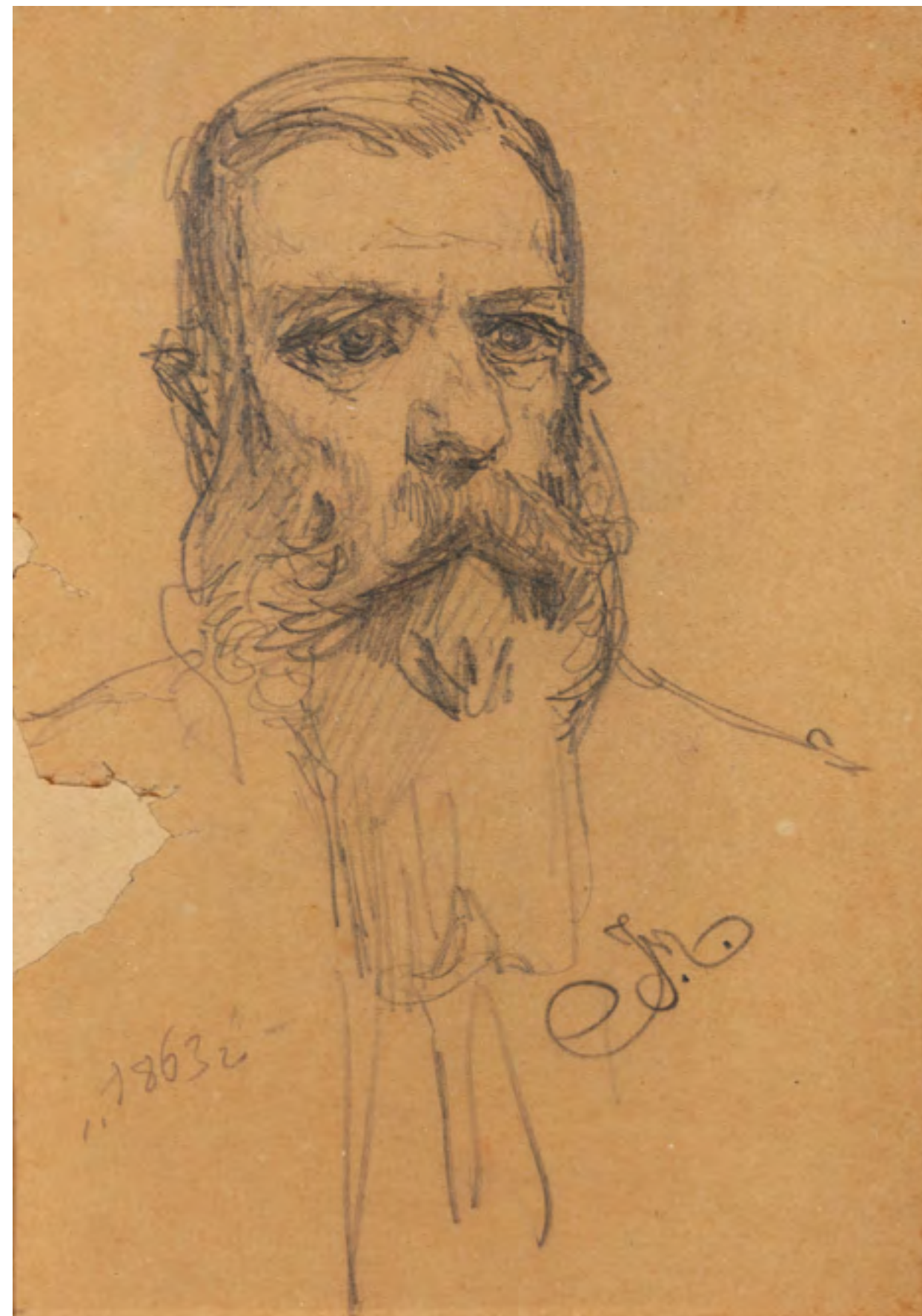
ołówek, papier naklejony na tekturę, 12,8 x 9
cm (w świetle oprawy)
sygn. z prawej strony: JM (monogram wiązany)
1863

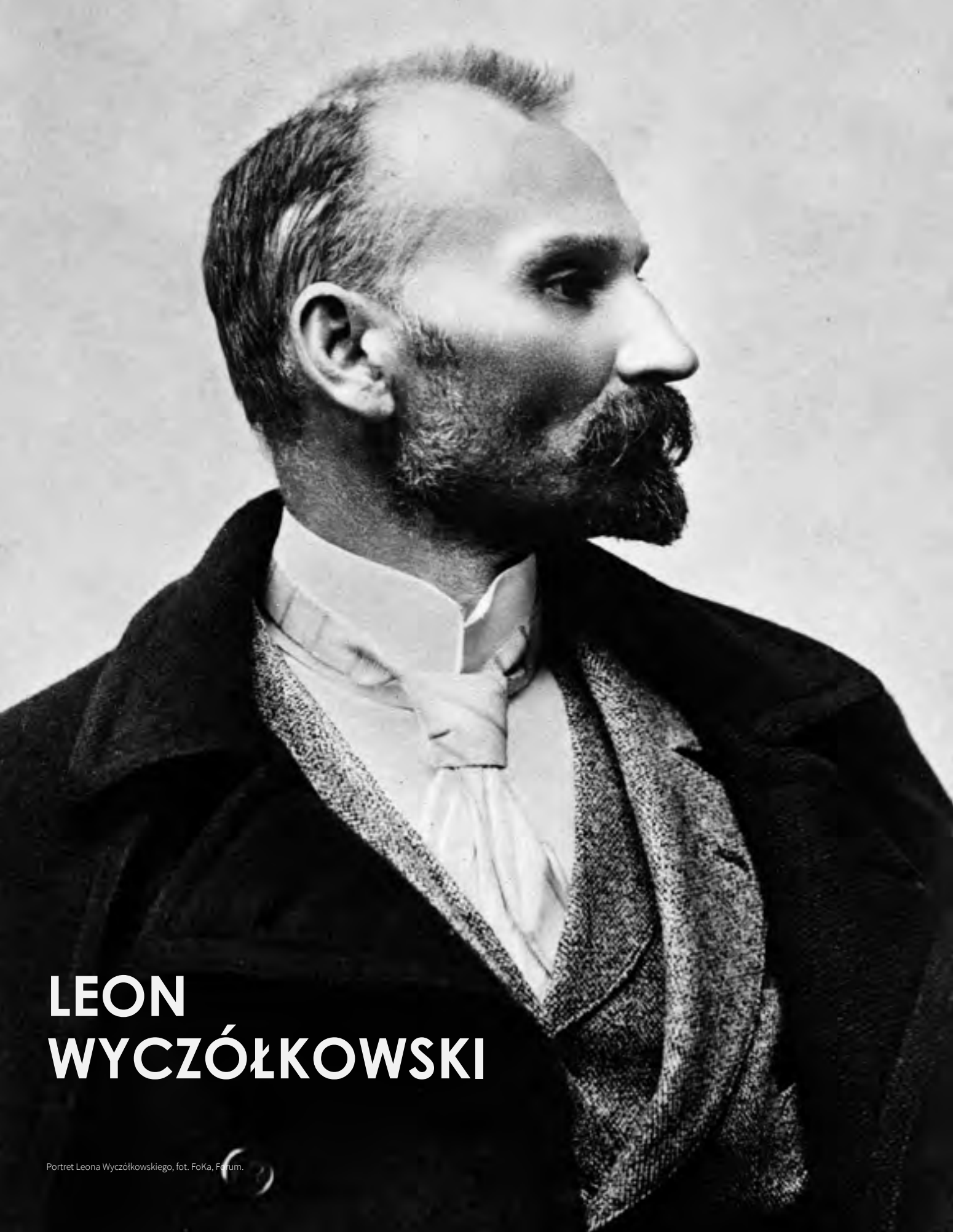
Estymacja: 7 000 – 10 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

Twarze w obrazach Matejki to bodaj najbardziej intrygująca część jego malarstwa. Różnorodność typów fizjonomicznych jest jedną z tych cech, które zdecydowanie różnią Matejkę od jego polskich poprzedników, a także (...) niewiele znajdują analogii w dziewiętnastowiecznym malarstwie historycznym.
– *Maria Poprzęcka*

(Poprzęcka M., Kochankowie z masakrą w tle i inne eseje o malarstwie historycznym, Warszawa 2004, s. 134)





LEON WYCZÓŁKOWSKI

Portret Leona Wyczółkowskiego, fot. FoKa, Forum.

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

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

W okresie studiów pod kierunkiem Gersona, Wyczółkowski malował utrzymane w akademickiej konwencji sceny historyczne i religijne. W Krakowie związał się ponadto ze środowiskiem twórców ukształtowanych pod wpływem symbo-

lizmu, przede wszystkim z Jackiem Malczewskim i Witoldem Pruszkowskim. W czasie pobytu we Lwowie szczególnie mocno oddziaływała na Wyczółkowskiego artystyczna osobowość Adama Chmielowskiego, który nadawał swym kompozycjom poetycką nastrojowość i symboliczną wymowę.

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

Obok luministycznych studiów z początku lat 90., kształtuje się zakorzeniony głęboko w ojczyściej historii symbolizm Wyczółkowskiego. Otwiera go obraz „Druid skamieniały” (1892-94), odnoszący się w patriotycznej wymowie do poematu Słowackiego „Lilla Weneda”. Dzieło to antycypowało malowane kilkakrotnie przez artystę posągi polskich władców z krypty wawelskiej – Kazimierza Wielkiego i królowej Jadwigi (Sarkofagi, 1896-98) – oraz aluzyjne sylwety średnio-wiecznych rycerzy zaklętych w skały, przedstawio-

nych w serii pasteli „Legendy tatrzańskie” (1904). Historyczną świadomość artysta odziedziczył po wielkich nauczycielach, takich jak Jan Matejko.

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

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

Od rana z pendzlem w rękę,
rzuca go, by chwycić pastele,
którymi macha z taką mocą, że
szczątki latają w powietrzu (...)
– *Tadeusz Żuk-Skarszewski*

(Jasieński F., Cybulski-Łada A., Sztuka Polska. Malarstwo, Lwów: nakł. Księgarni H. Altenberga, Warszawa: skład w Księgarni E. Wende i Spółka, [po 1904], s. 33)

Cykl widoków tatrzańskich Leona Wyczółkowskiego powstawał na przestrzeni wielu lat. Od końca XIX wieku artysta niemal co roku odwiedzał Tatry by napawać się ich pięknem i w pełni natchnienia malować. Wyjazdy te stały się jego prawdziwą pasją i zaowocowały całym zbiorem dzieł, głównie wykonanych w technice pastelu. Prace te, zrodzone w twórczym szale, stały się prawdziwą wizytówką artysty: „Od rana z pędzlem w rękę, rzuca go, by chwycić pastele, które macha z taką mocą, że szczątki latają w powietrzu (...)” – komentował pracę Wyczółkowskiego jego znajomy Tadeusz Żuk-Skarszewski (Jasieński F. i in., *Sztuka Polska. Malarstwo*, Lwów: nakł. Księgarni H. Altenberga, Warszawa: skład w Księgarni E. Wende i Sp., [po 1904], s. 33). Najwięcej kompozycji tatrzańskich powstało w 1904 roku. Wówczas artysta stworzył kilkadziesiąt dzieł. Skupiały się one w większości na motywach znad Morskiego Oka, Czarnego Stawu i innych górskich jezior zamkniętych skałami. Wybierane widoki były oczywiście przede wszystkim pretekstem do ukazania nowatorsko ciasnego kadru, wypełnionego barwnymi plamami o różnicowanej fakturze. „Jak przedstawia się ogrom na małym formacie? (...) Daje się tylko fragment, bo całość zmniejszyłaby ogrom (...)” – tłumaczył artysta (cyt. za: Twarowska M., Leon Wyczółkowski, Wrocław 1962, s. 29).

Ważnym źródłem inspiracji dla stosowanych wówczas przez Wyczółkowskiego innowa-

cyjnych rozwiązań formalnych były drzeworyty japońskie. Malarz w umiejętny sposób potrafił przenieść na grunt polski cechy stylistyczne sztuki dalekowschodniej, takie jak m.in.: oszczędność środków, umiejętność syntezy, stosowanie dekoracyjnych linii i płaskich plam koloru, asymetria, ciasny kadr oraz chęć uchwycenia nietrwałych i ulotnych zjawisk przyrody. Znając wszystkie tajniki japońskich mistrzów, artysta „wychodził z założenia, że obraz jeżeli ma być wierny, winien być dziełem jednego wrażenia, starał się zawsze od pierwszego razu obraz skończyć. Nie odstraszały go ciężkie nie raz w górach warunki atmosferyczne. Opowiadał, jak raz pod Mnichem schwyciła go śnieżycą. Obraz kończył pastelą pod parasolem a następnie ślizgając się po niewygodnej wówczas ścieżce na Szpiglasową, zniósł go w dół do Morskiego” (Wspomnienie Teodora Koscha, przyjaciela malarza, cyt. za: Kluszczyński R. J., Leon Wyczółkowski 1852-1936, wyd. WBC, Kraków 2002, s. 17).

Prezentowane monumentalne dzieło przedstawia górskie pasmo nad Morskim Okiem. Piętrzące się szare, czarne i rdzawo-rude ściany skalne odbijają się w gładkiej tafli jeziora. W zlebach widać jeszcze gdzieś resztki zalegającego śniegu. Kolorystycznie korespondują one z szaropertowym, ciężkim obtokiem, który częściowo przysłania masyw Mnicha. Szczytu nie widać. Obraz namalowany został energicznie, zdecydowanymi pociągnięciami pędzla. Górne

partie kompozycji artysta opracował bardziej malarsko, szerokimi plamami barwnymi. Zastosowany kontur swobodnie wiję się, rysując poszczególne ściany skalne. Po chwili obserwacji, z dominującej w kompozycji szarości wyłaniają się niuanse kolorystyczne. Ciemną, niemal monochromatyczną paletę barwną Wyczółkowski wzbogacił o rdzawe i cynobrowe tony, skonstrastowane akcentami szarawej bieli i błękitu. „Powstaje efekt, który nieodparcie kojarzy się z muzycznym wrażeniem fortissimo przetkanym dźwiękami pianissimo, jak w beethovenowskich symfoniach” (Konopacki A., *Potwierdzenie autentyczności obrazu Leona Wyczółkowskiego*, Warszawa, z dn. 10.05.2023, s. 14).

Oferowany obraz wyróżnia imponujący format, niespotykany wśród pozostałych pastelowych widoków tatrzańskich. Praca posiada także analogiczną wersję w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, mniejszą (99 x 70 cm) i nieznacznie różniącą się w partii chmur. Można wysunąć przypuszczenie, iż znajdujący się w rękach prywatnych monumentalny „Mnich nad Morskim Okiem” powstał nie w plenerze a pracowni. Artysta znając widok niemalże na pamięć, mógł odtworzyć go na prośbę kogoś ze swoich przyjaciół lub zamożnego klienta. Poetycko opracowane dzieło jest bezsprzecznie wyjątkowym przykładem górskich pejzaży Wyczółkowskiego, świadczącym o potęgę jego talentu, kreatywnej wizji i opanowanej do mistrzostwa technice pastelu.

4 LEON WYCZÓŁKOWSKI (1852 - 1936)

Mnich nad Morskim Okiem, 1904

pastel, węgiel, tempera, szary karton naklejony na tekturę, 162 x 124 cm
sygn. l. d.: Lwyczół / 1904

Estymacja: 800 000 – 1 000 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Kraków, kolekcja prywatna

LITERATURA
Twarowska M., Leon Wyczółkowski, wyd. Auriga Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1973, il. V.
Malinowski J., Leon Wyczółkowski, wyd. Kluszczyński, Kraków 1995, s. 68.
Kluszczyński R.J., Leon Wyczółkowski 1852-1936, wyd. WBC, Kraków 2022, s. 87.

Staw kryształowy, efekt ciężki, piargi jasne i odbicie ich w wodzie, gdzie pokazać część, która się odbija od góry. (...) po obiedzie się ściemnia, takie mgły, że zdawało się, że już nigdy słońca nie będzie.

– *Leon Wyczółkowski*

(Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia, Twarowska M. [oprac.], Wrocław 1960, s. 157)

Opowiadał, jak raz pod Mnichem schwyciła go śnieżycą. Obraz kończył pastelą pod parasolem a następnie ślizgając się po niewygodnej wówczas ścieżce na Szpiglasową, zniósł go w dół do Morskiego.

(Wspomnienie Teodora Koscha, przyjaciela malarza, cyt. za: Kluszczyński R. J., Leon Wyczółkowski 1852-1936, wyd. WBC, Kraków 2002, s. 17)









5
LEON WYCZÓŁKOWSKI
(1852 - 1936)

Paśnik w lesie, 1927

akwarela, gwasz, papier, 58 x 52 cm
(w świetle oprawy)
sygn. p. d.: LWyczółt 1927 oraz dedykacja

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 28.05.2019, poz. 13
Kraków, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 19.02.2009, poz. 38
Polswiss Art, aukcja 27.04.1997, poz. 60



6
MICHAŁ GORSTKIN-WYWIÓRSKI
(1861 - 1926)

Górski potok

czarna kredka, papier, 73,5 x 111 cm
sygn. p. d.: M.G. Wywiórski

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 18.01.2006, poz. 14



**JULIAN
FAŁAT**

Julian Fałat z wnukiem i psem w ogrodzie swojej willi, NAC.

(...) żywy jak iskra, wiercipięta najmilszy, wszystkim zainteresowany, o wszystkim wiedzący. (...) jako wielki po świecie bywalec, mówił zawsze ozdobnie i górnym stylem, lecz nie zawsze mogła słuchać tego niewinna panienska (...). Zostawiał na schodach (...) swoją wielkość i sławę, a pomiędzy ludzi wpadał młodzieniaszek, bursz rozradowany życiem. (...) Uczyliśmy się wszyscy u pana profesora Fałata tej wiary i tego optymizmu, który go doszczętnie wypełniał.

– *Kornel Makuszyński*

(Makuszyński K., Wstęp, [w:] Fałat J., Pamiętniki, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1987, s. 9 i 11.)



Widok Krakowa w Jesieni, 1897

olej, płótno, 63,5 x 123,5 cm
 sygn. l.d.: Jul Fałat [18]97
 na odwrociu na białym napis: MSK/
 dep.1306/SzM

Estymacja: 800 000 – 1 000 000 zł

PROWENIENCJA

Polska, kolekcja prywatna
 Katowice, kolekcja prywatna
 Rempex, aukcja 27.08.2008, poz. 240
 Kraków, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY

Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1897 (jako Widok Krakowa)
 Katowice, Muzeum Śląskie w Katowicach (depozyt wystawowy)

REPRODUKOWANY

„Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 43 (jako Brama Floriańska)
 Encyklopedia sztuki polskiej, wyd. Kluszczyński, Kraków 2001, s. 142 (jako Widok Krakowa)
 Bednarski T. Z., Krakowskim szlakiem Juliana Fałata, Wyd. i Druk. Secesja, Kraków 2005, il. 115, s. 174.

LITERATURA

Świeykowski E., Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych 1854-1904, Kraków 1905, s. 47.

Julian Fałat po raz pierwszy zjawił się w Krakowie w maju 1869 roku by przez trzy lata kształcić się w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych. Kolejny, dłuższy pobyt artysty w mieście pod Wawelem – bo aż piętnastoletni – związany był z przejściem przez niego kierownictwa nad macierzystą uczelnią po śmierci Jana Matejki. W 1895 roku jako dyrektor Szkoły Sztuk Pięknych, rozpoczął w niej gruntowną reformę nauczania. Odświeżył kadre, proponując profesorskie posady najwybitniejszym artystom młodego pokolenia, m.in. Teodorowi Axentowiczowi, Jackowi Malczewskiemu i Leonowi Wyczółkowskiemu. Powołaną na nowo katedrę pejzażu oddał Janowi Stanisławskiemu, a od 1897 roku nauczanie rzeźby powierzył w ręce Konstantego Laszczki. Dyrektura Fałata w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych zapo-

czątkowała nowy rozdział w dziejach polskiego szkolnictwa, tworząc podwaliny ukonstytuowanej w 1900 roku Akademii Sztuk Pięknych.

Spod pędzla Fałata wyszło kilka panoram i ujęć murów krakowskich, widzianych z okna Akademii i balkonu kamienicy przy ul. Basztowej, w której mieszkał wraz z rodziną. Wracał do tego tematu w różnych latach, ukazując obronne mury i wieżyce podwawelskiego grodu w zmieniających się porach roku i częściach dnia. „Bawiąc w Krakowie maluje cały szereg akwarel, czerpiąc motywy z jego starych murów i kościołów, z przecudną wieżą mariacką, mającą przez zamgloną przestrzeń” – pisał o artyście Feliks Kopera (Kopera F., Malarstwo w Polsce XIX i XX w., Kraków 1929, s. 442).

Wydawał na świat radosny okrzyk, ile razy spotkał swego ucznia z krakowskiej Akademii; po pięciu minutach był „na ty” z każdym bratem od pędzla i już wtedy przepadał dla innych, skoro zaczęli gadać o Krakowie, o ludziach i obrazach (...).

(Fałat J., Pamiętniki, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1987, s. 9 i 11)

Prezentowane dzieło stanowi jeden z tych znamienitych widoków, które powstały narzucając się artyście same – za każdym razem, gdy podchodził do okna na uczelni czy w domu. Ukazuje miasto w aurze późnej jesieni. Panorama rozciąga się na prawo począwszy od Bramy Floriańskiej, a znad ogołoconych z liści drzew Plant wystają kolejne dachy i wieże. Daleko w tle rozpoznać można dekoracyjny hełm wieży mariackiej. Dzieło ujmuje zaklętym w sobie czarem Krakowa. Jest świadcząca o wielkim talencie artysty ciekawą impresją okolicy, którą powinien rozpoznawać każdy Polak.



8
JAN CHEŁMIŃSKI
(1851 - 1925)

Obóz wojskowy

olej, deska, 30 x 40,5 cm
sygn. p. d.: Jan Chełmiński

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Bonhams Los Angeles, aukcja
18.04.2023, poz. 313

Urodzony w 1851 roku w małej miejscowości Brzustów Jan Chełmiński był synem nadleśniczego Lasów Rządowych Radzice – Mxymiliana Chełmińskiego. Wykształcenie malarzkie zdobył w warszawskiej Klasie Rysunkowej, równolegle pobierając nauki rysunku u Juliusza Kossaka. Studia artystyczne kontynuował na akademii w Monachium u Alexandra Strähubera i Alexandra Wagnera, a także w prywatnych pracowniach Józefa Brandta i innego słynnego batalisty Franza Adama.

Od 1882 roku przebywał poza Polską podróżując pomiędzy Monachium, Londynem, Paryżem, Petersburgiem oraz Nowym Jorkiem. W 1893 roku uzyskał obywatelstwo brytyjskie. Od tego czasu zauważalna jest drobna zmiana pisowni jego nazwiska – Jan V. Chelminsky, gdzie „V” oznacza skrót jego drugiego imienia – Władysław (błędnie interpretowany jako niemiecki przedrostek „von”). Artysta pomimo częstych podróży i przeprowadzek, nie zerwał kontaktów z Polską. Systematycznie przysyłał swoje obrazy na warszawskie wystawy, gdzie zdobywały ogromne uznanie.

Tworzył sceny z polowań, przejażdżki, konne spacery i kawalkady jeźdźców w kostiumach osiemnastowiecznych. Cieszył się poparciem i uznaniem koronowanych głów. Na zamówienie dworu bawarskiego malował m.in. portrety

konne, pracował także krótko w Petersburgu dla cara. Mógł się pochwalić szeroką klientelą w Stanach Zjednoczonych, która kupowała od niego różne kompozycje, najczęściej przedstawiające życie arystokracji i bogatej burżuazji. Utrzymywał bliski kontakt z Teodorem Rooseveltem, dla którego wykonał ilustracje do myśliwskich nowel.

Po 1890 roku w sztuce Chełmińskiego zaczęła wyraźnie dominować tematyka batalistyczna, głównie związana z wojnami napoleońskimi i legionami polskimi. Wówczas skupił się na przedstawieniach utanów i różnych epizodów z kampanii, wykonał też portret księcia Józefa Poniatowskiego w stroju marszałka wojsk francuskich. Wspaniale rozwijająca się kariera malarska pozwoliła artyście na realizację innych pasji. Malarz zapisał się na studia wojskowo-historyczne, zaczął też kolekcjonować dawną broń i żołnierskie umundurowania z czasów napoleońskich. W 1904 roku wydał album poświęcony armii Księstwa Warszawskiego. Znany i doceniany, ostatnie dziesięć lat życia spędził w Stanach Zjednoczonych. Jego dzieła znajdują się dziś w licznych zbiorach prywatnych, głównie w Anglii i USA, a także w kolekcjach publicznych m.in. Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Wojska Polskiego, Polskiego Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu i Kościuszko Foundation w Nowym Jorku.





R. Braithwaite 1914 TACZ

9
ROMAN BRATKOWSKI
(1869 - 1954)

Pejzaż zimowy, 1911

olej, płótno, 100 x 130 cm
sygn. p. d.: R. Bratkowski 1911 Latacz

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Rzeszów, kolekcja prywatna

Roman Bratkowski był polskim malarzem pejzażystą, absolwentem Krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych u prof. Feliksa Szynalewskiego, Lzydora Jabłońskiego i Władysława Łuszczkiewicza. Naukę kontynuował na Wiedeńskiej Akademii pod okiem Christiana Griepenkerla i Alfreda Eisenmengera, a następnie w Monachium w prywatnej szkole Antona Ažbého (1894-1896). Jako wykształcony artysta, przeprowadził się do Lwowa, gdzie od 1903 roku uczył malarstwa w szkole Stanisława Batowskiego, a od 1912 też w Wolnej Akademii Sztuki. We Lwowie pozostał do 1919 roku by następnie przeprowadzić się do Włoch, gdzie malował nastrojowe obrazy marynistyczne. Na Capri pracował w latach 1925-1931 jako dyrektor Muzeum Jana Styki.

Od najwcześniejszych lat aktywności twórczej, Bratkowski cieszył się uznaniem jako wykwintny pejzażysta. W „Wiadomościach Artystycznych” w listopadzie 1898 roku pisano o artyście jako o „jednym z najdzielniejszych pejzażystów polskich, którego prace wystawiane w tutejszym salonie cieszyły się uznaniem krytyki, znawców

i szerszej publiczności” („Wiadomości Literackie”, 1898, nr 28, s. 231). Jego malowniczymi krajobrazami zachwycono się na łamach „Słowa polskiego” w entuzjastycznej recenzji wystawy artysty w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. O osiągnięciu przez Bratkowskiego pełnej dojrzałości pisał Maryan Olszewski: „Bratkowski wszedł na drogę odnajdywania siebie, akcentowania swoich własnych, wyłącznie własnych cech temperamentu, całego w ogóle ustroju psychicznego” („Słowo Polskie”, 1905, nr 140, s. 2). Recenzent chwalił pejzaże za siłę wyrazu i doskonały warsztat. Cechy te widać bezsprzecznie w oferowanej kompozycji. Wdziecznie skomponowany, wykończony obraz charakteryzuje wielka wrażliwość na naturę i grę światła. Przepojony nastrojem subtelnej melancholii, zachwyca barwą czerwieniejącego powoli od zachodu słońca śniegu i sinawym wieczornym niebem. Dzieło nosi znamiona wytrawnego zmysłu obserwacyjnego artysty oraz jego umiejętności syntezy zjawisk natury. To niewątpliwie bardzo wartościowa propozycja dla miłośników polskiego malarstwa pejzażowego.

(...) impresjonizm stał się dziś metodą. (...) Tę metodę ujął teraz Bratkowski w ręce – i bez wątpienia pozwoli mu ona dojść do siebie, do swoich wrażeń subiektywnych, (...) uczyni prawdziwe dzieła sztuki.

(„Słowo Polskie, 1905, nr 140, s. 2)





**JACEK
MALCZEWSKI**

Gdybym nie był Polakiem – nie byłbym artystą. Z drugiej strony nie zacieśniałem nigdy polskości mojej sztuki do pewnych wąskich, z góry nakreślonych ram. Wyspiański np. ograniczył pojęcie polskości do jednego miejsca. Często prowadził mnie na Wawel i mówił: „To jest Polska”. Tymczasem, ja mu zawsze tłumaczyłem, że Polska – to te pola, miedze, wierzby przydrożne, nastrój tej wsi o zachodzie słońca, ta chwila tak jak teraz – to wszystko jest bardziej polskie niż Wawel, to jest to, co artysta-Polak powinien się przede wszystkim starać wyrazić.

– *Jacek Malczewski*

(„Wiadomości Literackie” nr 30, 1925)

10 JACEK MALCZEWSKI (1854 - 1929)

Lekcja historii, 1916

olej, płótno, 100,5 x 148,5 cm
sygn. l. d.: 1916 / J.Malczewski

Estymacja: 2 200 000 – 3 200 000 zł

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 9.06.2015, poz. 8
Szwajcaria, kolekcja prywatna
Agra-Art, aukcja 5.12.2004, poz. 101
Cieszyn, kolekcja Art-B
depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie (1993)
Polswiss Art, aukcja 14.06.1991, poz. 25
Szwajcaria, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY

Posiadała Z.K. (red.), Jacek i Rafał Malczewscy, Radom 2014, s. 216-217.

LITERATURA

Rocznik Antykwaryczny DAES 1992, Warszawa 1992, s. 68.

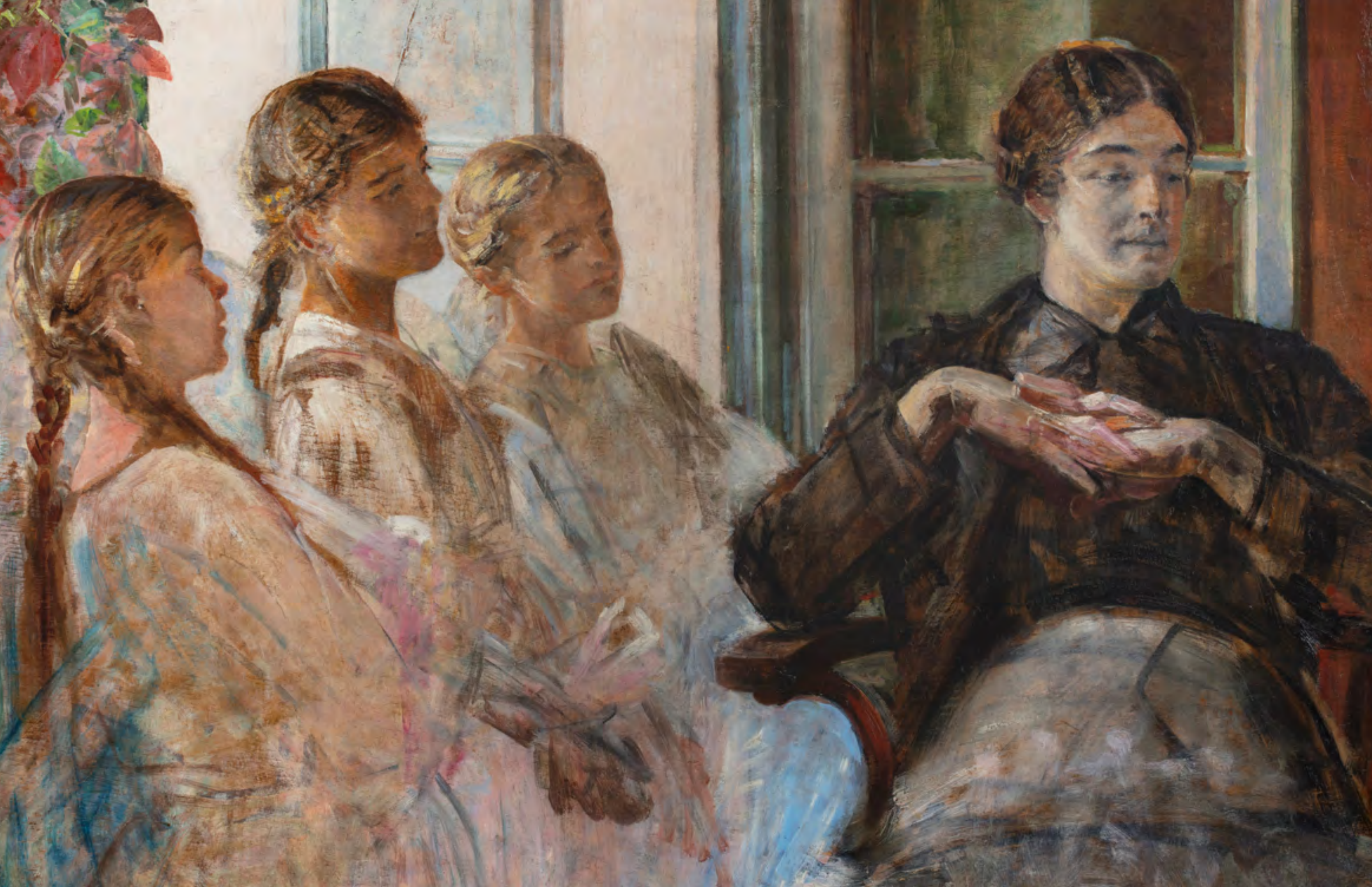
Jednym z zasadniczych obszarów tematycznych, na jakich skupiał się od początku swojej twórczości Jacek Malczewski stanowił wątek narodowy – ukazywanie wizji martyrologii Polaków, wzmacnianie patriotycznego ducha i budowanie nadziei na odrodzenie kraju. Postannictwem artysty było scalać i utrwalać świadomość narodu, póki nie odzyska on niepodległości: „(...) myśli, że malarstwem Polskę zbawi” – śmiał się kolegi Jan Stanisławski (cyt. za: Heydel A., Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Wyd. Literacko-Naukowe, Kraków 1933, s.226). Płynąca z płócien Malczewskiego nuta melancholii, smutku i tęsknoty jest wyrazem jego wewnętrznego bólu za brakiem Ojczyzny – szczęśliwego miejsca na ziemi.

W 1916 roku, gdy została namalowana „Lekcja historii”, ważyły się losy niepodległości Polski. Artysta wrócił wówczas do Krakowa, po dwuletniej rozłące z krajem, podyktowanej wybuchem I wojny światowej. W 1914 roku musiał uciekać z rodziną przed frontem. Udał się do Wiednia: „Pracownie w Krakowie mnie zabrano na szpital. Może w Akademii Wiedeńskiej dadzą mnie prowizorycznie i pracownię i zajęcie na parę miesięcy. (...) Niech mnie Pan Radca pomoże w tych ciężkich czasach i w nagrodę mojej pracy dotychczasowej, umożliwi wykonywać mój zawód jeszcze czas jakiś w ogóle krótki. (...)” – pisał do wysoko postawionego urzędnika, Juliusza Twardowskiego (J. Malczewski do J. Twardowskiego, [list 5, dat. 07.09.1914]). Pobyt na obczyźnie przy-

niósł tęsknotę za domem i rozżarzył natchnienie. Prócz powstających kolejno dzieł, Malczewski zaczął pisać rymowane „Wspomnienia życia”, powracając do dawnych wspomnień. Mając już przeszło sześćdziesiąt lat, z pewnością czuł ciężar upływającego czasu.

W swojej „Lekcji historii” artysta przedstawił siedzącą na krześle guwernantkę, której towarzyszą trzy małe dziewczynki. Wszystkie kierują wzrok na prawo, gdzieś poza ramy obrazu. Są zasłuchane w tytułową lekcję historii – płynącą opowieść o wspaniałych dziejach naszego państwa, panujących rodach, narodowych wieszczach i największych zwycięstwach oręża polskiego. ... W ciężkim czasie wojennej zawieruchy, niosącej ze sobą jednocześnie nadzieję na zmiany i odrodzenie kraju, artysta poprzez swą malarską wizję podkreślał wagę tradycji, historii i pamięci – nieprzemijających narodowych wartości, ciągle kultywowanych w ojczyźnie, ciągle żywych i ważnych. To dzięki tym przekazywanym z pokolenia na pokolenie prawdom, będzie możliwa odbudowa państwa. Oferowane dzieło niesie ze sobą niezwykłą wymowę patriotyczną, wpisującą się w pełnione przez Malczewskiego narodowo-wyzwoleńcze apostołstwo. Ze względu na swoją klasę malarską i wartość przekazu, stanowi prawdziwą rzadkość na polskim rynku antykwarycznym i niezaprzeczalną ozdobę każdej polskiej kolekcji.





Prezentowany obraz Jacka Malczewskiego ukazuje rudowłosą kobietę prowadzącą białego pegaza i kroczącego za nimi tysego mężczyznę w szynelu. Wyobrażonymi postaciami są najprawdopodobniej Maria Balowa i sam artysta, chętnie przedstawiający się w roli wędrowcy czy sybirskiego zesłańca, czego przykładem może być „Pierwiosnek. Autoportret” (1905) czy „Autoportret. Wizja Ezechiela” (1914). Oferowana lapidarna w wyrazie praca, w doskonały sposób unocznia wybitną biegłość warsztatową malarza. Stworzona olejno na desce techniką alla prima, w zaledwie kilku zamasztych pociągnięciach pędzla prezentuje skończoną całość kompozycji.

Zrodzona w nagłym przyplwywie natchnienia, należy do grupy wielu podobnie wrażeniowych dzieł Malczewskiego.

Występujące na obrazie motywy odnaleźć można także w innych realizacjach artysty. Pegaz o zielonobarwnych skrzydłach, mężczyzna z szynelem i rudowłosa kobieta – towarzyszą malarzowi w tle jego autoportretu, stanowiącego część „Tryptyku z faunami” z 1906 roku. Obszerne brązowe płaszcze, noszone przez sybiraków, w alfabecie malarskim Malczewskiego stanowi symbol walki o niepodległość Ojczyzny. Pojawiająca się w roli muzy Maria Balowa uosabia często myśl o przemijaniu życia i losie człowieka.

Z kolei mitycznego pegaza postrzegać można jako wyraz utajonych pragnień, marzeń sennych i skrywanych głęboko w duszy tęsknot. „Pragnął artysta wygrywać w swej twórczości tę jedną nutę, tę, która potrącała o sprawy wielkie, ogólnonarodowe (...)” (Puciata-Pawłowska J., Jacek Malczewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968, s. 223). Prezentowane dzieło o typowej dla Malczewskiego konwencji, w której rzeczywistość przeplata się ze światem fantazji, należy wpisać w kreowany przez malarza program narodowo-wyzwoleńczy. Praca stanowi ciekawą propozycję dla amatorów młodopolskiej sztuki.

11
JACEK MALCZEWSKI
(1854 - 1929)

Pegaz

olej, deska, 40 x 31,5 cm
sygn. p. d.: J Malczewski na odwrociu pieczętka
"Ze zbiorów Marji Malczewskiej"

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja rodzinna

**(...) do studium natury,
która jest dla Malczewskiego
zawsze źródłem głębokich
przeżyć artystycznych,
dołącza się nuta poetycka,
baśniowość i dziwność.**

(Puciata-Pawłowska J., Jacek Malczewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968, s. 96)





TEODOR AXENTOWICZ

Teodor Axentowicz w swoim mieszkaniu, fot. NAC.

Pozbawiony wszelkiej pozy był przede wszystkim sobą. Uroczy światowiec, fizycznie porywający kształtną, wysoką szczupłą sylwetką, fascynował nas młodych aparycją i niezwykle męską urodą diabolicznego bruneta.

– *Henryk Uziembło*

(Uziembło H., Teodor Axentowicz 1859-1938, Biblioteka „Czasu”, Warszawa 1939, nr 11, s. 3)

Axentowicz, który posiadał wspaniałą kulturę Zachodu, był niesłychanie rycerski dla dam (...)

– *Michalina Janoszanka*

(Janoszanka M., Wspomnienie o Axentowiczu, „Kultura”, 1938, nr 37, s. 7)

Teodor Axentowicz jest jednym z czołowych przedstawicieli młodopolskiego malarstwa. Urodził się w 1859 roku w siedmiogrodzkim Braszowie, w rodzinie pochodzenia ormiańskiego. W latach 1879-1882 studiował w akademii monachijskiej pod kierunkiem Gabriela von Hackla, Alexandra Wagnera i Gruli Benczura. Początkowo malował realistyczne sceny rodzajowe i studia figuralne, próbował także sił w kompozycjach historycznych. W okresie 1882-1895 przebywał w Paryżu, gdzie studiował u Emile'a Carolusa-Durana. Edukacja w jego pracowni otworzyła Axentowiczowi drzwi do znakomitych salonów paryskich: rodziny Godebskich – miejsca spotkań elity intelektualnej Paryża, otoczenia Czarotoryskich i Hotelu Lambert, pracowni Józefa Chełmońskiego oraz domu Władysława Mickiewicza, uchodzącego tam za „oazę polskości”. Z tego czasu pochodzą portrety m.in. księcia Władysława Czarotoryskiego, Cypriana Godebskiego czy Sary Bernhard.

Artysta był też gościem w posiadłości znanego redaktora czasopisma „Figaro” – Henrie-go Fouquieria, gdzie poznał jego córkę Henriette – młodą paryską piękność, którą przez wiele lat portretował. Od tego czasu pracował jako portrecista oraz ilustrator cenionych czasopism, takich

jak „Le Monde Illustré”, „L'Illustration” i „Figaro”. Jego drugą ulubioną modelką była Ata Zakrzewska, której zjawiskowa uroda została uwieczniona m.in. w „Rudowłosej” i „Wiośnie”. W 1893 roku Axentowicz pojął za żonę Złę z Gielgud, za której „Portret w różowej sukni” otrzymał w 1894 roku złoty medal na wystawie we Lwowie. W tym samym roku podjął współpracę z Wojciechem Kossakiem i Janem Styką przy realizacji Panoramy Raclawickiej, a także został powołany przez Juliusza Fałata do objęcia stanowiska profesora w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Uczelnia i tamtejsze środowisko artystyczne zyskało tym samym wziętego malarza, z tytułem Officier d'Académie i członkostwem w Société Nationale des Beaux-Arts w Paryżu.

Twórczość Axentowicza rozwijała się dwutorowo. Artysta zdobył uznanie jako portrecista, a zarazem autor scen rodzajowych. Tę drugą tematykę rozpoczął jeszcze w okresie monachijskich studiów, kiedy to malował w realistycznej konwencji epizody z życia wsi. Ludową tematykę rozwijał w oparciu o przywiezione z Huculszczyzny szkice, doskonaląc realistyczny warsztat malarcki. Stworzył liczne sceny rodzajowe, takie jak „Święto Jordanu”, „Pogrzeb huculski” czy „Święcone”. Tymczasem jego dążenie do dekoracyjnej

stylizacji znalazło rozwinięcie w obfitej liczbie idealizowanych portretów bliżej nieznanym nam dzisiaj dam „(...) promieniujących paryskim szykiem – piękności w sukniach balowych, ozdobionych wyrafinowaną biżuterią, spowitych futrami, w nobliwych kapeluszach, trzymających w ręku wachlarze, kwiaty maski, czytających, płaczących, zadumanych (...)” (Teodor Axentowicz [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1998, s. 13), istnych femme fatale, dla których mężczyźni tracili serca i majątki.

Axentowicz uprawiał także akwarelę, zajmował się grafiką plakatową (stworzył afisze dla II, III i VII wystawy „Sztuki”) i projektował witraże. W 1904 roku przebywał kilka miesięcy w St. Louis w USA jako współorganizator oraz uczestnik działu sztuki polskiej na Wystawie Powszechnej. Brał udział również w wystawach w Dreźnie, Wiedniu, Monachium, Rzymie, Wenecji i w wielu innych. W kraju swoje dzieła ekspozował w lwowskim i krakowskim TPSP, Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, Salonie Krywulta oraz w TZSP w Warszawie. Jego prace znajdują się we wszystkich niemal zbiorach publicznych: Muzeum Narodowym w Warszawie, Poznaniu, Krakowie, Muzeum Sztuki w Łodzi, a także w największych kolekcjach prywatnych w Polsce.

W lekkich pastelach [Axentowicza] uderza smak, z jakim komponuje owe główki, czy półfigury kobietek ubranych albo półnagich, ślicznych żywych i pikantnych. (...) Wie, jak udrapować pierś kawałkiem połyskującego jedwabiu albo wzorzystej materji, otulić szyję ciemnym futerkiem, drasnąć srebrno szary staniczek paru pręgami czarnych obszywek (...).

– *Eligiusz Niewiadomski*

(Niewiadomski E., Malarstwo polskie XIX i XX wieku, Wyd. M. Arcta, Warszawa 1926)



Prezentowane dzieło należy do grupy salonowych portretów kobiecych, w tworzeniu których Teodor Axentowicz był absolutnie niedościgniony. Do jego pracowni ustawiała się kolejka wytwornych dam, chcących zamówić u mistrza własny wizerunek, a tym samym dogodzić swym aspiracjom i próżności. Przystojny i zawsze bardzo elegancki w manierach i obejściu, przyciągał klientki nie tylko swoim talentem. Posługując się miękką, delikatną kreską, wymalowywał w pastelach „(...) piękności w sukniach balowych, ozdobionych wyrafinowaną biżuterią, spowitych futrami, w nobliwych kapeluszach (...), dla których mężczyźni tracili serca, rozum i majątki. Twarze i sylwetki tych luksusowych dam emanują szczęściem kochanych kapryśnic. Uczesane i ubrane na modłę francuską, kokieterijne, świadome swych pragnień i męskiego pożądanego, patrzą przyzwalająco jak bohaterki nowel Guy the Maupassanta” (Grzybowska T., Teodor Axentowicz 1859 – 1938 [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie 1998, s. 13). Axentowicz doskonale rozumiejąc potrzeby i oczekiwania kobiet z socjety, uwieczniał je w taki sposób, jak pragnęły być widziane.

Reprezentacyjny „Portret damy w czarnej sukni” z 1906 roku przedstawia elegantkę siedzącą na sofie. Wystrojona w pyszną, balową toaletę odpoczywa w zaciszu buduaru, być może znużona upojnym wieczorem. Ma przymknięte oczy i lekko odchyloną do tyłu głowę, zwróconą w kierunku otwartych w tle drzwi. Czy wsluchuje się w płynącą z oddali muzykę? Podpierając się na wyprostowanych rękach o sofę, prezentuje łabędzią szyję, rozneglizowany gors i wiotką, kształtną kibić, jakby mówiła: „Tak! Podziwiającie mnie!”. Maestria w oddaniu subtelności urody modelki, a także detaliów sukni spływającej kaskadą pianistych falban, przywodzi na myśl dzieła Giovanniego Boldiniego czy Johna Singera Sargenta.

Portretowana to Maria Luiza Comello de Stuckenfeld – słynna piękność krakowska o włosko-austriackich korzeniach, dziedziczka fortuny Comellich, od 1900 roku żona Juliana Fałata (zob.: Krzysztofowicz-Kozakowska S., Teodor Axentowicz 1859-1938 [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1998, s. 44, 140). Była wychowanką Zgromadzenia Sióstr Zmartwychwstanek, a w jej akcie urodzenia tajemniczo widniało tylko arystokratyczne nazwisko matki. Plotka niosła, że jest spokrewniona z Habsburgami, a z jej przyjściem na świat mógł mieć związek nawet sam cesarz Franciszek Józef. Dwadzieścia sześć lat młodsza od Fałata, poznała go na dworze państwa Wrotnowskich w Łękach za pośrednictwem Siostry Zmartwychwstanki, Matki Celine Borzęckiej, i od razu zdobyła jego serce. W Krakowie u boku męża panowała jako wielka dama, przyzwyczajona do wygód i zbytku. „(...) wszędzie zadawała szyku i miała niepokojąco uwodzicielską urodę” (Bednarski T. Z., Krakowskim szlakiem Juliana Fałata, Wyd. i Druk. Secesja, Kraków 2005, s. 129). W 1905 roku skory do plotek Wojciech Kossak pisał z Wiednia do żony, że Fałat leży chory, podczas gdy pani Fałatowa „hasa i płąsa na wszystkich balach publicznych jak oszalała” (fragment listu do żony z dn. 27.02.1905, [w:] Kossak W., Listy do żony i przyjaciół [1883-1942], t. I, lata 1883-1907, Olszański K. [oprac.], Wyd. Literackie, Kraków 1985, s. 751). Zmarła nagle w nie do końca wyjaśnionych okolicznościach w Karlsbadzie, gdzie bawiła z córką w 1916 roku, podczas szalejącej wojny.

Prezentowane dzieło posiada jeszcze kilka innych, mniejszych wersji, różniących się między sobą szczegółami. Dwie z nich należą dziś do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie (74 x 48 cm), inna uświetnia ekspozycję Pałacu w Rogalinie, oddziału Muzeum Narodowego w Poznaniu (192 x 101 cm). Axentowicz pod wrażeniem piękna Marii Luizy, przedstawił ją także w kompozycjach „W oczekiwaniu na list” oraz „Dama”. Czy mistrza i modelkę łączyło coś więcej? Snuć można tylko domysły. Pani Fałatowa była z pewnością kobietą nietuzinkową i budziła w Krakowie zainteresowanie nie mniejsze niż Dagny Juel Przybyszewska. A król pastelów potrafił utrwalić jej czar.

Pani Maria Luiza wszędzie zadawała szyku i miała niepokojąco uwodzicielską urodę. Zwracano na nią uwagę, była pięknym modelem. Prócz męża, portretował ją, i to wiele razy – Teodor Axentowicz.

(Bednarski T. Z., Krakowskim szlakiem Juliana Fałata, Wyd. i Druk. Secesja, Kraków 2005, s. 129)



12 TEODOR AXENTOWICZ (1859 - 1938)

Portret damy w czarnej sukni, 1906 (Czarna dama, Dama czarna, Pani w czarnej sukni, Dama w czerni)

pastel, papier, 208 x 84 cm
sygn. p. g.: T. Axentowicz

Estymacja: 800 000 – 1 000 000 zł

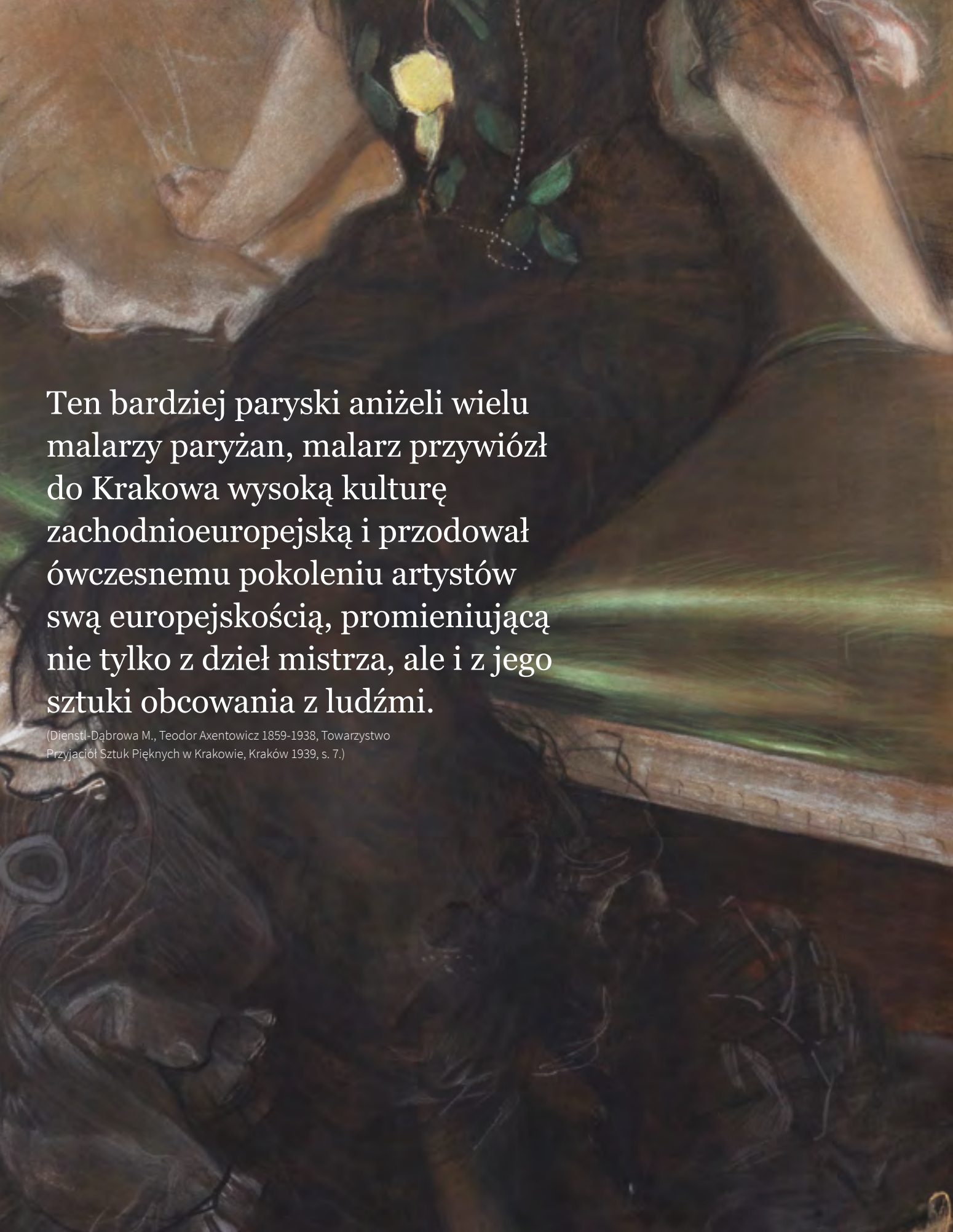
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup w Polswiss Art (2016)
Kraków, kolekcja prywatna
Kraków, kolekcja Edwarda hr. Tyszkiewicza

WYSTAWIANIE
Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Teodor Axentowicz 1859-1938. Katalog wystawy pośmiertnej [katalog wystawy], 30.12.1938-2.02.1939.

REPRODUKOWANIE
Teodor Axentowicz 1859-1938. Katalog wystawy pośmiertnej [katalog wystawy], Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Kraków 1939, s. nIb (jako „Dama w Czerni”).

LITERATURA
Teodor Axentowicz 1859-1938. Katalog wystawy pośmiertnej [katalog wystawy], Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Kraków 1939, poz. 248, s. 20 (jako „Dama w Czerni”).





Ten bardziej paryski aniżeli wielu malarzy paryżan, malarz przywiózł do Krakowa wysoką kulturę zachodnioeuropejską i przodował ówczesnemu pokoleniu artystów swą europejskością, promieniującą nie tylko z dzieł mistrza, ale i z jego sztuki obcowania z ludźmi.

(Dienstl-Dąbrowa M., Teodor Axentowicz 1859-1938, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1939, s. 7.)



Początek drugiej dekady XX wieku to pomyślny czas w twórczości i życiu Bolesława Biegasa. Równolegle do powstających wówczas posągów znanych kompozytorów i poetów – prac ekspresjonistycznych, ilustrujących żywioł i potęgę artystycznego Geniuszu, w twórczości rzeźbiarza objawia się silnie nurt geometryzująco-linearny. Został on zainicjowany jeszcze przed wyjazdem do Francji w słynnej kompozycji „Księga Życia” z 1901 roku. Kompozycje geometryczne Biegasa cechowało odejście od naturalizmu i wymaganej wówczas poprawności anatomii, szkicowość i synteza całej postaci. Do tego repertuaru zaliczamy oferowane dzieło – „Myśl twórcza” (La Pensée Créatrice). Szkice piórkem do „Myśli twórczej” i niektórych innych dwustronnych rzeźb, znalazły się w szkicowniku artysty z 1912 roku, przechowywanym w jego archiwach w Towarzystwie Historyczno-Literackim/Bibliotece Polskiej w Paryżu.

Każda ze stron dzieła przedstawia uproszczone, dalekie od realizmu postacie ludzkie, w stylizowanej długiej szacie i w hełmach na głowach. Hełmy przylegają tyłem do dysku – aureoli, będącej symbolem boskości i świętości. Jedna strona rzeźby przedstawia kobietę, noszącą na głowie szpiczasty hełm, z którego wyłaniają się trzy schematyczne, stylizowane głowy. Jej tokcie oparte są na spirali usytuowanej na wysokości brzucha. U podstawy rzeźby znajduje się trójkąt, w który wpisana jest kolejna schematyczna twarz. Ze szczytu trójkąta, w który wpisana jest twarz, wystrzela w górę pionowy falisty słup energii czy płomienia, symbolizujący zapewne myśl. Z tego falistego kształtu wyłania się wspomniana spirala, zakończona w centrum ludzką głową, widzianą z profilu. Podobne spirale – symbole początku życia – pojawiają się kilkakrotnie w innej monu-

mentalnej rzeźbie dwustronnej „Początek życia” (Le commencement de la Vie) z ok. 1911 roku.

Druga strona rzeźby przedstawia postać o pociągłej, kanciastej twarzy, noszącą na głowie hełm sięgający brwi, zwieńczony zgeometryzowanym ludzkim obliczem. Ręce postaci podniesione są w kierunku twarzy. Dłonie tworzą oparty na wierzchołku kwadrat. Szata opada w dół całkowicie płaską płaszczyzną, po której biegną długie, równoległe, pionowe linie, kończące się na podpierającym postać od dołu trójkącie, podobnym do tego, jaki znajduje się na odwrotnej stronie dzieła. W niego wpisana jest część kolejnej schematycznie ujętej twarzy. Poszczególne części obu postaci przybierają kształt figur geometrycznych, głównie trójkątów, kwadratów, kół i spiral. Z ramion obu figur wyrastają pod kątem prostym w stosunku do głównych postaci kolejne głowy, po jednej na każdym ramieniu. Twarze te złożone są z dwóch różnych połówek. Po stronie kobiecej, głowy zwieńczone są widocznymi z profilu, szczerzącymi zęby kameleonami. Na ich grzbietach umieszczone są stożkowate muszle ślimaka. Po drugiej stronie, głowy noszą szpiczaste hełmy, nasunięte głęboko na czoło. Płaszczyzny boczne rzeźby poniżej dwoistych głów ozdobione są licznymi, wrytymi w gipsie rysunkami zwierząt, głównie fantastycznych ptaków czy trudnych do zidentyfikowania prehistorycznych form zwierzęcych pośrednich pomiędzy ptakami a ssakami.

Tak bogata forma dzieła służyć ma wyrażeniu ambitnego programu symbolicznego, który odwołuje się do kwestii kosmogonicznych: powstania życia ludzkiego na ziemi. Jego stwórcielem, według Biegasa, jest istota boska, przedstawiona jako schematyczna twarz w trójkącie, z której myśli – wyobrażonej jako fala czy płomień energii, skoncentrowanej następnie w postaci spirali – powstaje człowiek. W twórczości artysty

istota boska bywa wieloista. W „Myśli twórczej” motyw trzech głów powtórzony jest wielokrotnie. Innym elementem symbolicznym, użytym przez autora jest spirala, wyjątkowo bogata w znaczenie. Oznacza ona w różnych kulturach ewolucję wszechświata, a także powtarzalny cykl ludzkiego życia: narodziny, życie i śmierć. Spirala odnosi się też do ruchu i nieskończoności, energii i tajemnicy wszechświata oraz wiecznej trwałości bytu.

Źródła symboliki rzeźb dwustronnych, zwłaszcza tych z lat 1911-1913, można szukać również w hinduizmie. W „Myśli twórczej” zawarte są rytualne gesty dłoni, zwane mudrami. Kolisty kształt łączący głowy obu postaci odwoływałby się z kolei do symbolu solarnego i idei światłości jako mocy twórczej i światłości mistycznej, typowej dla hinduizmu. W podobny sposób obecność spirali łączy „Myśl twórczą” z dalekowschodnią religią. Natomiast „sklejenie” dwóch postaci plecami wypada odnieść bardziej to tradycji wielostronnych stel, czy do estetyki cenionej przez Biegasa Secesji wiedeńskiej.

„Myśl twórcza” wpisuje się w najciekawszy i głęboko filozoficzny wątek symbolistyczny, będący wykładnią autorskiej kosmogonii. Dzieło jest doskonałym przykładem twórczości artysty pod względem stylistycznym i wyraźnie przedstawia jego konsekwencję w zastosowaniu wypracowanego na początku wieku repertuaru formalnego, wzbogaconego nowymi rozwiązaniami. Praca stanowi także znakomity dowód na nowoczesne myślenie formalne, w którym uproszczenie kształtów, ich daleko posunięta geometryzacja, hieratyzacja i wertykalizacja, a także dekoracyjne traktowanie powierzchni za pomocą linii o konotacjach nie wyłącznie secesyjnych – są wyrazem bardzo indywidualnego i oryginalnego języka artystycznego Biegasa.

13 BOLESŁAW BIEGAS (1877 - 1954)

Myśl twórcza (La Pensée Créatrice), 1912

brąz patynowany, wys. 233, ed. 3/8
sygn. u dołu: Boleslas Biegas oraz inskrypcje odlewni: ODLEW / 2019 / T. ROSS / 3/8

Estymacja: 230 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Legutko Z. M., Kronika [w:] „Pro Arte” Polish Art in the World / Sztuka polska w świecie, Autumn / jesień 1987, [kwartalnik; New York], s. 59 (gips).
Deryng X., Boleslas Biegas. Sculptures – Peintures [katalog wystawy], Trianon de Bagatelle, Paryż 1992, wewnętrzna strona okładki (gips), s. 269 (szkic do rzeźby).



Ja jestem waszem słońcem, waszą dźwignią...Wiercie we mnie, bo ja jestem widnokregiem wszechpotęgi, wiedzy wiecznej. Wy jesteście narzędziami moich pragnień, wy rzeźbicie twory moje, nadajecie kształty różne, wykończcie każdy szczegół... kierowani wolą myśli mojej.

(Biegas B., Owczarek; Lechit: 2 obrazy dramatyczne, Warszawa 1906, s. 102)



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

tukach 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 sferycyzmowi, 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'Éclair” w tym samym roku: „Sztuka czy mistyfikacja? Kubizm nie żyje! Poznajemy teraz 'sferycyzm'... który niemalże sprawi, że będziemy żałować

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

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

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

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

jego poprzednika!” („L'Éclair”, 20.03.1919). Z kolei Michel Georges-Michel, główny kronikarz Montparnasse'u, pisał o sferycznych obrazach Biegasa: „(...) wynalazł sferycyzm, a my byliśmy pierwszymi, którzy uznajmy: 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 konstruktivistami, 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.

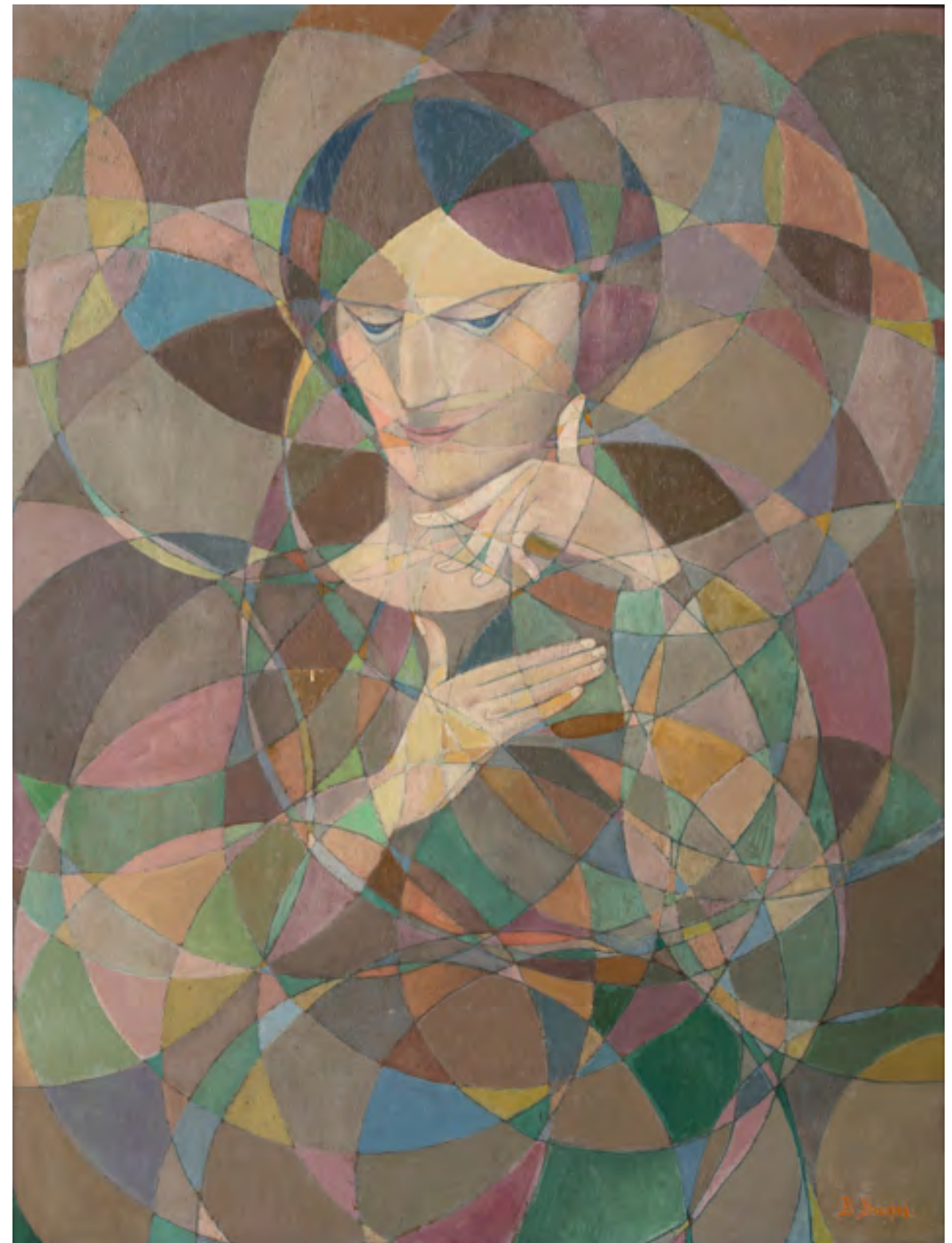
14 BOLESŁAW BIEGAS (1877 - 1954)

Portret sferyczny, ok. 1925

tempera, sklejka, 74 x 58 cm
sygn. p. d.: B. Biegas

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup w Polswiss Art (2018)
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 17.03.2002, poz. 40



15
STANISŁAW SZRENIAWA-RZECKI
(1888 - 1972)

Magdalena, ok. 1930

brąz, wys. 32 cm, ed. 3/8 (odlew współczesny)
sygn. u dołu: RZECKI / 3/8

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

WYSTAWIANY

Paryż, Międzynarodowa Wystawa Sztuki i Techniki, 1937 (inny egzemplarz).
Nowy Jork, Pawilon Polski na Wystawie Światowej w Nowym Jorku, 1939 (inny egzemplarz).

REPRODUKOWANY

Katalog oficjalny działu polskiego na Międzynarodowej wystawie w Nowym Jorku, Drukarnia Polska, Warszawa 1939, poz. 26, s. B 204 (inny egzemplarz).
Stowarzyszenie Artystów Polskich RYTM (1922-1932), wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2001, s. 222, il. 135 (inny egzemplarz).

LITERATURA

Wystawa Dzieł Sztuki pod nazwą Salon Zimowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1931, s. 32, poz. 275.
„Sztuki Piękne”, R. 8, 1932, nr 1, s. 36.
Katalog oficjalny Działu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu, [nakładem Polskiej Agencji Telegr.], Warszawa 1937, poz. 27, s. 117 G (odlew cynowy).
Katalog oficjalny Działu Polskiego na Międzynarodowej wystawie w Nowym Jorku, Drukarnia Polska, Warszawa 1939, poz. 26.
Winkler K., W pracowniach krakowskich plastyków. Stanisław Rzecki, „Dziennik Polski”, nr 167, dn. 15.07.1954.

Urodzony w 1888 roku Stanisław Szreniawa-Rzecki swoje studia artystyczne podjął na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Malarstwa uczył się u Teodora Axentowicza, Juliana Fałata i Stanisława Wyspiańskiego, dziedzinę rzeźby poznawał natomiast pod okiem Konstantego Laszczki. W roku 1904 współuczestniczył w wydaniu zbioru litografii „Teki Melpomeny” poświęconej aktorom teatrów krakowskich, tworzył też ilustracje do czasopisma Liberum Veto. Od roku 1905 współtworzył kabaret „Zielony Balonik”, a następnie działał w warszawskim kabarecie „Momus”. W 1909 wyjechał do Paryża, aby kontynuować naukę. Powrócił do kraju tuż przed wybuchem I wojny światowej. Został aresztowany jako dezerterski z armii carskiej i osadzony w jednym z fortów Kowna, gdzie skazano go na karę śmierci, następnie zamienioną na zesłanie. Uciekł z transportu i po wielu perypetiach wrócił do Warszawy, gdzie wstąpił do założonego przez Tadeusza Pruszkowskiego ugrupowania „Młoda Sztuka”. 5 sierpnia 1915 całe ugrupowanie zgłosiło akces do Legionów Polskich. Rzecki został zaregrowany do plutonu kawalerii sztabowej przy Komendzie Legionów. Od stycznia do czerwca 1917 roku służył w 2 szwadronie 2 pułku ułanów, w październiku tego samego roku wstąpił jako chorąży do Polskich Sił Zbrojnych i służył tam do listopada 1918 roku. Podczas wojny polsko-bolszewickiej walczył w 2 pułku szwoleżerów.

Stanisław Rzecki (...) laureat Grand Prix na międzynarodowej wystawie w Paryżu w r. 1937 i szeregu innych nagród i wyróżnień. Już we wczesnych pracach Rzeckiego, kiedy artysta wystawia z warszawskim „Rytmem” – ujawniły się pewne cechy jego twórczej indywidualności. (...) duże poczucie miary, wielka dbałość o formę i kompozycję dzieła, przy modelunku płynnym, podatnym na światło i subtelnej rytmice dekoracyjnych elementów rzeźby. W tym duchu stworzył artysta (...) swoją sławną „Magdalene”, kompozycję, która przyniosła mu wyżej sukces paryski (...).

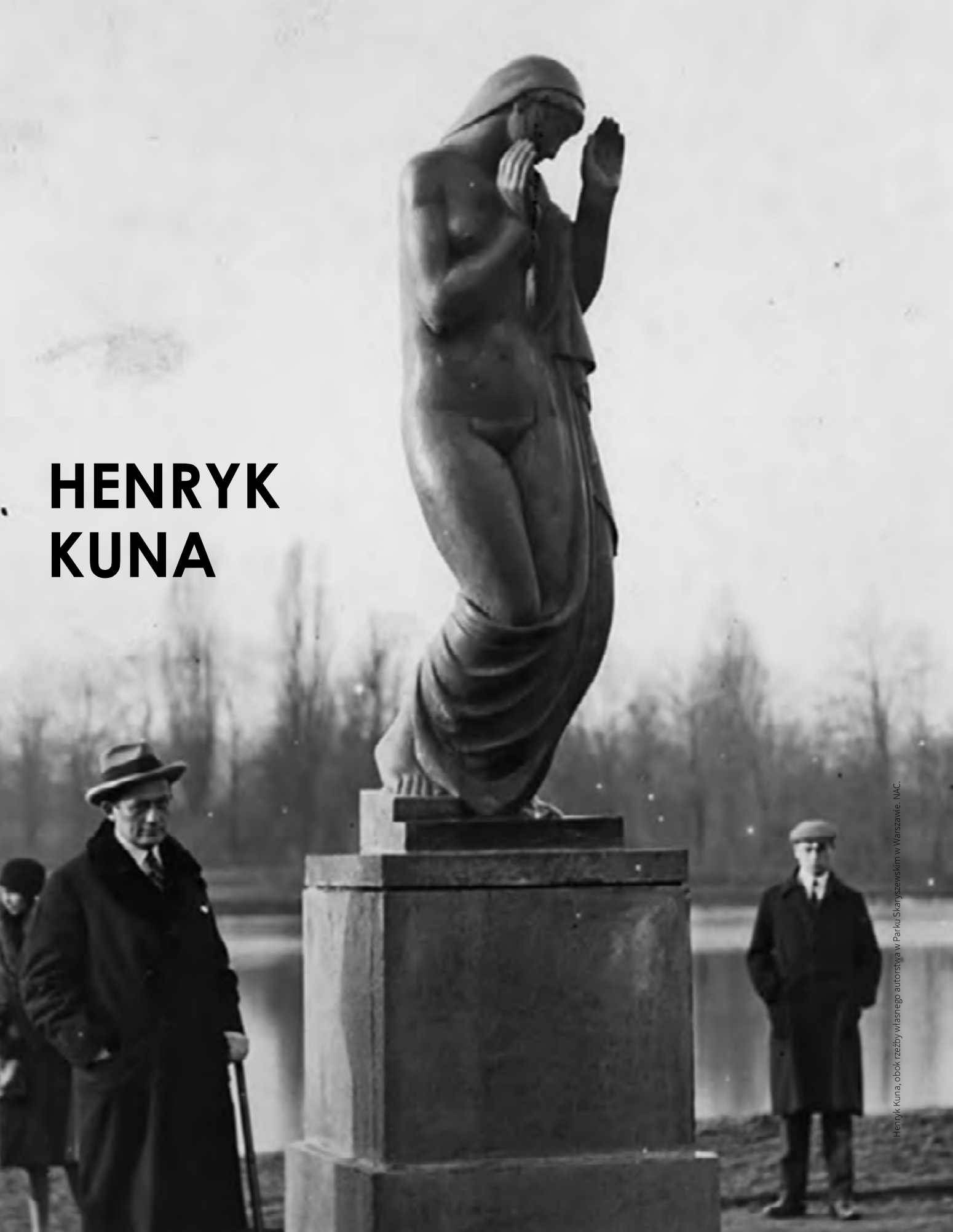
(Winkler K., W pracowniach krakowskich plastyków. Stanisław Rzecki, „Dziennik Polski”, nr 167, 15.07.1954)

Od 1919 roku był członkiem „Reduty” Juliusza Osterwy, współpracował też z Arnoldem Szyfmanem jako scenograf. W 1922 roku przeszedł do rezerwy. Zaczął aktywnie działać w środowisku artystycznym. Współzałożył Stowarzyszenie Artystów Plastyków „Rytm”, grupę „Ryt” i Instytut Sztuk Plastycznych, zajmował się też projektami okładek do czasopisma „Pani”. W 1925 roku został komisarzem wystawy we Florencji, wystawiał również w Helsinkach i Wiedniu. W 1928 roku uczestniczył w akcji tworzenia polichromii kamienic na Rynku Starego Miasta w Warszawie (kamienice Anszultowska i pod Bazyliszkiem), dwa lata później postanowił poświęcić się wyłącznie rzeźbiarstwu. W 1936 roku zainicjował organizację wystawy „Marszałek Piłsudski w rzeźbie”, która miała miejsce w Muzeum Narodowym. Rok później na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki otrzymał Grand Prix, między innymi za pokazaną wówczas rzeźbę „Magdalena”.

Okres II wojny światowej artysta przeżył w Warszawie. Po powstaniu warszawskim znalazł się w Krakowie, gdzie w 1945 roku był w grupie reaktywującej Związek Polskich Artystów Plastyków. Przez krótki czas wykładał na wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, a następnie przeniósł się do Krakowa i nauczał na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. W roku 1959 powrócił do Warszawy i kontynuował prace rzeźbiarskie.



HENRYK KUNA



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



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

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

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

16
HENRYK KUNA
(1879 - 1945)

Rytm mały, 1920

brąz patynowany, wys. 118 cm, ed. 2/8 (odlew współczesny)
sygn. i opisany na podstawie: H. KUN(A- nieczytelne) / 2/8

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł

WYSTAWIANY

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

REPRODUKOWANY

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



17
JÓZEF PANKIEWICZ
(1866 - 1940)

Ponte Rialto, 1931

olej, deska, 41 x 33 cm
sygn. l. d.: Pankiewicz
na odwrociu sygnowany i opisany: Pankiewicz
/ Venezia 1931 oraz numery 6 i 94

Estymacja: 250 000 – 300 000 zł

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna
Bukowskis, aukcja 06.12.2011, poz. 216
Kolekcja Jana Tarnowskiego, 1936
własność artysty

WYSTAWIANY

Warszawa, Instytut Propagandy Sztuki, Wystawa grupy „Pryzmat”, maj - czerwiec 1933.

REPRODUKOWANY

Pankiewicz. Wystawa grupy „Pryzmat” [katalog wystawy], wyd. Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933, s. 53.
Czapski J., Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce, M. Arct, Warszawa 1936, s. 92, il. 73.
Cybis J., Józef Pankiewicz [Maty Album Malarstwa Polskiego], wyd. Wiedza Powszechna Wydawnictwo Popularno-Naukowe, Warszawa 1949, il. nlb.
Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140 rocznicę urodzin, wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 188, kat. 486.

LITERATURA

Pankiewicz. Wystawa grupy „Pryzmat” [katalog wystawy], wyd. Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933, s. 26, kat. 124.
„Bluszcz” 1933, nr 22.
„Kobieta Współczesna” 1933, nr 23, s. 450.

11 maja 1933 roku w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie odbyło się uroczyste otwarcie retrospektywnej wystawy Józefa Pankiewicza z okazji jubileuszu 40-lecia pracy twórczej. Zaproszeni zostali uczniowie i artyści Lwowa, Krakowa, Poznania i Łodzi. Na ekspozycji zawisło 181 dzieł mistrza z różnych okresów jego twórczości, wypożyczonych z muzeów, galerii i prywatnych kolekcji. Pokaz w IPSie pozwolił warszawskiej publiczności zapoznać się z malarstwem sześćdziesięciosześcioletniego Pankiewicza, jednego z pierwszych impresjonistów i symbolistów w polskiej sztuce przełomu XIX i XX w., inicjatora kolorystycznego nurtu w rodzimym malarstwie lat 20. i 30. Dwa lata po pierwszej krajowej wystawie kapistów (ISP, 1931) jubileusz ich mistrza Józefa Pankiewicza stał się jednocześnie wielkim świętem polskiego koloryzmu.

Koloryzm, znany również jako kapizm, wykształcił się i zdominował polską sztukę w drugiej dekadzie dwudziestolecia międzywojennego. Nazwa utworzona została od skrótu K.P. oznaczającego Komitet Paryski, będący stowarzyszeniem pomocy dla studentów wyjeżdżających na studia malarskie do Francji, zawiązanym w 1923 roku pod patronatem Józefa Pankiewicza na ASP w Krakowie. Dzięki znajomościom francuskim artysty w 1925 roku w Paryżu powstała filia krakowskiej uczelni a studiujący tam młodzi malarze czynnie utrzymywali kontakt z paryskim środowiskiem artystycznym. Koloryzm kładł nacisk na operowanie zarówno kolorem, który tworzył kompozycję, przestrzeń i światło, jak i na fakturę. Osłabiało to znaczenie samej formy, która stawała się podrzędna względem koloru. Był on ważniejszy od konstrukcji, miał też decydować o nastroju całego przedstawienia. W tym celu posługiwano się wielobarwną fakturą, odtwarzając rzeczywistość jako zagęszczoną materię rozedrganych plam barwnych. W sferze tematyki kolorysty odrzucali treści literackie, symboliczne i anegdotyczne historyczne sięgając do pejzażu, martwych natur, portretów i scen we wnętrzach.

Oferowany obraz Józefa Pankiewicza „Ponte Rialto w Wenecji” z 1931 roku to jedno

z dzieł pokazanych na wspomnianej wystawie w Instytucie Propagandy Sztuki. O pracach malowanych podczas podróży do Florencji i Wenecji Mirosław Wachowiak pisze, że „są to w pełni ukończone i samodzielne dzieła i nie mają charakteru szkicu, jak część pejzaży wykonanych na desce bądź tekturze w latach 20. Emanują już też nieco inną aurą niż widoki z południowej Francji z lat 20. Mniej w nich słońca i inspiracji Renoirem, za to więcej powietrzności, a gamy ulegają schłodzeniu, przełamując prymat brązów końca lat 20. i przywodząc na myśl niektóre realizacje Corota. Ponadto organiczna roślinność zostaje zestawioną ze świetnie oddaną architekturą, wcześniej w pejzażu Pankiewicza nieobecna” (Wachowiak M., Dojrzała twórczość Józefa Pankiewicza z lat 1919-1940 – wybrane aspekty warsztatowe, [w:] Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XLIII [Acta Universitatis Nicolai Copernici], Toruń 2012, s. 402).

Kompozycja zdradza powolne odejście od koloryzmu w kierunku malarstwa walorowego, od swobodnych, nierzadko aluzyjnych przedstawień do coraz wierniejszego ich oddania. Czerną plamę artysta zastąpił powrotem do klasycznej pracy opartej na rysunku i walorze. Niemniej w „Ponte Rialto w Wenecji” nadal czuć wrażliwość na kolor, powietrze i światło. Jest to obraz artysty i dydaktyka akademickiego, przez którego przemawia bogactwo własnych twórczych poszukiwań, ale i akceptacja dla tradycji. Stanisław Szczepański recenzując jubileuszową wystawę na łamach „Wiadomości Literackich” (1933, nr 24) pisał: „Cokolwiek się nowego a istotnego działo w tej dziedzinie (...) na to Pankiewicz nie pozostał obojętny: do każdego ruchu artystycznego o ustalonych tendencjach ustosunkowywał się poważnie. Przekształcając go przy własnym warsztacie określał na płótnie swoje stanowisko wobec niego. Całe jego życie jest poszukiwaniem własnej prawdy w sztuce i najkulturalniejszego wyrazu”.

Entuzjasta pełni życia maluje – mówiąc symbolicznie – tego życia południe: (...) ożywczą świeżość krajobrazu, bogate nastroje starej architektury – maluje z oddechem nieskrępowanym – z oddechem pełną piersią.

(Szczepański S., Sztuka Pankiewicza, w: „Wiadomości Literackie” 1933, nr 24, 28 V, s. 4)





A black and white photograph of Mela Muter, a Polish painter, in profile, looking down at her work. She has dark hair styled in a bun with a hairbrush visible. She is wearing a light-colored, long-sleeved blouse. The background is dark and out of focus.

MELA MUTER

To Paryż dał mi wszystkie elementy, które składają się na moją sztukę. Tu odnalazłam nawet mój słowiański charakter, którego w Polsce bym zapewne nawet nie zauważyła, a który tu wszyscy chętnie zauważają w moich płótnach. I w tym jest, jak sędzę, wielka siła Paryża: wszystkie przeróżne surowce, jakie przywozimy tu ze sobą, ulegają tu wzmocnieniu i przetapiają się w jednolity typ, rodzaj solidnego i jednorodnego metalu.

– *Mela Muter*

(Mela Muter. Malarstwo, wyd. Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu, Toruń, 2010, s. 13)

Mela Muter – a dokładnie Maria Melania z Klingslandów Mutermilch – urodziła się w Warszawie, w majątnej żydowskiej rodzinie, wiernej polskiej tradycji niepodległościowej. Swoją edukację malarską rozpoczęła uczęszczając na kurs w prywatnej Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiet w Warszawie, prowadzonej przez Miłosza Kotarbińskiego. W 1901 roku wyjechała do Paryża, w którym z niewielkimi przerwami została do końca życia. Będąc młodą matką kształciła się w paryskich szkołach: Académie Colarossi oraz Académie de la Grande Chaumière, które umożliwiały edukację kobietom. Po burzliwym małżeństwie z krytykiem sztuki Michałem Mutermilchem, artystka wywołała duże zainteresowanie wśród paryskiej awangardy swoim związkiem z francuskim publicystą Raymondem Lefebvrem. Barwna osobowość Meli Muter pozwoliła jej na nawiązanie interesujących relacji z elitą inteligentką i artystyczną. W gronie bliskich jej przyjaciół znajdował się uwielbiany we Francji poeta Rainer Maria Rilke.

Zdjęcie Meli Muter, fot. materiały prasowe.

Malarka utrzymywała także kontakt z Polakami mieszkającymi w Paryżu – Leopoldem Staffem, Władysławem Reymontem oraz Stefanem Żeromskim. Znała się również z Olgą Boznańską, obok której wynajmowała sąsiadującą pracownię.

Mela Muter należała do międzynarodowego artystycznego kręgu École de Paris, a jej nazwisko pojawiało się wśród najbardziej cenionych twórców, takich jak Marc Chagall, Amadeo Modigliani czy Pablo Picasso. Wśród sportretowanych przez nią osobistości świata sztuki, znaleźli się m.in. meksykański malarz Diego Rivera – mąż Fridy Kahlo, znany marszand Ambrois Vollard, czy wreszcie jeden z najważniejszych architektów francuskich Auguste Perret, który zaprojektował dla niej luksusową willę i pracownię przy Rue Vaugirard 114. W 1917 roku atelier Meli Muter odwiedził sam Henri Matisse, którego zachwyciła jej sztuka. Malarka wystawiła w paryskich galeriach Chéron (1918) i Druet (1926 i 1928), a także na pokazach w barcelońskiej Galerii José Dal-

mau, w Monachium, Pittsburgu oraz krajowych wystawach zbiorowych w Krakowie, Lwowie i Warszawie.

W jej karierze istotne okazały się podróże. Podczas pobytu w Bretanii malarkę zaintrygowała sztuka artystów tzw. szkoły z Pont-Aven. Uproszczony, miękki modelunek portretowanych postaci, czasami kontrastowany z abstrakcyjnie położoną barwną plamą farby, przyczynił się do jej krótkiej fascynacji twórczością Gauguina. Na jej dojrzały styl wpływ miała jednak inspiracja płynąca z obrazów Paula Cézanne'a, Vincenta van Gogha oraz Edouarda Vuillarda. Będąc pod wrażeniem ich sztuki, artystka zaczęła eksperymentować z plamą barwną, rozbijając ją na wibrujące drobne cząsteczki. Zmieniła również stosowaną paletę kolorystyczną, co przyczyniło się do wypracowania nowej nastrojowości dzieł i bardziej intymnego klimatu.



Okazuje ona pociąg do postaci charakterystycznie szpetnych, do osobliwych typów i okazów antropologicznych. (...) Ludzie p. Muterowej mają we krwi gorączkę. Gorączkowe życie wewnętrzne zniszczyło im piękno ciała. Ich twarze i ręce, sterane pracą myśli promieniają nerwowy niepokój.

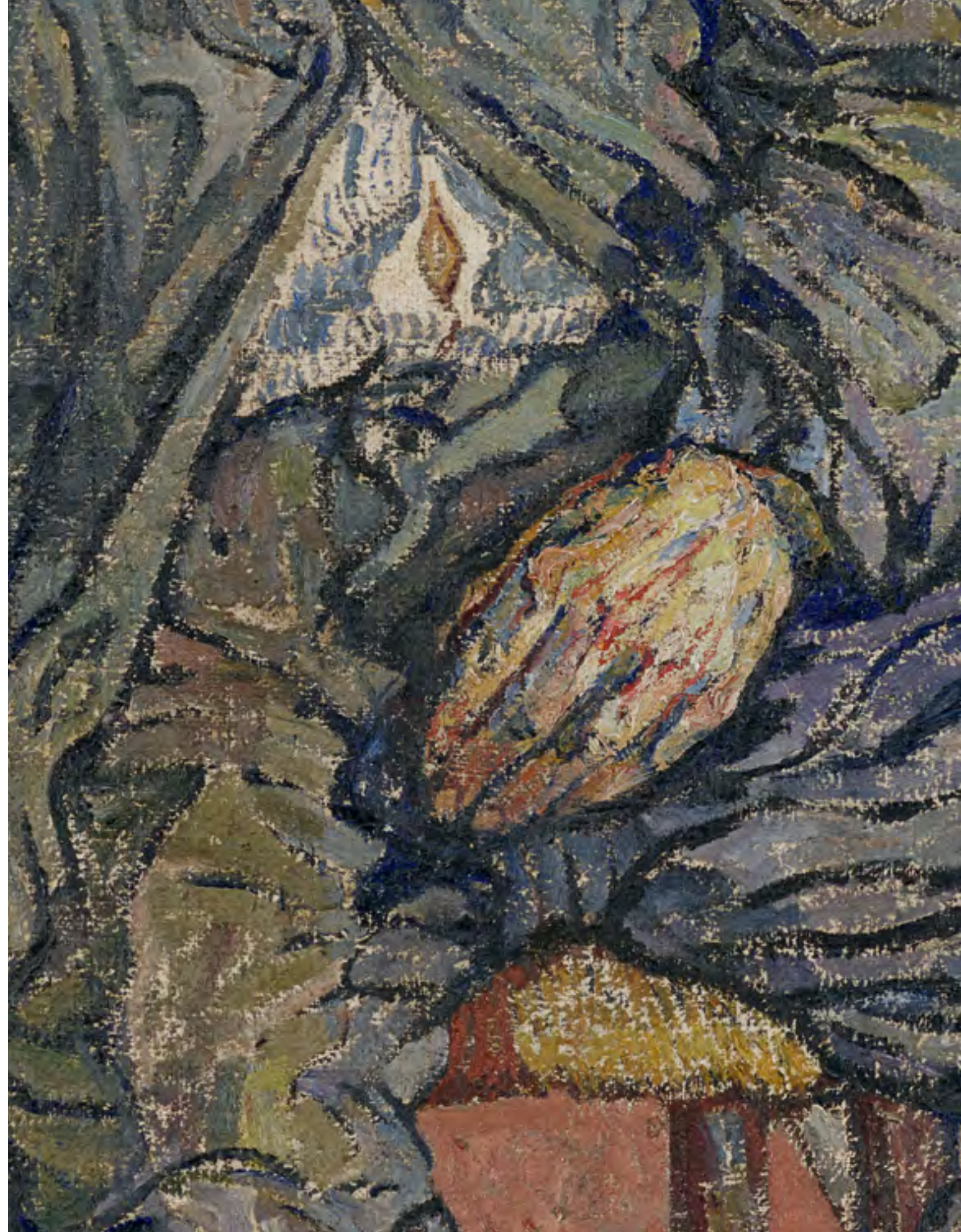
– *Mieczysław Wallis*

(cyt. za: Zientek S., Polki na Montparnassie, Wyd. Agora, Warszawa 2021, s. 237)

**KOCHAM KAŻDY
MÓJ MODEL, NAWET
NAJBRZYDSZY. A JEŚLI
NIE POTRAFIĘ GO
POKOCHAĆ, NIE UMIEM
GO TEŻ NAMALOWAĆ.**

– *Mela Muter*

(cyt. za: Prewęcka K., Mela Muter. Gorączka życia, Frabuta Fraza, Warszawa 2021, s. 120)



Z portretów Meli Muter spoglądają na nas postaci często mocno osobliwe – żydzi o garbatych nosach, starcy, karły i biedacy, żółte cyganki czy zmęczone matki z dziećmi na rękach. Do swych płócien artystka poszukiwała typów oryginalnych, frapujących jakąś szczególną prawdą o sobie. Jako wrażliwa portrecistka prostych, zranionych przez los ludzi, nie przykładła wagi do eleganckiego świata bogaczy, z którego się wywodziła. Była „zapatrzona w niziny bytu ludzkiego” – jak to określił Seweryn Gottlieb w swojej recenzji z wystawy („Naprzód” [organ centralny polskiej partii socjalno-demokratycznej], marzec 1908). Ze względu na stylistyczną surowość, brutalność, a czasem wręcz brzydotę ujęcia, jej sztukę postrzegano jako „męską”. Publika dziwiła się, że tak piękna, ubrana z klasą kobieta, pochodząca z dobrego domu, może malować dzieła tak odbiegające od jej delikatnej natury. Tymczasem artystka na biedę i ludzką niedolę była wyczulona od najmłodszych lat: „(...) widziała jak rodzice wspierali ubogie rodziny żydowskie, na ulicach Warszawy stykała się z nędzą na każdym niemal kroku” (Zientek S., Polki na Montparnassie, Wyd. Agora, Warszawa 2021, s. 236).

Prezentowany „Bretończyk” powstał zapewne podczas pobytu Meli między sierpniem a wrześniem 1909 roku w Concarneau. Artystka chcąc poczuć ulgę od trawiących jej serce smutków – niedawnej śmierci matki i małżeńskich kłopotów, poszukiwała odosobnienia. Zafascynowana Bretanią, lubiła wracać w tamte strony i w spokoju oddawać się tworzeniu obrazów. Praca była dla niej wolnością, oderwaniem głowy od męczących spraw codziennych, a zrośnięci od pokoleń z nadmorską krainą mieszkańcy Bretanii inspirowali ją swą prostotą i surowością życia. Na oferowanym płótnie Muter odmalowała scenę we wnętrzu. Przy prostym drewnianym stole siedzi dwóch mężczyzn. Ukazany na pierwszym planie stary Bretończyk zwraca uwagę marnym odzieniem. Ma na sobie znoszone, brudne spodnie i szaro-błękitną kurtkę, spod której wystaje niechlujnie zapięta jasna koszula. Jego głowę przykrywa charakterystyczny kapelusz. Zmęczony, rozsiadł się beztładnie na krześle obok misy z pomidorami. Wraz z ukazanym w tle młodszym towarzyszem, są bardzo poważni. Ich twarze nie rozświetla ani jeden promyk uśmiechu. Za to opuchnięte, błękitne oczy starca i jego ciężkie spojrzenie, stają się niezwykle przejmujące.

Obraz odznacza się typową dla malarki fakturowością. Chropowate płaszczyzny plam barwnych i mocny rysunek, wydobywają z tła poszczególne elementy i budują całość kompozycji. Paleta artystki ograniczona do błękitnych w tonie szarości oraz ziemistych umbr i ochr, podkreśla dodatkowo surowość ujęcia. Jedynymi jasnymi akcentami rozświetlającymi płótno są białe, pasiaste koszule obu Bretończyków. Wyrażone prostymi środkami ubóstwo modeli, którego kwintesencją jest leżący na stole bochenek chleba i talerz zupy, oddają mocną emocjonalność sceny. Ten uczuciowy pierwiastek stanowi nie tyle o genialności psychologicznego portretu, ile o silnym zaangażowaniu artystki. Tworząc, Muter wkładała w dzieło swoją własną emocjonalność, przejmowała „siłę i myśl modela, by namalować samą siebie za jego pośrednictwem” – jak zwracał uwagę Gaston Derys (cyt. za: Prewęcka K., Mela Muter. Gorączka życia, Frabuła Fraza, Warszawa 2021, s. 121).

Prezentowane dzieło musiało być dla malarki szczególnie ważne – do końca życia nikomu go nie sprzedała. Świadczy o tym zachowany na odwrociu napis sporządzony przez Bolesława Nawrockiego, ostatniego marszanda z jakim współpracowała. Nawrocki opiekował się Muter, pomagał w sprawach codziennych i zawodowych. W 1962 roku odzyskał też sporo wspaniałych prac, jakie artystka nieopatrznie oddała na przechowanie osobie, „która nie zdawała sobie sprawy z wartości powierzonych jej przedmiotów i pozbyła się ich, składając je w magazynach na przedmieściach Paryża razem z węglem i drzewem opałowym. Obrazy te rzucone były luzem w nieładzie, ulegając w wielu przypadkach uszkodzeniom mechanicznym oraz wpływowi wilgoci. Trzeba je było oczyścić, naciągać na podramki, przygotować do fachowej restauracji” – pisał marszand (cyt. za: Zientek S., dz. cyt., s. 445). Oferowana kompozycja należy do tej grupy cudem odnalezionych dzieł. Wyróżniając się brutalną prawdą przekazu, naładowana silnym pierwiastkiem emocjonalnym, była zarezerwowana jako depozyt na wystawy do francuskich muzeów. Stanowiąc przykład szczytowego okresu twórczego artystki, wraz ze swoją historią, jest niezwykle ciekawym okazem kolekcjonerskim.

Pędzel sam jej chodził. (...)

Miała ten nadzwyczajny dar.

Zawsze korzystała z niego tak, jak

uważała za stosowne. Malowała,

kogo chciała i to, co chciała. Jeśli

w kimś nie widziała swojego

modela, nie portretowała go,

choćby darował jej przysłowiowy

cały świat.

– Lina Nawrocka

(cyt. za: Prewęcka K., Mela Muter. Gorączka życia, Frabuła Fraza, Warszawa 2021, s. 288)

18

**MELA MUTER
(1876 - 1967)**

Bretończyk, 1909

olej, płótno, 126 x 114 cm

na blejtramie nalepka Galerie Gmurzynska, na odwrociu odręczny napis ręką Bolesława Nawrockiego: Dépôt / RESERVE pour les MUSEES DE FRANCE / BN / Retrouve en 1962 et partiellement [...] par BN

Estymacja: 1 500 000 – 2 000 000 zł •

(Obiekt jest importowany spoza Unii Europejskiej, i jest objęty dodatkową opłatą importową 8%.)

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna

kolekcja Galerie Gmurzynska

spuścizna po artystce

WYSTAWIANY

Kolonia, Galerie Gmurzynska, Mela Muter. Retrospektiv-Austellung, 1967

REPRODUKOWANY

Mela Muter. Retrospektiv-Austellung [katalog wystawy], wyd. Galerie Gmurzynska, Kolonia 1967, il. 41.





Kiedy ktoś mi mówi komplement „malujesz portrety psychologiczne”, wewnątrz się buntuję. Nie, nie maluję portretów psychologicznych. Nie wiem nawet, jak się do tego zabrać. Czy osoba znajdująca się przed moją sztalugą jest dobra, szczodra, obłudna, inteligentna? Nawet nie zadaję sobie tego pytania. Po prostu staram się zawładnąć nią, tak samo jak przywłaszczam kwiat, pomidor czy drzewo.

– *Mela Muter*

(cyt. za: Prewecka K., Mela Muter. Gorączka życia, Frabula Fraza, Warszawa 2021, s. 120)

19
MELA MUTER
(1876 - 1967)

Kobieta w oknie, 1938

olej, płótno, 92,5 x 73 cm
sygn. l.d. i p.g.: MUTER, na odwrociu częściowo zamalowana kompozycja portretowa, okrągła pieczęć RECETTE DOUANES, częściowo widoczny odręczny napis: MUTER Femme [...] oraz fragmentarycznie zachowana papierowa naklejka z opisem pracy

Estymacja: 800 000 – 1 000 000 zł •

(Obiekt jest importowany spoza Unii Europejskiej, i jest objęty dodatkową opłatą importową 8%.)

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
kolekcja Galerie Gmurzynska
spuścizna po artystce

WYSTAWIANY
Paryż, Galerie Jean-Claude Bellier, Mela Muter,
1966.

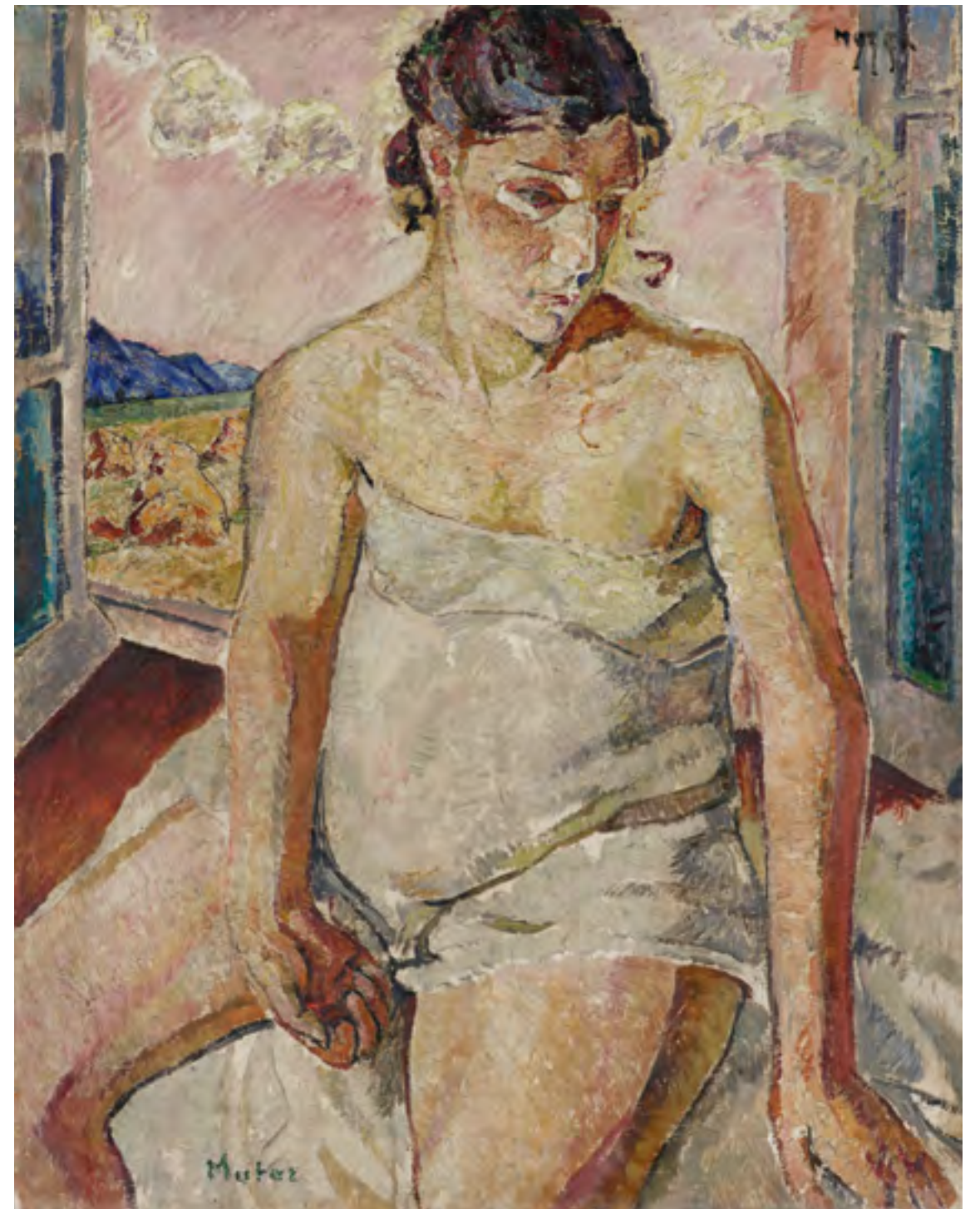
REPRODUKOWANY
Mela Muter [katalog wystawy], Galerie Jean-Claude Bellier, Paryż 1966, nr kat. 26.

Spośród wszystkich przedstawicieli szkoły Ecole de Paris wydaje się, że to właśnie Mela Muter najtrafniej, najbardziej obrazowo, realistycznie i z największą uwagą zajęła się tematem macierzyństwa. Młoda kobieta, starsza, kobieta pracująca, kobieta zmęczona, kobieta z bólem w oczach, kobieta radosna. Długo by wymieniać wszystkie matki z portretów artystki. Nie ma dwóch takich samych, więcej – nie ma dwóch takich samych przedstawień relacji matczynych. Matka karmiąca, matka bezradnie trzymająca chore dziecko, matka zamyślona i nieobecna, matka w trakcie rytunowych zajęć przy dziecku. Mela Muter nie boi się stawiać pytań, przedstawia sytuację taką jaką widzi i jak ją ocenia. Nie idealizuje, nie upiększa, a jednak jej macierzyństwa należą do najpiękniejszych i najbardziej sugestywnych w historii sztuki polskiej. Być może dlatego, że są na wskroś prawdziwe, nie zostały wymyślone, a przedstawione z całym dobrodziejstwem inwentarza, dobrym, a czasami mrocznym.

Obok tradycyjnych w swym wyrazie kompozycji matek z dziećmi, artystka podejmowała motyw kobiety w ciąży. W stosunku do pozostałych obrazów należą one do tych rzadszych a przez to niezmiernie ciekawych pozycji w oeuvre artystki. Pierwszy znany obraz – „Fécondité” (Płodność), na którym Muter uwieczniła kobietę w stanie błogosławnym, kupiła od artystki państwo francuskie do zbiorów Muzeum Luksemburskiego. Namalowany między 1907 a 1910 rokiem, ukazywał nagą kobietę w otoczeniu krajobrazu. W odległym tle Muter umieściła małe dziecko zrywające kwiaty. Płótno pojawiło się na wystawie w Galerie Jean-Claude Biellier w Paryżu w 1966 roku. Razem z nim na ekspozycji zawiśł oferowany

obraz „Kobieta w oknie” z 1938 roku. W odróżnieniu od opisywanej wyżej wcześniejszej kompozycji, „Kobieta w oknie” to obraz kameralny, wręcz intymny. Mela Muter sportretowała młodą dziewczynę we wnętrzu, w którego tle pojawia się często wykorzystywany przez artystkę motyw otwartego okna. Ubrana w skąpą zapaskę, która ledwo zasłania brzuch i biust modelki, siedzi ona na stole przykrytym białym prześcieradłem. Modelkę charakteryzuje niemalże statuaryczne piękno, jej twarz o klasycznych rysach, migdałowo wyciętych oczach i starannie upiętych włosach wydaje się jakby była wyrzeźbiona w materii malarskiej. Z melancholijnie pochyloną głową i skupieniem na twarzy, całą sobą wyraża nastrój oczekiwania. „Kobieta w oknie” to głęboki w swej wymowie portret młodej dziewczyny znajdującej się na kilka chwil przed wydarzeniem mającym na zawsze zmienić jej życie. Dzieło cechuje rozświetlona paleta barwna, kolor jest intensywny, a faktura o mocnym impaście. Data powstania oraz widok za oknem sugerują, że zostało ono namalowane podczas jednego z pobytów malarki na południu Francji.

Oferowana kompozycja musiała być szczególnie bliska Meli Muter, ponieważ malarka po kilkunastu latach zdecydowała się powtórzyć to samo ujęcie. Około 1950 roku na odwrociu rozciętego pionowo obrazu „Smutny kraj” (1906) artystka odmalowała bardzo podobną scenę, tym razem jednak ukazując kobietę w ciąży nagą (Iwanicka M. et al., Nieinwazyjne badania in situ wybranych obrazów z kolekcji malarstwa i pasteli autorstwa Meli Muter za pomocą tomografii optycznej OCT, [w:] Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XLIII, Toruń 2012, il. 4a).





20
MELA MUTER
(1876 - 1967)

Widok na cytadelę w Prowansji

olej, płyta, 60 x 73 cm
sygn. l. d.: MUTER

Estymacja: 380 000 – 450 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna

Drouot, aukcja 02.06.2023, poz. 116.

Kolekcja spadkobierców Barretta Conlana

Kolekcja Barretta Conlana, od ok. 1955-60 r.

własność artystki

Mela Muter, polska artystka o żydowskich korzeniach, od wczesnej młodości związana z Paryżem cieszyła się wielkim powodzeniem przede wszystkim jako portrecistka. Równie chętnie i z sukcesem sięgała w swej twórczości do pejzażu. Od 1901 roku aż do śmierci w 1967 roku, artystka stworzyła istotną liczbę fascynujących krajobrazów Francji i Hiszpanii. Choć związana na stałe z Paryżem, Mela Muter w ciągu swego życia odbywała dłuższe i krótsze podróże, które stały się cenną inspiracją dla rozwoju malarstwa pejzażowego. Chcąc prześledzić jej ścieżki przy zachowaniu porządku chronologicznego, należy zacząć od pierwszych widoków malowanych w Concarneau w Bretanii, które stanowią odbicie jej ówczesnych związków z grupą Pont-Aven i środowiskiem skupionym wokół Władysława Ślewińskiego. Pejzaże z tego okresu nawiązują do malarstwa Vincenta Van Gogha i fowistów – mocne impasty, kontrast i jednolite plamy barwne charakteryzują jej ówczesny warsztat. Osobnym zjawiskiem przypadającym na lata 1913-1914 są pejzaże tworzone podczas pobytu w Katalonii. To tam po raz pierwszy artystka odkrywa w swych obrazach intensywne światło i barwę, które powrócą z mocą w kolejnych latach jej aktywności twórczej. Po okresie bretońskim na szlaku malarki stanęła Prowansja – cel wielu polskich malarzy poszukujących nowych rozwiązań dla swoich artystycznych działań. Był to okres inspiracji twórczością Cézanne’a oraz kubizmem. Od powstających wcześniej pejzaży z Bretanii, malarstwo prowansalskie Meli Muter odróżnia się cieplejszą i jaśniejszą paletą barw, ukłonem w stronę kubizmu jest zaś brylowatość formy. W latach 30. poszukująca nowych inspiracji artystka przeniosła swe zainteresowanie do zakątków doliny Rodanu by w latach 40., uciekając od pochłoniętego wojną Paryża, osiąść w Villeneuve-lès-Avignon.

Oferowany pejzaż z cytadelą, przedstawiający najprawdopodobniej fort Saint Andre górujący nad Villeneuve-lès-Avignon, przepelniony jest ciepłym i miękkim światłem południa, któremu towarzyszą ekspresyjne i nasycone barwy. Kompozycja, w której słychać echa twórczości Cézanne’a oraz wczesnego kubizmu, pozbawiona sztafażu ludzkiego, emanuje radosną ciszą i zachwytem nad pięknym krajobrazem. „Z umiłowaniem formy, w południowych pejzażach tak wyraźnie odczuwalnym, łączy się szczególne podejście do kwestii koloru, traktowanego nie jako ekran dla oddania południowego, jaskrawego światła, tak jak to miało miejsce u fowistów, lecz jako element o szczególnej jakości i głębi. Tę matowocność, zielenie, ochry, czerwienie zostały przytłumione, aby wyrazić głębię wizji. Artystka unikała łatwych fascynacji” – pisze Marta Chrzanowska-Foltzer („Rozmowy Prowansalskie” – polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś, [w:] ARCHIWUM EMIGRACJI Studia – Szkice – Dokumenty Toruń, Rok 2011, Zeszyt 1–2 [14–15], s. 303). Prowansalskie pejzaże Meli Muter niczym w soczewce skupiają najistotniejsze elementy wypracowanego przez nią stylu – mięsistą materię malarską, nasycone barwy oraz monumentalność kompozycji i jej harmonię w konstrukcji planów.

Mela Muter była aktywnym członkiem artystycznej społeczności, dla której Prowansja stała się na wiele lat domem. Uczestniczyła w życiu artystycznym Awinionu, wystawiając wspólnie z plastykami ze Stowarzyszenia Niezależnych. Była tam postacią znaną i lubianą, ceniono nie tylko jej malarstwo ale również postawę życiową opierającą się wszelkim przeciwnościom. W późniejszych latach życia niedomagająca Muter coraz rzadziej wyprawiała się w góryste okolice Awinionu. Malowała więc widoki z okien mieszkania, brzegi Rodanu lub widoki pobliskiego parku Promenade des Doms.



Mela Muter zachowała ostre oko malarki czującej kolor, ale zagłębiła kaprys niuansu świetlnego w symbol nastrojowej barwy. Zrozumiała wartość połyskliwej akwareli i logikę olejnego skomponowanego krajobrazu. Owa logika struktury czyni pejzaż artystki nie wycinkiem, nie fragmentem świata otaczającego, ale całością, w której znajdują się zasadnicze elementy pola widzenia.

(Centnerszwer J., Z Zachęty. Wystawa Meli Muter, „Nasz Przegląd” 1923, nr 15, s. 3)





MOJŻESZ KISLING

Mojsz Kislina w pracowni, fot. materiały prasowe.

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

W sierpniu 1939 roku Mojsz Kislina 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 sześćdziesięcioletni czas amerykańskiej emigracji artysty.

Ameryka nie była dla Kislina 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 of Modern Art pokazywało płótna Kislina na wystawach poświęconych paryskiemu malarstwu („Summer Exhibition: Painting and Sculpture” w 1930 roku oraz dwa lata później „Painting in Paris”). W Ameryce miał wreszcie Kislina 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 środo-

wiska twórców europejskich, którzy w Ameryce odnaleźli schronienie przed wojną. Osobowość Kislina 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 Kislina, który z zapamiętaniem 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 Kranczyńskiego i jego żony Felicji z Lilpopów, który był ważnym ośrodkiem polskiej myśli na zachodnim wybrzeżu. W spotkaniach u Kranczyńskich brali udział m.in. Artur Rubinstein, Henryk Szeryng, Witold Małcużyński, Julian Tuwim i Rafał Małczewski.

Podczas pobytu w Kalifornii Kislina 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 Kislina 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 Kislina 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 Kislina już w latach 20. stało się dla artysty miejscem wytchnienia w ostatnich latach jego życia.

Kislina 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 de Paris.
– *Eugeniusz Geppert*

Artysta wyszedł z kręgu awangardy kubistycznej, jednak przez całe twórcze życie poszukiwał nowych formuł realizmu. Dziś można go uznać za prekursora m.in. puryzmu, nowej rzeczowości i hiperrealizmu.

– *Jerzy Malinowski*

(Akademizm w twórczości Mojżesza Kislinga, [w:] „Techne. Seria nowa” 2019/3, s. 108).

Bukiet kwiatów pulsuje radosnym, intensywnym kolorem. Malowany ze starannością i rozważą, wzrusza dbałością o detal, chociażby w fakturowym uwypukleniu kwiatów. Ukochane przez Kislinga żółte mizozy, obecne w licznych kompozycjach od lat czterdziestych począwszy, występują tu w kolorystycznym kontraście z bielą kwiatów lilii i czerwienią tulipanów. Całość dopełnia dekorowany w tradycyjny wzór wazon, nadający kompozycji familiarnego, niemalże domowego ciepła. Trudno dostrzec w bukietcie zapis spontanicznego, nagłego aktu twórczego. To kompozycja przemyślana i precyzyjna, ale też zaskakująco swobodna i nie pozbawiona elegancji. W kwiatnych martwych naturach, które malował Kisling w trakcie pobytu w USA oraz po powrocie do Francji, wyraźne są nadal echa indywidualnych poszukiwań artystycznych, jakie prowadził zwłaszcza w trakcie licznych podróży nad lazurowe wybrzeże po I wojnie światowej. Wyjazdy te były swoistą lekcją natury. W okresie zwanym przez historyków sztuki „powrotem do porządku”, problemy realizmu, tworzenia, odtwarzania, światła i formy, stawały z dwojaką siłą przed twórcami pracującymi na południu. Również Kisling poszukiwał sposobu na uzyskanie harmonii w odtwarzaniu otaczającej rzeczywistości. Przewodnikiem w tym zakresie stał się dla niego francuski malarz André Derain (1880–1954), z którym w latach 20. malował przede wszystkim w Prowansji.

Wczesne doświadczenia miały niebagatelny wpływ na późniejsze malarstwo artysty. Już w 1932 roku Henryk Weber w obszernym artykule poświęconym w całości twórczym dokonaniom Kislinga wskazywał, że:

„Składowymi siłami sztuki Kislinga są: przewrażliwiona chłonność widzenia i normująca władza instynktu plastycznego. Czynniki te nie leżą obok siebie spokojnie, lecz ścierają się wciąż w świadomości artysty, który płamą barwną i linią nie chciałby w najdrobniejszym nawet stopniu stępić żywotności zjawiska i jego bujnego rozrostu. Widzimy to w jego pejzażach (...) widzimy – w kwiatach, w których troskliwie wyodrębniony pręcik każdy wtrąca swój własny dźwięk w ogólną wibrację obrazu” („Nowy Dziennik”, 1932, nr 32, s. 8). Owa rozedrgana wizja natury, tak doskonale widoczna w oferowanej pracy, podbita zostaje przez Kislinga emaliową powierzchnią obrazu, którą artysta „wytapia tu, niejako, w wysokim napięciu odczucia, z natury – majolikę”, jak barwnie opisuje to w dalszej części artykułu krakowski krytyk sztuki. Ostatecznym efektem jest malarstwo ze wszech miar własne, z wizją wyłonioną z najrdzenniejszych pokładów odrębności, nie dające się łatwo zaszkladkować. O trudności jakich nastęca próba kategoryzacji w przypadku malarstwa Kislinga pisał również Jerzy Malinowski: „Artysta wyszedł z kręgu awangardy kubistycznej, jednak przez całe twórcze życie poszukiwał nowych formuł realizmu. Dziś można go uznać za prekursora m.in. puryzmu, nowej rzeczowości i hiperrealizmu. Jednostronne przypisanie artysty do École de Paris utrudnia do dziś odmienne interpretacje jego malarstwa na tle sztuki XX wieku. Okazał się twórcą instynktownym, niechętnym teoretycznym rozważaniom, który zdołał samodzielnie wypowiedzieć się w sztuce” (Akademizm w twórczości Mojżesza Kislinga, [w:] „Techne. Seria nowa” 2019/3, s. 108).

21
MOJŻESZ KISLING
(1891 - 1953)

Martwa natura z kwiatami (Fleurs variées), 1944

olej, płótno, 50 x 39 cm
sygn. p. d.: Kisling

(do obrazu dołączono poświadczenie autentyczności wydane przez Jeana Kislinga z 1998 r.)

Estymacja: 500 000 – 600 000 zł •

PROWENIENCJA

Paryż, kolekcja prywatna
Paryż, Galeria Charles A. Girard
Beverly Hills, Galeria James Vigevano
Buenos Aires, kolekcja dr. Juana del Gados

REPRODUKOWANY

Salmon A., ed. Kisling J., Kisling, tom IV, 2008, s. 239, nr kat. LXVI.

Lambert J., Kisling, Prince de Montparnasse, Paryż 2011, s. 78-79.







22
MOJŻESZ KISLING
(1891 - 1953)

Martwa natura z kwiatami
(*Fleurs variées*), 1925

pastel, papier, 41 x 31 cm
sygn. p. d.: Kisling

(do obrazu dołączono poświadczenie
autentyczności wydane przez Jeana Kislinga
z 1997 r.)

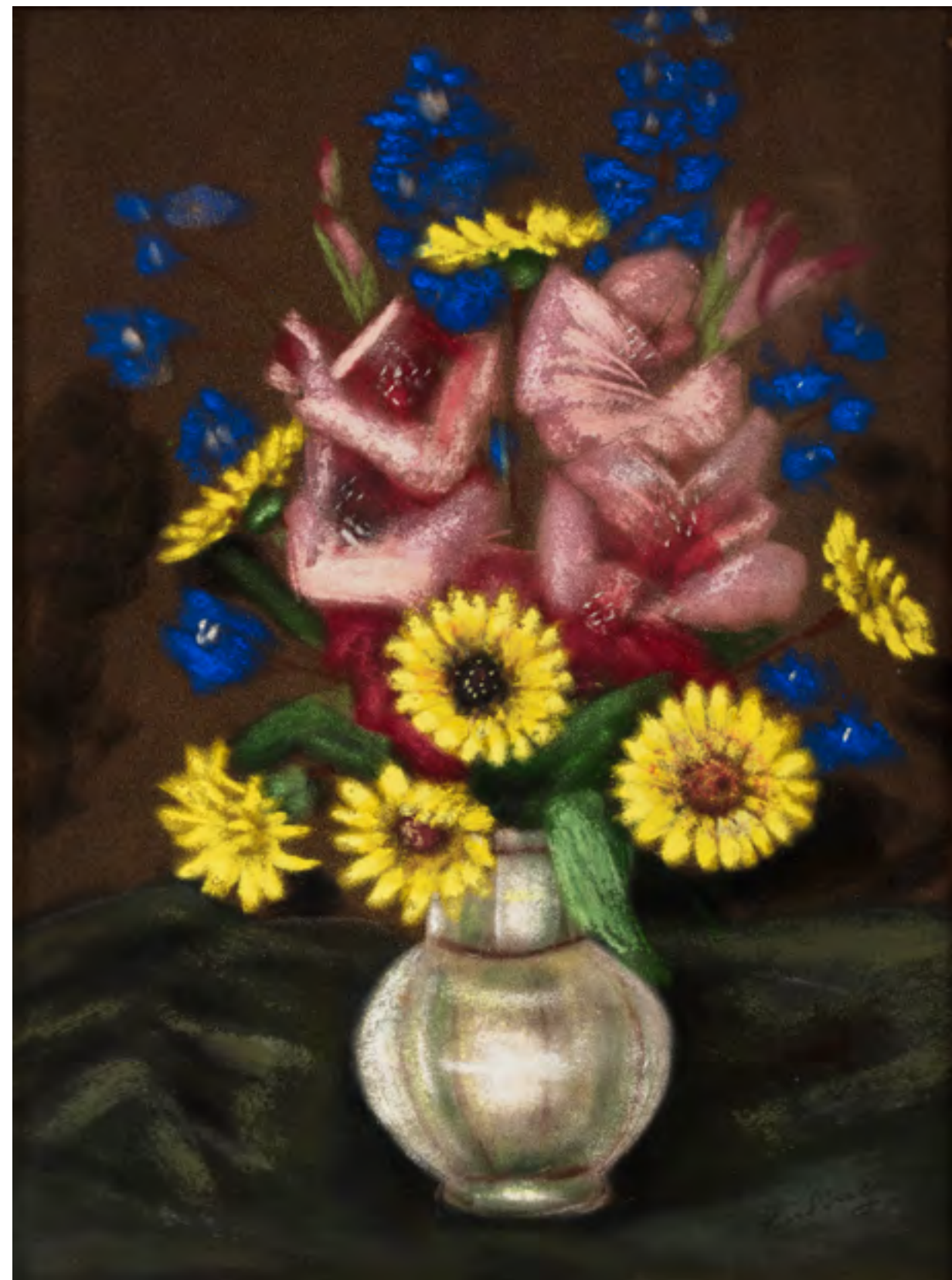
Estymacja: 130 000 – 160 000 zł •

PROWENIENCJA
Paryż, kolekcja prywatna
Tel Aviv, kolekcja Natana Bermana
Paryż, Galeria Zak

REPRODUKOWANY
Salmon A., ed. Kisling J., Kisling, tom IV, 2008, s.
182, nr kat. IX.

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

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





23
HENRYK HAYDEN
(1883 - 1970)

Akt siedzący, ok. 1920

olej, płótno, 70 x 58 cm
sygn. p. d.: Hayden

Estymacja: 130 000 – 160 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 16.04.2009, poz. 27



24
JOACHIM WEINGART
(1895 - 1942)

Dziewczynka z różą

olej, płótno, 80,5 x 65 cm
sygn. p. d.: Weingart

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 09.03.2021, poz. 48
Warszawa, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna



25
WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
(1873 - 1951)

Czerwone róże, 1943

olej, płótno, 61 x 50 cm
sygn. l. d.: 43 / Terlikowski oraz p. d.:
1943 / Terlikowski na odwrociu kom-
pozycja z przedstawieniem martwej
natury

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Brunk Auctions Asheville, aukcja
14.07.2023, poz. 519



**RAFAŁ
MALCZEWSKI**

**(...) PATRZĄC NA
OBRAZY RAFAŁA
MALCZEWSKIEGO, MIMO
IŻ WSZYSTKO POZORNIE
POZOSTAJE TYM SAMYM,
JESTEŚMY W ZUPEŁNIE
INNYM ŚWIECIE,
PRZYPOMINAJĄCYM
WIZJE NARKOTYCZNE
(...) LUB TEŻ SENNE
MARZENIA ZE
SPOTĘGOWANĄ
RZECZYWISTOŚCIĄ...**

– Stanisław Ignacy Witkiewicz

(cyt. za: Czapska-Michalik M., Rafał Malczewski, Wyd. Edipresse, Warszawa 2007, s. 55)





26
RAFAŁ MALCZEWSKI
(1892 - 1965)

Podwórko przed zakładem krawca, lata 30. XX w.

olej, tektura, 71,5 x 91 cm
 sygn. p. d.: Rafał Malczewski

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
 Polska, kolekcja prywatna
 Desa Unicum, aukcja 13.12.2012, poz. 48
 Polska, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
 Warszawa, dom aukcyjny Desa Unicum, Salon wystawowy Marchand, Rafał Malczewski i artyści Zakopanego, 19 października-10 listopada 2012.

REPRODUKOWANY
 Rafał Malczewski i artyści Zakopanego [katalog wystawy], dom aukcyjny Desa Unicum, Salon wystawowy Marchand, Warszawa 2012, s. 24.



27
RAFAŁ MALCZEWSKI
(1892 - 1965)

Żółty byk, 1956

olej, tektura, 49 x 76 cm
 sygn. l. d.: Rafał Malczewski 56

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
 Warszawa, kolekcja prywatna
 Desa Unicum, aukcja 29.07.2020, poz. 5305
 Polska, kolekcja prywatna
 Desa Unicum, aukcja 13.12.2012, poz. 25
 Polska, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
 Warszawa, dom aukcyjny Desa Unicum, Salon wystawowy Marchand, Rafał Malczewski i artyści Zakopanego, 19 października-10 listopada 2012.

REPRODUKOWANY
 Rafał Malczewski i artyści Zakopanego [katalog wystawy], dom aukcyjny Desa Unicum, Salon wystawowy Marchand, Warszawa 2012, s. 25.

28
STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
(1885 - 1939)

Portret prof. Janusza Witolda Domaniewskiego, 1930

pastel, papier, 63,5 x 48,5 cm (w świetle oprawy)
sygn. i opisany l. d.: Witkacy / (T.C + Co) / po NP1 1930 / I III na odwrociu nalepka z odręcznym pismem: Własność T. Białynicki-Birula Zakopane ul. Zamoyskiego willa "Olma", oraz pieczęć: PIERWSZA W WARSZAWIE WYSTAWA PORTRETÓW Firmy S. I. WITKIEWICZ ORGANIZOWANA PRZEZ STOŁĘCZNY DOM KULTURY Elekoralna 12 WARSZAWA - KWIECIEŃ - MAJ - 1958 Roku DYREKTOR podpis nieczytelny); Ekspozowany na wystawie w Nowym Targu - sierpień 1957 r.; Ekspozowany na wystawie w Opolu listopad grudzień 1957; Ekspozowany na wystawie we Wrocławiu wrzesień, październik 1957 oraz odręcznie ołówkiem: prof. Domaniewski

Estymacja: 180 000 – 220 000 zł

PROWENIENCJA

Polska, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 26.05.2004, poz. 224
Polska, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 04.03.2001, poz. 41
Warszawa, kolekcja Janiny i Edwarda Rembkowskich
Zakopane, kolekcja Teodora Białynickiego-Biruli

WYSTAWIANY

Nowy Targ, Powiatowy Dom Kultury, Prace malarskie Stanisława Ignacego Witkiewicza, sierpień 1957.
Wrocław, Prace malarskie Stanisława Ignacego Witkiewicza, wrzesień – październik 1957.
Opole, Prace malarskie Stanisława Ignacego Witkiewicza, listopad – grudzień 1957.
Warszawa, Stołeczny Dom Kultury, 100 portretów „Firmy S.I. Witkiewicza”, kwiecień – maj 1958.

LITERATURA

Prace malarskie Stanisława Ignacego Witkiewicza [katalog wystawy], Powiatowy Dom Kultury, Nowy Targ 1957.
Katalog zbioru Teodora Białynickiego-Biruli, 1957, poz. 164 (sporządzony przez syna Michała, około 1957 - rękopis w Bibliotece Narodowej).
Jakimowicz I., Stanisław Ignacy Witkiewicz. Katalog dzieł malarskich, wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 110, poz. 1180.

W 1924 roku Witkacy deklaruje ostateczną rezygnację z twórczości artystycznej i poszukiwania Czystej Formy na rzecz wykonywania na zamówienie portretów, pozostawia jednak w ramach regulaminowych klasyfikacji wizerunków Firmy Portretowej ukryte furtki wyjścia ku artystycznym poszukiwaniom. O ile typy A, B i E zakładały maksymalny obiektywizm twórcy, o tyle typ C został z umowy kupna-sprzedaży apriorycznie wykluczony i traktowany jako obszar dalszego eksperymentowania, często z użyciem narkotyków. W "Regulaminie" został on określony w następujący sposób: "Charakterystyka modelu subiektywna – spotęgowania karykaturalne tak formalne jak psychologiczne nie wykluczone". Tę właśnie kategorię reprezentuje oferowany portret profesora Janusza Domaniewskiego, ornitologa, pisarza i popularyzatora nauki. Pochodzący z Krakowa naukowiec w 1921 roku objął posadę inspektora ochrony przyrody i łowiectwa w Fundacji Kórnickiej w Zakopanem, a także kustosa Muzeum Tatrzańskiego. Do stolicy polskich Tatr przeprowadził się wraz żoną, synem i córką. Janusz i Irena Domaniewscy byli zaprzyjaźnieni z Witkacym, który namalował kilka zachowanych do dziś portretów tej rodziny, w tym dwukrotnie ich syna – Tomasza.

Z początkiem 1930 roku Witkacy rozpoczął pracę nad książką o narkotykach. Nasiliły się wówczas doświadczenia z substancjami odurzającymi, których wyraz znajdujemy w portretach z tego okresu, m.in. w sposobie malowania oferowanego wizerunku prof. Domaniewskiego. Portrety typu „C” powstawały zazwyczaj w sytuacjach towarzyskich, podczas seansów narkotycznych organizowanych w domach zaprzyjaźnionych lekarzy, m.in. w latach 1928-1931 u Teodora Białynickiego-Biruli. Doktor Białynicki był jednym z najbliższych przyjaciół Witkacego, w którego zakopiańskim domu artysta wraz z matką mieszkał przez ponad trzy lata. Zarówno Białynicki, jego rodzina jak i licznie goszcząca w domu doktora

zakopiańska elita pozwali Witkacemu do portretów – tam też niewątpliwie powstał oferowany wizerunek prof. Domaniewskiego. Sam Teodor Białynicki-Birula, który sprawował profesjonalną pieczę nad narkotycznymi seansami pisał o Witkacym: „Ta pasja do eksperymentów z narkotykami wywodzi się zapewne z osobowości psychicznej St. Ign. Witkiewicza. Był on całe swoje życie w pewnym sensie dzieckiem (...) To dorosłe, a zarazem prawdziwie 'niezwykłe dziecko' nie umiało, w pewnych wypadkach nie chciało dawać sobie rady z rzeczywistością. Z drugiej strony warunki jego bytowania tak się ułożyły, że nie mógł on w pełni wyładować swego niezwyklego dynamizmu, nie mógł uaktywnić w pełni ogromnego potencjału energetycznego, który tkwił w jego osobowości. Z tego wynikało jego nienasycenie” (Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga Pamiątkowa, wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957, s. 303).

Występujące w sygnaturze oznaczenie "Co" świadczy o zażyciu przez artystę kokainy, zaś określenie "NP" wskazuje na okres, w którym nie palił, co stanowiło dodatkowy impuls stymulujący jego stan psychiczny. Dążąc do psychologicznego pogłębienia wizerunku, twórca ujął twarz modelu w zbliżeniu i fragmentarycznie; ekspresyjnie przerysował jego fizjonomiczne rysy wydobyte szybkim kreskowaniem węglem. Mocne akcenty karminu i błękitów nadają portretowi zintensyfikowany wyraz. Witkacy wykorzystał też naturalną barwę tekturowego podłoża tworząc kompozycję opartą na szarej tonacji. Omawiane dzieło zostało włączone do katalogu zbioru T. Białynickiego-Biruli sporządzonego przez syna Michała ok. 1957 roku (poz. 164), katalogu monograficznej wystawy w Domu Kultury urzędzonej w Nowym Targu w 1957 roku oraz katalogu ekspozycji "Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939" (MNW 1990, poz. 1180, s. 110).

(...) miał Staś niepospolitą „intuicję” przy malowaniu portretów, na których tak często ukazywał właśnie „prawdziwego” człowieka. – Teodor Białynicki-Birula

(Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga Pamiątkowa, wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957, s. 301)



Portret mężczyzny, 1938

pastel, papier, 63 x 47 cm
sygn. i opisany l. d.: Witkacy / 1938 / 19/X / TC
+ C2

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

Powodzenie na tym polu zdobył on sobie nie tylko dzięki niezwyklej łatwości chwytania podobieństwa oraz stworzeniu własnego stylu, opartego na odrębnej technice i doborze materiału malarskiego. Wabiła tu wszystkich fantastyczność, zjawiskowość, a często niesamowitość w ujęciu tematu i jego kompozycyjność.

– *Jadwiga Roguska-Cybulska*

(Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga Pamiątkowa, wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957, s. 328)



A rzeczywistą prawdą w sztuce jest
wierność zamierzonemu celowi, szczerze
artystycznemu i świadomość siebie.

– *Józef Mehoffer*

(Mehoffer J., Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury, w: „Przegląd Polski”, 1897, t. 4 (124), R. XXXI, s. 28.)

JÓZEF MEHOFFER

Józef Mehoffer – malarz, rysownik, grafik – był czołowym reprezentantem sztuki Młodej Polski. Urodził się w 1869 roku w Krakowie. Ojciec przedwcześnie go osierocił, pozostawiając tylko pod opieką matki. W okresie studenckim artysta kształcił się na Wydziale Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz równoległe w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Był uczniem m.in. Jana Matejki. Podczas lat nauki uczestniczył w pracach restauratorskich w Kościele Mariackim w Krakowie, co miało silny wpływ na jego przyszłą twórczość. Zainteresował się wtedy witrażami i dekoracyjnym malarstwem ściennym, odgadując tym przyszłe tendencje w sztuce.

Naukę artystyczną kontynuował w Wiedniu oraz w Paryżu – kolejno w Académie Julian, École Nationale des Arts Décoratifs, a następnie w Académie Colarossi i École Nationale des Beaux-Arts. Dłuższy pobyt we Francji wykorzystał Mehoffer do licznych podróży, m.in. do Włoch, Niemiec i Szwajcarii. W Paryżu artysta dzielił pracownię ze Stanisławem Wyspiańskim, również uczniem Matejki. Obu twórców połączyła przyjaźń, ale i rywalizacja – uczestniczyli bowiem w tych samych konkursach, m.in. na kurtynę Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie w 1891 roku czy na witraże do łacińskiej katedry we Lwowie w 1894 roku. Obaj ostatecznie wypracowali własną, indywidualną stylistykę – Wyspiański stał się prekursorem polskiego ekspresjonizmu zaś Mehoffer stworzył formułę dekoracyjności w oparciu o secesyjną stylistykę.

W Paryżu artysta poznał swoją przyszłą żonę Jadwigę Jankowską, którą wielokrotnie przedstawiał na swoich obrazach. Zastąpił projektami witraży do kolegiaty św. Mikołaja we Fryburgu, a także do wielu świątyń na

terenach Polski. Wykonywał monumentalne polichromie zdobiące kaplice kościotów i budynków państwowych. W Katedrze Wawelskiej możemy podziwiać do tej pory wiele jego realizacji. Jest twórcą polichromii kaplicy skarbcza katedralnego oraz witraży w nawach.

Artysta aktywnie działał na macierzystej uczelni pełniąc funkcję profesora zwyczajnego i rektora. Był członkiem założycielem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, należał do międzynarodowych ugrupowań artystycznych. Malarstwo Mehoffera jest esencją bogatej symboliki i dekoracyjności połączonych z doskonałym warsztatem wyniesionym z matejkowskiej szkoły. Początkowo w swej twórczości z lat 90. działał w duchu symbolizmu i postimpresjonizmu. Okres dojrzały przypadł na lata 1895-1914. Etap ten w twórczości Mehoffera można nazwać modernistycznym, bowiem nacechowany jest silnym liryzmem oraz dekadentem i zmysłowym nastrojem. Barwa jest intensywna i nasyciona, a rysunek giętki i pewny. Jego niezwykła secesyjność linii połączona z mistrzowską ornamentyką szczególnie widoczne są w malarstwie portretowym. Późniejsza twórczość Mehoffera nacechowana jest rozświetleniem palety, a kontur podporządkowany zostaje plamie barwnej. Po 1914 roku w jego dziełach zaczynają dominować pejzaże afirmujące piękno natury. Kilkadziesiąt lat twórczości Mehoffera to pasmo sukcesów i prestiżowych zamówień. Malarz brał udział w licznych wystawach, był wielokrotnie nagradzany, m.in. we Lwowie (1894), Paryżu (1900) czy St. Luois (1905). Pozostawił po sobie obszerny dziennik oraz korespondencję, dzięki którym możemy dowiedzieć się nie tylko jakim był artystą, ale również człowiekiem.

Józef Mehoffer w ogrodzie, fot. NAC.



30
JÓZEF MEHOFFER
(1869 - 1946)

Przed szkołą w Krakowie, ok. 1940

olej, płótno, 50,5 x 67 cm
sygn. l. d.: Józef Mehoffer

Estymacja: 250 000 – 300 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra-Art, aukcja 30.03.2003, poz. 14

REPRODUKOWANY
Charazińska E., Micke-Broniarek E., Tyczyńska A., Malarstwo polskie w zbiorach prywatnych, wyd. Dom Aukcyjny Agra, Warszawa 1995, s. 126, il. 135.

U schyłku twórczej drogi Józef Mehoffer powraca w swych obrazach do afirmacji życia. „Mam szereg pomysłów obrazów jasnych, bardzo słonecznych i kolorowych. Nie powiem, żebym wiedział, co mam malować, idea ogólna jest: idea życia – rozkoszy – użycia – uciechy – światła – słońca i ciepła” – pisze artysta (Puciata-Pawłowska J., Józef Mehoffer. Dziennik, Kraków 1975, s. 338). Oferowane płótno charakteryzuje przede wszystkim światło i barwa. Niemalże reporterska w charakterze scena rozświetlona jest miękkim popołudniowym światłem padającym na ulicę i ogrody stojących przy niej budynków. Pojedyncze postaci sunące chodnikiem – trzy damy żywo zajęte rozmową, spieszący w przeciwnym kierunku mężczyzna, dziewczynka w białej sukience stojąca na krawężniku spoglądająca na drugą stronę ulicy – zdają się być tylko pretekstem do uwypuklenia koloru i jego roli w budowie tej niemalże odrealnionej sceny. „Mehoffer wyśpiewuje całe niezrównane poematy, których główny urok nie polega jednak ani na narratorskiej, epickiej rozlewności, ani na psychologicznej subtelności, ani na liryzmie odczuć, czy też na dramatyczności koncepcji, na żadnym wogóle z tych elementów, które składają się na rodzimą atmosferę poezji słów i pojęć, tylko na nieprzebranym bogactwie wyobraźni malarsko-dekoracyjnej” – pisał Władysław Kozicki w katalogu jubileuszowej wystawy artysty w krakowskim TPSP (1935). Oferowany obraz przepętnia harmonia barwna oparta na jasnych i ciemnych zieleniach, bieli, odcieniach

błękitu oraz akcentach brązu. Kolorystycznym kontrapunktem jest chabrowa sukienka kobiety w kapeluszu i żółte kwiaty w ogrodzie. Dzieło swój wyjątkowy charakter zawdzięcza przede wszystkim niezwykle umiejętnie rozmalowanej grze światła i cienia. Rozmigotane plamki koloru stanowią prawdziwą lekcję impresjonizmu, dając efekt zatrzymania jednej, krótkiej chwili. „Na naturę, tak, jak ją malarz pojmuje, składają się następujące czynniki: światło i barwy, linie i natura przedmiotów. Z tego stanowiska wychodzą, wszystko dla nas ma znaczenie równe: człowiek jest tak samo punktem zaczepienia dla światła, jak drzewo lub sprzęt jakikolwiek. Są to motywa czysto malarskie, które jednak przy wywieraniu artystycznego wrażenia działają razem z momentami innego rodzaju, już nie tak wyłącznie malarskimi: psychologią ludzką i nastrojem, na które to objawy czułym jest również malarz, jak poeta, lub muzyk” (Józef Mehoffer, Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury, „Przegląd Polski” 1896-97, t. 4).

Twórczość Józefa Mehoffera łączy wysoki poziom artystyczny i nowoczesność środków wyrazów z dekoracyjnością. Jest to zarazem twórczość równa, spokojna, mądra – jak zauważał Władysław Kozicki. Sztuka Mehoffera daleka jest od akcentów tragicznych jak i ekstatycznych wybuchów szczęścia, obca jest jej egzaltacja. Artysta bierze świat jakim jest przenosząc na płótna to, czego najdocieklawiej przez całe życie poszukiwał – harmonię i piękno otaczającej go rzeczywistości.



**Tak zwana natura jest zawsze dekoracyjna,
tylko musi być oglądana okiem artysty
inteligentnego, który potrafi wyciągnąć z niej
walory dekoracyjne. Po prostu trzeba mu
wykraść tajemnice dekoracyjności naturze.
– Józef Mehoffer**

(Smolińska-Byczuk M., O stosunku sztuki do natury. Praktyka i teoria artystyczna młodego Mehoffera, „Artium Quaestiones” XV, Poznań 2004, s. 95)





31
JERZY KOSSAK
(1886 - 1955)

Flirt na łące pod drzewem, 1931

olej, płótno, 48,5 x 37 cm
 sygn. p. d.: Jerzy Kossak / 1931

Estymacja: 20 000 – 23 000 zł •

PROWENIENCJA
 Kraków, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
 Olszański K., Jerzy Kossak, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, il. 144.



32
WLASTIMIL HOFMAN
(1881 - 1970)

Dziewczyna ze skrzypcami, 1960

olej, tektura, 35 x 25,5 cm
 sygn. l. d.: Wlastimil Hofman / 1960

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
 Polska, kolekcja prywatna
 zakup w Desa Katowice

Urodzony w 1861 roku Czesław Borys Jankowski – malarz, rysownik i ilustrator – uczył się w Szkole Realnej Józefa Pankiewicza oraz w warszawskiej Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona. Najprawdopodobniej pod wpływem Michała Elwira Andriollego zainteresował się ilustracją. Od 1880 roku współpracował z piśmie „Ogrodnik polski”, projektując okładki i plany oraz dostarczając rysunki przedstawiające krzewy, rośliny i owoce. W krótkim czasie zdobył popularność i zaczął pracować dla innych pism, wykonując winiety i ilustracje do utworów literackich, rysunki reporterskie, a także sceny ze spektakli teatralnych. W roku 1886 opuścił Warszawę i przeniósł się do Krakowa. Miał tam podjąć studia w Szkole Sztuk Pięknych u Jana Matejki. Od 1887 roku współpracował z czasopiśmie „Świat”, zajmując się dalej ilustracją, w której to dziedzinie zdobył I nagrodę TPSP za rysunek „U podnóża sztuki”.

W 1888 roku wyjechał do Francji i osiadł w Paryżu. Katalogi Société des Artistes Français informują, że był uczniem L. Bonnata, R. Collina i F. Cormona. Zajmował się ilustracją dla magazynu „Illustration”. Powodzenie jakim cieszył się we Francji przyniosło mu również zlecenia na rysunki z Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych. W 1897 roku wszedł do grona Polskiego Koła Artystyczno-Literackiego, a w 1928 roku stał się członkiem założonego przez Augusta Zamoyńskiego Cercle des Artistes Polonais a Paris. W 1930 roku został uhonorowany Legią Honorową.

Jako ilustrator Jankowski zaśląnął realizmem i niemalże fotograficzną wiernością w odtwarzaniu scen. Po przeprowadzce do Francji, tworzył prace olejne, pastelowe i rysunkowe, jako malarskie podłoże wykorzystując płótno i wielkiego formatu kartony. Często opatrywał kompozycje tekstem wyjaśniającym. Dużą popularność zyskały jego kartony rysunkowe ilustrujące „Dziady” Mickiewicza, wykonane w 1896 roku na zamówienie lwowskiego wydawcy H. Altenberga. W ważnych dla siebie cyklach, starał się zawrzeć treści symboliczne i mistyczne. Artysta stworzył również kartony ilustracyjne do „Ogniem i mieczem” i „Potopu” Henryka Sienkiewicza. Do ulubionych technik Jankowskiego zaliczała się gwasz, akwarelę, a także rysunek wykonywany piórką, sepią, kredką czy lawowanym tuszem. W swych pracach podejmował tematykę religijną i symboliczną, realizował też pejzaże morskie z wybrzeża Bretanii oraz akwarelowe cykle tarzańskie.



(...) artysta bowiem, znany już szerokim kołom publiczności polskiej przez prace swe dawniej wystawiane w nieustających ekspozycjach krajowych, tudzież z ilustracyj, (...) udał się przed paru laty do Paryża i tam bez protekcyi i poparcia osób wpływowych lub możnych zdobył sam, własnymi siłami, wstępny bojem – nie tylko uznanie, ale i popyt na utwory swego ołówka i pędzla.

(Rozwadowski B., Sen Czesława Jankowskiego, „Świat”, 1893, nr 6, s. 275)

33
CZESŁAW BORYS JANKOWSKI
(1861 - 1941)

*Widok na Pałac Kronenberga
w Warszawie*

olej, płótno, 40 x 85 cm
sygn. p. d.: JANKOWSKI

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

34
MAREK WŁODARSKI
(1903 - 1960)

Domy, 1924

olej, papier, 26,5 x 34,6 cm
sygn.: ...924 oraz ślad zatartej sygnatury

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie,
Marek Włodarski (Henryk Streng) – wystawa
monograficzna, grudzień 1981 – styczeń 1982.

REPRODUKOWANY
Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960
[katalog wystawy], Muzeum Narodowe w War-
szawie, Warszawa 1981, s. nlb, il. 1.

Indywidualna, eklektyczna sztuka Marka Włodarskiego oscylowała wokół awangardowych stylów od futuryzmu, formizmu i kubizmu poprzez surrealizm aż do fascynacji prymitywizmem. Jego obrazy są gratką dla kolekcjonerów i wzbudzają zainteresowanie nie tylko w Polsce. Jego kameralna i liryczna, a także w założeniu antyestetyczna twórczość kształtowała się głównie pod wpływem malarstwa Fernanda Légera i francuskiego surrealizmu. Ważny wpływ wywarła na niego także sztuka krakowskich formistów, którzy jako pierwsi polscy artyści wypowiedzieli walkę z akademizmem i młodopolską stylizacją. Zanim jednak Włodarski zetknął się ze sztuką nowoczesną we Francji malował obrazy przypominające w poetyce płótna Marca Chagalla. Nigdy go nie poznał, ale niezależnie był zafascynowany naiwną sztuką prowincjonalną i jarmarcznym folklorem. W twórczości Légera zaś odpowiadał mu prymitywizm formy, kult przedmiotu, precyzja w określaniu jego kształtu, a także niechęć do estetyzowania. Przed wojną we Lwowie wspólnie z Otto Hahnem artyści określili się jako „konstruktywiści” i dołączyli swoje prace do wystawy sztuki prymitywów.

Oferowana praca pt. „Domy” z 1924 roku zalicza się do najwcześniejszego etapu artystycznej kariery Włodarskiego i wskazuje kierunek jego przyszłych poszukiwań. Przedstawiony pejzaż miejski zbudowany został z prostych, kubizujących form. Zredukowana do minimum perspektywa oraz wypełnione kolorem płaszczyzny dają efekt swoistego odrealnienia. „Umiłowanie malowniczego teatru bud jarmarcznych i scen podpatrzonych na peryferiach małych miasteczek galicyjskich. Tendencje do łączenia elementów świata rzeczywistego i świata wyobraźni, snu, fantastyki” – scharakteryzował wczesny okres twórczości artysty Aleksander Wojciechowski (Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960 [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, s. 12). Malarz w swojej kompozycji poszukuje idealnych układów tworzonych z podstawowych figur geometrycznych. Podkreślając istotę obrazu w jego dwuwymiarowości, kieruje się w stronę nowoczesnego, „mechanicznego” piękna promowanego przez awangardę lat 20.



Na płaszczyźnie harmonizuje się piękna gra proporcji, piony, poziomy, przekątne, płaszczyzny koloru nie degradowane powietrznym pyłem, czasem zawieszane jak płachtą, a czasem wtopione w płaszczyznę o harmoniach nasilonych i świeżych. Przedmioty brane są jako takie. Nie dajemy wrażenia o przedmiocie. Można by powiedzieć, że w malarstwie nowatorskim stwarza się właściwie przedmiot o przedmiocie.
– *Marek Włodarski*

(Włodarski M., Malarstwo Nowatorskie, [w:] Salon warszawski [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1947, s. 14)

35
MAREK WŁODARSKI
(1903 - 1960)

Akt siedzący z nogą założoną na nogę, 1924-25

ołówek, papier, 37,5 x 22,5 cm
na odwrociu naklejka z galerii r.

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

WYSTAWIANY

Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie,
Marek Włodarski (Henryk Streng) – wystawa
monograficzna, grudzień 1981 – styczeń 1982.

LITERATURA

Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960
[katalog wystawy], Muzeum Narodowe w War-
szawie, Warszawa 1981, s. 88, poz. kat. 47.

Mówił o sztuce językiem
prostym, ale kryła się za tym
jakby jakaś tajemnica, gdyż
i w tym co malował i w tym co
mówił o malarstwie zawsze
odczuwało się sporo poezji.
Był człowiekiem niezwykle
delikatnym i wrażliwym (...).
– *Stefan Gierowski*

(Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960 [katalog wystawy],
Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, s. 31)





**WŁADYSŁAW
STRZEMIŃSKI**

Nałogowo myślę wzrokiem.
– *Władysław Strzemiński*

(Strzemiński W., List do Juliana Przybosa, 27.06.1929, [w:] Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929-33, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, R. 9, s. 225)

36
WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
(1893 - 1952)

Drzewa z cyklu Białoruś Zachodnia,
1939

ołówek, papier, 27 x 33 cm
na odwrociu nalepka z galerii Program z opi-
sem pracy oraz nalepka z galerii r z opisem
pracy

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
własność Niki Strzemińskiej

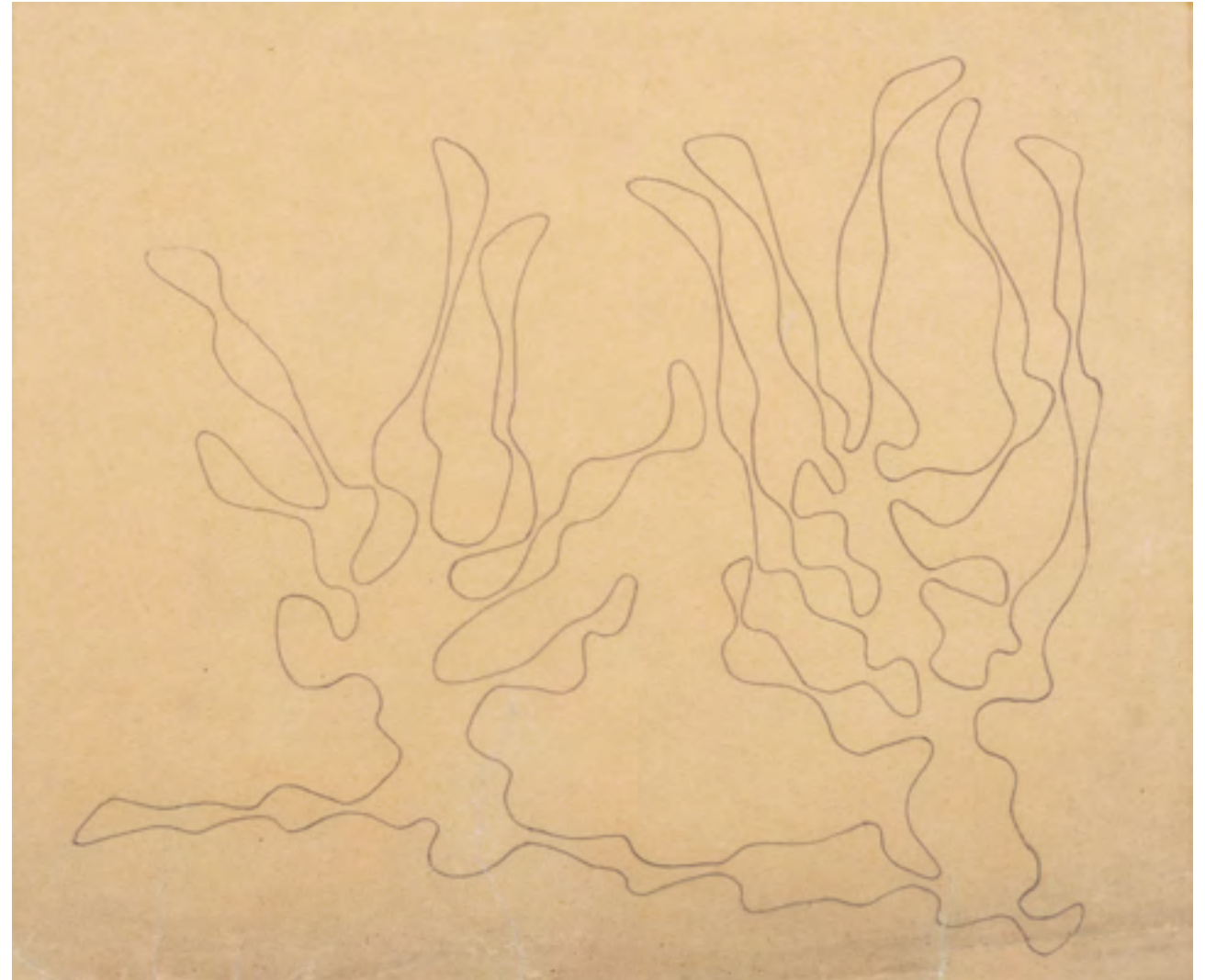
Wykonana w 1939 roku kompozycja „Drzewa” z cyklu „Białoruś Zachodnia” należy do grupy wojennych rysunków Strzemińskiego. Seria prac powstała w Wilejce na Białorusi, gdzie artysta uciekł wraz z Katarzyną Kobro i córką Niką po inwazji niemieckiej na Polskę. Rysując ołówkiem na kartonie, przedstawiał życie na białoruskiej wsi – domy, drzewa, ludzi. Julian Przyboś jako pierwszy odniósł się do rysunków wojennych Strzemińskiego zauważając ich syntetyczność, wyrazistą ekspresję, skupienie na konkretności, a przede wszystkim swoiste zawieszenie między abstrakcją a realizmem. Prace te są rejestracją wojennych losów ludzi i przedmiotów dotkniętych represjami zarówno ze strony okupantów niemieckich, jak i radzieckich. Obrazują doświadczenie deportacji, przemoc, głodu i śmierci. Stanowią bardzo osobisty zapis przeżyć artysty, który nie brał czynnego udziału w wojnie, ale był baczny obserwatorem rzeczywistości.

W rysunkach wojennych Strzemiński nie tylko utrzymywał otaczający go świat. Stworzone kompozycje stanowią też rozwinięcie jego badań nad percepcją oraz przetwarzaniem zarejestrowanego obrazu. Można powiedzieć, że malarza nie interesuje tylko to, co widzi oko, ale jaki jest następnie odbiór tego, co widzi. Swoje przemyślenia na ten temat, w kontekście rysunków, zawarł w „Teorii widzenia”: „(...) są to prace wykonane

w oparciu o metodę empiryczną i polegające na włączeniu do świadomości wzrokowej oddziaływania wewnętrznych rytmów fizjologicznych. Jest to więc impresjonizm (widzenie fizjologiczne) odmienny od impresjonizmu historycznego (takiego, jaki się ukształtował w historii) przez to, że został w nim uwzględniony nowy składnik świadomości wzrokowej (rytm fizjologiczny, którego impresjonizm na ogół nie uwzględniał). Impresjonizm historyczny rozwijał zagadnienia związane ze wzrokową zawartością samych rzucanych spojrzeń. Natomiast odbiór tych spojrzeń, sposób w jaki nasz organizm reaguje, przyjmuje te spojrzenia – pozostawał na ogół poza obrębem dociekań impresjonistów, mimo że stanowi jeden ze składników fizjologicznego procesu widzenia” (Strzemiński W., Teoria widzenia, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 241). W świetle powyższych słów, Luiza Nader interpretuje rysunki wojenne jako wypadkową próby odwzorowania zobaczonych scen, a zarazem cielesnej, afektywnej reakcji na zobaczone wydarzenia. Wysuwa również stwierdzenie, że Strzemiński odwołuje się w swoich cyklach nie do abstrakcyjnych wydarzeń ani uniwersalizowanego doświadczenia wojny, ale do konkretnych wydarzeń, których był świadkiem (Zob.: Nader L., Wojna Strzemińskiego, [w:] „Teksty Drugie”, 4/2017, s. 79-80).

**Dzieło sztuki nie jest znakiem
czegokolwiek. Ono jest
(istnieje) samo przez się.
– *Władysław Strzemiński***

(Strzemiński W., O nowej sztuce [w:] Pisma, Wrocław–
Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 17)



37
STEFAN WEGNER
(1901 - 1965)

Kompozycja II

olej, tektura, 51 x 59 cm
sygn. i opisany na odwrociu: S. Wegner Kom-
pozycja II

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

Stefan Wegner był awangardowym artystą, tworzącym pod wpływem kubizmu i unizmu. Urodził się w 1901 roku w Sosnowcu. W latach 1922-1927 kształcił się na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod okiem Władysława Jarockiego i Józefa Pankiewicza. Wówczas jego pierwsze prace zdradzały zainteresowanie impresjonizmem. Po ukończeniu studiów w 1930 roku przeprowadził się do Łodzi. Wchodząc w tamtejsze środowisko artystyczne, nawiązał bliski kontakt z Karolem Hillerem, Katarzyną Kobro oraz Władysławem Strzemińskim. Został członkiem Zrzeszenia Artystów Polskich, działał też w grupie Plastycy Nowocześni, wykształconej z inicjatywy grupy „a.r.”. Swoje prace wystawiał w Instytucie Propagandy Sztuki w Łodzi i w Warszawie.

Po wojnie artysta współtworzył Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Łodzi, w której pełnił funkcję dziekana, a następnie rektora. Gdy

Strzemiński został usunięty z uczelnianej kadry za nieprzestrzeganie zasad realizmu socjalistycznego, Wegner na własną prośbę odwołał się ze stanowiska. Jako wykładowca powrócił do szkoły dopiero w 1957 roku.

Sztuka Wegnera po zarzuceniu impresjonistycznych inspiracji, poszła silnie w kierunku abstrakcji. Pod wpływem kubizmu i unistycznej wizji Strzemińskiego, zaczął tworzyć kompozycje oparte na relacjach zgeometryzowanych, jednorodnych kolorystycznie form. Jego cykl odrealnionych „pejzaży morskich” prezentuje przenikające się biomorficzne kształty, które artysta zestawia z rysunkiem na surowym tle. W 1945 roku malarz stworzył przejmujący cykl prac zatytułowany „Oświećm”. Jego obrazy znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, a także w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.



Obrazy Urszuli Broll stawiają nas wobec zagadki...
To jednak, co jest tu treścią nie daje się przełożyć
na słowa i musi pozostać tajemnicą... Słowa
w nieznanym języku wyryte na skale bezludnej
wyspy... Doskonałość artystyczna tego pisma
wynika z długoletniej drogi twórczej artystki,
której doświadczenie i talent pozwalają obecnie na
ową ponadmaterialność dokonań malarskich...

– *Zbigniew Beksiński*

(cyt. za: Gierak A. „Wspomnienie o Urszuli Broll 1930- 2020. Niezwykły
człowiek i artystka, „Nowiny Jeleniogórskie”, marzec 2020)

Malowanie jest zapisem poza słowem, emanuje
aurą, którą każdy może odbierać, kiedy słucha
oczami. Czasem czuję potrzebę jakby innego
wyładowania emocji. Malarstwo gestu, tak bym to
nazwała. Jest to prędkie, poza wszelką koncepcją
– zapisywanie emocji. Jakby spływała gorąca
lawą. Nieraz się zastanawiam, jakie jest – czy
gdzie jest – źródło tej erupcji. Czuję jednak, że
malując pejzaż, czy malując z gestu mam kontakt
z jednym – tym samym źródłem.

– *Urszula Broll*

38
URSZULA BROLL
(1930 - 2020)

Kompozycja, 1961

olej, płótno, 70 x 40 cm
sygn. na odwrociu: URSZULA BROLL-URBANO-
WICZ / KATOWICE

Estymacja: 32 000 – 38 000 zł •

PROWENIENCJA
Katowice, kolekcja prywatna
kolekcja artystki





39
STEFAN KRYGIER
(1923 - 1997)

Nofret, 1965

brąz patynowany, wys. 168, ed. 6/8
sygn. i opisany u dołu: STEFAN KRYGIER
1965r. "NOFRET" ed. 6/8

Estymacja: 150 000 – 190 000 zł •

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

Oferowana praca jest odlewem z brązu wykonanej w 1965 roku drewnianej rzeźby „Nofret”. Dzieło stanowi kontynuację zainicjowanego rok wcześniej cyklu „Dolina Królów” i należy do owych nowatorskich form artystycznych, które wymykały się klasycznej definicji rzeźby i stąd prowokowały u Krygiera poszukiwania nowego nazewnictwa. Artysta preferował określenie „forma”, którym posługiwał się zarówno w swojej pracy artystycznej, jak i teoretycznej. Sztuka Krygiera wynika z pewnej kontynuacji postawy twórczej Władysława Strzemińskiego – związana

jest z archeologią formy i badaniem form historycznych w perspektywie ich potencjału, siły oraz żywotności dla nas tu i teraz.

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

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

Tworzą ruchliwą przestrzeń.

– *Bożena Kowalska*



**TADEUSZ
KANTOR**



40
TADEUSZ KANTOR
(1915 - 1990)

Schwarzes emballage, lata 70. XX w.

asamblaż, płótno, 81,5 x 100 cm (każda);
163 x 100 cm (całość)
sygn. i opisany na odwrociu: T. Kantor /
"schwarzes / emballage" i wyblakła naklejka

Estymacja: 1 200 000 – 1 500 000 zł •

PROWENIENCJA

Polska, kolekcja prywatna
Calmels-Cohen, aukcja 22.06.2006, poz. 206

WYSTAWIANY

Warszawa, Piękna Gallery, Tadeusz Kantor.
Malarstwo, 16 grudnia 2015 - 31 stycznia 2016.

REPRODUKOWANY

Tadeusz Kantor. Malarstwo [katalog wystawy],
Piękna Gallery, Warszawa 2016, s. nlb.

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

Od około 1963 roku zaczął tworzyć asamblaże i ambalaże – dzieła, do których przytwierdzał fragmenty trójwymiarowych przedmiotów i zużytych opakowań. Wywodzące się z tradycji kolażu, tzw. „malarstwo łączone” stanowiło swoistą prowokację i odwieczne pytanie o granice sztuki. Nie rezygnując z tradycyjnej techniki z użyciem farb, Kantor dopełniał swoje płótna jednym bądź dwoma przedmiotami, swoistymi „ciałami obcymi”. Do najstynniejszych prac tego typu zalicza się cykl z parasolami. W 1964 roku w swoim manifestie o ambalazach Kantor pisał: „Przedmiot interesował mnie zawsze. Zdawałem sobie sprawę, że on sam jest nie do zwyczajenia i niedostępny. Naturalistycznie odtworzony na obrazie staje się mniej lub bardziej naiwnym fe-tyszem. Kolor, który usiłuje go dotknąć, uwikłuje się natychmiast w pasjonującą przygodę światła, materii i fantomów. Ale przedmiot trwa dalej nieodgadniony. Czy nie można by go 'dotknąć' w inny sposób. Sztuczny. Poprzez negatyw, odcisk lub przez ukrycie. Przez coś, co go ukrywa” (Borowski

W., Tadeusz Kantor, wyd. WAiF, Warszawa 1982, s. 147-148). Okres asamblaży jest w twórczości Kantora niezwykle ważny. Wówczas jego dzieła – zarówno te plastyczne, jak i sceniczne – zaczęły coraz bardziej unicestwiać formę artystyczną i odkrywać realność samego, zdegradowanego przedmiotu.

Prezentowany „Schwarzes emballage” z lat 70. przedstawia czarny parasol unoszący się nad ekspresyjnie zaznaczoną kilkoma barwnymi plamami płaszczyzną. Na błękitnym tle rysuje się pokraczna niczym worek kartofli, zdeformowana postać ludzka. Parasol – przedmiot praktyczny, służący do ochrony człowieka i jego przestrzeni – przestaje tu spełniać swą rolę. Połamany i zniszczony, jest rzeczą „najniższej rangi”, bezużyteczną, nadająca się tylko do wyrzucenia na śmietnik. Góruje nad człowiekiem, stanowiąc obcy, trójwymiarowy wtręt w warstwę malarską obrazu. „Artysta traktował przyczepienie go do płótna jako sprzeniewierzenie się dotychczas uprawianej twórczości malarskiej, akt ostatecznego przekroczenia informelu” (Stangret L., Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła, ART+EDITION, Kraków 2006, s. 62). Kantorowski ambalaż poprzez swą niejednorodną budowę niesie ze sobą narracyjny ładunek i różne możliwości interpretacyjne. Jednocześnie stanowi swego rodzaju nowy obszar artystycznej gry, gdzie połamany parasol symbolizuje upadek świetności i koniec dawnej tradycji obrazowania.

Parasol jest „opakowaniem” wielu ludzkich spraw, kryje w sobie poezję, nieprzydatność, śmieszność.
– Tadeusz Kantor

(cyt. za: Stangret L., Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła, ART+EDITION, Kraków 2006, s. 62)







Kompozycja abstrakcyjna, 1963

olej, płótno, 61 x 73,5 cm
sygn. p. d.: 1963 / Kantor oraz sygn. i opisany
na odwrociu: T.KANTOR / XII 1963 / KRAKÓW

Estymacja: 180 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup w Polswiss Art
kolekcja Wojciecha Fibaka

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 dokonaniem 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 (bezformność), 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 in-

dywidualność 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 wyzwalała 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” – mówił artysta (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.

(...) 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.

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



42
TADEUSZ KANTOR
(1915 - 1990)

Emballage, 1967

olej, kolaż, płótno, 80,5 x 100 cm
sygn. p. d.: Kantor

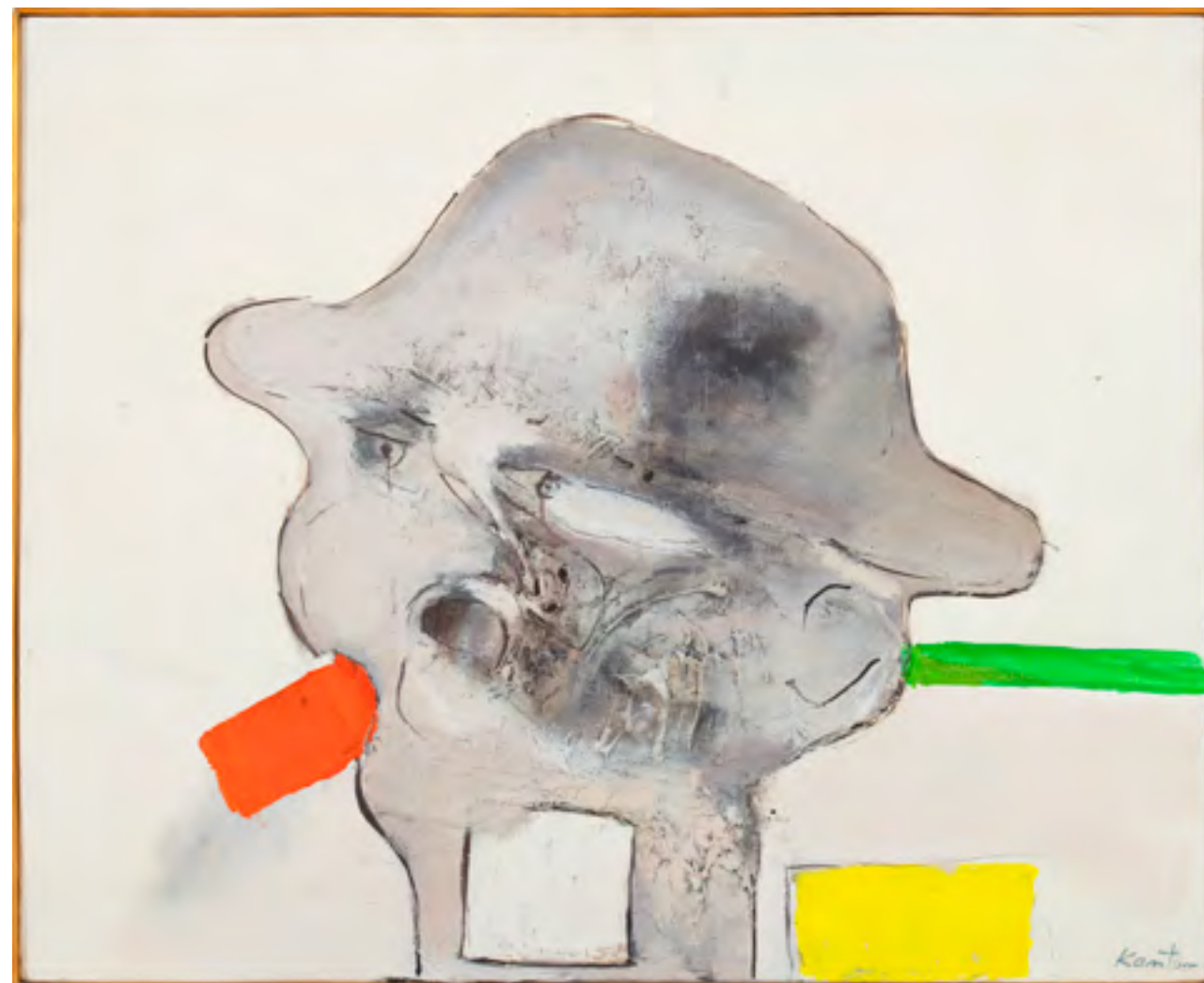
Estymacja: 450 000 – 550 000 zł •

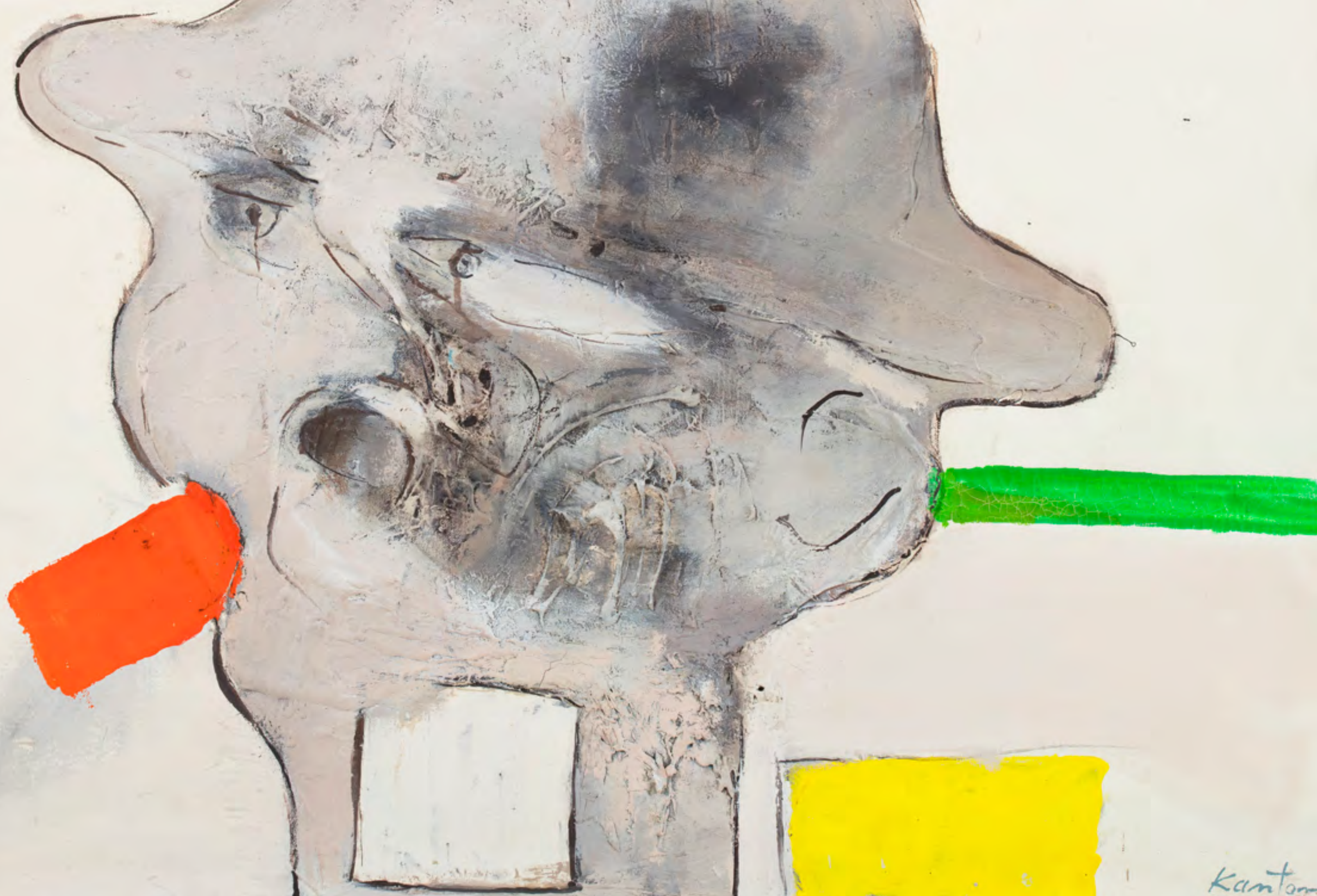
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Uppsala Auktion, aukcja 03.06.2008, poz. 1674
Szwecja, kolekcja prywatna
zakup bezpośrednio od artysty

WYSTAWIANY
São Paulo, Biennale, 1967

W ambalażach zawarł syntezę
swojej sztuki: wszystkie lęki
i obawy, pragnienie ocalenia
własnych odkryć i idei.
W ambalażach ukrywał ludzi
i przedmioty, ludzkie sprawy,
marzenia i właściwą materię
życia. A przede wszystkim
skrywał samego siebie.

(Stangret L., Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego
dzieła, ART+EDITION, Kraków 2006, s. 67)





Kanton

(...) 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)

43
TADEUSZ KANTOR
(1915 - 1990)

z cyklu Judasz

technika mieszana, papier, 17 x 26,5 cm
opisany u dołu: cykl "Judasz"

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •



W człowieku, do którego dotarł przekaz o formach – dokonuje się przemiana. Odczuwa on radość z poznania nieznannej wcześniej ekspresji piękna w nowej formie sztuki. Autentyczna sztuka jest zawsze właściwa swoim czasom, a epoka cybernetyki domaga się sztuki, która przekraczałaby wczorajszą estetykę, zbyt często zredukowaną do prostej kwestii wrażliwości.

– *Józef Jarema*

(Archiwum Christiana Leprette'a, Art Abstrait Constructif [katalog wystawy], Galerie Matarasso, Nicea, 1956)

44
JÓZEF JAREMA
(1900 - 1974)

Kompozycja, 1974

technika własna, płyta, 125,5 x 77 cm
na odwrociu opisany u góry: Caisse - P M = 496
= 11 TAB / N = 1 oraz na dole: opera originale /
ed autentica / del PITTORE / GIUSEPPE JARE-
MA / POLONIA / opera proveniente / diretta-
mente dall'artista / vivente a NIZZA FRANCIA /
nel 1974 / marzo 1975

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •



45
ERNA ROSENSTEIN
(1913 - 2004)

Za siódmą wodą, 1967

olej, tempera, tusz, płótno, 56 x 69 cm
sygn. d. śr.: E. Rosenstein / 1967 opisany na
odwrociu: "ZA SIÓDMĄ WODĄ" / tempera, tusz,
olej 56 x 69 cm / 1967

Estymacja: 160 000 – 180 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
zakup od Artura Sandauera (męża artystki)

Według znanej analizy Freuda nieświadomość sama dąży do powtórzeń, a to co wyparte, wydobywa się na powierzchnię świadomego pod wpływem zewnętrznych bodźców. Twórczość Rosenstein rozpięta jest między pracą świadomości, która ocala integralność jednostki, chroniąc ją przed osunięciem się w niemoc i melancholię, a tym obszarem, którego skontrolować ani nazwać się nie da, który wciąż wyłania z siebie to, co nowe i nieznanne.

(Jarecka D., Piwowarska B., Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 9)

Wszystko, co robię, musi być zgodne z tytułem jednego z moich obrazów: „Za spuszczeniem powiek”, z tym, co widzę od wewnątrz. Reszta jest sprawą mojej wolności. Mogę robić malarstwo przedstawiające, ale równie dobrze aluzyjne czy wyabstrahowane. Zewnętrzny, stosowany powszechnie podział między kierunkami nie jest dla mnie ważny. Idzie tylko o to, żebym widziała rzecz przy zamkniętych powiekach.
– *Erna Rosenstein*



46
ERNA ROSENSTEIN
(1913 - 2004)

Kompozycja

olej, płyta, 25,5 x 45,5 cm
sygn. p. d.: ER sygn. i opisany na odwrociu:
Erna Rosenstein / POLEN

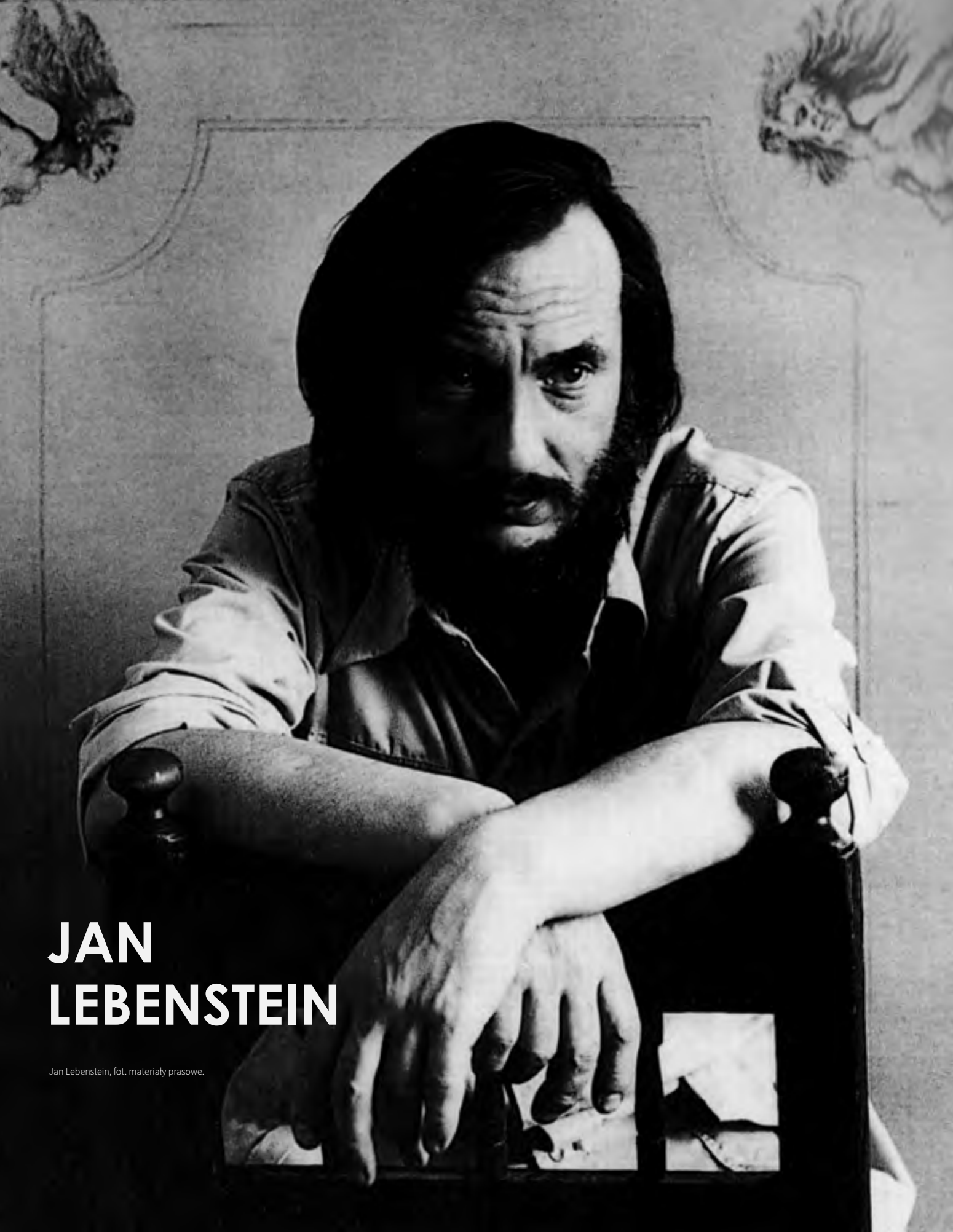
Estymacja: 70 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Polski Dom Aukcyjny SZTUKA, aukcja
07.11.2004, poz. 67

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

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





JAN LEBENSTEIN

Jan Lebenstein, fot. materiały prasowe.

Jan Lebenstein był artystą, który w swej sztuce rozwinął własne, niepowtarzalne barokowe bestiariusz, na miarę współczesnej mitologii. Niezwykle introwertyczny, prezentował typ samotnika, nieulegającego modom i konsekwentnie kroczącego raz obraną drogą twórczą. Urodził się w 1930 roku w Brześciu nad Bugiem. Wiadomo, że już w dzieciństwie zaczął zdradzać pasję do rysowania. Ten wczesny okres jego życia owiany jest jednak pewną tajemnicą, artysta nie chciał o nim wspominać. Wojna wybuchła, gdy miał niespełna dziesięć lat. Wrogie wojska, nocne aresztowania, odgłosy strzałów i codzienny strach – musiały wywołać w nim głęboką traumę. Jego ojciec, kierownik stacji kolejowej, został zamordowany przez Niemców. Niedługo później zmarł także starszy brat Jana, zastrzelony przez UB, a młodszy spędził kilka lat w więzieniu. W 1945 roku w ramach repatriacji Polaków z terenów przygranicznych, wraz z mamą i siostrą, piętnastoletni chłopiec opuścił rodzinne miasto. Rodzina wyjechała do Szczytna, a stamtąd przeniósła się do Warszawy.

W stolicy Lebenstein zaczął swoją edukację artystyczną. Wpierw zaliczył liceum plastyczne, a następnie w 1948 roku został przyjęty na Wydział Malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych. Trafił do pracowni Kazimierza Tomorowicza, którą na czwartym roku zamienił na pracownię Eugeniusza Eibisha. Ostatecznie rok dyplomowy zaliczył u Artura Nachta-Samborskiego. W środowisku uczelnianym w owym czasie, w opozycji do systemowo narzucanego socrealizmu, prym wiódł koloryzm. Lebenstein pogardzał jednym i drugim. Równie bezwzględnie odrzucał awangardę, zwłaszcza abstrakcję geometryczną. „Środowisko artystyczne w Warszawie było jałowe, sklerotyczne zarówno od strony kontestatorów, jak i malarzy oficjalnych. Tematyka i środki wyrazu – wydumane. Martwa natura z butelką chianti namalowana przez Cybisa to jakieś nieporozumienie. Nikt takiej flaszki na oczy nie widział, podobno we Włoszech ludzie to pijają. Lepiej było namalować pół litra wyborowej i kwaszonego ogórka” – komentował Lebenstein (cyt. za: Gieżyński S., Jan Lebenstein – buntownik z powodu, „Weranda”, styczeń 2009). Jedyną godną sztuką było dla niego malarstwo przedstawiające.

W 1955 roku wziął udział w głośnej wystawie młodego pokolenia w warszawskim „Arsenale”, na której pokazał peryferyjne pejzaże Warszawy. W tym czasie zaczął też tworzyć swoje pierwsze „figury kreślone” na papierze milimetrowym. Jego debiutancka indywidualna wystawa miała miejsce rok później w Teatrze na Tarczyńskiej, dzięki wsparciu przyjaciela Mirona Biało-szewskiego. Na ekspozycji znalazły się wówczas nowe „figury hieratyczne”. Bezpośrednio z tych kompozycji narodziły się wkrótce „figury osiowe”, stanowiące oparte na symetrii totemy, znaki żywych organizmów. „Poszedłem

pod prąd panującej wtedy mody na tasyzm. W malarstwie zawsze była dla mnie ważna »metafizyka«. ... Byłem »pierwotniakiem« i stworzyłem swojego pierwotniaka. Ślepego, ale już kręgowca. Nazwałem go figurą osiową” – wspominał artysta (Ewolucja pierwotniaka. Z Janem Lebensteinem rozmawia Leszek Kołodziejczyk, „Polityka” nr 24, 1979). Zaczął być dostrzegany przez krytykę, zaproponowano mu udział w wystawach zagranicznych: na Biennale w Sao Paulo, przeglądzie „Documenta II” w Kassel oraz na wystawie „Pologne 50 ans de peinture” w Genewie. Na pierwszym Biennale Młodych w Paryżu otrzymał Grand Prix i stypendium na pobyt w Paryżu. W 1959 roku wyjechał do Francji, która stała się odtąd jego domem.

W latach 60. twórczość Lebensteina stopniowo ewoluowała, przechodząc z „figur osiowych” w struktury horyzontalne o bardziej reliefowej materii malarskiej. Artysta zaczął przedstawiać fantastyczne zwierzęta, różnego rodzaju obrzydliwe kreatury w stanach skurczu, przypominające prehistoryczne gady (cykl „Creatures abominables” 1960-1965). Jednocześnie malował swój „Carnet Intime”, ukazując kobiety i mężczyzn w różnych frywolnych, namiętnych sytuacjach. Od ok. 1967 roku skupił się na eksperymencie z figurą ludzką, łącząc ją z elementami zwierzęcymi. Chcąc jak najdosadniej wyrazić naturę człowieka i nieuchronność upływającego czasu, stworzył symboliczny wachlarz niesamowitych, człtekokształtnych hybryd i kościotrupów. Te spotworniałe istoty umieszczał w trywialnych sytuacjach – na kanapie, w barze, kinie, metrze czy burdelu, opowiadając własnym językiem różne anegdoty. „(...) człowiek też ma dwie nogi, a nago często i do małpy jest podobny. A jak z boku spojrzeć... to przecież gdzie jest powiedziane, że ma być tym najpiękniejszym stworzeniem? Jak się patrzy na te paluchy, nochale, te kulfonowate Wenusy – a o wnętrzu to czasem lepiej nie wspominać! Kiedyś nawet to odkrycie było dla mnie olśnieniem. Prawie zakrzyknąłem: »Gdzie tu piękno?!«” – mówił artysta (Sztuka daje świadomość bytu. Z Janem Lebensteinem rozmawia Zygmunt Korus, „Odra” nr 1, 1979).


Sztuka Lebensteina wypływa z surowych doświadczeń życiowych. Skupiona od samego początku wokół figury ludzkiej, przepoczwarzanej przez lata, przedstawia symboliczny, apokaliptyczny świat, którego bohaterami jesteśmy my wszyscy. Odnaleźć w nim można obraz naszych podświadomych myśli i czynów, jak również wątek egzystencjalny, skupiony wokół problematyki czasu jako destrukcyjnego żywiołu okaleczającego i rozkładającego ciało aż do kości. Artysta odrywając się od wszystkich panujących nurtów, stworzył styl wyjątkowo rozpoznawalny, stając się jednym z najważniejszych twórców polskiej sztuki współczesnej.

Jeszcze będąc dzieckiem, potrafiłem absolutnie wyłączyć się z zewnętrznego świata i skupić się na swoim wewnętrznym... Mało mnie obchodziła szkoła, sporty. Chciałem tylko znaleźć kąt, w którym nikt nie będzie przeszkadzał... no i smarować, to znaczy mazać na kawałkach papieru.

– Jan Lebenstein

(Jan Lebenstein. Demony [katalog wystawy], Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2005, s. 5)



A detail from Francisco Goya's painting 'Promenade' (Promenade), showing a woman's legs and a man's head with horns. The woman's legs are in the upper half of the frame, and the man's head is in the lower half. The man has horns and is wearing a striped garment. The background is dark and textured.

Jest wizjonerem. Wizjonerem barokowym:
wypracowane przeploty Chimery i trywialności
życia, Melancholii i niesamowitego śmiechu,
błędnej halucynacji i mikrowidzenia, grymasu
i błyskawicznych prawd zwierciadła; confetti
i capriccio – wszystko to spokrewnione z Goyą.
Goya prowincji.
– *Aleksander Wat*

(cyt. za: Jan Lebenstein. Promenade, Galeria aTAK, Warszawa 2012, s. nlb)

47
JAN LEBENSTEIN
(1930 - 1999)

Apotheosa, 1968

akryl, olej, płótno, 97 x 130 cm
sygn. l. d.: Lebenstein 68; sygn. i opisany na
odwrociu: Lebenstein / "apotheosa" / 1968 na
odwrociu dwie naklejki

Estymacja: 300 000 – 400 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

Problematyka kondycji człowieka w kontekście nierozzerwalności duszy i ciała jest jednym z kluczowych wątków w twórczości Jana Lebensteina. Swoją sztukę artysta traktował bardzo poważnie, wielokrotnie podkreślając w dosadny sposób, że: „zabieganie o cały ten koszmarny sukces to dla mnie jest mentalne gówno”. Światy, które kreował wynikały z głębokiej refleksji nad człowiekiem, z zakorzenienia z transcendencji, a sam akt twórczy traktował Lebenstein jako moment „łapania absolutu za nogi, (...) oderwania się od nicości, od siebie samego”.

Wizerunek człowieczeństwa, jaki przedstawia artysta, jest pokraczny, ale nie pozbawiony czułości wynikającej z głębokiego zrozumienia dla ludzkiej natury. Człękokształtne postaci zaludniające prace Lebensteina, zwłaszcza te z okresu lat 60. i początku lat 70., pokazują rozczulającą potworność, karykaturalność w wymiarze cielesnym. W latach 1966-68 potężne figury kobiet ukazywane są we wnętrzach, na klatkach schodowych podrzędnych hotelików, samotnie lub w otoczeniu innych mniej lub bardziej fantastycznych postaci. Pojawiają się one na płótnach, ale też w rysunkach oraz – po raz pierwszy wówczas – również na grafikach. Wszystkie te formy wypowiedzi Lebenstein traktuje równorzędnie, sposób wyrażania nie jest dla niego istotny, najważniejszy jest problem. Wizerunki kobiet będące syntezą

archetypicznej Wielkiej Matki z ladcnicą, przedstawia za pomocą subtelnie wyrysowanych linii oraz rozlanych plam zieleni, ugrów i brązów, podkreślając tym samym ich organiczność, a może bardziej cielesność. W swoim dziele pt. „Apotheosa” z 1968 roku odmalowaną na szezlongu nagą modelkę, ukazując w towarzystwie trzech potworów. Kobieta bezwstydnie prezentuje swój erotyzm, a piekielne bestyjki skupione na adoracji jej kształtnego, grzesznego ciała, są niczym słudzy uwodzicielskiej Wenus.

Czesław Miłosz pisał: „(...) jego ludobestie i potwory są jakby odpowiedzią na demonizm czający się i w materii, i w świecie ludzkim. Demonizm wielkiego miasta znajduje u niego wyraz w niby-ludziach, niby-zwierzętach, siedzących w kinie albo na stacjach metra, w sprzężeniu seksu ze szkieletem w konwentyklach prostytutek” („Zeszyty Literackie” 1999, nr 4). Bogactwo tych przedstawień, bliskie w szczegółach stylistyce baroku – zdaje się celowo uwypuklać zmysłową stronę człowieka. Jest w tym pewien fatalizm, obawa przed pełnym zatraceniem duszy na korzyść ciała. Ale jest też wyrozumiałość dla słabości czyniących z człowieka karykaturę samego siebie. W obrazach Lebensteina nie pada akt oskarżenia, nie wybrzmiewa słowo krytyki pod adresem ludzkości. A efektem tej totalnej wizji jest traktat o naszej naturze.

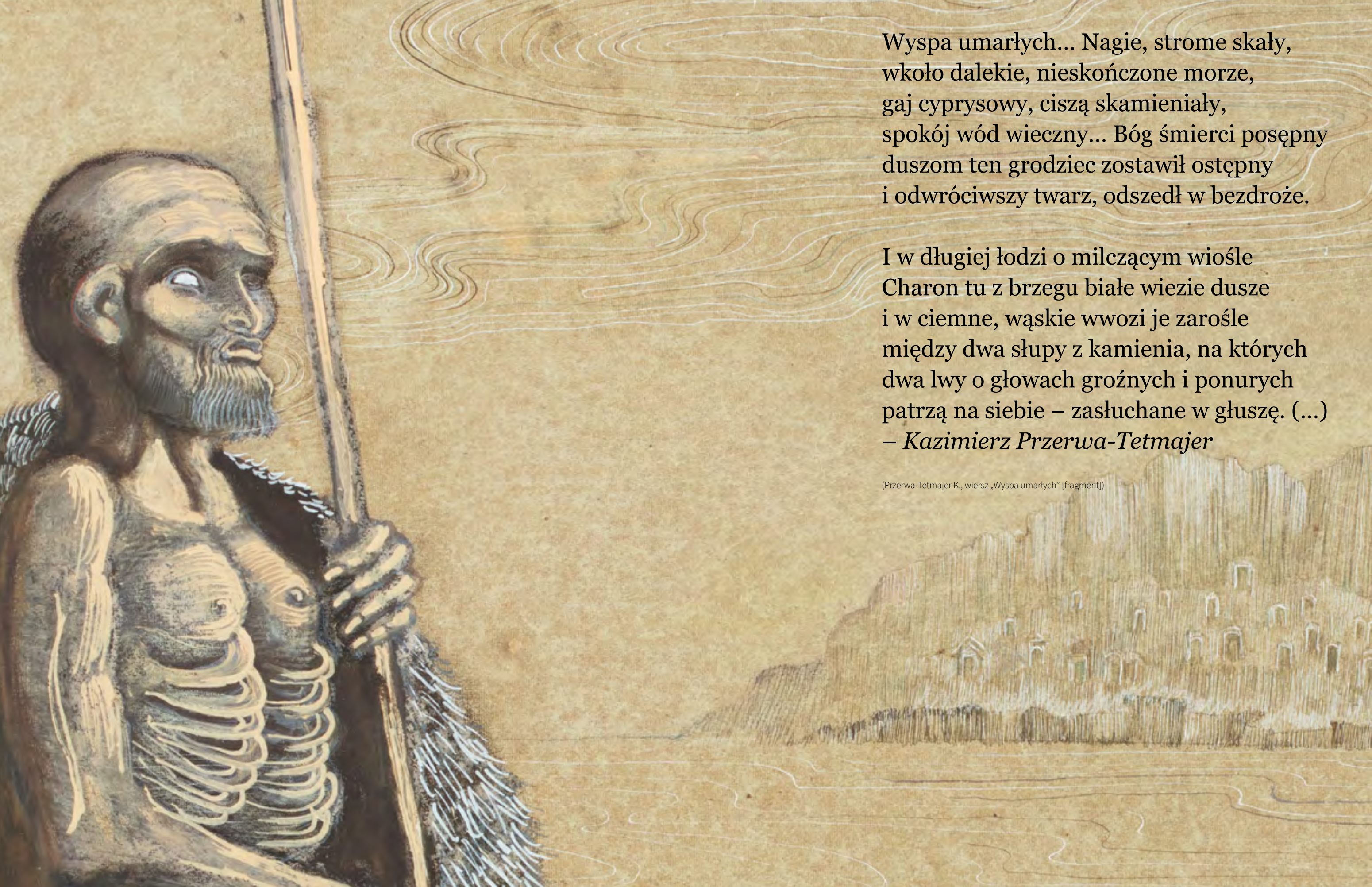


Świat potworów – raczej można uznać za świat symboliczny.

W sposób symboliczny używam tych potworów, żeby scharakteryzować sytuację. A nie wierzę... to znaczy, można wierzyć w rzeczywiste istnienie diabła czy demona, ale jeśli się używa takich figur... są to figury symboliczne; figury, które mają określić sytuacje pomiędzy człowiekiem a tym, co się z nim dzieje na płótnie. Ludzki zwierzyniec... no, po co to robić? To naturalne, bo jak można patrzeć inaczej na poczynania ludzi...

– *Jan Lebenstein*

(Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności, wyd. Hotel Sztuki, Warszawa 2004, s. 171)



Wyspa umarłych... Nagie, strome skały,
wkoło dalekie, nieskończone morze,
gaj cyprysowy, ciszą skamieniały,
spokój wód wieczny... Bóg śmierci posepny
duszom ten grodziec zostawił ostepny
i odwróciwszy twarz, odszedł w bezdroże.

I w długiej łodzi o milczącym wiośle
Charon tu z brzegu białe wiezie dusze
i w ciemne, wąskie wwozi je zarośle
między dwa słupy z kamienia, na których
dwa lwy o głowach groźnych i ponurych
patrzają na siebie – zasłuchane w głuszę. (...)
– *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*

(Przerwa-Tetmajer K., wiersz „Wyspa umarłych” [fragment])



48
JAN LEBENSTEIN
(1930 - 1999)

Charon, 1976

gwasz, pastel, kredka, tusz, papier
naklejony na tekturę, 111 x 94,5 cm
sygn. l. d.: Lebenstein 76

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

Twórczość Jana Lebensteina jest trudna do zdefiniowania. Z jednej strony jawi się jako oryginalna odmiana malarstwa figuratywnego, z drugiej zaś przemawia bogatym językiem abstrakcyjnym, który bliski jest surrealizmowi. Jego obrazy to poetyckie transpozycje figury ludzkiej i ekspresyjne postaci zwierzęce, w których przebrzmiewa fascynacja relikami archaicznych kultur i tradycji. „(...) podziemia Luwru były (...) jednym ze źródeł. (...) gdzieś intuicyjnie człowiek ma czasem potrzebę poznania odległych cywilizacji, które są kolebką naszej” – opowiadał malarz (Film dokumentalny o Janie Lebensteinie, Sitek E. [reż.], Program II TVP, Warszawa 1993).

Prezentowany obraz pod tytułem „Charon” należy do grupy dzieł powstałych w latach 1967-1975, w których Lebenstein odwoływał się do mitologii klasycznej. Greckie i rzymskie legendy posłużyły artyście jako symboliczny nośnik treści dotyczących relacji międzyludzkich. Praca przedstawia fragment łodzi, w której leży piękna, naga kobieta w towarzystwie włochatych bestii. Łodzią steruje stojący na rufie starzec, trzymając w rękach wiosło. Swoim wyglądem przypomina żywego trupa – jest ślepy na jedno oko, a jego klatka piersiowa eksponuje gołe żebra bez skóry. To

mityczny Charon – bóg umierających, przewoźnik dusz, łącznik pomiędzy światem żywych a podziemiami Hadesu. Na rozległym morzu, w tle na horyzoncie mający cel podróży – skalista wyspa. Stanowi ona niewątpliwie odwołanie do słynnej „Wyspy umarłych” Arnolda Böcklina. Lebenstein był zafascynowany twórczością szwajcarskiego przedstawiciela symbolizmu, między innymi któremu zadedykował jedną ze swoich paryskich wystaw, w Theatre National de l’Odeon.

W dziele Lebensteina uwidacznia się topos Thanatosa – czekającej wszystkich nieubłagania śmierci. Dotknąć ona może każdego, nie tylko ciało stare i pomarszczone, ale też młode, jędrne. Gdy przyjdzie nasza pora, przekroczymy próg zaświatów i być może zamiast ogarniającej ciemności, poznamy tajemnicę istnienia. Czy wrócimy, skąd przyszliśmy? „Z mroków przeszłości wyłaniają się nie tylko demony, ale też obszary potężnych cywilizacji, których ożywiony mit niesie z sobą nadzieję. Takie są artystyczne podróże Lebensteina do Hellady i Pergamonu” (Jan Lebenstein. Demony [katalog wystawy], Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2005, s. 35).

Ostatecznie myśmy się skądś wzięli, prawda? Mity, archetypy, to jest nasze dziedzictwo i nasz garb. (...) Jesteśmy sprymitywizowanymi spadkobiercami kilku cywilizacji, całej kultury śródziemnomorskiej – Babilonu, Grecji, Rzymu. Kiedy o tym głośno mówiłem, to usłyszałem: „Ramol”. Teraz nowoczesność polega na wypchaniu psa czy kota. Proponowałbym, żeby autorka sama się wypchała, i niech muzeum sztuki nowoczesnej wystawi ją jako dzieło sztuki.
– *Jan Lebenstein*

(Jan Lebenstein [katalog wystawy], Galeria Malarstwa ASP, Grupa Tomami, Kraków 2009, s. 21)





49
JAN LEBENSTEIN
(1930 - 1999)

Ilustracja do poezji Eugenio Montale,
1974

akwarela, tusz, długopis, papier, 37,5 x 26 cm
sygn. l. d.: Lebenstein i opisany p.d.: J...etion
(nieczytelnie) / pour E. Montale

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

Nie uważam ilustracji za coś złego,
podrzedniejszego – że jest wyżej „sztuka
czysta”, a niżej ilustracja. Jeśli ilustracja
trzyma się dobrze tekstu i wytrzymuje jego
nośność, to bardzo duża rzecz.

– *Jan Lebenstein*

(Jedyna rzecz która się spełni. Z Janem Lebensteinem rozmawiali ks.
Andrzej Przekaziński i Danuta Wróblewska, [w:] Księga Hioba. Apokalipsa
[katalog wystawy], Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1986)

50
ROMAN OPAŁKA
(1931 - 2011)

z serii Studium dotykowe, 1958

tusz, kredka litograficzna, papier naklejony na
tekturę, 107 x 36,5 cm

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

REPRODUKOWANY
Sosnowski P. i in. [oprac.], Roman Opałka.
Katalog wczesnych prac, Fundacja Opałka,
Warszawa 1998, s. 20.

W 1965 roku Roman Opałka podjął radykalną decyzję poświęcenia całej swojej twórczości jednemu dziełu życia – obrazom liczyonym. Odtąd wszystkie jego prace podporządkowane były programowi liczenia, poczynając od „OPALKA 1956/1”. Na szarych płótnach zapisywał białym pigmentem kolejne chwile przepływającego czasu, a następna notatka stawała się odrobinę jaśniejsza od poprzedniej. Dzisiaj, dla większości odbiorców, Opałka kojarzony jest wyłącznie z obrazami liczyonymi. Zanim jednak narodziła się owa idea, malarz już od dziesięciu lat aktywnie działał na polu artystycznym. „Powstały wówczas takie prace, jak abstrakcyjne obrazy z cyklu ‘Alfabet grecki’, ‘Poduszkowce’ – przestrzenne, płócienne kompozycje, olbrzymi drewniany panel ‘Integracje’ i wreszcie ‘Chronomy’ – płótna wypełnione chaosem kropek bezpośrednio poprzedzające obrazy liczone” (Sosnowski P. i in. [oprac.], Roman Opałka. Katalog wczesnych prac, Fundacja Opałka, Warszawa 1998, s. 6). Artysta z sukcesem rozwijał się też w dziedzinie grafiki.

Wszystkie te prace pozostające obecnie w cieniu obrazów liczonych, w momencie swojego powstania uważane były przez krytykę za dzieła skończone – godne ekspozycji na wystawach. Dla Opałki stanowiły one jednak tylko drogę do swojego słynnego programu. Oferowany obraz z cyklu „Studium dotykowe” należy do grupy tych wczesnych kompozycji, dzięki którym zgłębiać możemy warsztat mistrza. Praca stanowi ciekawy przykład malarskich poszukiwań Opałki potwierdzając, że twórca: „nie poddaje się obowiązującemu kanonowi i zawsze próbuje rozwiązywać swoje własne problemy artystyczne” (Sosnowski P. i in. [oprac.], dz. cyt.).





JERZY NOWOSIELSKI

Jerzy Nowosielski, 1978, fot. Krzysztof Gieraltowski, Forum.

Jerzy Nowosielski urodził się w Krakowie 7 stycznia 1923 roku w rodzinie polsko – ukraińskiej. Jego matka była katoliczką, ojciec zaś unitą pochodzącym z Łemkowszczyzny. Ochrzczony w rycie greckokatolickim, mały Jerzy z jednej strony wychowywany był w tradycji prawosławnej, z drugiej zaś uczył się w środowisku rzymskokatolickiego Męskiego Gimnazjum oo. Pijarów. Najsilniejszy wpływ na kształtowanie się osobowości Nowosielskiego miała kultura wschodu, z którą obcował od najmłodszych lat uczestnicząc w nabożeństwach liturgii prawosławnej. Tam pierwszy raz zetknął się zarówno ze sztuką ikony jak i z muzyką, która wywarła na nim ogromne wrażenie. Pielęgnowanie tej fascynacji zawdzięczał w znacznej mierze ojcu, który prowadził syna na koncerty i do opery. To również dzięki bliskiemu przyjacielowi ojca – architektowi Władysławowi Jachimowiczowi – Nowosielski zaczął interesować się również sztukami wizualnymi. Krystyna Czerni przytacza wspomnienia z tego decydującego momentu w życiu artysty: “pamiętam pewne popołudnie, gdy po jednej z rozmów z Jachimowiczem przeszedłem do drugiego pokoju i wtedy nagle wszystkie moje uprzednie wrażenia wyniesione z oglądania obrazów van Gogha i Utrilla odżyły we mnie w jakiś jedyny, niepowtarzalny sposób. Po prostu otworzyły mi się oczy na sztukę. To tak, jakbym nie ucząc się, zaczął nagle mówić jakimś nie znanym mi językiem. (...) Zobaczyłem obrazy i zapragnąłem zostać malarzem” (Jerzy Nowosielski, [w:] Wielcy Malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło, nr 105, wyd. Eaglemoss, 2000).

Zaraz po wybuchu wojny rodzina Nowosielskich przenosi się do Lwowa. Obcowanie ze sztuką prawosławną staje się dla Jerzego wiel-

kim przeżyciem. Po latach wyzna, że wszystko, co później zrealizował w malarstwie było uwarunkowane tym pierwszym zetknięciem się ze światem ikon w Ukraińskim Muzeum we Lwowie. W latach 1942–43 Nowosielski podjął studia z ikonopisarstwa w unickiej Ławrze Uniowskiej św. Jana Chrzyciela pod Lwowem. Po powrocie do Krakowa rozpoczął naukę w Instytucie Technik Artystycznych. Wykładowcami tej jedynej akceptowanej przez Niemców placówki byli wówczas m.in. Józef Mehoffer i Stanisław Kamocki. Pod ich skrzydłami studiowali razem z Nowosielskim m.in. Tadeusz Brzozowski, Kazimierz Mikulski, a także Marek Rostworowski i Mieczysław Porębski. Tam kształtowało się środowisko malarskiej awangardy, które po rozwiązaniu szkoły przez Niemców, skupiło się wokół Tadeusza Kantora. Po zakończeniu wojny Nowosielski zapisał się do Akademii Sztuk Pięknych, lecz nie wytrwał tam długo. Kształcenie zastąpił artystyczną działalnością w obrębie „Grupy Młodych Plastyków” blisko współdziałając z Tadeuszem Kantorem. Niezależność twórcza, której wyrazem stała się Wystawa Sztuki Nowoczesnej (1948/49), zakończyła się wraz z zadekretowaniem socrealizmu podczas IV Zjazdu ZPAP w Katowicach. Artystyczną odpowiedzialność Jerzego Nowosielskiego na narzucony porządek stało się malarstwo abstrakcyjne, w okresie stalinizmu uciekał też w scenografię, współpracując z Państwową Dyрекcją Teatrów Lalek w Łodzi. Wówczas rozpoczął również wielką przygodę z monumentalnym malarstwem sakralnym w cerkwiach w Gródku i w Kętrzynie. To spowodowało z kolei w Nowosielskim duchowe odrodzenie i zainteresowanie filozofią i teologią.

W połowie lat 50. XX w. aktywność artystyczna Jerzego Nowosielskiego nabrała tempa.

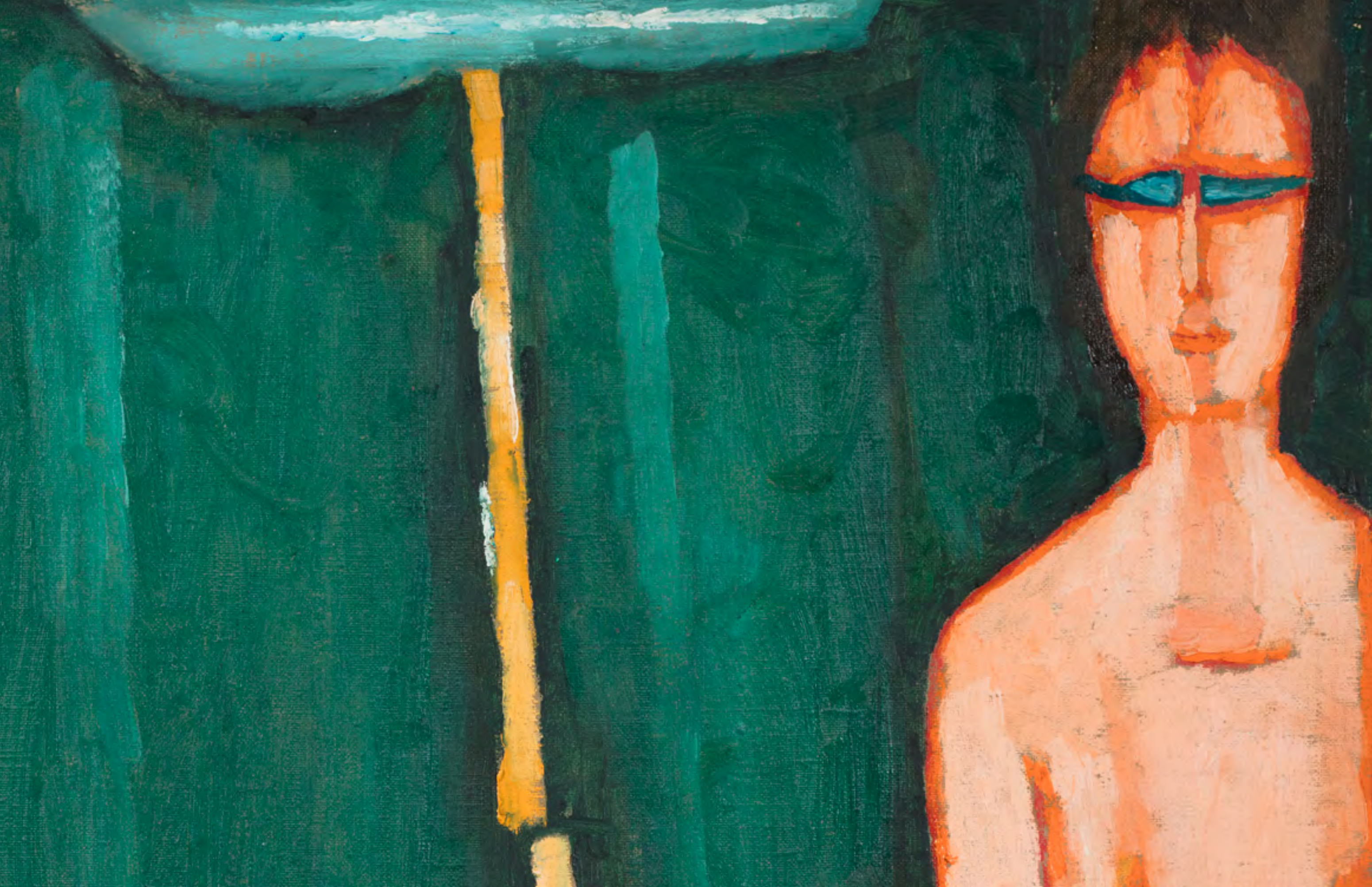
Muzeum Narodowe w Warszawie zakupiło jeden z jego obrazów abstrakcyjnych, w 1955 roku miała miejsce pierwsza indywidualna wystawa w Łodzi, rok później artysta wziął udział w Biennale w Wenecji pokazując tam 12 swoich prac. W 1959 roku wystawiał na Biennale w Sao Paolo. W 1957 roku doszło do reaktywacji „Grupy Krakowskiej”, co stało się jednym z powodów, dla których Nowosielski przeniósł się z powrotem do Krakowa i rozpoczął pracę na ASP, z którą pozostał związany przez następne 30 lat. Obok działalności dydaktycznej kontynuował malarstwo monumentalne w cerkwiach i kościołach, regularnie wystawiał i publikował teksty o naturze religijnej i teoretyczno-sztucznej. W 1990 roku rozpoczął współpracę z Galerią Andrzeja i Teresy Starmachów, w 1996 roku powstała Fundacja Nowosielskich, której celem jest wspieranie rozwoju sztuki współczesnej Jerzy Nowosielski do końca pozostał artystą aktywnym. W imponującym dorobku artysty swoje miejsce znalazło malarstwo abstrakcyjne, metafizyczne kompozycje figuralne i pejzaże. Osobny rozdział stanowią ikonostasy i dekoracje ścienne kościołów i cerkwi. Ostatnim, nieukończonym dziełem sakralnym malarza jest krzyż ołtarzowy w kościele ojców Dominikanów na warszawskim Stłużewie. Nowosielski był wielokrotnie odznaczany prestiżowymi tytułami i wyróżnieniami, otrzymując m.in. Krzyż Wielki Orderu Odrodzenia Polski (1998) czy Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2008). Artysta odszedł 21 lutego 2011 roku w Krakowie, pochowany jest na tamtejszym cmentarzu Rakowickim.

Uchwałą Sejmu RP IX Kadencji z 22 lipca 2022 roku zdecydowano o ustanowieniu roku 2023 Rokiem Jerzego Nowosielskiego.

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

– Jerzy Nowosielski

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



51
JERZY NOWOSIELSKI
(1923 - 2011)

Akt z pejzażem, ok. 1972

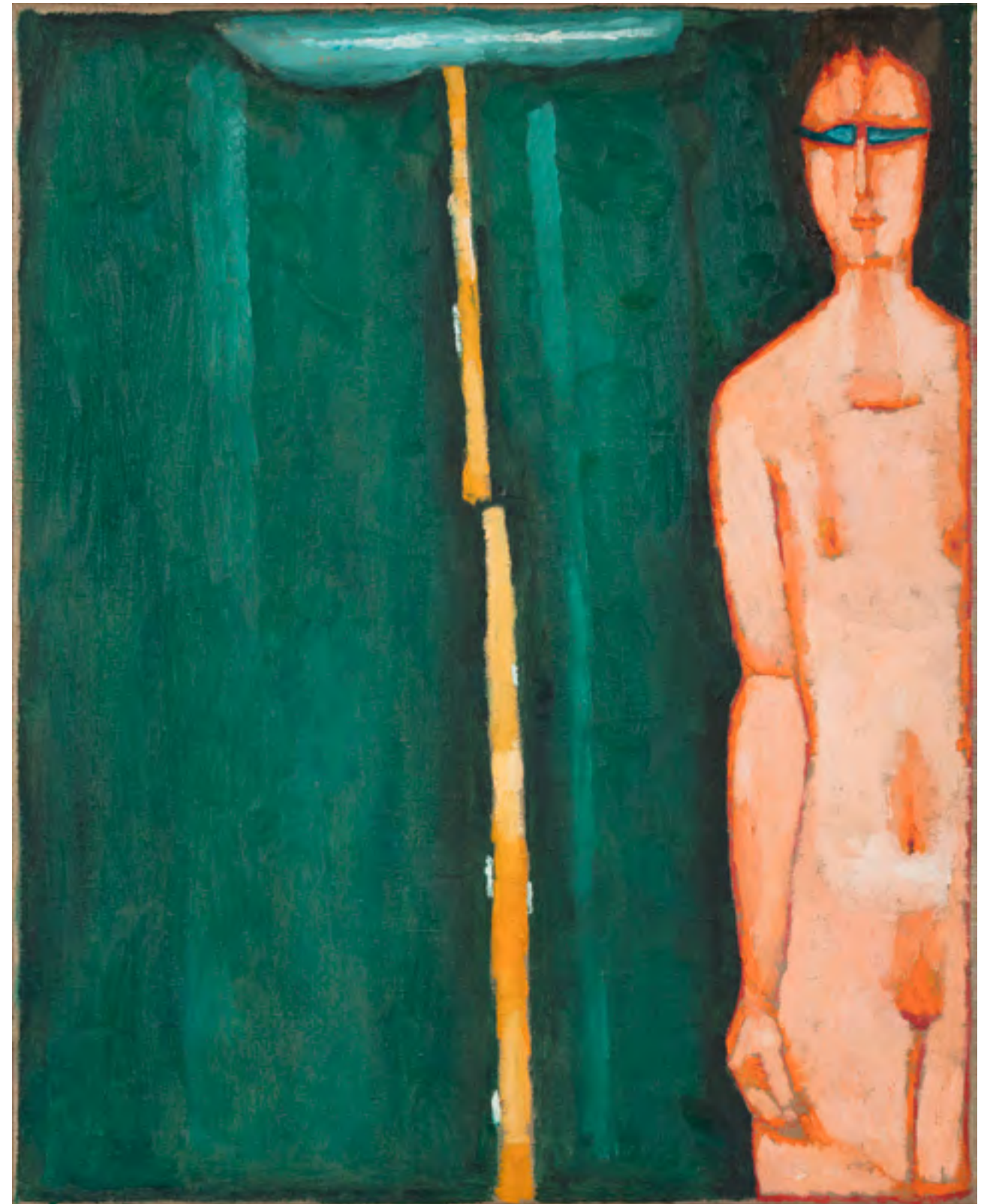
olej, płótno, 75 x 60 cm
sygn. na odwrociu: NOWOSIELSKI / Jerzy
Nowosielski

Estymacja: 250 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 04.12.2003, poz. 22
Desa Unicum, aukcja 31.05.1998, poz. 12

Wielkość i ważność
współczesności Nowosielskiego
polega właśnie na połączeniu
doświadczeń, na zrozumieniu
tradycji i historii, ale
i wnikaniu w dramat i niepokój
naszych dni. W centrum tych
zmagañ tkwi człowiek.

(Rodziński S., Świadećtwo czasów, „Projekt” 1980, nr 6 [139], s. 40)



52
JERZY NOWOSIELSKI
(1923 - 2011)

Akt, 1980

olej, płótno, 78,5 x 65,5 cm
sygn. na odwrociu: JERZY NOWOSIELSKI

Estymacja: 250 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 22.10.2003, poz. 309

REPRODUKOWANY
Jerzy Nowosielski [katalog wystawy], wyd.
Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich,
Kraków 2003, s. 460.

LITERATURA
Jerzy Nowosielski [katalog wystawy], wyd.
Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich,
Kraków 2003, s. 725, poz. 581.

Akty traktuję zasadniczo tak samo, jak ikona traktuje twarz. Ikona przecież z ciała ludzkiego wypracowała tylko schemat twarzy i rąk. Natomiast ja chciałbym zrobić z całym ciałem kobiecym to, co ikona zrobiła z twarzą.

– *Jerzy Nowosielski*

(Podgórzec Z., Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim, Warszawa 1985, s. 76)







Chrzest Chrystusa w Jordanie, 1999olej, płótno, 61 x 50 cm
sygn. na odwrociu: J.NOWOSIELSKI**Estymacja: 150 000 – 250 000 zł •**

PROWENIENCJA

Polska, kolekcja prywatna

Obrazy-ikony malowane przez Nowosielskiego przede wszystkim dla kościołów i cerkwi stanowią bardzo ważną część dorobku artysty, który w sposób szczególnie przesiąknięty był duchową tradycją swoich przodków i silnie się z tą tradycją utożsamiał. Podchodził do tematu z wrażliwością i metodycznie, już w latach 40. studiując reguły ikonopisarstwa i zgłębiając teologię i filozofię. W osobie artysty, ukształtowanego na granicy dwóch światów, łączyło się dziedzictwo Wschodu i Zachodu, co znalazło bezpośrednie przełożenie na jego malarstwo. Ikony Nowosielskiego charakteryzuje czystość i prostota przekazu, czytelne są w nich bardzo szerokie inspiracje nie tylko sztuką prawosławną, ale również wczesnośredniowiecznymi miniaturami, malarstwem Egiptu i Islamu, afrykańską rzeźbą. Jednocześnie pozostają nierozdzielnie związane ze sztuką abstrakcyjną i szerzej – z nurtem awangardy. „Ikona Nowosielskiego to ikona malowana po kubizmie i surrealizmie, Malewiczu i de Chirico, po sztuce Paula Klee i Matisse’a. Cała rosyjska awangarda miała za sobą szkołę tradycji bizantyjskiej. Moskwa ikonowa zburzyła wszystkie moje teorie” – przyznawał Malewicz, wieszając swój czarny kwadrat w narożniku pod sufitem, gdzie prawosławni wieszają ikonę” – pisała Krystyna Czerni (Nowosielski, wyd. Znak, Kraków 2006, s. 29).

Chrzest Chrystusa to temat, który Nowosielski podejmował kilkakrotnie na przestrzeni lat. Spośród dwunastu tradycyjnych dla prawosławia Świąt Pańskich (tzw. Prazdników), Chrzest

Pański (Kreszczenije Hospodnie) jest najważniejszym wydarzeniem, wielką Teofanią, pełną manifestacją boskości Jezusa. W cerkwi prawosławnej schemat ikonograficzny Chrztu Pańskiego ostatecznie ukształtował się w IX wieku czerpiąc z opisów pozostawionych przez trzech ewangelistów. Jerzy Nowosielski doskonale znał teologiczną podbudowę prawosławnej obrzędowości, czerpał ze spuścizny rosyjskich ikon i pozostał jej wierny implementując jednocześnie własny język wyrazu. Oferowana praca „Chrzest Chrystusa w Jordanie”, namalowana w 1999 roku, nawiązuje w sposób oczywisty do innych kompozycji, m.in. do namalowanej trzydzieści lat wcześniej dla wrocławskiego Soboru Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy we Wrocławiu. Postaci Jana Chrzciciela i Chrystusa ukazane są centralnie na tle rzeki Jordan, która stanowi pionową oś obrazu. Po obydwu stronach piętrzy się krajobraz gór Hermon, w prawej części górują dwaj Aniołowie Pańscy, nad całością zaś otwiera się niebo. Porównanie obydwu scen, które dzieli trzydzieści lat, pozwala dostrzec ewolucję malarskiego języka w kierunku wzmocnionej geometryzacji i syntetyzacji formy. Również barwa odgrywa istotniejszą rolę w budowie poszczególnych elementów kompozycji. Oferowany „Chrzest Chrystusa w Jordanie” jest doskonałym przykładem zaprzęgnięcia abstrakcji w służbę metafizyki, którą – niezależnie od podejmowanego przez artystę tematu – można określić jako „spiritus movens” twórczości Jerzego Nowosielskiego.

**Sztuka musi istnieć
w obszarze sacrum.
Innego credo
artystycznego nie mam.
– Jerzy Nowosielski**

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

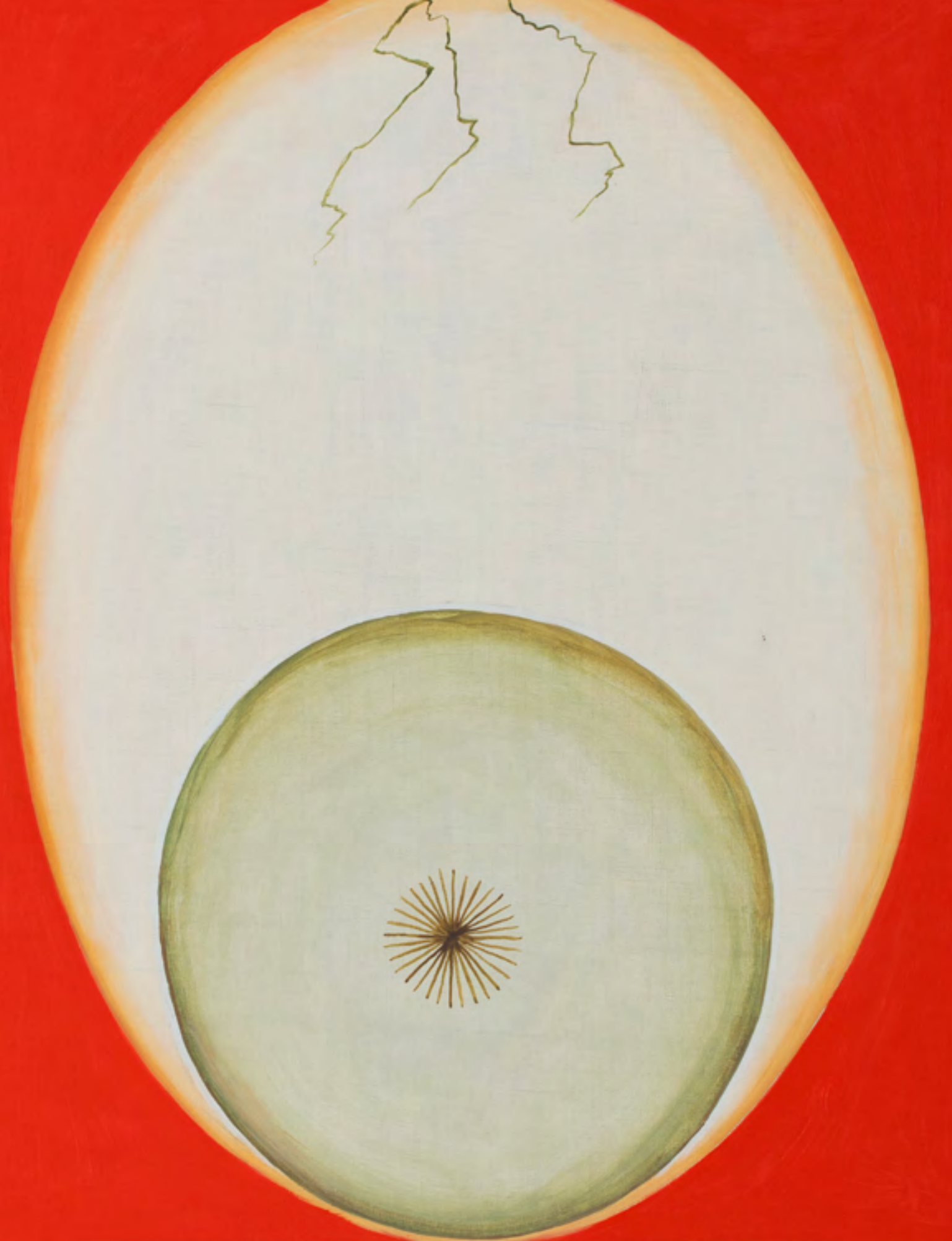
**Wychowany na styku dwóch kultur
Wschodu i Zachodu, swoim życiem
i sztuką przerzucił kładkę nad
pęknięciem chrześcijaństwa i nad
rozbiciem współczesnego człowieka.
Jego malarstwo, będąc syntezą
Bizancjum i awangardy, nadawało całej
rzeczywistości wymiar sakralny.**

(Czerni K., Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna, wyd. Małopolska Fundacja Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2015, s. 20)



**STANISŁAW
FIJAŁKOWSKI**





Coraz śmielej starałem się dochodzić do formy nie narzucającej jednej interpretacji, lecz pozostawiającej widzowi pełną swobodę sięgania do jego własnego świata nieświadomych lub przygłuszonych prawdziwych treści jego osobowości. Staralem się i staram się nadal stworzyć formę, która jest tylko początkiem kreowania przez widza dzieła, za każdym razem w innej postaci.
– *Stanisław Fijałkowski*

Jestem skłonny wierzyć, że dzieła nie tyle wyrażają nas, ile są raczej świadectwem rozumienia stojących przed nami trudności, próbą formułowania przez nas zaangażowanej postawy wobec sztuki, wymagań etyki i szukania wartości jako zadań przed nami postawionych. Malowanie jest przeto formą aktywnego życia, wypełnianiem kiedyś przyjętych obowiązków. Oto cała metafizyka artystyczna i nagroda za starania, by żyć w artystycznej czystości.
– *Stanisław Fijałkowski*

(Fragment przemówienia wygłoszonego z okazji otrzymania doktoratu honoris causa ASP im. W. Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2002)

Sztuka posługuje się symbolami. Można by wręcz powiedzieć, że samo tworzenie jest działaniem symbolicznym, że używanie środków malarskich pociąga za sobą konieczność określenia ich znaczenia symbolicznego.
– Stanisław Fijałkowski

54
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(1922 - 2020)

Żywa mandala, 1961

olej, płótno, 100 x 81 cm
sygn. i opisany na odwrociu na blejtramie:
S. FIJAŁKOWSKI Żywa mandala 31/61

Estymacja: 500 000 – 700 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty (2008)

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Krzywe Koło, Stanisław Fijałkowski [wystawa indywidualna], 1962.
Warszawa, Galeria Współczesna Klub Międzynarodowej Książki i Prasy, Stanisław Fijałkowski [wystawa indywidualna], 1966.

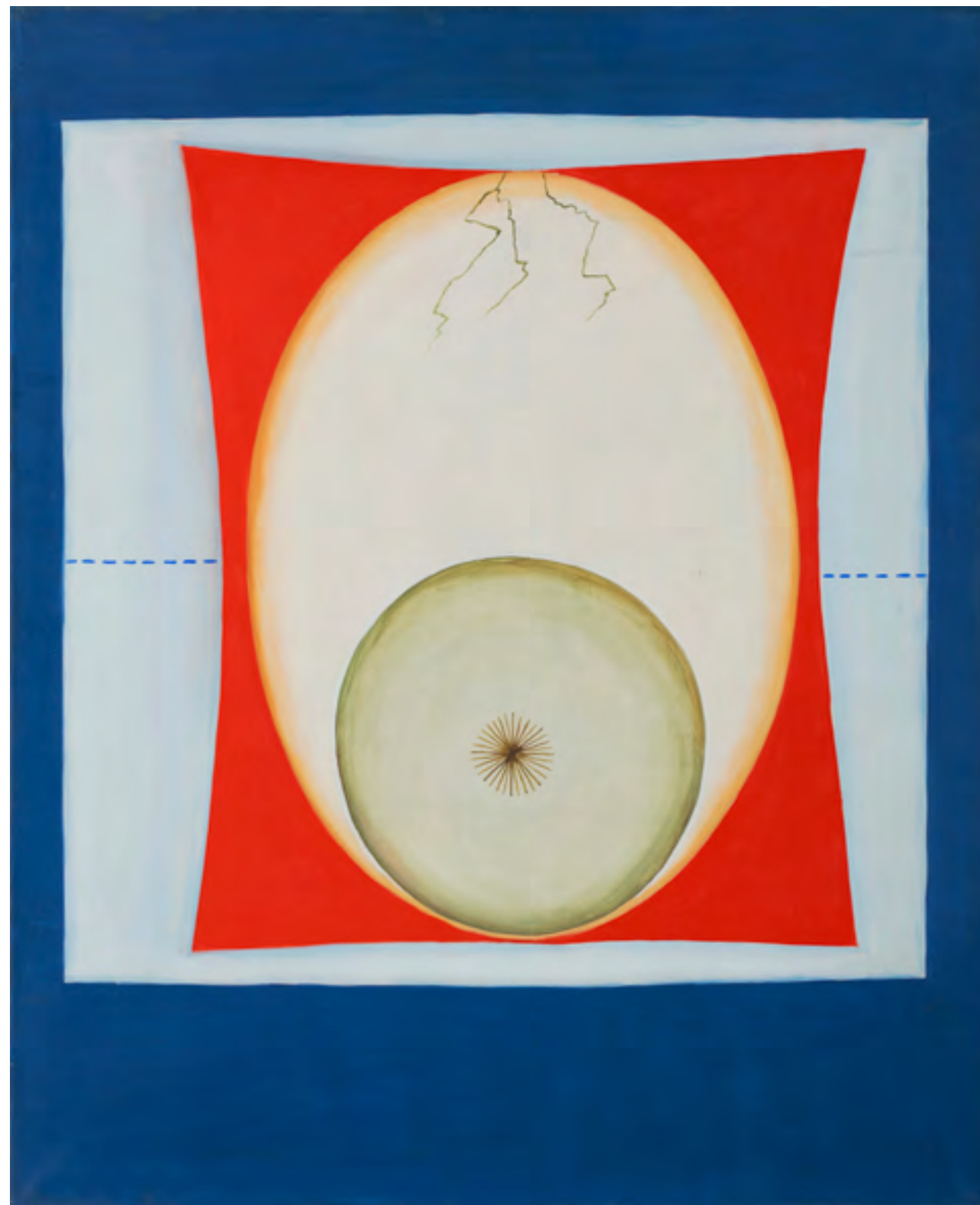
REPRODUKOWANY
Stanisław Fijałkowski [katalog wystawy], Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1962, s. nlb.

Na wczesne prace malarskie Stanisława Fijałkowskiego, do których należy oferowana „Żywa mandala” (1961), znaczny wpływ miała grafika. Artysta powrócił po dłuższej przerwie do technik graficznych, które stały się dla niego tak samo ważnym źródłem wypowiedzi co malarstwo. W tym czasie w jego twórczości coraz większej mocy nabiera operowanie symbolem, jako uniwersalnym narzędziem komunikowania. Oszczędny i syntetyczny symbol miał na celu pobudzenie wyobraźni i uruchomienie skojarzeń. Fijałkowski uważał, że powinien on stać się sygnałem wyzwalamym świadome i nieświadome życie wewnętrzne, stwarzając napięcia pomiędzy dziełem a rzeczywistością (Zob.: Kowalska B., Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii, Kraków 1981, s. 58). Sztuka miała w zamyśle malarza uruchamiać życie wewnętrzne człowieka i w tym kontekście jego twórczość bliska jest działaniom, jakie podejmował Jerzy Nowosielski. O silnym związku z krakowskim malarzem Fijałkowski wspominał: „W innej formie uprawiam to, co robi Jerzy Nowosielski – jedyny bliski mi artysta – to znaczy świecki odpowiednik teologii” („Projekt” nr 5, 1977, s. 32-36).

Symbol jako katalizator przeżyć duchowych przybiera w oferowanym obrazie formę mandali. Mandala buddyjska to harmonijne połączenie koła i kwadratu, gdzie koło jest emblematem nieba, transcendencji, zewnętrżności i nieskończoności, natomiast kwadrat przedsta-

wia sferę wewnętrzności, tego co jest związane z człowiekiem i ziemią. Obie figury łączy punkt centralny, który stanowi zarówno początek, jak i koniec całego układu. W religiach dharmicznych (hinduizm, buddyzm, dżinizm) mandala jest symbolem Kosmosu, w którego centrum znajduje się istota boska. Tymczasem mandala Fijałkowskiego została sprowadzona do znaku. Wszystko w tym obrazie zdaje się być podporządkowane przekazowi – czytelne formy, kontrastujące ze sobą barwy. Jednak „Żywa mandala” ma nie tylko na celu wzbudzić w widzu przeżycie, sama w sobie jest harmonią kształtu i koloru. Biel jako symbol odnowy duchowej, czerwień oznaczająca odwagę, ale i namiętność, zestawiona z niebieskim, który odwołuje się do transcendencji i prawdy. Wszystkie te elementy stanowią o mocy przekazu dzieła.

Prezentowany obraz eksponowany był na indywidualnej wystawie Fijałkowskiego w Galerii Krzywe Koło w 1962 roku. Henryk Anders, krytyk sztuki, napisał we wstępie do katalogu: „Fijałkowski szuka (...) nieprzemijających wartości w psychice człowieka. (...) to wszystko, co zajmowało człowieka już w epoce wierzeń magicznych, znajduje tutaj nową, nowoczesną interpretację. Symbol, bogaty niegdyś i wieloznaczny, upraszcza się do znaku, któremu dopiero widz ma nadać właściwe, odpowiadające jego własnemu doświadczeniu wewnętrzznemu znaczenie” (Malarstwo Stanisława Fijałkowskiego [katalog wystawy], Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1962).



55
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(1922 - 2020)

14 VI 1970, 1970

olej, płótno, 61 x 72 cm
sygn. i opisany na odwrociu na białym tle:
S. FIJAŁKOWSKI 14 VI 70 / 14/70

Estymacja: 280 000 – 320 000 zł •

W późnych latach 60. Stanisław Fijałkowski miał już na swoim koncie udział w wielu wystawach i sympozjach. Jego pozycja jako twórcy była ugruntowana. Malował dużo, preferując mniejsze formaty płócien. Był to świadomy wybór artysty, który chciał, aby obraz był zaczęty i skończony za jednym posiedzeniem, ukazując tym samym cały proces twórczy. W tym też czasie data dzienna zastępuje tytuł obrazu. W 1971 roku w Galerii A w Gnieźnie odbyła się wystawa czterech artystów – Stanisława Fijałkowskiego, Jana Berdyszaka, Stefana Gierowskiego i Jerzego Nowosielskiego – która ukazywała kondycję malarstwa w dobie ekspansji sztuki konceptualnej. Kurator wystawy Andrzej Kostołowski pisał o malarzu z Łodzi: „Fijałkowski jest w pewnym sensie już po owym absolutnie redukcji, skoro swe prace poddaje aktualnie swej własnej metodzie restrukturalizacji. W poszukiwaniu symbolu artysta ten nie unika przedstawienia przedmiotów czy nawet czytelnych mimetycznych form. Nie mają one jednak w tych obrazach większego znaczenia od jakichkolwiek innych, które spełniłyby nadrzędny postulat: ukierunkowania znaczenia. Wówczas przedmioty malowane stają się narzędziem, a nie celem procesu malowania. Nie one budują symbol w swym ostatecznym kształcie. Czyni to tylko sam obraz, traktowany jako całość” (Obrazy przezrocyste [katalog wystawy], wyd. Galeria A, Gniezno 1971). Z konfrontacji z konceptualizmem prezentowane na wystawie malarstwo wyszło obronną ręką.

Oferowany obraz „14.VI.1970” charakteryzuje się swobodniejszą, bardziej spontaniczną formą niż kompozycje z lat 60. Niezdefiniowane kształty, wyrazisty kolor, kompozycja zbudowana w najniższej partii płócna – momentami obraz zdaje się nawiązywać do form charakterystycznych dla panującego wówczas malarstwa materii. Czytany w całości odkrywa przed widzem swoją symboliczną treść, gdzie materia i forma nie mają znaczenia same w sobie, a stają się jedynie narzędziem w drodze do poznania. Artysta mówił, że każdy nowy obraz rozpoczyna się od postawienia sobie pytania, jak wyglądałby poprzednio namalowany, gdyby dokonać w nim określonych zmian. W twórczości Fijałkowskiego owa linearność była bardzo ważna, postępujące po sobie etapy stanowiły wynik refleksji nad wcześniejszymi działaniami. Były to ogniwa w pewnym wariacyjnym systemie, przy czym z każdym kolejnym obrazem artysta miał nadzieję, że będzie on lepszy od poprzedzającego – bardziej wyrazisty, poruszający głębsze warstwy nieświadomości (Zob.: Fijałkowski S., Lata nauki i warsztat, Galeria 86, Łódź 2002, s. 54). Świat wyobrażeń jest w sztuce Fijałkowskiego daleki od konkretności. Naczelnym celem jego malarstwa pozostało wywołanie napięcia na linii dzieła – odbiorca i wzbudzenie reakcji w tym ostatnim. Patrząc w tym kontekście na oferowane płótno, widz pozostawiony jest sam w obliczu jego interpretacji.

Główną troską artysty nie było stworzenie czegoś nowego, ale autentycznego. Pozbawiając sztukę narcystycznych pułapek i intelektualnych rozmyślań, Fijałkowski utożsamiał się z własnym środkiem wyrazu: malarstwo płynęło spontanicznie, kierowane ekstatycznym zachwytem.

(Zanchetta A., Stanisław Fijałkowski, wyd. Dep Art Gallery, Mediolan 2023)



56
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(1922 - 2020)

Trzecia podróż, 2000

olej, płótno, 195 x 130 cm
sygn. i opisany na odwrociu na blejtramicie: S.
Fijałkowski - Trzecia podróż 2000 34/2000

Estymacja: 350 000 – 450 000 zł •

REPRODUKOWANY
Taranienko Z., Alchemia obrazu. Rozmowy
ze Stanisławem Fijałkowskim, wyd. Instytut
Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012,
s. nlb.

Sztukę Stanisława Fijałkowskiego wyróżnia oryginalna, niezależna koncepcja, zbudowana na tradycji awangardy, wzbogacona własnym rozważaniami z zakresu teorii sztuki. W ujęciu artysty, malarstwo jest drogą do uruchomienia wyobraźni, a co za tym idzie – przekroczenia granic materialności. Każdy symbol, każdy gest zapisany na płótnie otwiera kompozycję na nieznanne i prowadzi gdzieś głębiej. „Forma musi być precyzyjnie zorganizowana, tak aby drzemiące w człowieku treści duchowe mogły być w odpowiedniej chwili pobudzone przez działanie plam, ich rytmów, pozycji zajmowanych na płaszczyźnie, a przede wszystkim przez nadawanie związkowi pomiędzy użytymi elementami funkcji semantycznej. Aby jednak nastąpiło uruchomienie wyobraźni widza, musi powstać jego silne zaangażowanie emocjonalne” – tłumaczył swoją koncepcję Fijałkowski (Wojciech Skrodzki rozmawia ze Stanisławem Fijałkowskim, „Projekt” nr 5/77/120, 1977).

Malarz stopniowo dochodził do coraz większych uproszczeń, kondensacji kształtów oraz redukcji palety barwnej, w celu jak największej wyrazistości i intensyfikacji poetyckiego przeżycia. Prostotą formy oddawał bogactwo świata wewnętrznego, a poprzez niedopowiedzenia odwoływał się do wyobraźni widza. Wychodząc poza trywialność, stworzył indywidualny, bardzo osobisty język wypowiedzi artystycznej, skupiony na aluzjach do kształtów organicznych, kontra-

stach i spięciach między formami, dwuwymiarowości oraz doraźnie stosowanej iluzji przestrzeni. Swoje dzieła często okraszał literackimi tytułami, jak na przykład „Wejdz bez obaw, przyjacielu”, „7 zapomnianych drobnych uczynków w doskonałej formie geometrycznej” czy „Jak mam cię nauczyć snu?”. Co chciał przez to przekazać widzowi? Celem Fijałkowskiego nie jest banalna jednoznaczność. Chodzi o doświadczanie obrazu, odejście od tego, co doczesne by wejść w to, co transcendentalne. „To poezja oparta o matematyczny konkret, kompozycje budowane w bliskim ikonom sposób, zawieszane w napięciu przestrzeni, w metafizycznym rozumieniu świata” (Stanisław Fijałkowski. Nawet nie wiesz, że mogłeś mieć skrzydła profesora [katalog wystawy], Wallspace Gallery, Warszawa 2022, s. nlb).


Obrazy artysty niezaprzeczalnie mocno wbijają się w pamięć. W swej malarskiej wizji, zawartych kodach, symbolach, zaskakujących znakach – niosą tajemniczą, porywającą siłę, dzięki której można je za każdym razem odczytywać na nowo. Nie ma jednej drogi do interpretacji. „Pragnę widza skierować do źródeł jego własnej jaźni” – mówił Fijałkowski (dz. cyt., s. nlb). To jak dzieło do nas przemówi, zależy od nas samych. Jest to swego rodzaju twórcza niespodzianka, wyrażająca niewyraźne, skłaniająca do zatrzymania się, zadumy i kontemplacji.

Przez zderzenie elementów
harmonijnych i dysharmonijnych
staram się osiągnąć niezbędne
napięcie treściowe.

– *Stanisław Fijałkowski*

(Stanisław Fijałkowski rozmawia z redakcją, „Projekt” nr 5/77 / 120)

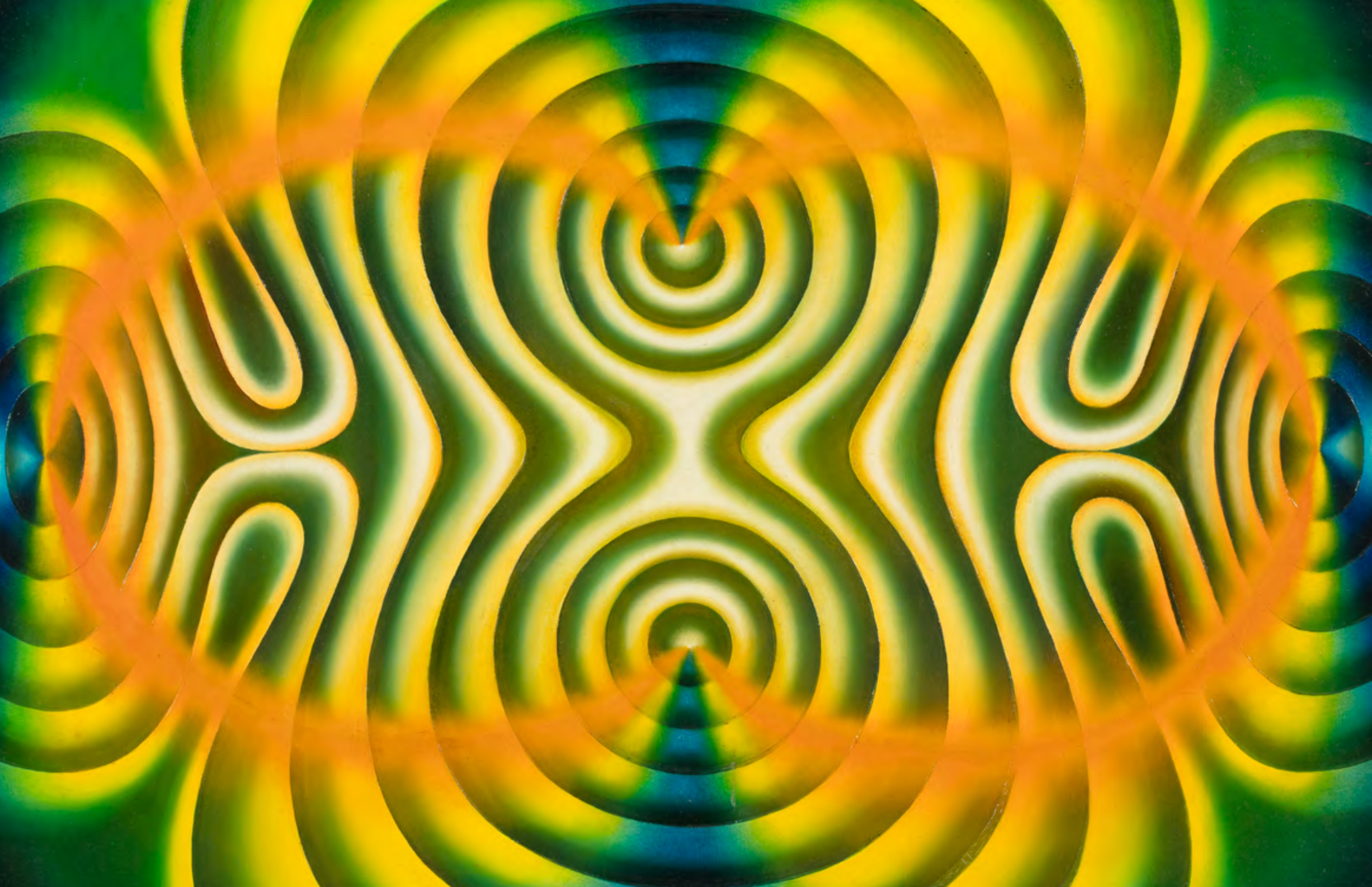




Istotnie, dążę do niewielkiej ilości elementów. Nie zawsze jednak jest to równoznaczne z prostotą środków. Na zakres treści ma duży wpływ kontekst, w jakim formy są użyte. Poza tym nawet niewielka ilość elementów może tworzyć bogate kombinacje. Interesuje mnie, ile możemy wyrazić ograniczonymi środkami i od czego zależy znaczenie, jakie przydajemy formie. Forma musi być precyzyjnie zorganizowana, tak aby drzemiące w człowieku treści duchowe mogły być w odpowiedniej chwili pobudzone przez działanie barwnych plam, ich rytmów, pozycji zajmowanych na płaszczyźnie, a przede wszystkim przez nadawanie związkom pomiędzy użytymi elementami funkcji semantycznej. Aby jednak nastąpiło uruchomienie wyobraźni widza, musi powstać jego silne zaangażowanie emocjonalne. Praca wyobraźni poruszonej emocjami rozjaśnia światło świadomości i jednocześnie uwalnia energię duchową drzemiącą w głębokościach życia nieświadomego, w poważnej swej części zorganizowaną w postaci przedstawień archetypowych. Bogate i głębokie treści duchowe powstają przez zaangażowanie emocjonalne i intelektualne oraz uwolnienie stłumionego lub nieświadomego życia psychicznego, przez uruchomienie wszystkich władz i pokładów pojmowania.

– *Stanisław Fijałkowski*

(Stanisław Fijałkowski rozmawia z redakcją, „Projekt” nr 577 / 120)



57
HALINA WRZESZCZYŃSKA
(1929 - 2018)

Ewolucja IV, 1972

olej, płótno, 130 x 100 cm
sygn. p. d.: HW-ska
sygn. i opisany na odwrociu: HALINA WRZESZ-
CZYŃSKA / "Ewolucja IV" 1972 r. / format 130
x 100

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

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

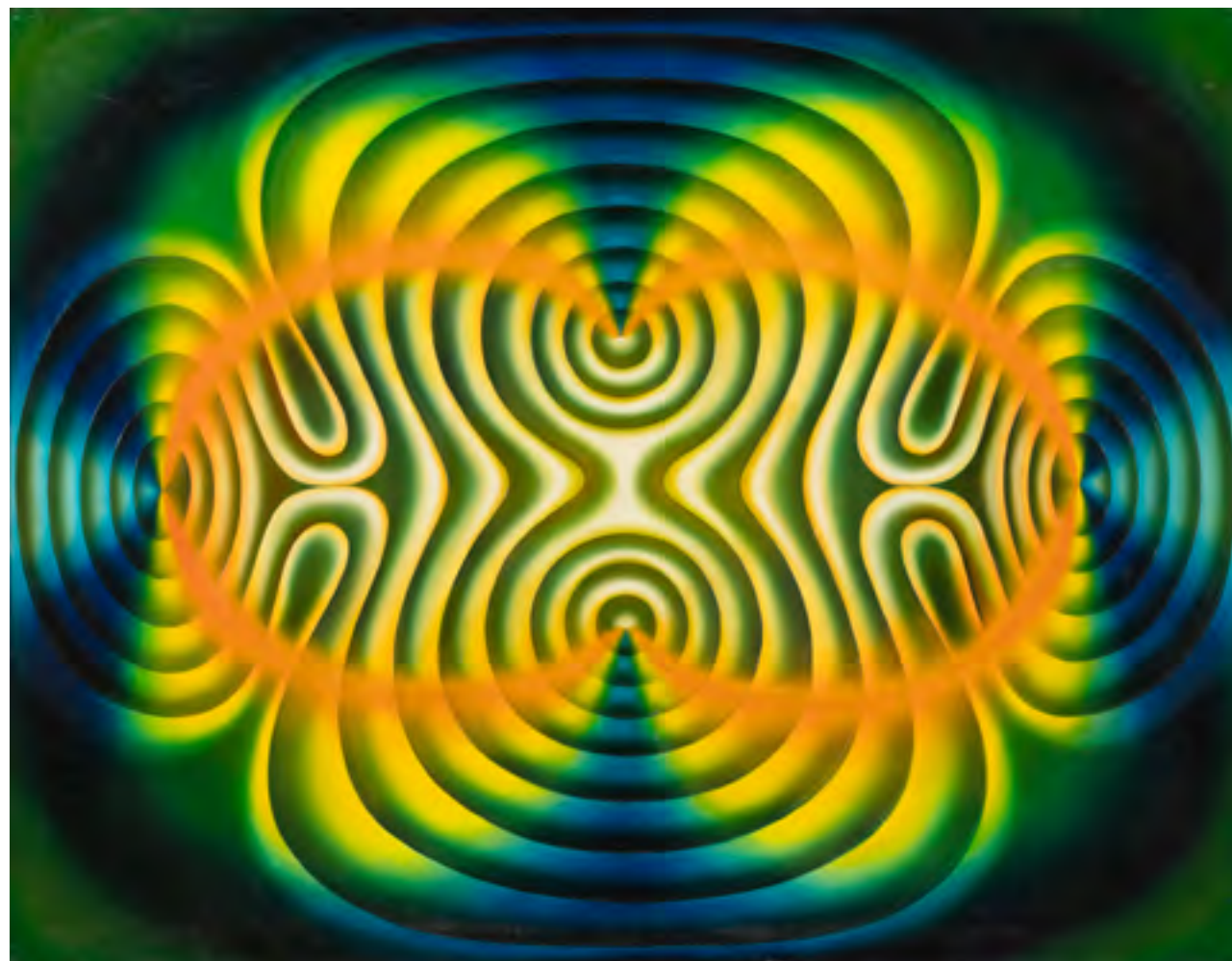
Halina Wrzeszczyńska była jedną z tych twórców, których porwał świat naukowy, tak różniący się od tego widzianego ludzkim okiem. Artystka tłumaczyła: „Okres krystalizowania się założeń, które w konsekwencji doprowadziły do skupienia się na strukturze opartej o ideę ładu, obejmuje głównie lata 1965-1972.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

Wrzeszczyńska swoją artystyczną drogę rozpoczęła na w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu na wydziale Archi-

tektury Wnętrz. Pomimo wykształcenia bardziej technicznego, odnajdywała się również w malarstwie sztalugowym, grafice, monotypii, rysunku, ilustracji, a także projektowaniu mebli, wnętrz i odzieży. Jej zainteresowania sięgały również teorii sztuki. Nic więc dziwnego, że tak wszechstronnie uzdolniona twórczyni odnalazła się we wrocławskim środowisku artystycznym. Od 1961 roku była członkiem Zarządu Polskich Artystów Okręgu Wrocławskiego (sekcja Malarstwa), a od 1974 roku związała się z Zarządem ZPAP. Szybko została doceniana przez publiczność i środowisko artystyczne. Dowodem tego jest dwukrotne stypendium artystyczne (1971, 1978) oraz liczne wystawy zbiorowe w Polsce i za granicą.

Malarka od 1965 roku prowadziła dzienniki pt. „Metryczki”, które były fundamentem jej programu artystycznego, tzw. „substrukturalizmu”. Efektem tej konsekwentnej i wieloletniej pracy była wystawa indywidualna w 1973 roku, podczas której Wrzeszczyńska przedstawiła teoretyczne opracowanie twórczości pt. „Malarstwo Form Fundamentalnych i Pasażu Barwnego”. Charakterystyczne, pełne energii obrazy artystki przykuły uwagę Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu. Zwrócili się do niej z prośbą użyczenia obrazu olejnego „Elektrony” jako scenografii do filmu „Wielki Układ” z 1976 roku. Dziś prace Wrzeszczyńskiej znajdują się w wielu zbiorach prywatnych w kraju i za granicą m.in. w USA, Francji, Niemczech, Austrii, Szwecji, Holandii i Hiszpanii.

Pragnęłabym, aby moje
malarstwo swą sugestią barw
widmowych i porządkiem form
zmuszało widza do myślenia
o zjawiskach przyrody.
– *Halina Wrzeszczyńska*



WOJCIECH FANGOR

Umiejętność Fangora polega na tym, że potrafi on uzyskać pulsowanie kolorów w stopniu, który prawie powoduje ból, kiedy się na nie patrzy. (...) Ale kiedy oko przyzwyczai się do tego efektu, odkrywamy harmonijną konstrukcję jego abstrakcyjnych kształtów i ostateczny efekt jest olśniewającą i piękną lekcją tworzenia sztuki optycznej, w jej najgłębszej i najbardziej lirycznej postaci.

(Gruen J., Angels in Treetops, „New York Magazine”, 4 stycznia 1971)



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

Malarstwo op-art Wojciecha Fangora jest jego znakiem rozpoznawczym. Po emigracji w latach 60. do Stanów Zjednoczonych, artysta osiągnął dawno wyczekiwana stabilizację. Mógł malować w spokoju. Zyskiwał też coraz większe grono klientów dzięki rozlicznym kontaktom z amerykańskimi galeriami, poczynając od nowojorskiej Galerie Challete. Jej właściciel Artur Lejwa – żydowski marszand polskiego pochodzenia – umiejętnie wspierał młodego twórcę, nie tylko organizując wystawy i aranżując sprzedaż obrazów, ale przede wszystkim wprowadzając nazwisko Fangora w obieg. Działania te zaowocowały świetnymi recenzjami i sukcesami, takimi jak indywidualna wystawa artysty w nowojorskim Muzeum Guggenheima w 1970 roku. O sztuce malarza dyrektor muzeum pisał: „Podstawowymi reakcjami na twórczość Wojciecha Fangora są wizualna przyjemność emanująca z witalnej, malarskiej powierzchni, oraz ciekawość środków technicznych, za pomocą których artysta proponuje swoją intrygującą relację między kolorem

i przestrzenią” (Fangor [katalog wystawy], wyd. The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nowy Jork 1970, s. 5).

Prezentowany obraz SU1 namalowany został dwa lata po słynnej, indywidualnej amerykańskiej wystawie. Miękkie, łagodne przejścia między poszczególnymi odcieniami malinowej czerwieni, różu i złamanej bieli zostały wykonane leonardowską techniką sfumato. Przenikanie się barw w połączeniu z organiczną formą wprawia płaszczyznę dzieła w ruch, fala pulsując przemieszcza się na płaszczyźnie płótna. „Fangorowe fale (...) przypominają falowanie wody lub wgląd w kosmiczne przestrzenie dokonywane przez lunety czy teleskopy. (...) Miękkość plam barwnych oraz płynne rozmycie stref granicznych pomiędzy poszczególnymi kolorami generuje sytuację, w której silnie do głosu dochodzi działanie nieostrości i niewyraźności. Oko usiłuje więc ‘uporządkować’ i okiełznać dany widok, który wymyka się prostym, logicznym podziałom i – ruchem pulsacyjnym – tworzy iluzję różnych poziomów

głębi. Natura ludzkiego widzenia jest jednak zorientowana na poszukiwanie widoku ostrego, wyraźnego, z klarownym zarysem poszczególnych form, gwarantującym poczucie ich rzeczywistej obecności. Układy formalno-barwne (...) owo wrażenie rzeczywistej obecności podają jednak w wątpliwość, stwarzając pole ekspansji efektów optycznych, które nadbudowują się nad rzeczywistością obecnymi elementami” (Smolińska M., Tętno barwnej wibracji czyli uwagi o tym, jak prace Fangora i Nowackiego wzajemnie mierzą sobie puls, [w:] Widzieć jasno w zachwyceniu – Fangor/Nowacki, katalog wystawy Państwowej Galerii Sztuki, Sopot 2011, s. 9). Energetyczna, soczyście malinowa fala tworzy w grupie op-artowych dzieł Fangora kompozycję wyjątkową. Niesie ze sobą wrażenie zarówno żaru i ciepła, jak i miękkiej delikatności, rozmywającej się w jasnych odcieniach różu. Jej żywa kolorystyka rozświetla przestrzeń, pozostawiając widza pozytywnie nastrojonym.

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

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

**58
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)**

SU 1, 1972

olej, płótno, 153 x 153 cm
sygn. i opisany na odwrociu: FANGOR / SU 1
1972 / 60 x 60 "

Estymacja: 1 800 000 – 2 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup w Polswiss Art (2017)
Kielce, kolekcja prywatna



59
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

Kompozycja, 1972

pastel, papier, 50 x 70 cm
sygn. p. d.: Fangor 72

Estymacja: 100 000 – 120 000 zł •

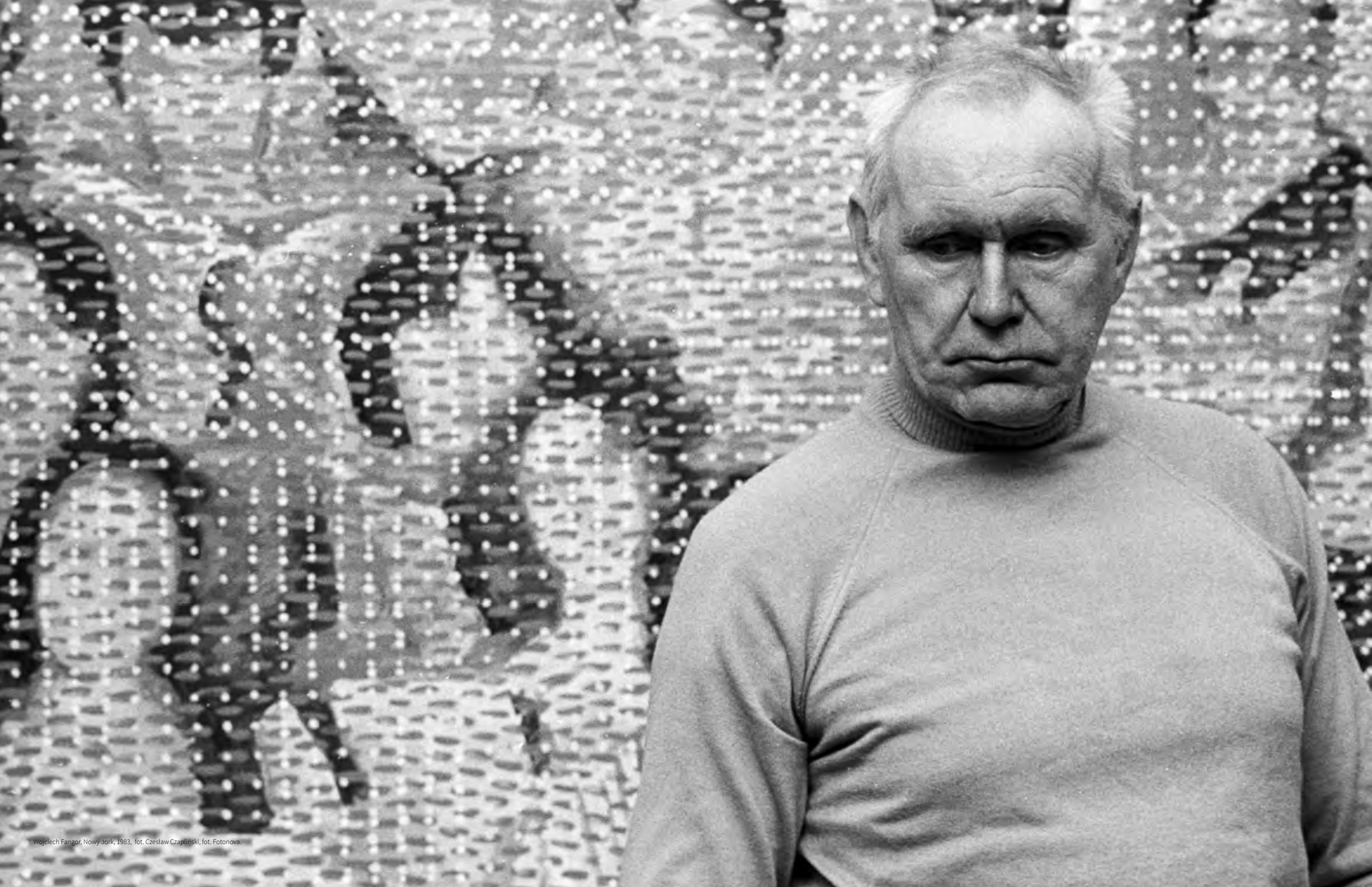
„Rysunek stanowił ważne medium w twórczości Wojciecha Fangora, który do swego artystycznego warsztatu przywiązywał duże znaczenie od najwcześniejszych lat. Pierwsze rysunki, uznane przez samego autora za dojrzałe, rysunki z drugiej połowy lat czterdziestych to studia do portretów osób bliskich i pejzaży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

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



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 oeuvre.

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







60
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

Chór, 1980

olej, płótno, 130 x 175 cm
sygn. i opisany na odwrociu: FANGOR 1980
CHOIR

Estymacja: 900 000 – 1 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Christie's, aukcja 26.09.2013, poz. 242

WYSTAWIANY
Warszawa, Arkady Kubickiego Zamek Królewski, Warszawskie Targi Sztuki, 14 -16 października 2016.

REPRODUKOWANY
Wojciech Fangor. Color and Space, wyd. SKIRA, Mediolan 2018, s. 160, il. 152.

Od połowy lat 70. Wojciech Fangor powrócił do malarstwa figuratywnego. Abstrakcja ustąpiła miejsca przedstawieniowości, rolę pierwszoplanową zaczęła odgrywać przestrzeń międzyludzka, bardziej osobista. Powstawały wówczas studia przestrzenne wewnątrz, prace typu „obraz w obrazie”. Z tego okresu pochodzą charakterystyczne obrazy telewizyjne (1977-1984), wielkoformatowe wizerunki ludzkich postaci ze szczególnym uwzględnieniem twarzy, a także kolaże będące świadectwem fascynacji artysty amerykańską kulturą masową tamtego czasu.

Pod koniec lat 70. zainteresowanie Fangora powróciło do tematyki światła, przestrzeni i czasu. Artysta wykonywał zdjęcia ekranu telewizyjnego, które służyły mu następnie przy malowaniu obrazów. W pracach telewizyjnych odtwarzał ujęcia z ekranu telewizora w postaci masy nieodróżnionego koloru, uzyskując efekt podobny do plakatu. Stworzony obraz przełamany następnie siatką kropek-pikseli, stwarzając w ten sposób pointylistyczną, rozedrganą fakturę. Artysta w rozmowie przeprowadzonej ze Stefanem Szydłowskim dla Atlasu Sztuki (2009) tak mówił o obrazach telewizyjnych: „W latach 1980-90 w obrazach, których tematem było spię-

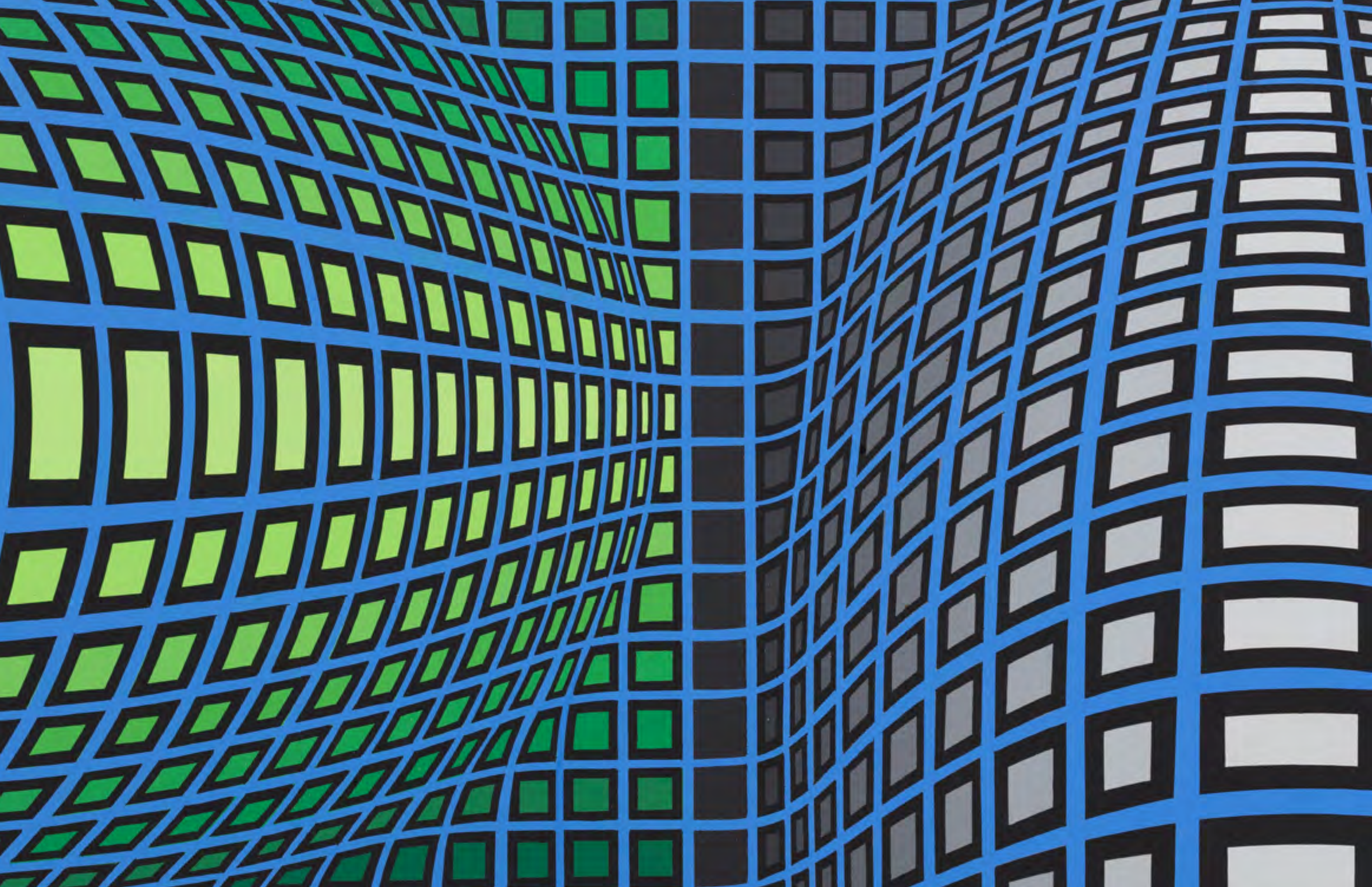
cie pomiędzy informacją kulturową a działaniem wizualnym ekranu telewizyjnego, stosowałem przenikanie się fotograficznego obrazu dokumentu z zakłóceniami wizualnymi wynikającymi z technologii elektroniczno-optycznej”. Dzieła telewizyjne były dalszym ciągiem optycznych poszukiwań Fangora, czynionych już jednak na innym niż abstrakcja polu. Z jednej strony artysta przybliżał się do rzeczywistości, z drugiej zaś, poprzez swoje zainteresowania, trwał przy kwestiach percepcji. Rewidował własne dotychczasowe doświadczenia poszerzając je o nowe, których inspiracją była otaczająca go rzeczywistość mediów telewizyjnych, krzykliwych reklam i kolorowych magazynów. Wszystkie właściwości wyświetlanego w odbiorniku obrazu – zwłaszcza jego niedoskonałości, które powodowały zmieniające się wrażenia optyczne – były dla Fangora bardzo inspirujące.

Obrazy telewizyjne zajmują w twórczości artysty miejsce szczególne, wyznaczając istotny etap przesunięcia od zagadnień czasoprzestrzeni – jako niezwykle wyrazistej metafory – w kierunku obszarów, w których zaczęły pojawiać się zagadnienia kulturowe.

Wbrew temu co się sądzi o kompletnym przestawieniu się Fangora na inny malarski tor, on sam twierdzi z naciskiem, że »impresjonizm telewizyjny«, do czego doszedł na początku lat osiemdziesiątych, płynący z fascynacji uniwersum elektroniki, jest kontynuacją jego dotychczasowych zainteresowań światłem i kolorem.

(Bojko Sz., Wojciech Fangor, „Odra” nr 11, 1984, s. 91, [za:] B. Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, Warszawa 2001, s. 182)





62
VICTOR VASARELY
(1906 - 1997)

Reng, 1984

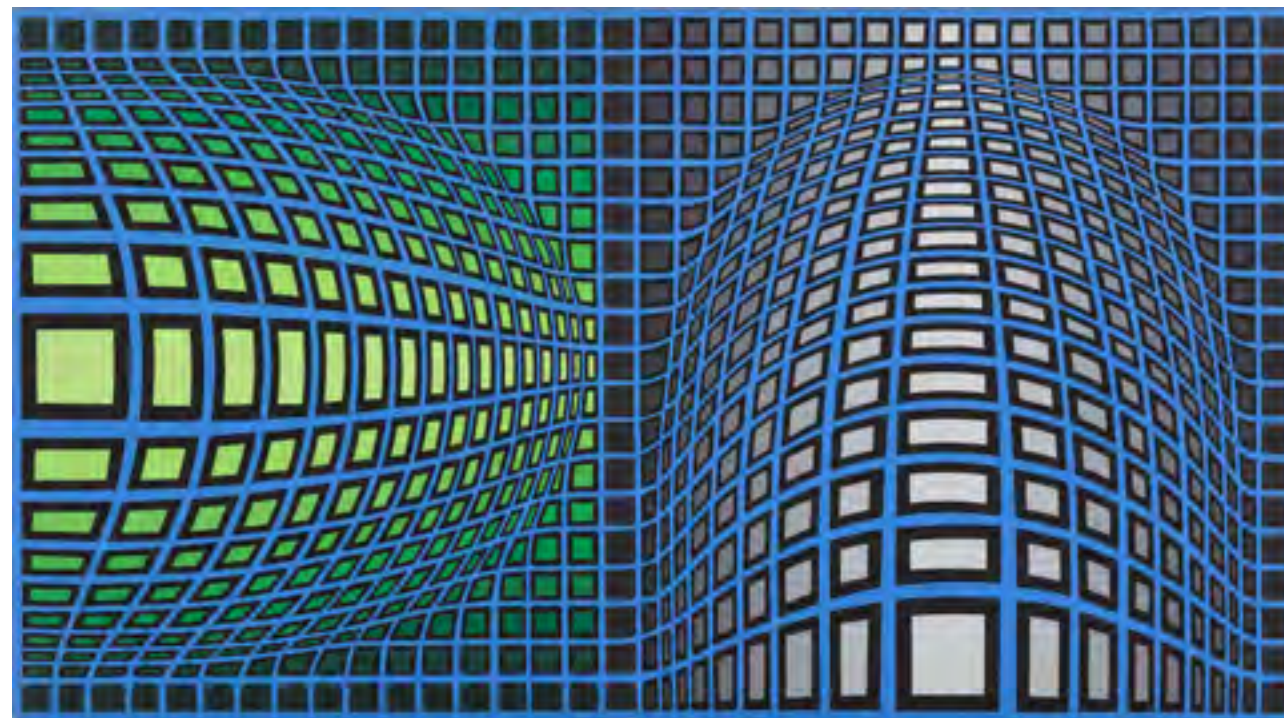
akryl, płótno, 58 x 106 cm
sygn.: p.d.: vasarely -
sygn. na odwrociu: 3321 VASARELY
„RENG” 58 x 106 1984

Estymacja: 300 000 – 350 000 zł •

(Obiekt jest importowany spoza Unii Europejskiej, i jest objęty dodatkową opłatą importową 8%.)

PROWENIENCJA
SZWAJCARIA, KOLEKCJA PRYWATNA
Budapeszt, Jaszi Galeria (zakup 2012)

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



63
HENRYK STAŻEWSKI
(1894 - 1988)

Relief, 1983

akryl, płyta, 44 x 44 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
1983 / H. Stażewski oraz dedykacja

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna



64
HENRYK STAŻEWSKI
(1894 - 1988)

Relief

akryl, płyta, 33 x 33 cm

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna



**JAN
TARASIN**

Jan Tarasin, fot. Krzysztof Serafin, Forum.

**(...) KAŻDA NASZA
ŻYCIOWA DZIAŁALNOŚĆ
POLEGA NA
PORZĄDKOWANIU
CZY DOKOPYWANIU
SIĘ DO JAKICHŚ
PRAWIDŁOWOŚCI CZY
SZUKANIU KLUCZA DO
TEGO WSZYSTKIEGO,
CO NAS OTACZA.**

– Jan Tarasin

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

65
JAN TARASIN
(1926 - 2009)

Deszcz, 1964

olej, płótno, 90 x 70 cm
sygn. l. d.: Tarasin 64

Estymacja: 320 000 – 360 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 4.03.2021, poz. 8
Polska, kolekcja prywatna
Polska, kolekcja instytucjonalna

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. Prace artysty trudno zasztaflakować czy przypisać określonej tendencji, ponieważ nigdy nie pociągały go modne trendy – zawsze tworzył własne, niepowtarzalne "pismo". Jego sztukę określić można jako ciągłą próbę „ujarzmienia przedmiotów”. W 1959 roku Tarasin opublikował swój traktat o przedmiotach, który stał się wykładnią jego malarskiej wizji: „Powstawaniu każdego nowego artystycznego dzieła, obdarzonego nową formą i nową skalą działania, będzie zawsze towarzyszyć nieustępliwy opór przedmiotów (...) Jedyną oznaką naszej niezależności jest zdolność stałego przeciwstawiania się mu, zdolność możliwie niezależnego wyboru, zgodnego z naszym pojmowaniem świata” – pisał artysta (O przedmiotach, „Przegląd artystyczny” 1959, nr 1, s. 6).

Pochodzący z 1964 roku „Deszcz” należy do grupy wczesnych prac Tarasina. Etap ten charakteryzowały uabstrakcyjnione, mięsiste kształty, dynamicznie wydobywające się z płasko malowanego tła. Własny, ze wszech miar oryginalny język rodzących się odrealnionych form jest jeszcze daleki od charakterystycznych tarasinowych znaków. Bliżej mu do malarstwa materii. To właśnie w tym niezwykle ciekawym, krótkim okresie twórczym wykrystalizowała się

artystyczna idea Tarasina, której był wierny do końca swojego życia.

W swych wczesnych dziełach malarz mocno skupiał się na fakturze. Poprzez nakładanie kilku warstw farby, jego obrazy uzyskiwały zróżnicowaną powierzchnię, która w intrygujący sposób reagowała na padające światło. „W moich obrazach z lat sześćdziesiątych wszystkie formy abstrakcyjne miały wszelkie cechy przedmiotów, choć nie były ich wizerunkami. Chyba cechy fizyczne pochłaniały wówczas zbyt wiele mojej uwagi i stąd zostały rozbudowane w warstwie faktury, malarskich zróżnicowań” – opowiadał artysta (Taranienko Z., Gra, która nie może mieć reguł. Rozmowa z Janem Tarasin, [w:] Dialogi o Sztuce, Warszawa 2004, s. 91). Owa fascynacja fakturą – malarskością przedmiotu wynikająca bezpośrednio z jego materialności – była dla prac powstałych w latach 60. kluczowa. To przywiązanie do materialności podkreśliła również Magdalena Sołtys pisząc: „Artysta skupiał uwagę na materialności wszystkiego, co w świecie istnieje, w tym natury. Życie urzeczowił poprzez włączenie go do sieci materialnych relacji. Z całą pewnością strukturę i prawa natury wywyższał ponad wszelkie wzory kultury i cywilizacji. Właściwie wskazywał na ich pochodzenie – twierdził, że to natura formuje sens i logikę kultury” (Sołtys M., W czym rzecz? O twórczości Jana Tarasina [katalog wystawy], wyd. Galeria Bardzo Biała, Warszawa 2013).

**Powstawaniu każdego nowego artystycznego dzieła,
obdarzonego nową formą i nową skalą działania, będzie
zawsze towarzyszyć nieustępliwy opór przedmiotów (...)
Jedyną oznaką naszej niezależności jest zdolność stałego
przeciwstawiania się mu, zdolność możliwie niezależnego
wyboru, zgodnego z naszym pojmowaniem świata.**

– *Jan Tarasin*

(O przedmiotach, „Przegląd artystyczny” 1959, nr 1, s. 6)









Fragment, 1977

olej, płótno, 92 x 65 cm
sygn. p. d.: J. Tarasin 77 sygn. i opisany na
odwrociu: JAN TARASIN / "FRAGMENT" / 1977

Estymacja: 140 000 – 160 000 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, przeczucwaną 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 monotony 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 odprzed-

miotowane. Jego twórczość to ciągły balans pomiędzy naturą a abstrakcją, przedmiotem realnym a formą zgoła fantastyczną. Ta sama zasada działa w oferowanym „Fragmencie” z 1977 roku. Odmalowana na płótnie konstelacja znaków- przedmiotów stanowi podstawowy konstrukt wizji plastycznej. Tarasin rozgrywa z widzem grę percepcji. Stworzona kompozycja buduje ciągi skojarzeń i aluzji, prowokując do interpretacji. Dochodzi więc do uprzedmiotowienia fantazyjnej, abstrakcyjnej formy.

„Moje malarstwo jest poszukiwaniem ruchomego modelu opartego na stałych konfliktach i ciągłych przemianach. Zbytne 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 włosy 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 zastępuje 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



67
JAN TARASIN
(1926 - 2009)

Rejestry, 1988

gwasz, pastel, papier, 48,5 x 39 cm
sygn. p. d.: Jan Tarasin 88 oraz sygn. i opisany
na odwrociu: Jan Tarasin 88 / Rejestry

Estymacja: 18 000 – 20 000 zł •





XXXXXX

XXXXX

XXXXX



68
ANTONI STARCZEWSKI
(1924 - 2000)

Kompozycja na dwie ręce,
lata 60. XX w.

ceramika, 58,5 x 45,5 cm

Estymacja: 100 000 – 120 000 zł •



**RAJMUND
ZIEMSKI**

69
RAJMUND ZIEMSKI
(1930 - 2005)

Pejzaż 2/79, 1979

olej, płótno, 127 x 82 cm
sygn. p. d.: RAJMUND ZIEMSKI 79 sygn.
i opisany na odwrociu: RAJMUND ZIEMSKI /
PEJZAŻ 2/79 / 127 x 82

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

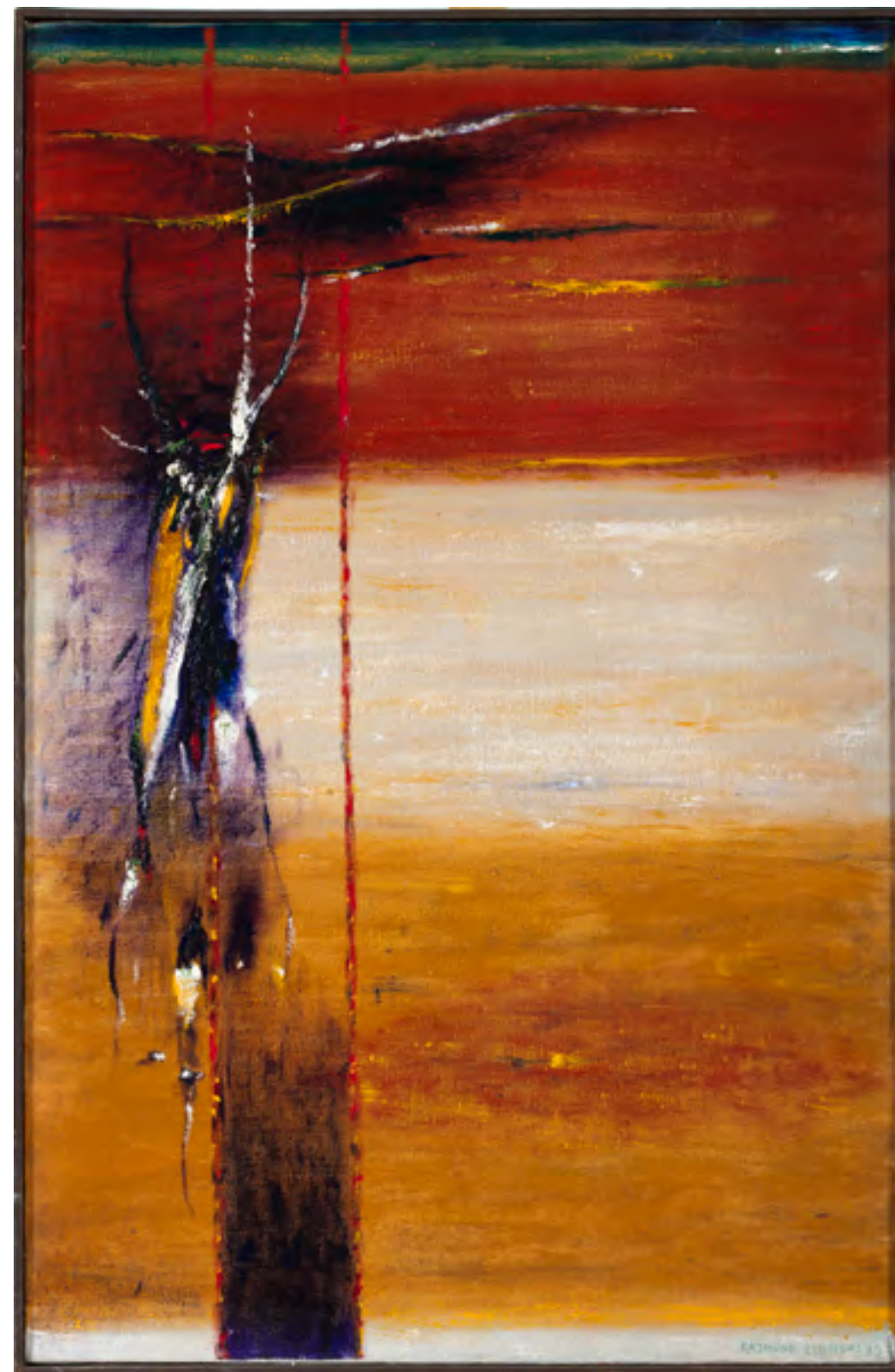
Rajmund Ziemiński urodził się w 1930 roku w Radomiu. W latach 1949-1955 studiował na warszawskiej ASP pod kierunkiem Artura Nacht-Samborskiego. Zadebiutował podczas Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki – „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, która odbyła się w warszawskim Arsenale. Po czasie „odwilży”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

syntezy, formy obiektywnie kreujące, a nie powtarzające otaczający świat; formy, których sugestywność odpowiadałaby zamierzonemu celowi. Inspiracji szukałem w pejzażu” (Rajmund Ziemiński. Malarstwo, Akademia Sztuk Pięknych, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 105).

W dziełach Ziemińskiego największą rolę odgrywa barwa, którą posługiwał się z niebywałą swobodą. W pierwszym okresie chętnie korzystał z intensywnych, mocnych kolorów, które z czasem porzucił na rzecz surowości i prostoty. Swobodnie łączył gładko malowane partie z chropowatą, grubo kładzioną materią i cienkimi strużkami farby. Dawało to efekt przypominający gęstą pajęczą sieć wkomponowaną w przestrzeń obrazu. Dzięki tym zabiegom obrazy Ziemińskiego przypominają ucieleśnienie snów i marzeń, osobistych emocji lub lęków. To wewnętrzne krajobrazy, przybierające najczęściej kształt pionowych prostokątów, w których wertykalny „kręgosłup” lub forma „szkieletowa” podkreślają strzelistość ogótu. Prace, które jak oferowany pejzaż, powstawały w latach 70., łączy wrażliwość kolorystyczna, bogactwo efektów fakturalnych oraz specyficzna dla Ziemińskiego kameralność nastroju.

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

(„Zwierciadło” 1968, nr 16)





70
ANTONI FAŁAT
(UR. 1942)

Sanna, 1985

olej, płótno, 50 x 61 cm
sygn p. d.: ant. Fałat 19 / 2 II / 85
i numerowany l. d.: 426

Estymacja: 8 000 – 10 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Malarstwo Antoniego Fałata to próba odzyskiwania czasu, z jednoczesną świadomością daremności tych wysiłków, co czyni tę sztukę elegijnie melancholijną.

(Mazurek M., Pamięć jako malarskie tworzywo. O twórczości Antoniego Fałata, portal wPolityce, 3.02.2014)



71
ANTONI FAŁAT
(UR. 1942)

Pejzaż z Podhala, 1983

olej, płótno, 60 x 80 cm
sygn. p. d.: ant. Fałat 9 / 6 II / 83

Estymacja: 10 000 – 12 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Sztuka Antoniego Fałata jest śmiałym połączeniem dwóch różnych konwencji. Charakterystyczna stylistyka starych fotografii łączy się tu ze współczesną estetyką ekspresyjnego malarstwa, tworząc aurę tajemnicy i niepokoju, którą trudno zapomnieć. Artysta urodził się w 1942 roku w Warszawie. Swoją edukację plastyczną rozpoczął w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni Aleksandra Kobzdeja. Dyplom obronił z wyróżnieniem. Po studiach, w latach 70., współzałożył grupę Aut Pictura Aut Nihil czyli „albo malarstwo albo nic”. Uczestniczył też w artystycznym ruchu „O poprawę”, którego celem było usprawnienie społecznego odbioru sztuki oraz relacji między artystami a krytykami i mecenasami. Fałat jest także inicjatorem Europejskiej Akademii Sztuk w Warszawie, pierwszej w Polsce prywatnej wyższej szkoły sztuk pięknych, która działała w latach 1992-2015.

Twórczość artysty zdefiniować można jako połączenie nowej figuracji z fotorealizmem. W centrum jego zainteresowania znajduje się

człowiek. „W nierealnym pejzażu, w dziwnych przestrzeniach oraz tajemniczych wnętrzach obrazów Antoniego Fałata jawią się ludzie należący do innego, nieznanego świata” (Kudelski J. R., Antoni Fałat – wystawa malarstwa w Galerii PINXIT, relacja portalu Artinfo, 2004). Maluje przypominające marzenia senne sceny, chwytając jakby momenty z życia codziennego. Jego inspiracje płyną ze starych fotografii, które potrafi umiejętnie przetworzyć kreując własną wizję malarską. Operuje płaską plamą barwną, korzystając z ciemnej palety z dominacją czerni, szarości i bieli, którą ożywia mocnymi akcentami niebieskiego, czerwieni czy żółci. Formy ujmując na granicy realizmu i deformacji, syntetyzując modelunek i wyostrając linie światłocieniem. Jego obrazy znajdują się w zbiorach polskich, m.in. w Galerii Zachęta, Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie i Gdańsku, a także w kolekcjach zagranicznych takich jak Muzeum w Gandawie, Muzeum Puszkina oraz Instytut Sztuki w Moskwie.

TADEUSZ DOMINIK



72
TADEUSZ DOMINIK
(1928 - 2014)

Romantyczny, 1966

liquitex, płótno, 90 x 125 cm
sygn. l. d.: Dominik opisany na odwrociu: RO-
MANTYCZNY / LIQUITEX 1966 / 90 x 120

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Monachium, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Zielona Góra, BWA Zielona Góra, Tadeusz
Dominik, 1966.
Warszawa, CBWA Zachęta,
Kraków, BWA Kraków, Galeria Arkady,
Katowice, BWA Katowice, Tadeusz Dominik.
Malarstwo, 1969.

REPRODUKOWANY
Tadeusz Dominik (z serii Współczesne Ma-
larstwo Polskie), wyd. Artystyczno-Graficzne,
Warszawa 1968, s. nlb.
Tadeusz Dominik. Malarstwo [katalog wysta-
wy], CBWA Zachęta, Warszawa 1969, s. nlb.

Jerzy Hryniewiecki w komentarzu do wystawy Tadeusza Dominika w warszawskiej Zachęcie w 1969 roku stwierdził, że o malarstwie tego artysty mówić jest zarazem łatwo i trudno. Łatwo, ponieważ jest to sztuka prawdziwa, trudno – ponieważ nie da się jej przyporządkować do konkretnego kierunku. Najlogiczniej jest patrzeć na malarstwo Dominika przez pryzmat tego, co miało na nie największy wpływ w początkowej fazie, a mianowicie na pracownię Jana Cybisa na warszawskiej ASP. Stamtąd artysta wyniósł fascynację kolorem będącym emanacją impresjonizmu. W pewnym sensie Tadeusz Dominik był spadkobiercą koloryzmu. Ale był też twórcą bardzo konsekwentnym w swych poszukiwaniach. Od czasu wystawy w „Arsenale” w 1955 roku, pozostał wierny obranej wówczas drodze osiągając coraz głębsze doświadczenie i coraz większą wirtuozerię w operowaniu przestrzenią, kolorem i światłem. Tematyka abstrakcyjna była dla niego tematyką życia przestrzeni, krajobrazami, wizjami skał, pól, kwiatów czy całych ogrodów.

Dominik był z jednej strony pejzażystą, z drugiej zaś prawdziwym twórcą pejzaży. Nie odtwarzał natury w sposób fotograficzny, raczej ją przetwarzał. Obrazy malowane do końca lat 70. są nacechowane ekspresją, spontanicznością. W późniejszym okresie kompozycja przybierała bardziej kontrolowaną formę. Malował przede wszystkim na płótnach o podłużnych formatach, które umożliwiały większą narracyjność. Rzadziej sięgał po kwadratowe podobrazia, które wymagały zdyscyplinowania kompozycji. Malarz do-

prowadził swoje obrazy do tak ogromnej syntezy, że otarł się praktycznie o sztukę abstrakcyjną. Określenie granicy między tym, co figuratywne a nie przedstawiające, artysta pozostawiał wolnej interpretacji. Kreował kompozycje, w których można doszukać się kwiatostanów, owoców czy krajobrazów. Malując nie z natury a w swojej pracowni, tworzył w sposób impresjonistyczny, zamieniając przyrodę w znaki. Taki sposób malowania wymuszał badanie możliwości ludzkiej pamięci. To, co zapamiętujemy, często nie odzwierciedla rzeczywistości, ale nas samych z tamtego momentu.

W pracach Dominika nie ma modelunku światłocieniami ani perspektywy. Malarz eliminował wszystkie zbędne elementy przedstawienia, wyciągając czystą esencję. Tendencji do syntezy towarzyszyła odwaga w użyciu koloru. Paleta artysty składała się z intensywnych barw. Jego wirtuozja malarska polegała na mistrzowskim zestawianiu ich ze sobą. Żółty w kontraście z czerwienią staje się światłem, błękit drugim planem dla zieleni. Malarstwo Dominika wyrosło z zachwytu nad naturą, którą uważał za znacznie ciekawszą od człowieka. Artysta mówił: „(...) naturę mam w genach, bo urodziłem się na wsi. Jako dziecko leżałem na trawie i patrzyłem w niebo na wolno przepływające chmury. Do ich obłych kształtów dodawałem różne znaczenia, o których myślałem, malowałem więc nimi jakieś swoje obrazy” (Taranienko Z., Wizja natury. Dialogi z Tadeuszem Dominikiem, wyd. Bosz, Warszawa 2016, s. 19).



Postanowiłem ukazywać świat bez ingerencji człowieka – to, co stworzyła sama natura. W moim malowaniu nie ma śladów istnienia żywych istot czy nawet architektury. Jest tylko to, co daje się sprowadzić do mojego znaku na naturę. Mógłbym malować figuratywnie, ale mnie to nudzi.
– Tadeusz Dominik

(Taranienko Z., Wizja natury. Dialogi z Tadeuszem Dominikiem, wyd. Bosz, Warszawa 2016, s. 20)



73
TADEUSZ DOMINIK
(1928 - 2014)

Ogród, 2001

olej, płótno, 73 x 100 cm
 sygn. p. d.: Dominik sygn. i opisany na odwro-
 ciu: DOMINIK 2001 / OL. PŁ. 73 x 100 / OGRÓD

Estymacja: 48 000 – 55 000 zł •

PROWENIENCJA
 Kielce, kolekcja prywatna

Kładąc kolor, uważam, że jest on potrzebny dla obrazu nie żeby było ładniej, tylko żeby to wyrażało moją ideę tej kompozycji, która czasem to przypomina pejzaż, czasem nie bardzo... Ale moją intencją jest, że obraz przedstawia jakiś skrót na naturę.

– *Tadeusz Dominik*

(Tadeusz Dominik. Za oknem jest ogród, wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008, s. 22)



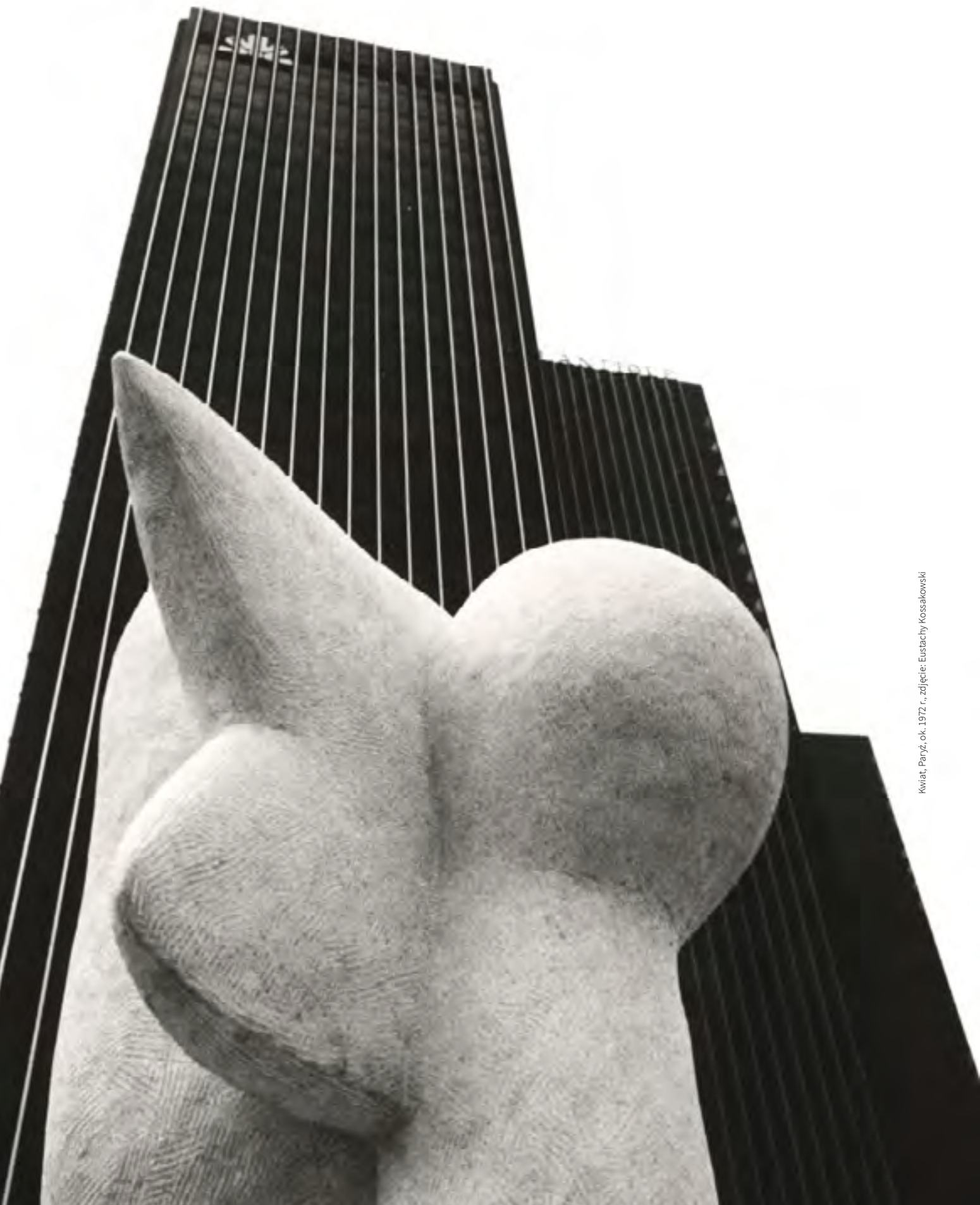
74
JUDYTA SOBEL
(1924 - 2012)

Martwa natura z kwiatami,
lata 80. XX w.

olej, tektura, 60 x 49 cm
 sygn. p. d.: J. SOBEL (mało czytelnie)

Estymacja: 16 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
 Warszawa, kolekcja prywatna



Kwiat, Paryż, ok. 1972 r., zdjęcie: Eustachy Kossakowski

**RZEŹBY MARII
PAPY NAJCZĘŚCIEJ
KLASYFIKOWANE SĄ
JAKO „ABSTRAKCJA
ORGANICZNA”
ODNOSZĄCA SIĘ DO
FORM BIOMORFICZNYCH
LUB – JAK SUGERUJĄ
AUTORKI O NASTAWIENIU
FEMINISTYCZNYM –
DO „ARCHETYPÓW
KOBIECYCH”.**

(Libera Z., Miałam w ręku coś żyjącego, „Przekrój”, 05.12.2018)

75 MARIA PAPA-ROSTKOWSKA (1923 - 2008)

Anioł, ok. 1990 (Kwiat)

różowy marmur portugalski, podstawa z czarnego marmuru belgijskiego, wys. 57 (z podstawą)
sygn. u dołu: M. PAPA

Estymacja: 90 000 – 130 000 zł

PROWENIENCJA

Paryż, kolekcja prywatna
Mediolan, kolekcja rodziny Cortini
własność artystki

WYSTAWIANY

Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch, Ogród Rzeźb, ekspozycja stała (wersja monumentalna z białego marmuru karraryjskiego).
Warszawa, Królikarnia - Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Maria Papa-Rostkowska. Kobieta z marmuru, 15 czerwca – 21 września 2014 (wersja z białego marmuru karraryjskiego).
Paryż, Musée Chopin, Mickiewicz, Biegas - Bibliothèque Polonaise de Paris, Maria Papa Rostkowska. La passion de la sculpture, 3-24 lipca 2015 (wersja z białego marmuru karraryjskiego).
Mediolan, Galleria d'Arte Contemporanea Virgilio Guidi, Maria Papa Rostkowska – Le opere, gli amici, i luoghi, 11 marca - 30 kwietnia 2017 (wersja z białego marmuru karraryjskiego).
Orońsko, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Haptyczny rezonans materii. Maria Papa Rostkowska i gościnie w stulecie urodzin artystki, 4 marca - 4 czerwca 2023 (wersja z białego marmuru karraryjskiego, wys. 78 cm).
Paryż, Musée d'Art et d'Histoire de Meudon, Maria Papa Rostkowska et ses affinités artistiques Jean Arp, Emile Gilioli, Marino Marini, 26 marca - 10 lipca 2022 (wersja z białego marmuru karraryjskiego).
Warszawa, Muzeum Łazienki Królewskie, Obietnica szczęścia. Maria Papa Rostkowska, 9 września - 3 grudnia 2023 (wersja z białego marmuru karraryjskiego, wys. 78 cm).

REPRODUKOWANY

Smolińska M. [red.], Haptyczny rezonans materii. Maria Papa Rostkowska i gościnie w stulecie urodzin artystki [katalog wystawy], wyd. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko, 2023, s. 32, 54 (duża i mała wersja z białego marmuru karraryjskiego).

Świat fauny i flory od zawsze pociągał Marię Papę Rostkowską, a jego symbole są silnie obecne w jej sztuce. Pod koniec lat 80. rzeźbiarka często przebywała w Londynie, odwiedzając syna Nicolasa i jego małżonkę Joelle. Ich dom mieścił się na Kynance Mews – atrakcyjnej ulicy w dzielnicy South Kensington, znanej ze swojego rustykalnego uroku i oszałamiającej zieleni. Artystka była pod wielkim wrażeniem malowniczości kwiatowych kompozycji, które licznie ozdabiały fronty posesji. Kwiaty zobaczone przy Kynance Mews stały się dla niej pierwszym impulsem do stworzenia dzieła, uwypuklającego ich piękno i perfekcyjną harmonię. Zaczęła chodzić na pokazy Chelsea Art Flower, odkrywając różnorodne kształty kwiatów i widząc w nich żywe przykłady rzeźb. Twórcze poszukiwania doprowadziły artystkę do stworzenia koncepcji rzeźby „Kwiat”. W białym marmurze karraryjskim wykuła dwie monumentalne, niemal metrowe wersje nowego dzieła oraz trzy małe, które nazwała swoimi „fioretti” czyli „kwiatuśkami”. Ich z pozoru abstrakcyjna forma pięła się kolumnowo do góry, rozszerzając w obły kształt kwiatowego pąka. W górnej części kolumny, z jednej strony, wyrastały dwa nieregularne skrzydełka, niczym pierwsze płatki rodzącego się kwiatu. To była doskonałość.

Około 1990 roku Maria Papa weszła w posiadanie kawałka różowego marmuru z Portugalii. Jego niezwykły koloryt o ciepłych, brzoskwińowo-beżowych tonach, skłonił artystkę do stworzenia kolejnej wersji „Kwiatu”. Rzeźbiarka poczuła jednak, że wykonany egzemplarz poprzez swój różowy blask i wyjątkową subtelność, a wręcz eteryczność, jest zupełnie inny od pozostałych. Nowy „Kwiat” nazwała więc dla wyróżnienia „Aniołem”, gdyż tak jak anioł – był dla niej drogą do nieskończoności i duchowości świata. Prezentowane dzieło to jedyna wersja omawianej rzeźby, wykonana w różowym marmurze portugalskim, a dla autorki – jedyny „Anioł” pośród zrodzonych za pomocą jej dłuta „Kwiatów”. Dekoracyjna, pełna uroku i symboliki praca stanowi na rynku aukcyjnym drogocenną perłę. Jako unikat załśni w każdej przyszłej kolekcji.

**Marmur mnie ośmielił, oczarował. (...)
Zobaczyłam jego piękność, tkwiące
w nim światło, dostrzegłam jego wieczne
życie, jak żyjące morze, które zastygło.
To są rzeczy tajemnicze, ale to właśnie
zmieniło całe moje życie.**

– *Maria Papa-Rostkowska*

(Gromadzka R., Rybicka E. W. [red.], Maria Papa Rostkowska. Kobieta z marmuru [katalog wystawy], Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Warszawa 2014, s. 78)



76
ANNA HUSKOWSKA-MŁYNARSKA
(1922 - 1989)

Światło w przestrzeni brązowej,
lata 70.

gwasz, papier, płótno, 81 x 100 cm

Estymacja: 13 000 – 19 000 zł

PROWENIENCJA

kolekcja spadkobierców artystki

WYSTAWIANY

Warszawa, Galeria Współczesna Klub Międzynarodowej Książki i Prasy, Gwasze Anny Huskowskiej-Młynarskiej, 1973.

Malarka, plakacistka, graficzna, ilustratorka. Urodziła się w 1922 roku we wsi Czernięcin w rodzinie ziemiańskiej. Od wczesnych lat dziecięcych wykazywała zainteresowanie rysunkiem. W wieku osiemnastu lat, w czasie okupacji, zaangażowała się w pomoc więźniom obozu w Majdanku. Po wojnie przeprowadziła się do Warszawy, gdzie rozpoczęła studia dziennikarskie na Wyższej Szkole Dziennikarskiej. Jednocześnie nawiązała współpracę z redakcją spółdzielni wydawniczej „Czytelnik”, dla której zrealizowała parę projektów okładek książkowych.

Swoją edukację artystyczną rozpoczęła w 1949 roku na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie u Henryka Tomaszewskiego, który w późniejszych latach stał się też jej przyjacielem. Profesor, który był zaliczany do twórców słynnej polskiej szkoły plakatu, zaraził studentkę entuzjazmem do tej dziedziny sztuki. Huskowska-Młynarska w ciągu kolejnych dziesięciu lat stworzyła kolekcję trzydziestu dwóch plakatów filmowych i społecznych, które były wielokrotnie nagradzane i pokazywane na wystawach. Jej prace znalazły się w prestiżowym szwajcarskim magazynie „Gravis”. Plakaty były początkowo bardzo malarskie, jednak z biegiem lat artystka zaczęła dążyć do syntezy oraz oszczędności w formie i kolorze.

W latach 70. skupiła się przede wszystkim na malarstwie. Tworzyła monochromatyczne kompozycje o świetle w nurcie op-artu. Jej obrazy należały do niezwykle dojrzałych i kontemplacyjnych. W katalogu wystawy „Gwasze Anny

Huskowskiej” z 1973 roku możemy przeczytać wypowiedź artystki na temat własnej twórczości: „Wystawa jest próbą wypowiedzi na tematy malarskie, wolne od uciążliwych ograniczeń grafiki użytkowej. W określaniu światła, które definiuje widzenie otaczającego nas świata, dostrzegamy istotę przemian, jakie zachodzą w malarstwie od czasów wczesnego renesansu, poprzez rewolucję impresjonizmu oraz jego szczyt i kres zarazem, tasyzm. Te przemiany teraz w sposób dla mnie naturalny zmierzają ku scaleniu, ku syntezie, ku dyscyplinie, wbrew rozpętaniu żywiołów ‘nowej figuracji’. Jest to uporczywe i mało popularne szukanie logiki i sensu w dziedzinie, która na ogół uchodzi za domenę niekontrolowanych i wybuchających emocji” (Młynarska B., Anna Huskowska. Plakacistka, grafik, malarka [nieopublikowana praca magisterska], Uniwersytet Warszawski 2016, s. 50.)

Zwieńczeniem praktyki malarskiej Huskowskiej-Młynarskiej była indywidualna wystawa w warszawskiej galerii „Współczesna”, gdzie pokazano prace takich artystów jak Opałka, Abakano-wicz, Gierowski czy Nowosielski. Artystka w latach 80. tworzyła liczne ilustracje społeczno-polityczne dla niezależnych wydawnictw związanych z „Solidarnością”. W tym okresie również udzielała się charytatywnie internowanym działaczom Solidarności i ich rodzinom. Mimo że Huskowska-Młynarska należała do nielicznego grona reprezentantek polskiej szkoły plakatu, twórczość jej pozostaje w dalszym ciągu mało poznana.



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

– Anna Huskowska-Młynarska

(„Życie Warszawy”, 1973)



**TERESA
PĄGOWSKA**

Teresa Pągowska, w swojej pracowni, 1998
Warszawa fot. Jacek Domiński, Reporter.

**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



77
TERESA PAĞOWSKA
(1926 - 2007)

Wyzwanie, 1983

olej, płótno, 160 x 142 cm
sygn. l. d.: TP. 83 sygn. i opisany na odwrociu:
TERESA PAĞOWSKA 83 / WYZWANIE / 160 x 142
cm oraz 1969 / 140 x 160 TERESA PAĞOWSKA /
SPOTKANIE (przekreślone) oraz napis: GODŁO:
"SMUGA" na blejtramie

Estymacja: 390 000 – 450 000 zł •

PROWENIENCJA
Szwajcaria, kolekcja prywatna
zakup w Galerii Gaga

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

– *Tadeusz Konwicki*

(Teresa Pağowska. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. CBWA Zachęta, Warszawa 1966, s. nlb)

Swoją drogę twórczą Teresa Pağowska rozpoczęła w latach 50. – czasach trudnych dla sztuki przez dopiero co zakończoną wojnę i nowe komunistyczne realia, a trudnych podwójnie dla kobiety-artystki, torującej sobie miejsce w tym jeszcze mocno konserwatywnym, zmaskulinizowanym artystycznym świecie. Na swój warsztat wzięła postać ludzką, ale nadała jej nową, spektakularną formę, balansującą między figuracją i abstrakcją: „Sądzę, że właśnie człowiek zawiera najwięcej magii treściowej” – mawiała. Chwytając się klasycznego tematu, przetworzyła go na język nowoczesności i odnalazła sobie tylko właściwy styl.

Jej „fanaberyjne i nieprzewidywalne” kobiece akty wpisują się w bogatą tradycję przedstawiania ludzkiego ciała, obok prac Jerzego Nowosielskiego czy Władysława Jackiewicza. Są jednak obrazem o tyle wyjątkowym, że przetworzonym przez kobiecą wrażliwość i emocje – stanowią opowieść z perspektywy kobiety-artystki o jakimś jej przeżyciu czy spełnionym śnie. Sylwetki nakreślone kilkoma zdecydowanymi ruchami pędzla wydają się dziwne, ale zarazem intrygujące. Poprzez nieoczywistą, zredukowaną niemal do znaku formę, dają odczuć w sobie jakąś tajemnicę i paradoksalnie oferują większe bogactwo treści.

U Pağowskiej kobieta jest nieuchwytna, anonimowa. Siedzi na krześle, tańczy, bierze kąpiel... Widzimy ją w intymnych, a czasem i erotycznych sytuacjach, w pewnych ledwie zasugerowanych przestrzeniach, w otoczeniu jakiś mglistych przedmiotów. Jej nagość nigdy jednak nie przytłacza, nie jest oczywista ani wulgarna. Wręcz przeciwnie, są to przedstawienia niezwykle sensualne, żywo malowane emocjami, a jednocześnie pozbawione erotycznego balastu. Niedopowiedziane. Poprzez ledwie zarys ciała, aluzję nogi, ręki czy brzucha artystka odwołuje się do wyobraźni, pozostawiając większość widzowi w domyśle.

Prostymi środkami malarskimi Pağowska osiąga taką intensywność wrażenia, że obok jej kompozycji ciężko przejść obojętnie. Wybiera duże formaty, czasem nawet realizuje dyptyki czy tryptyki, bo tylko takim sposobem może się swobodnie wypowiedzieć. Płótno pokrywa szerokim gestem, malując prostymi plamami barwnymi. Kolory zestawia na zasadzie kontrastów. Skrótów formalne, którymi operuje, zwiększają siłę wyrazu i służą jasności wypowiedzi. Tworzy układy dynamiczne, pełne malarskiej ekspresji, będące światłem marzeń i wewnętrznych stanów emocjonalnych. Jej prace mówią nie tylko o kobiecie jako takiej, ale przede wszystkim o artystce i powojennych czasach, w których tworzyła.





**MAGDALENA
ABAKANOWICZ**

Magdalena Abakanowicz przy instalacji Agora składającej się z 106 figur kroczących z żelaza, Grand Park, Chicago, 2006, fot. Artur Starewicz East News.

W latach 70. Magdalena Abakanowicz odeszła od tkackich, organicznych form na rzecz rzeźby, w której skupiła się na postaci ludzkiej. Postaci potraktowanej w bardzo specyficzny sposób, odartej z tożsamości, ale nie indywidualności. Postaci symbolicznej i pełnej ogólnoludzkich znaczeń. Figury stojące, kroczące, siedzące, pojedyncze i w tłumach, pozbawione wnętrza, pozbawione głów, multiplikowane – stanowiły mocną emfazę tożsamości społeczeństw i emocji jednostek. Prace te, realizowane w utwardzanej jucie, ale też później wykonywane w betonie, odlewane w brązie, żeliwie oraz spawane ze stali, należą do najbardziej reprezentatywnych motywów Abakanowicz. Rozumiane w kontekście multiplikowanego zbioru, jaki tworzą rozsiane po całym świecie – funkcjonują jednocześnie z równą mocą pojedynczo, zawierając w sobie całą siłę przekazu. Postacie ludzkie przyjmują formę posągową, wręcz monumentalną, napierają pozą kroczenia, nieustannego dążenia do czegoś. Znamiennie puste w środku, pozbawione cech indywidualnych, lecz zawsze unikatowe, wyrwane z tłumu, niczym człowiek wyjęty z kontekstu społeczeństwa. Pojedyncze postacie Abakanowicz tym właśnie różnią się od tłumów, że z dużo większym naciskiem akcentują kondycję jednostki, a każdy posąg przedstawia człowieka w sposób uniwersalny.

Posługiwanie się efektem serii, należało do najmocniejszych w wyrazie zabiegów, które ar-

tystka stosowała w swoich wielkich cyklach, uzyskując silną emfazę wrażeniową. Tłumy postaci, szpalery posągów, multiplikowane mutanty, części ciała, obiekty embriologii, powstawały w działaniach zupełnie kompletnych, unikatowych elementów tworzących jednak w całościowym ujęciu masę, w której zatracają się ich jednostkowość. Ta parafraza indywidualności człowieka, jest jednym z najważniejszych wątków w opowieści o kondycji ludzkiej końca XX wieku. W całej tej wszechobecnej depersonalizującej multiplikacji, Abakanowicz wybierała jednak czasem z tłumu jednostkę, silnie akcentując jej indywidualność, pokazując jednocześnie towarzyszące jej poczucie inności i wyobcowania. Kontrastując ją z tłumem, opowiada już nie historię wszystkich nas jako społeczeństw, ale każdego z nas z osobna.

„Figura krocząca” to bezgłowa, żeliwna postać autorstwa Magdaleny Abakanowicz, należąca pierwotnie do zespołu dwudziestu figur tzw. Vancouver Ancestors, stworzonych przez artystkę na zamówienie kanadyjskiego Biennale w Vancouver, dla edycji odbywającej się w latach 2005-2007. Dwadzieścia ponadnaturalnej wielkości postaci zostało odlanych pojedynczo i pod bezpośrednim nadzorem rzeźbiarki w przemysłowej odlewni w Śremie koło Poznania. Artystka zadbała o różnicowanie każdej z figur, indywidualnie nakładając i manipulując formą. Te unikalne ślady, które nosi oferowana rzeźba sprawiają, że nie ma dwóch identycznych postaci, a każda

z nich stanowi sama w sobie indywidualne dzieło sztuki. Figury kroczące nazywane „Walking Figures” to motyw, który Abakanowicz podejmowała kilkakrotnie stosując do produkcji rzeźb zarówno technikę odlewu w brązie i żelazie, jak i konopie utwardzane żywicą. Inspiracją dla kanadyjskich postaci stała się instalacja złożona ze 106 rzeźb zatytułowana „Agora”, którą artystka wykonała dla Grant Park w Chicago w latach 2004-2006. Oferowana figura została początkowo zainstalowana w Parku Królowej Elżbiety w Vancouver w ramach odbywającego się tam Biennale. W latach 2009-2011 pokazano dziewięć z dwudziestu odlanych rzeźb – ulokowano je wówczas w rejonie stacji Broadway-City Hall przy Cambie Street. W latach 2014-2016 te same dziewięć postaci ustawiono wzdłuż Lonsdale Avenue w północnej części Vancouver. W 2017 roku sześć rzeźb „Walking Figures” zostało wypożyczonych do Muzeum Sztuk Pięknych w Montrealu na wystawę La Balade pour la Paix. Wystawa ta promowała ideę otwartości, pokoju i poszanowania różnorodności między narodami i była częścią oficjalnego programu obchodów 375-lecia Montrealu oraz 50-lecia Expo 67 i 150-lecia Konfederacji Kanadyjskiej. W 2020 roku trzy figury kroczące zostały wypożyczone Arts on the Avenue, organizacji charytatywnej non-profit w Edmonton w Albercie.

78 MAGDALENA ABAKANOWICZ (1930 - 2017)

Figura krocząca
(*Vancouver Ancestors*), 2006

żeliwo, 281 x 98 x 132 cm
sygn. z tyłu monogramem artystki: MA

Estymacja: 2 000 000 – 2 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Vancouver, Biennale zakup od artystki (2006)

WYSTAWIANY
Vancouver (Kanada), Queen Elizabeth Park, ekspozycja w ramach Biennale, 2005-2006
Vancouver (Kanada), Broadway - City Hall Station, ekspozycja w ramach Biennale, 2009-2011
Vancouver (Kanada), Broadway - City Hall Station Vancouver (Kanada), Lonsdale Avenue, 2014-2016



Bezgłowe postacie, jak łupiny
ogromnego orzecha w brązie, (...)
były wyrazem nieprzyzwolenia na
zatarcie człowieczeństwa w jego
opozycyjności, indywidualizacji.

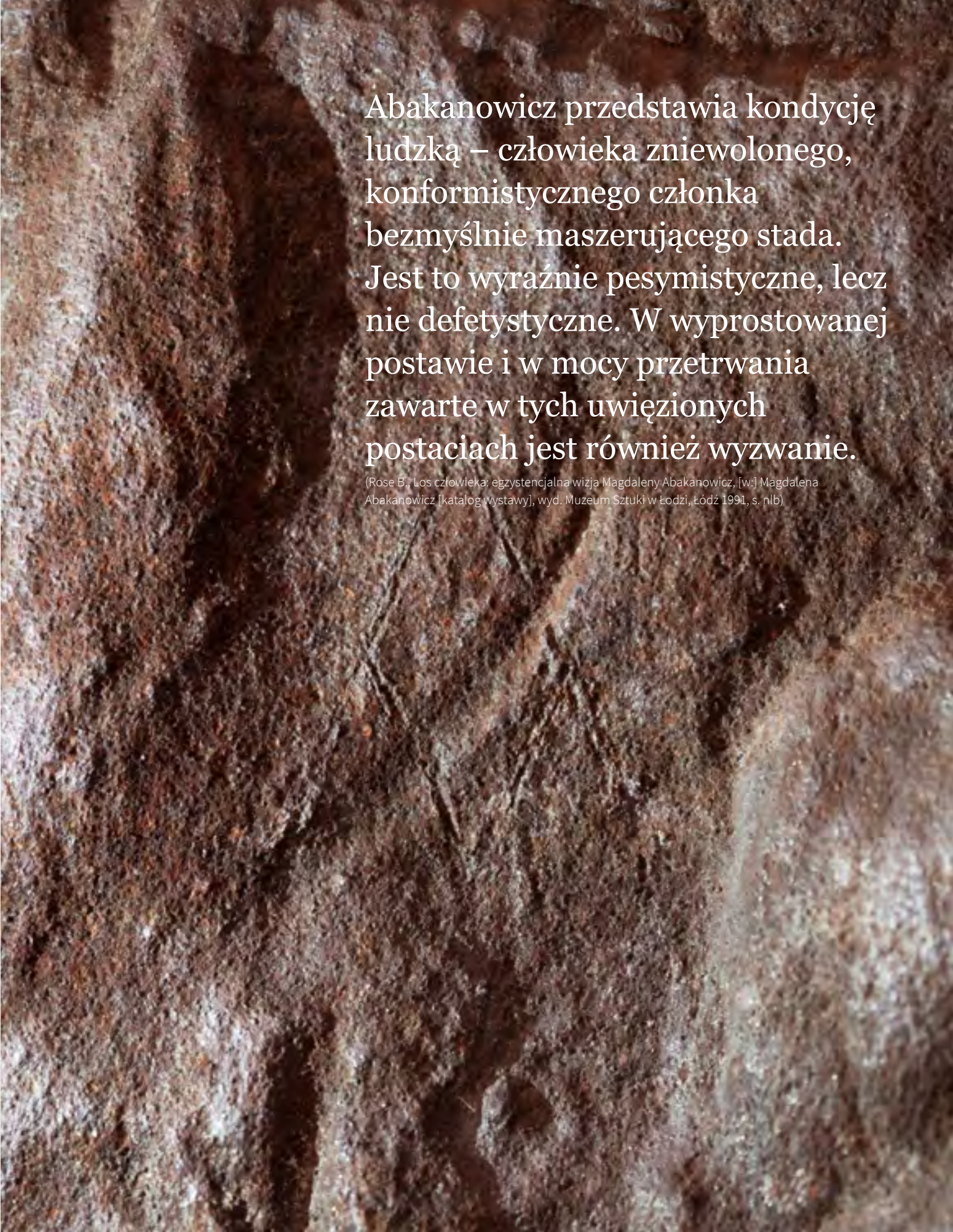
(Stanisławski R., Magdalena Abakanowicz [katalog wystawy],
wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991, s. nlb)





Abakanowicz przedstawia kondycję
ludzką – człowieka zniewolonego,
konformistycznego członka
bezmyślnie maszerującego stada.
Jest to wyraźnie pesymistyczne, lecz
nie defetystyczne. W wyprostowanej
postawie i w mocy przetrwania
zawarte w tych uwiecznionych
postaciach jest również wyzwanie.

(Rose B., Los człowieka: egzystencjalna wizja Magdaleny Abakanowicz, [w:] Magdalena
Abakanowicz [katalog wystawy], wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991, s. n1b)



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

Dziś malarstwo Abakanowicz istnieje raczej na marginesie jej całej twórczości, zdominowanej przez formy przestrzenne. Było ono jednak bezpośrednio z nią związane. Obrazy artystki stanowiły często projekt, koncept do późniejszych realizacji rzeźbiarskich. Przedstawiły ciała, twarze lub ich fragmenty – oczy i uszy – zazwyczaj w formie abstrakcyjnych spirali i okręgów. Oferowana praca należąc do serii tych monochromatycznych projektów, nawiązuje do słynnej „Embriologii” – zapoczątkowanego w 1980 roku cyklu, w którym

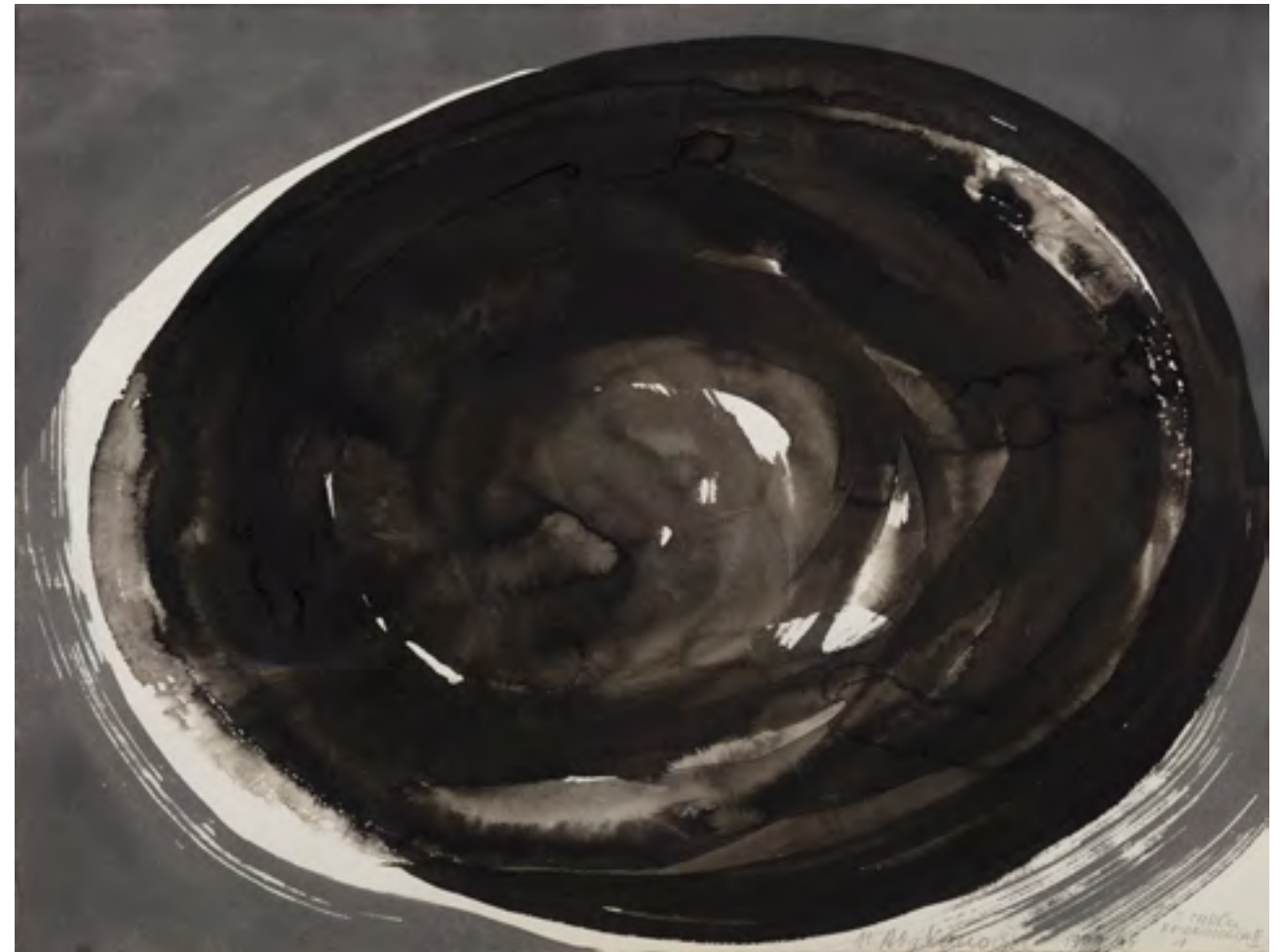
Abakanowicz ponownie podjęła temat ochrony ludzkiego ciała. Obejmujący aż sześćset obiektów przestrzennych cykl przedstawiał pękate, jutowe powłoki z wypełnieniem. Artystka po latach wspominała, jak w dzieciństwie doświadczyła obawy przed kruchością istnienia i czyhającą katastrofą: „Przykucnięta nad stawem obserwowałam kijanki. Ogromne, mające niedługo przeistoczyć się w żaby. (...) Przez cienką błonę pokrywającą rozdęte brzuchy widać było wyraźnie płataninę zwojów kiszek. Ociężałe procesem przeistaczania, nieruchawe. Prowokowały, żeby ich dotknąć. Wyciągnięte patykiem na brzeg, dotknięte nieostrożnie ich nadęte brzuchy pękały. Zawartość wypływała z wnętrza rozlanym beżładem zasupłań. Po chwili obsiadały ją muchy. Siedziałam z bijącym sercem, wstrząśnięta tym, co się stało. Zniszczeniem miękkiego życia i bezbrzeżną tajemnicą zawartości »miękkiego«”. Prezentowany rysunek tuszem jest jakby powrotem do tamtych doświadczeń. Swobodny i syntetyczny, odwołuje się do naszej wyobraźni, przywodzi na myśl kokon lub błonę komórkową. W środku może coś istnieć – schowane, ukryte przed okrutnym światem – ale czy bezpieczne?

79
MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930 - 2017)

z cyklu Embriologia II, 1989/1992

gwasz, papier, 37 x 49 cm
sygn. p. d.: M. Abakanowicz 1989/92

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •



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

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

80
JADWIGA MAZIARSKA
(1916 - 2003)

Bez tytułu

olej, płótno, 69 x 106 cm
sygn. na odwrociu: J. Maziarska

Estymacja: 35 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 12.06.2005, poz. 35

Zmieniała niemal wszystko,
pozostając wierna tylko
sobie samej i przemianie.
„Przemienność” to chyba
najwłaściwsze określenie
twórczości Maziarskiej.

(Deptuła B., Wielość Maziarskiej, „Dwutygodnik”, nr 7, czerwiec 2009)





81
EUGENIUSZ MARKOWSKI
(1912 - 2007)

Bez tytułu

olej, folia, 161 x 118 cm
sygn. l. g.: E. MARKOWSKI WARSZAWA

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł •

Swoją działalność artystyczną Markowski rozpoczął dopiero w wieku czterdziestu lat, dlatego trudno jego twórczość przypisać do jakiegoś nurtu w sztuce. Jego prace sugerują kierunek nowej figuracji. Był to nurt w sztuce, który pojawił się po II wojnie światowej, nazywany był również ekspresyjnym figuratywizmem. Artyści skupiali się na człowieku, jego emocjach i jego dramacie istnienia. Charakterystycznym było postępowanie się symbolami oraz prowadzenie obrazów w pesymistycznej, mrocznej atmosferze.

Markowski jednak nie należał do przedstawicieli tego nurtu w sztuce. Głównym bohaterem ekspresyjnych, „dzikich” kompozycji Markowskiego jest zawsze człowiek poddany ciśnieniu rozmaitych emocji. Silnie zdeformowane postacie ludzkie, często upodobnione do zwierząt, kłębią się na jego obrazach w nieustannym dążeniu do osiągnięcia niewiadomego celu. Wydaje się, że malarz traktuje swoich bohaterów z bezlitosną brutalnością; groteskowo śmieszni i zarazem tragiczni

stają się metaforą ciemnej strony egzystencji. Bożena Kowalska pisze o pracach Markowskiego: „(...) kreuje w swoich obrazach

i rysunkach odrażający cyrk ludzki. Człowiek występuje w nim z reguły nagi fizycznie i równocześnie obnażony psychicznie. Wraz ze strojem wyzbyty godności i wszelkiego wstydu, ujawnia niskie namiętności i okrucieństwo, chciwość i żądzę władzy, obtudę i trywialność, złość, głupotę i samolubność”.

Wraz z pędzącym rozwojem świata malarstwo Markowskiego nabiera coraz to bardziej ponadczasowego charakteru. Osią tego wszystkiego pozostaje człowiek ze swoją pierwotnością. W obrazach artysty nie zawsze protagonistą jest człowiek. Czasem obok niego lub samotnie pojawia się zwierzę – byk lub koń. Zwierzęta ukazane są w sposób potężny często spersonifikowany. Po latach dominacji estetyzmu i idealizacji w sztuce, kiedy to głównym bohaterem obrazów byli ludzie piękni i moralni, a postacie nikczemne pojawiały się jako przestroga dla oglądających, nastął czas prac Markowskiego. Z płócien patrzą na nas odrażające postacie, obnażone w swojej nikczemności i brzydocie, jednak takie przy tym ludzkie i prawdziwe, że patrząc na nie, odprawiamy własny rachunek sumienia.

Jesteśmy gatunkiem homo sapiens.
Ale są w nas te same instynkty,
co w zwierzakach. Zależy mi na
uświadomieniu, jak bardzo stajemy się
groteskowi, gdy pod wpływem emocji
odrzucaamy kulturę. Jesteśmy jak nadzy,
nie zdając sobie z tego sprawy.
– *Eugeniusz Markowski*

(Małkowska M., Zamieszany w sprawy świata, „Rzeczpospolita”, 22.10.2007)





82
EUGENIUSZ MARKOWSKI
(1912 - 2007)

Bez tytułu

gwasz, tempera, papier, 63 x 48 cm
 sygn. l. d.: E. Markowski opisany p. d.: WAR-
 SZAWA

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •



83
EUGENIUSZ MARKOWSKI
(1912 - 2007)

2 Osoby - 5, 1993

olej, płótno, 92 x 81 cm
 sygn. l. d.: E. Markowski na odwrociu na blejtramicie opisany:
 92 x 81 / "2 OSOBY - 5" OL. 1993

Estymacja: 50 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
 Poznań, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
 Rosiak M., Eugeniusz Markowski, wyd. Galeria r, Poznań 1999, s. nlb.

84
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1962)

Dziennik 15 X - 09 XI, 2022

olej, płótno, 150 x 100 cm
sygn. i opisany na odwrociu: WŁODZI-
MIERZ PAWLAK / DZIENNIK 15 X - 09 XI
/ 150 X 100 / 2022

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł

Potrzebny mi był dziennik w ogóle,
potrzebowałem jakiegoś systemu,
chciałem znaleźć metodę na dzień.
(...) Wymyśliłem „Dzienniki” tak jak
Robinson Crusoe, który na bezludnej
wyspie, w którymś momencie zaczął
martwić się o czas.

– *Włodzimierz Pawlak*

(„Dzień po dniu jestem artystą” [film], reż. P. Sosnowski, przy okazji
wystawy „Włodzimierz Pawlak. Dzienniki”, Warszawa 2001)



Andrzej Szewczyk, artysta sztuk wizualnych, absolwent edukacji artystycznej na Uniwersytecie Śląskim w Cieszynie, od 1977 roku związany był z Galerią Foksal. Rozpoczął działalność artystyczną w czasie ekspansji konceptualizmu. Był outsiderem bacznie obserwującym nowe zjawiska w sztuce, które zachłannie badał. Nie interesowały go żadne konkretne nurty ani gatunki, uprawiał sztukę totalną opartą na własnej wrażliwości i intuicji. Wbrew panującym trendom nawołującym do odejścia od tradycyjnego medium Szewczyk pragnął być właśnie malarzem. Malarstwa poszukiwał u malarzy pokojowych, artystów ludowych, w księgach, literach, w skrawkach kredek i ołówków. Tworzył na papierze, w drewnie, przy użyciu tuszu, wosku i ołowiu.

Dla Szewczyka istotę stanowił sam akt twórczy. Na pierwszej wystawie w Galerii Foksal pokazał prace odwzorowujące w skali 1:1 podziały geometryczne ścian domów rybaków ze wsi Chłopy koło Mielna. Później zainteresował się ikonopisarstwem. Malowanie zastąpił pisa-

niem realizując to na trzech ścieżkach, którymi w różnych okresach częściej lub rzadziej podążał. Pierwszą ścieżką były skrawki kolorowych ołówków, układane na podłodze lub składane w obrazy. W 1981 roku pokrył skrawkami całą podłogę Galerii Foksal. W latach 90. do pisania używał również pistacjowych łupin nalepianych woskiem na koperty listów. Drugą drogą malowania-pisania było pisanie ołowiem w drewnie. Płynny ołów wlewał artysta w otwory nawiercone w dębowym drewnie. Tak powstały cykle, m.in. „Pomnik listów F. Kafki do F. Bauer” (1981-1984), „Biblioteka-Bazylika”, „Diariusze” (1981-1983) oraz „Biblioteka-Tydzień” (1991-2000). Anda Rottenberg pisała, że „gorącym ołowiem stempłował dębowe deski, by oddać ciężar słów, jakimi zapisane były listy Franza Kafki do Felicji Bauer”. Do trzeciego nurtu malarstwa Szewczyka należą rysunki wykonywane tuszem bezpośrednio na kartkach papieru. Nurt ten reprezentują cykle „Adam i Ewa” (1976-79), „Manuskrypt alchemiczny” (1981-1983) i „Ontografia” (1992).

W latach 90. tworzył obiekty przestrzenne. Na dębowych deskach mocował woskiem setki skrawków ołówków. Ich struktura, choć złożona z rzędów precyzyjnie ułożonych jednakich elementów, była niejednorodna. Poszczególne skrawki ołówków miały zróżnicowaną długość, były ostro zakończone. Owo zróżnicowanie powierzchni i ostrość pobudzały zmysł dotyku. To powodowało ułknięcie, zranienie, ból. Szewczyk w swojej twórczości traktował materiały w sposób metaforyczny, ich charakter był często niemalarski. Nie chodziło artyście o innowacyjność czy przełamywanie konwencji, daleki był od nazywania siebie konceptualistą. Odrzucenie tradycyjnych technik plastycznych wynikało z jego nieprzeciętnej wrażliwości i osobistych poszukiwań. Silna indywidualność nie przeszkadzała Szewczykowi w czynnym udziale w życiu artystycznym. Uczestniczył w kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i zagranicą. Odszedł przedwcześnie w 2001 roku.

**Sztukę mógłbym określić jako coś,
czego nie można zredukować, ale co nie
powinno już niczego więcej. Właściwie
mam na myśli dzieło sztuki a nie sztukę.
Dzieło sztuki jest czymś, czego nie
można w żaden sposób zredukować i co
nie może (nie powinno) ani odrobiny
więcej. Taka niezbędność jest poezją.
– Andrzej Szewczyk**

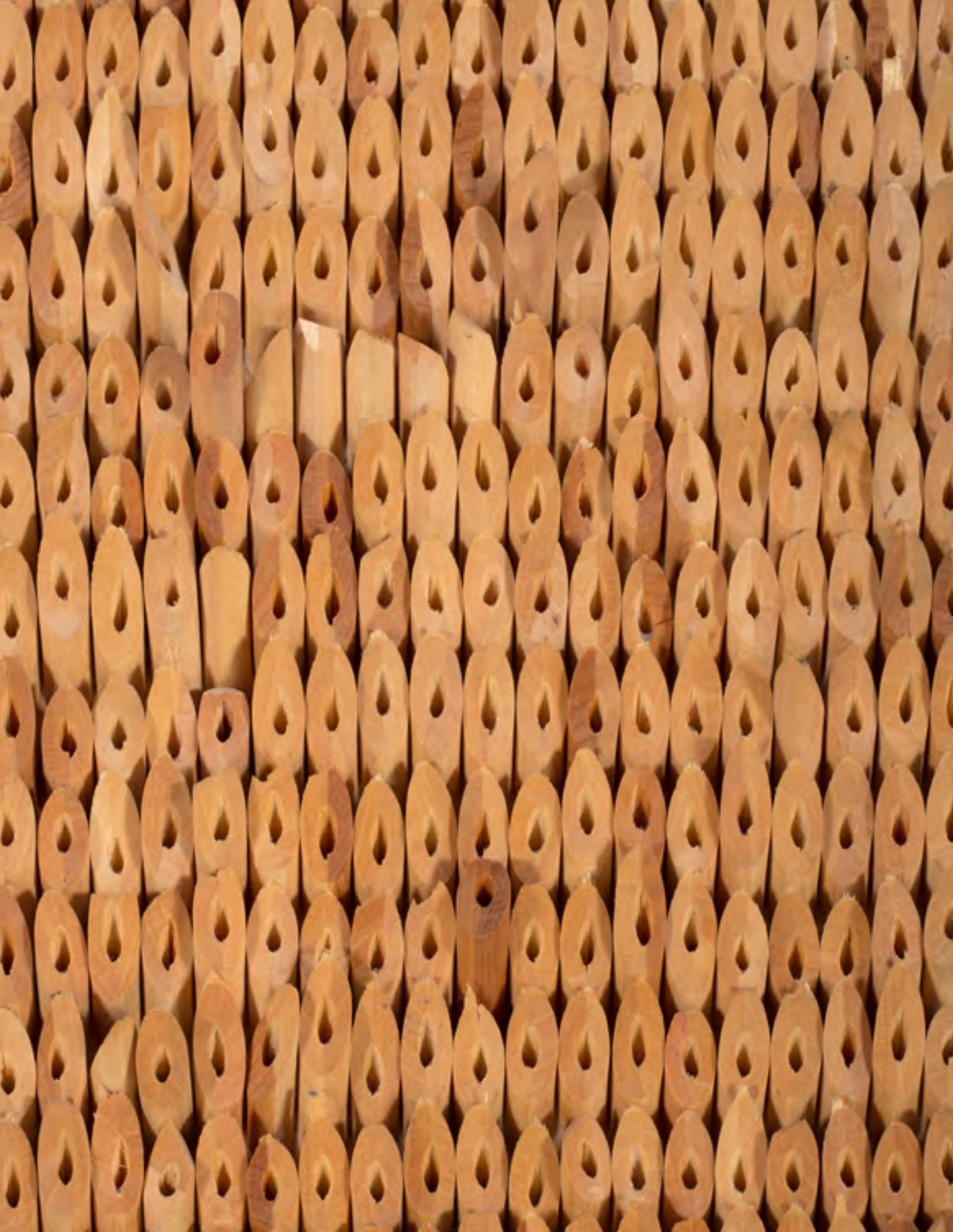


85
ANDRZEJ SZEWCZYK
(1950 - 2001)

Bez tytułu, lata 90. XX w.

wosk, ścinki ołówków, deska, 178 x 16,5 cm

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •



Pismo w obrazach Szewczyka wywodzi się z alfabetu emocji, jest zapisem bogactwa elementów, z których składa się rzeczywistość ludzka, jest często obrysem kształtu, czułym na jego zmienność, grudką papieru wytworzonego przez artystę lub jej obrysem o tajemniczym bądź zawierającym tajemnicę znaczeniu.

(Jedliński J., *Bardzo wrażliwa materia*, [w:] Andrzej Szewczyk [katalog wystawy], wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1988, s. nlb.)

86
ANDRZEJ SZEWCZYK
(1950 - 2001)

Bez tytułu, 1978

piórko, tusz, papier, 37 x 27,5 cm
sygn. u dołu: 1978 Andrzej Szewczyk

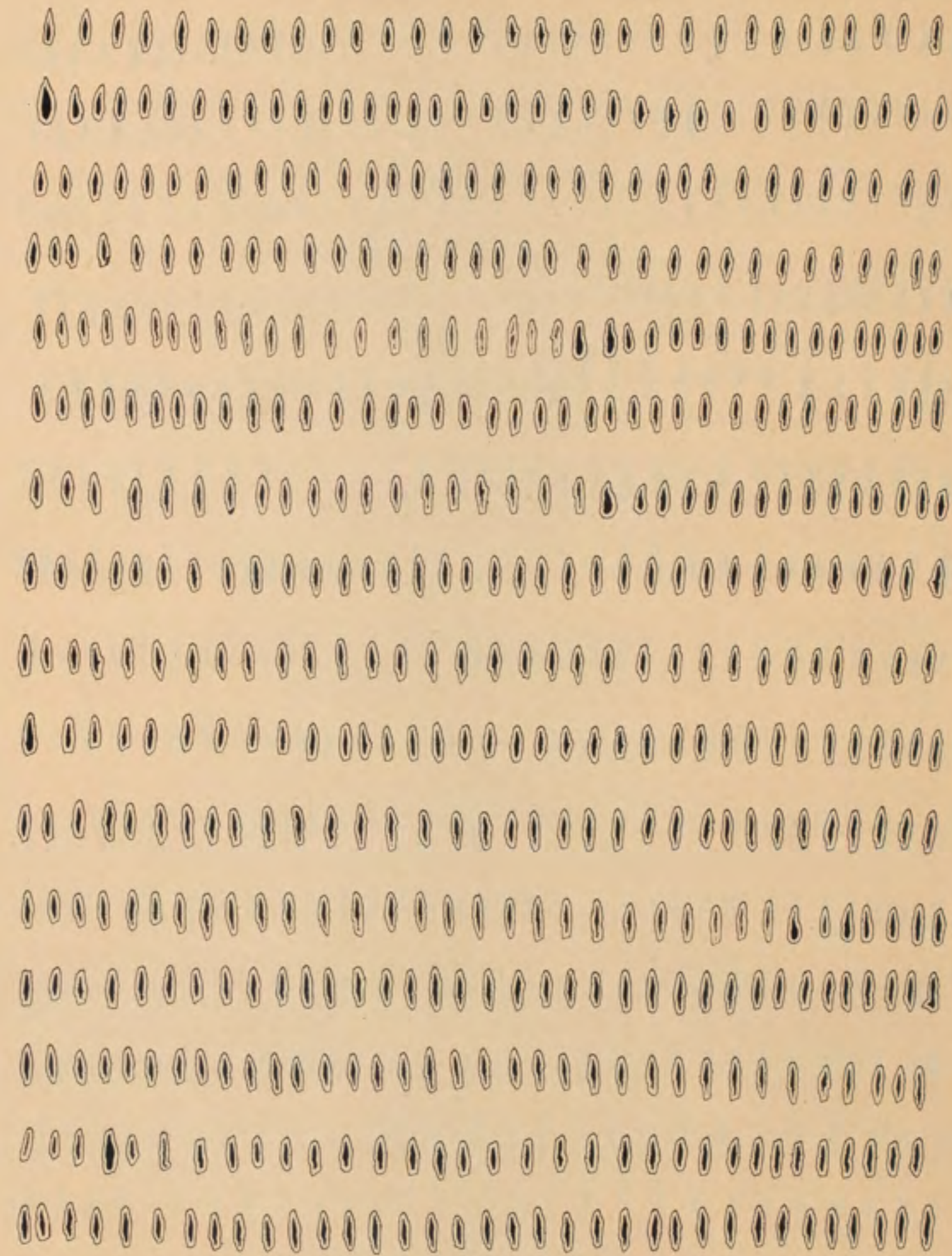
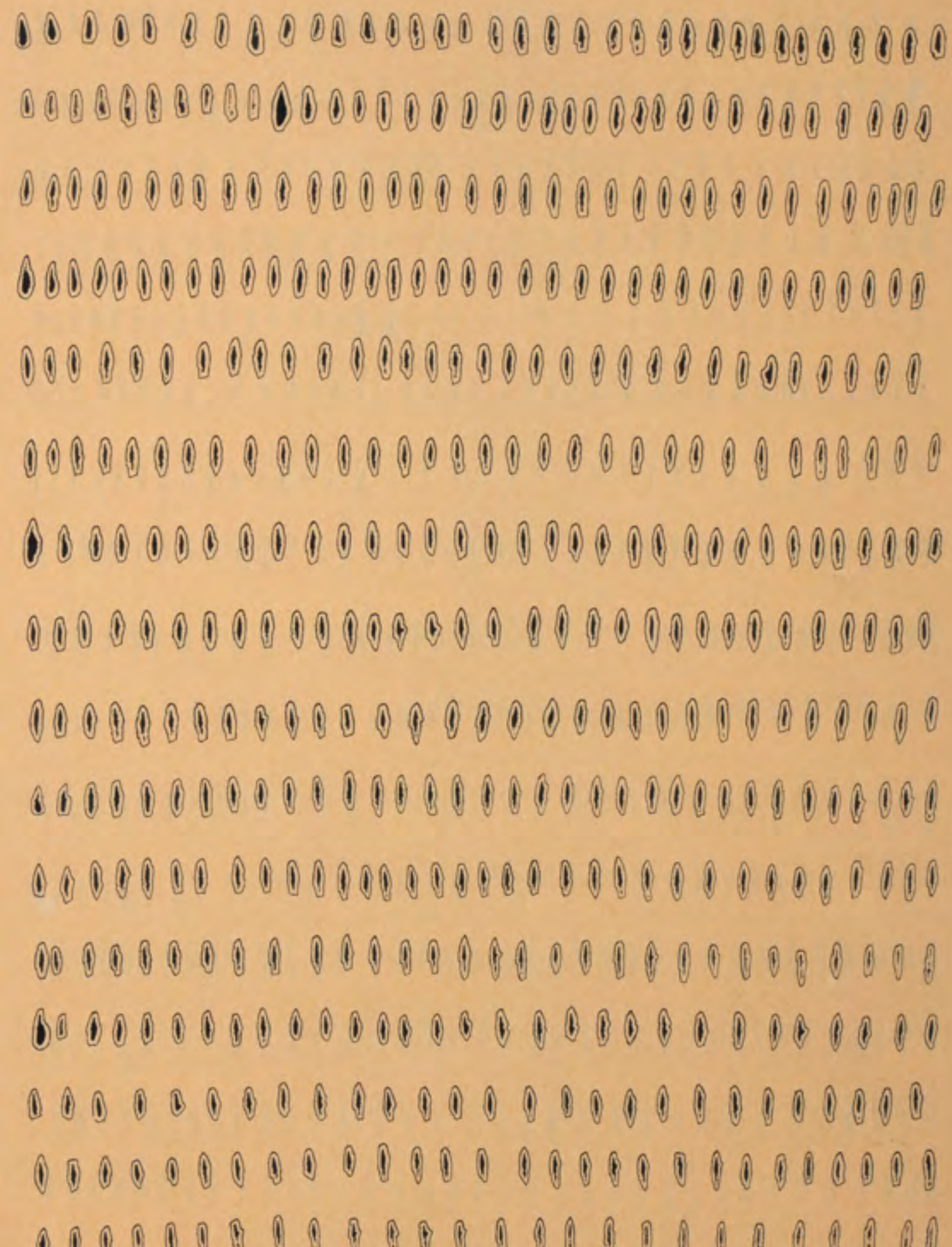
Estymacja: 10 000 – 12 000 zł •

Pismo było jednym z głównych tematów, które w swojej twórczości podejmował Andrzej Szewczyk. Badania nad literą-znakiem przybierały różne formy, jedną z nich był zapis tuszem na papierze. Tak powstawały prace z cyklu „Adam i Ewa”. „Karta papieru zapisana przeze mnie tuszem lub atramentem zaprowadziła mnie do Księgi, która stała się mi Ziemią Obiecaną. Tam zacząłem uważnie przyglądać się ‘kartografii’ pisma, zapisanego, wpisanego, za każdym troskliwym pociągnięciem pióra” – pisał Szewczyk (W poszukiwaniu Straconej Litery, [w:] Andrzej Szewczyk [katalog wystawy], wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1988, s. nlb). Pojedynczą plamkę tuszu lub atramentu artysta obwodził cienkim konturem oddzielając tym samym znak od pozostałych, nadając mu autonomiczność. Każda litera była bowiem w jego zamyśle doświadczeniem bytu, zawierała pierwiastek ducha artysty, który powołał ją do życia. Litera nie miała na celu zbliżania się do jakiegoś wewnętrznego ideału, lecz stanowiła ślad po byciu w danym miejscu. Słowa poety Tadeusza Sławka można by rzec,

że: „nie jest ani kaligrafią, ani ortografią, lecz ONTOGRAFIA, czyli tym minimalnie opóźnionym względem TERAZ mojej egzystencji, utrwaleniem na papierze, mnie – jako zmiennego elementu procesu stawania się świata”.

Prace wykonywane tuszem na papierze charakteryzuje przede wszystkim powtarzalność gestu, znaku. Szewczyk nie bał się tej monotonii. Mówił, że powtarzalność to hagiograficzna konieczność, jak gesty liturgiczne. Twierdził, że w sztuce dużo łatwiej jest stworzyć coś od nowa niż powtórzyć. Powtórzenie rozpatrywał w kategorii cudu. Zapisy znaków powstawały na pojedynczych arkuszach, czasami gromadzonych w woluminy dużych ksiąg. „Można by o nich sądzić, że są pismem, że są jak słowa albo, że są brakującymi słowami, słowami nie wypowiedzianymi nigdy (...). Nie chodzi w tych rysunkach tylko o kaligrafię czy ręczny opis. Kieruję się w rejony tego, co wiem na pewno. Powtarzam wciąż tą samą metodą, bo za każdym razem znów się cieszę. (...) Skrobię swoją tradycję” – tłumaczył artysta („Studio” 1983, nr 3).





Podstawą tej pracy jest relacja pomiędzy dwoma połączonymi figurami, które nazwałem "wewnętrzną przestrzenią" i "zewnątrzną przestrzenią". Aby skonstruować takie przeciwstawne sobie przestrzenie zastosowałem dwie różne formy: "szary relief" (opisujący "wewnętrzną przestrzeń") oraz rysunek (opisujący "zewnątrzną przestrzeń"). Powstała w ten sposób rzeźba (lub płaskorzeźba), w której osią konstrukcyjną jest lina prosta zawierająca przekątną kwadratu. Wymiar tego kwadratu założyłem, iż wynosi 50 cm x 50 cm. Kwadrat ten podzieliłem następnie trzykrotnie na połowy – są to części równe, których przekrój "n" równa się 8.8 cm. A więc przekątna o łącznej długości 17 "n" ($8n+n+8n$) wyznaczyła wierzchołki nowego kwadratu o wymiarach 106,5 cm x 106,5 cm. W ten sposób powstał, niejako "sam z siebie", rozmiar całej (pojedynczej) rzeźby, którą nazwałem "Tafel". Strukturę całej logiki tej pracy wyznacza osiem obiektów przestrzennych.

– *Ryszard Waśko*

Biografia Waśki pełna jest nagłych zwrotów akcji, nie tylko przez kontekst jego intensywnej mobilności (mieszka i pracuje w Łodzi, Berlinie i Nowym Jorku). W recepcji jego sztuki pobrzmiewa często niezrozumienie dla zmieniających się stale konwencji, w jakich artysta tworzy. Zdziwienie budzi zwłaszcza odchodzenie od rygorystyki wczesnych, konceptualnych dokonań z okresu Warsztatu Formy Filmowej do czegoś, co wydawałoby się ich zaprzeczeniem – pełnego organiczności malarstwa, instalacji, sztuki ziemi, asamblaży.

W pracach Waśki widoczne jest niezwykle konsekwentne zainteresowanie tym, jak doświadczamy świata i analizowanie specyfiki mediów, poprzez które jest on nam dostępny – śladów, jakie to doświadczenie pozostawia. Począwszy od wczesnych filmowych i fotograficznych prac, tworzonych głównie w latach 70., artysta analizuje konwencjonalność różnych form zapisu rzeczywistości, demaskując fałsz filmu, który nigdy nie będzie oknem na świat, ale zawsze pełnym umowności językiem.

Katalog „Elementary works by Ryszard Waśko”, wydany przy okazji wystawy artysty w „Galerie m” w Bochum oraz w Museum Folkwang w Essen, zawiera przegląd prac z okresu poprzedzającego powstanie oferowanego obiektu. Są to zapisy filmowe, video, fotografie, rysunki i teksty. Część z nich stanowiła jedne z najważniejszych realizacji Waśki z lat 70., stając się po latach uznanymi działaniami w historii nowych mediów na świecie. Prace te nie przypadkiem prezentowane były na Documenta 6 w Kassel oraz w licznych niemieckich galeriach. Tymczasem oferowane dzieło eksponowano na berlińskiej wystawie w Neue Nationalgalerie w 1984 roku, wśród dorobku najwybitniejszych twórców minimal artu, takich jak Carl Andre. Można śmiało stwierdzić, że prezentowany obiekt należy do grupy najbardziej radykalnych wypowiedzi Ryszarda Waśki, a sam artysta swoją twórczością plasuje się obok takich twórców sztuki konkretnej jak Ryszard Winiarski, Jarosław Kozłowski, Henryk Stażewski czy Roman Opałka.



87
RYSZARD WAŚKO
(UR. 1947)

Sculpture board, 1976-1981

drewno, akryl, 106 x 106 cm
sygn. i opisany na odwrociu: "tn - n TAFEL" / (1n-8n) /
R. Waśko / 1976-1981 / element 1-8 (każdy)

Estymacja: 300 000 – 350 000 zł

PROWENIENCJA
Berlin, kolekcja artysty

WYSTAWIANY
Berlin, Neue Nationalgalerie, 1984.
Ludwigshaven, Wilhelm-Hack-Museum, After
Malevich Square, 1986.
Bochum, Galeria m Freiburg, Hoffman Galerie
Frankfurt, Hoffman Galerie

Andrzej Dłużniewski to jedna z najciekawszych postaci polskiej sztuki powojennej. Był artystą totalnym, sięgającym po różnorakie dziedziny od malarstwa, poprzez rysunek, plakat i fotografię aż do rzeźby i instalacji przestrzennych. Zajmował się także pisaniem beletrystyki i poezji. Urodził się w 1939 roku w Poznaniu. O jego szerokich zainteresowaniach świadczą chociażby kierunki studiów, jakie podejmował. W latach 1959-60 zgłębiał architekturę na Politechnice Wrocławskiej, następnie przez dwa lata uczęszczał jako wolny słuchacz na Wydział Filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Wreszcie w 1962 roku zaczął kształcić się z rzeźby na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod okiem Mariana Wnuka i Oskara Hansena. Na swój dyplom przygotował jedną z najbardziej kontrowersyjnych prac na wydziale. Była to duża „piaskownica” z suchym piaskiem, z której artysta uformował różne fantastyczne krajobrazy, już wówczas zdradzając swoje zainteresowania sztuką konceptualną.

Po ukończeniu studiów pracował jako wykładowca macierzystej uczelni. Wraz z żoną Emilią, z wykształcenia malarką, angażował się w życie artystyczne Warszawy organizując odczyty, seminaria, wystawy. W 1991 roku uzyskał tytuł profesora nadzwyczajnego. Na skutek wypadku samochodowego w 1997 roku stracił wzrok. Mimo to nie zaprzestał swojej działalności artystycznej ani pedagogicznej. „To paradoksalna sytuacja, że właśnie po

utracie wzroku przyszło mi do głowy, do głowy – to bardzo ważne – aby malować obrazy. Oczywiście nie samodzielnie, ale z pomocą żony, z pomocą przyjaciela Macieja Sawickiego. Przedtem bardzo rzadko malowałem. (...) Ta sytuacja niewidzenia spowodowała, że ja zacząłem widzieć «do środka». (...) Znikają realia, ale powstają jakieś inne wizje, bardziej z głowy niż z doświadczenia” – wspominał artysta (cyt. za: Jabłonowska-Turkiewicz A., Lista Mocy 1918-2018. Andrzej Dłużniewski, portal niepełnosprawni.pl, 21.01.2019). Za namową znajomych rzeźbiarzy sięgnął też po wosk i zaczął lepić nieduże figurki, które następnie odlewano w brązie. Koncept tych maleńkich istotek nazwanych „Geonautami” opisał szerzej w swojej książce „Odlot” (2000).

Dłużniewski był jednym z najbardziej konsekwentnych twórców awangardowych, którego prace na próżno by przypisywać konkretnym tendencjom czy nurtom. Stanowił artystę w pewnym sensie osobnego, posługującego się własną ideą sztuki rozumianej jako "użyteczność w sensie najbardziej szlachetnym, w sensie prowokacji intelektualnej, pewnego impulsu". Sięgając po rozmaite środki i korzystając z niekonwencjonalnych metod, kreował dzieła mówiące o pewnym problemie, skłaniające do refleksji. Za swoje zaangażowanie i działalność artystyczną był wielokrotnie wyróżniany m.in. Nagrodą im. Katarzyny Kobro (2003) oraz Nagrodą im. Jana Cybisa (2006).

88
ANDRZEJ DŁUŻNIEWSKI
(1939 - 2012)

Tam, 2006

akryl, płótno, 170 x 120 cm
sygn. i opisany na odwrociu na blejtramicie:
A. DŁUŻNIEWSKI "TAM" 2006

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

**[Dłużniewski] Operował językiem
niesłuchanie prostym. Wszystko jest
zawarte w jednym błysku, pomyśle.**
– *Maria Poprzęcka*

(cyt. za: Piwowar M., Emilia i Andrzej Dłużniewscy:
Arystokraci ducha, „Rzeczpospolita”, 18.01.2021)



89
STANISŁAW DRÓZDŹ
(1939 - 2009)

Bez tytułu, 2006

druk autorski, pianka, 60 x 60 cm
na odwrociu nalepka z Galerii Muzalewska

Estymacja: 100 000 – 120 000 zł •

(...) zdarzało się, że ktoś pisał panegiryk, epitafium lub epigram i te teksty wpisywane były w kształt jakiejś figury (krzyża, klepsydry itd.), ale to nie stanowiło absolutnie poezji konkretnej. W poezji konkretnej forma jest zdeterminowana treścią, a treść formą. To jest bardzo zasadnicza autonomizacja słowa. To jest podstawowy wyróżnik.

– *Stanisław Dróżdź*

(Rozmowy o sztuce [VIII]. Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Jaromir Jedliński, Odra, 1999, nr 7-8, s. 84)



90
LESZEK KNAFLEWSKI
(1960- 2014)

z cyklu Rain-Carnation, 2004

technika własna, aluminium, plexi, korzenie,
ziemia, włosy, żywica, fizelina, śr. 170 cm
sygn. i opisany na odwrociu: - RAIN CARNA-
TION - / KNAF

Estymacja: 15 000 – 25 000 zł •

Leszek Knaflewski był artystą tworzącym w bardzo różnorodnym medium – od rysunku, poprzez fotografię, obiekty i instalacje, aż do audio-performansu i wideo. Był członkiem eksperymentalnych zespołów muzycznych, a jego działalność od lat 90. klasyfikowała się na pograniczu sztuk wizualnych i muzyki. Urodził się w 1960 roku w Poznaniu. Edukację artystyczną rozpoczął już na etapie liceum plastycznego. Następnie w latach 1980-85 kontynuował naukę na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu). Jeszcze na etapie studiów założył z kolegami grupę artystyczną „Koło Klipsa”, w ramach której wspólnie realizował projekty wystaw. W tym czasie porzucił malarstwo i zaczął tworzyć swoje pierwsze instalacje i obiekty przestrzenne. Poprzez zestawianie ze sobą odległych semantycznie elementów, starał się „poszerzać pojemności prostych symboli, dobrze już znanych”. Swoje prace budował z różnych przedmiotów gotowych, takich jak prześcieradła, książki, koronki, walizki czy stare szafy, a także elementów organicznych, tworząc psychodeliczno-fantastyczne kompozycje o dużej sile ekspresji. Miały one na celu pobudzić intuicję widza, w jej emocjonalnych, mrocznych obszarach, inicjując nowe relacje ze światem natury, religii i baśni.

Od końca lat 80. w pracach Knaflewskiego coraz częściej pojawia się motyw korzenia-krzyża. Oklejoną korą konstrukcję o kształcie

krzyża, zakończoną wijącą się formą organiczną, łączył z innymi przedmiotami na zasadzie surrealistycznych obiektów („Bez tytułu - mała krzyżoksiążka” 1989) albo patetycznie układał na białej pościeli („Para” 1990). Drobne korzonki wyplatał z ziemi, włosów i przędzy, kreując z nich konstelacje plemników, które zamykał za taflą plexi (cykl „Rain-Carnation” tworzony od lat 90.). Tam również wprawne oko zauważyć może motyw krzyża: „W plątanie włosów i zaschniętych korzonków roślin, gdzieś wyrastają małe krzyże. Korzonki, zanim zdążyły wyrosnąć i wypuścić listki, usychają. Czasem tylko na chwilę kwitną krzyżem. Plemniki-groby. Życie i śmierć w jednym” (Sienkiewicz K., Stłuczone żarówki, „Dwutygodnik”, nr 165, 10/2015).

Jak się wydaje, nadrzędną ideą sztuki Knaflewskiego była kontestacja – bunt i podważanie rozmaitych ideałów od politycznych, przez kościelne, aż po artystyczne. Jednakże „Knaflewski nie przypominał (...) figury lewicowego oszołoma, gotowego w poczuciu bezradności ośmieszać się na placach i przywiązywać do drzew; to raczej postać groźnego, starego mistrza, który nie marnując energii na zbędne ruchy, wymierza przeciwnikom jeden oszczędny, acz śmiertelny cios” (Mańczak P. S., Knaf is..., „Czas Kultury”, 11.03.2020). Jego prace znajdują się dziś w wielu kolekcjach publicznych, jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu i Szczecinie czy Muzeum Sztuki w Łodzi.

W plątanie włosów i zaschniętych korzonków roślin, gdzieś wyrastają małe krzyże. Korzonki, zanim zdążyły wyrosnąć i wypuścić listki, usychają. Czasem tylko na chwilę kwitną krzyżem. Plemniki-groby. Życie i śmierć w jednym.

(Sienkiewicz K., Stłuczone żarówki, „Dwutygodnik”, nr 165, 10/2015)





Już w czasie pierwszych studiów uniwersyteckich, na początku lat siedemdziesiątych, Andrzej Paruzel wyjeżdżał do Paryża, gdzie poznawał prace konceptualistów europejskich i amerykańskich, posługujących się fotografią i video. Paruzel wspomina: „Bardzo ceniłem strukturalne prace Jana Dibbetsa, działania do kamery Valie Export, Petera Weibla czy performatywne instalacje Nam Jun Paika. Uprawianie fotografii analitycznej, badającej własne medium jeszcze bardziej "wykorzystałem" w łódzkiej szkole filmowej, gdzie poznałem twórczość starszych kolegów z Warsztatu Formy Filmowej”. Artysta realizował cykle prac fotograficznych, video zapisów i instalacji, gdzie badał relacje między sobą, swoim postrzeganiem przestrzeni a rejestrującą ją kamerą. Na indywidualnej wystawie pod tytułem "Sytuacje video fotograficzne" w 1977 roku w paryskiej galerii Lara Vincy, Paruzel prezentował prace o takiej problematyce. Na centralnym miejscu eksponowana była praca

"Czarny kwadrat". Choć nie użył w niej kamery video z monitorem, to wprowadzając lustro przed aparat fotograficzny w pewnym stopniu stworzył zamknięty układ w przestrzeni dający się obserwować i rejestrować. Artysta wspomina paryską ekspozycję: „Pracę powstałą niemal pół wieku temu zapamiętałem szczególnie jeszcze z innego powodu. Podróżowałem na wystawę do Paryża najtańszym środkiem lokomocji - pociągiem. Wszystkie prace miałem w wielkiej teczce, a ta praca była przygotowana przez intrologatora na potężnych, ale składających się, czterech tekturach. Precyzyjne sprawdzanie celników i żołnierzy na granicy z NRD, a później dwukrotnie na granicy Berlina wschodniego i zachodniego sprawiło, że musiałem wyciągać, rozkładać pracę i składać w przeładowanym przedziale narażając współpodróżnych na niedogodności. Drżałem, aby praca nie zniszczyła się i żeby jej nie stracić z powodów znanych tylko upartym kontrolerom...”.

Wśród licznych wystaw krajowych i zagranicznych na szczególną uwagę zasługują: Works and Words, Foundation De Appel, Amsterdam (1979), Extended Photography, International Biennale of Photography, Wiener Secession, Wiedeń (1981), XII Biennale de Paris, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Paryż (1982), Présences polonaises. L'art vivant autor du Musée de Łódź, Centre Georges Pompidou, Paryż (1983), Drogi Kultury europejskiej, Slovenska Narodna Galéria, Europsky kulturny klub na Slovensku, Bratislava; Tension A.S.B.L., Hotel de Ville, Accademie Royale de Beaux-Arts de Brussels, Bruksela; Kunst-Werke, Berlin (1991), Drogi Kultury europejskiej, Hotel Sztuki, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź (1992), Analogue. Pioneering Artists' Video from UK, Canada and Poland (1968-88), Tate Modern, Londyn (2006), Polska fotografia konceptualna, Freies Museum, Berlin (2011), Worcester Art Museum, Massachusetts, USA (2019).

Andrzej Paruzel używa metod dryfu – eksperymentu, wywodzącego się wprost z praktyk Międzynarodówki Sytuacionistycznej, będących zarówno wędrowaniem, błędzeniem po mieście, jak i rodzajem antropologicznego, choć heretyckiego badania. W wielu pracach Paruzel operuje humorem czy śmiechem. To nie cynizm, dziś służący raczej neoliberalnemu porządkowi, wyśmiewający zaangażowanie i chęć zmiany, a raczej śmiech dystansujący względem „piekła społecznego”, pozwalający znieść koszmar przygodności istnienia. Śmiech jednocześnie znosi patos, ale już (na szczęście) nie moc tematu. To postdadaistyczna strategia podważania pozornie oczywistych prawd. Ten śmiech ma też i walor krytyczny, który jest zresztą elementem naszych zmagania z losem. Dowcip pozwala nam wykazać brak zgodności na przykład między ideałem a rzeczywistością, czy logiką a absurdem. Andrzej Paruzel stosuje świadome pomyłki, wprowadza nas w błąd. Miesza w pracach prawdę z fikcją, prawdziwych bohaterów z wymyślonymi. Artysta korzysta z metafizyki codzienności, „błędów w oprogramowaniu” i ujawnianiu niejasnych fenomenów przywidzeń, braków, nie tworzy jednak domkniętej konstrukcji, raczej sensualne refleksy rzeczy w solipsystycznym ujęciu.

(fragmenty tekstu Stanisława Rukszy [w:] Andrzej Paruzel. Szczekał na mnie wnuk psa, który szczekał na Strzemińskiego [katalog wystawy], wyd. Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu, Radom 2019.)

Dowcip pozwala nam wykazać brak zgodności między ideałem a rzeczywistością, czy logiką a absurdem. – Stanisław Ruksza



91
ANDRZEJ PARUZEL
(UR. 1951)

*Przypadek w Instytucie Technologii
Alternatywnej Żywności, 2022*

technika mieszana, 17,5 x 29,5 x 29,5 cm

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja artysty

92
BOŻENNA BISKUPSKA
(UR. 1952)

Rysunek rzeźby XI, 2020

olej, węgiel, płótno, 185 x 240 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Bożenna Biskup-
ska / Rysunek rzeźby XI / olej węgiel płótno /
185 x 240 cm / 2020

Estymacja: 150 000 – 180 000 zł

Nie jest do końca istotne, że powstał jakiś kolejny obraz. Najistotniejsze jest to, czego doświadczyłam przy wykonywaniu tego działania, najistotniejszy jest proces – powód jest niewiadomy.

– *Bożenna Biskupska*

(Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ Sokółowsko, Bożenna Biskupska – Od Materii Do Materii [wideo], YouTube, 27.07.2020.)



Bożena Biskupska jest artystką interdyscyplinarną, zajmującą się rzeźbą, malarstwem, instalacjami i realizacjami przestrzennymi. Wszystkie dziedziny, jakimi się posługuje, często korelując ze sobą współtworząc jedno dzieło. Urodziła się w 1952 roku w Warszawie w rodzinie fotografów. Swoją edukację artystyczną rozpoczęła od liceum plastycznego, by w 1970 roku podjąć studia malarskie w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Dwa lata później przeniosła się do Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 1976 roku uzyskała dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Tadeusza Dominika. Artystka od początku eksperymentowała z różnorodnym medium – od fotografii, poprzez kompozycje w metalu, malarstwo sztalugowe i prace na papierze, aż po tkaninę. W 1978 roku miała miejsce jej pierwsza indywidualna wystawa w Domu Artysty Plastyka w Warszawie.

Sztuka Biskupskiej oscyluje głównie wokół tematu człowieka. Interesują ją takie zagadnienia jak czas, przemijanie i nieskończoność. Z początkiem lat 80., wychodząc poza ciasne ramy malarstwa i tkaniny, zaczęła tworzyć monumentalne realizacje figuralne. Z trocin, paku, sizalu i żywicy formowała różne człekokształtne istotny, tworząc rozbudowane cykle takie jak „Twanie”, „Misterium czasu”, „Non omnis moriar” czy „Płytołce”. Dobór nietrwających, organicznych materiałów symbolizować miał zarówno destrukcję i cierpienie, jak również naturalny, biologiczny cykl życia i śmierci. „Odium dramatu drugiej wojny światowej był ciągle obecny. Moje pokolenie wychowało się w takiej atmosferze i trudno było się od tego po-

czucia jakiegoś zagrożenia, bezwzględnego niepokoju oderwać” – wspomina w wywiadzie Biskupska (Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ Sokołowsko, Bożenna Biskupska – Od Materii Do Materii [wideo], YouTube, 27.07.2020).

W późniejszym czasie, poprzez przekształcenie i uproszczenie formy, artystka doszła do abstrakcyjnego znaku i stworzyła wymowny, autorski symbol Jednonogiego, który posłużył jej na kolejnym etapie drogi twórczej. Z pomocą figury Jednonogiego Biskupska komponowała różnorodne, wielkoformatowe układy malarskie i przestrzenne – przedstawiała je w rzędach na płótnie niby hieroglify („Rysunek rzeźb”), odlewała w brązie jako miniaturowe rzeźby („Wytyczanie obrazu”), wreszcie budowała monumentalne instalacje („Jednonogi”). Inspirująca artystkę idea Jednonogiego tkwiła zarazem w jego ekspresyjności i wieloznaczności, rysującej się od postaci ludzkiej aż do abstrakcyjnego pojęcia-znaku.

Cały dorobek Biskupskiej potwierdza jej artystyczną dojrzałość, polegającą na konsekwentnym rozwijaniu i ponownym odkrywaniu raz obranej drogi twórczej. Wzajemnie dopełniające się malarsko-rzeźbiarskie działania artystki skutkują powstawaniem osobistych, bardzo oryginalnych prac. Jednak dla ich autorki liczy się przede wszystkim emocjonalne przeżycie: „Nie jest do końca istotne, że powstał jakiś kolejny obraz. Najistotniejsze jest to, czego doświadczyłam przy wykonywaniu tego działania, najistotniejszy jest proces – powód jest niewiadomy” – podkreśla Biskupska (Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ Sokołowsko, Bożenna Biskupska – Od Materii Do Materii [wideo], YouTube, 27.07.2020).

**Notorycznie pracuję twórczo.
Jestem uzależniona od pracy –
malowania obrazów, projektów,
robienia cykli rzeźb.
– *Bożenna Biskupska***

(Fantastyczny Dolny Śląsk, Sokołowsko. Bożenna Biskupska [wideo], YouTube, 4.11.2022)



Sztuka Wojciecha Ledera swymi barwami i strukturą odnosi się do świata natury – materii ziemi, przekroju skał mineralnych. Urodzony w 1960 roku artysta, swoje kształcenie odebrał na Wydziale Malarstwa i Grafiki w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, równoległe studiując też filozofię na Uniwersytecie Łódzkim. W 1985 roku obronił dyplom zarówno w Pracowni Technik Drzeworytniczych profesora Andrzeja M. Bartczaka, jak i w Pracowni Malarstwa profesora Stanisława Fiałkowskiego. W 1997 roku otrzymał Grand Prix na ogólnopolskim konkursie „Bielska Jesień”. Od 2005 roku prowadzi Pracownię Malarstwa i Rysunku na Wydziale Tkaniny i Ubioru Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi.

W ujęciu Ledera, obraz stanowi przedmiot autonomiczny i tak go artysta traktuje. Nie przedstawia rzeczywistości, w subtelny sposób się do niej odwołując. Jego prace przypominają rozchodzące się po wodzie kręgi, przenikające się kolory skał, spękaną strukturę ziemi. Malarz tworzy stosując autorskie techniki z wykorzystaniem barwionego wosku, piasku czy popiołu. Swoje obrazy poddaje różnym obróbkom: szlifuje je i cyklkuje, dodaje intarsje, czasem też wykonuje w malarskiej materii nacięcia, które następnie wypełnia farbą. Prace Ledera znajdują się w zbiorach m.in. Muzeum Sztuki w Łodzi, Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej, Kulczyk Foundation, Atlasu Sztuki, Kolekcji Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, a także w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

93
WOJCIECH LEDER
(UR. 1960)

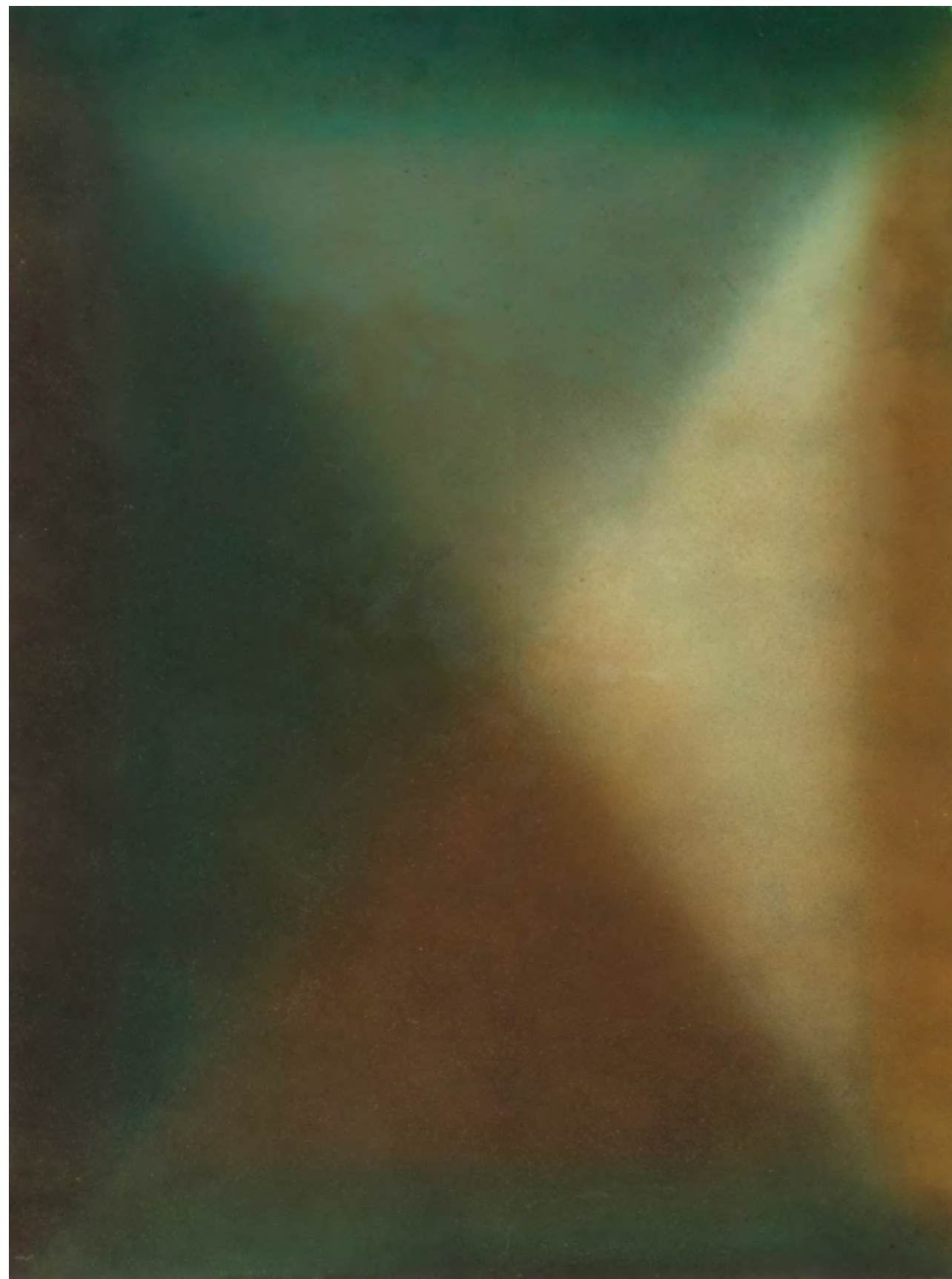
Bez tytułu

technika własna, płótno, 81 x 62 cm

Estymacja: 10 000 – 12 000 zł •

Obraz nie jest tym, co przedstawia. Na obrazie widzimy farbę, widzimy piasek, w przypadku moich obrazów. One są konkretnym przedmiotem. Forma inspirowana, anektuje naszą wyobraźnię i widzimy coś innego.

– *Wojciech Leder*



94
ANNA PODLEWSKA-POLIT
(UR. 1971)

Bez tytułu, 2023

olej, płótno, 120 x 130 cm
sygn. na odwrociu: Anna
Podlewska-Polit / 2023r.

Estymacja: 18 000 – 22 000 zł

Obrazy Anny Podlewskiej-Polit oddziałują płaszczyznami koloru, kreuja otoczenie optyczne pochłaniające spojrzenie widza. Są przy tym często zorientowane na eksponowanie swoich własności strukturalnych, zredukowanej do minimum składni kompozycji malarskiej. Artystka uważa, że postrzegamy najpierw styki kolorów, a nie ich płaszczyzny, dlatego tak ważny jest sposób opracowania tych elementów. Sposoby łączenia form – za pomocą przejść płynnych lub konturowych – służą budowaniu wewnętrznej przestrzeni obrazu. Porządkują przy tym przestrzeń zewnętrzną wobec obrazu, nadając mu wymiar architektoniczny.

Agnieszka Maria Wasieczko tłumaczy zamysł artystki: „(...) to światło jest najważniejsze. Forma jest czymś wtórnym. W jaki sposób materia malarska chłonie światło? W jaki sposób odbija je i oddaje widzowi? (...) Podlewska (...) chętnie mówi o zjawisku 'transportacji', czyli o przeniesieniu światła. (...) W jaki sposób unaocznia naturę światła? (...) Na płótno nakłada nawet do trzydziestu warstw farby po to, aby pigmenty „migrowały” do góry i dawały specyficzne, postrzegane intuicyjnie światło. Płaszczyzna obrazu

nabiera wtedy pewnego ciężaru, zyskuje blask, migotliwą poświatę, zdaje się wibrować” (Wasieczko A. M., *Obrazy dziecinnie proste*, [w:] Anna Podlewska, *Obrazy dziecinnie proste*, Galeria ART, Warszawa 2003).

Prezentowana kompozycja należy do nowego cyklu prac Anny Podlewskiej-Polit zaprojektowanych jako rejestracje momentów pierwotnej percepcji, ulotnych obrazów doznawanych zanim widzenie stanie się procesem składającym miary i proporcje, kontrasty kolorystyczne i formy. Ukazuje ona swego rodzaju rozbłysk widzenia – rodzaj powidoku, który rozwinię się z czasem w logiczną całość opisu powierzchni i tego, co na niej przedstawione. Według artystki obraz ten nie ma kulis; wszystko pojawia się w nim symultanicznie, jednorazowo i w sposób wyczerpujący, niczym stopklatka bezwiednej percepcji. Rytm pionowych podziałów nie odsyła do żadnego zewnątrz, oznacza tylko potencjalność przestrzennej ekspansji. Obrazy Podlewskiej-Polit powstają drogą redukcji i transformacji środków – form i kolorów, które pochodzą z wcześniejszych doświadczeń i obserwacji.

W moich kompozycjach brak jest planów, ich dominacji. Są raczej wzajemne relacje (struktury) – wynikanie jednych elementów z drugich. Obraz oddziałuje całością powierzchni.

– Anna Podlewska-Polit



95
MAREK CHLANDA
(UR. 1954)

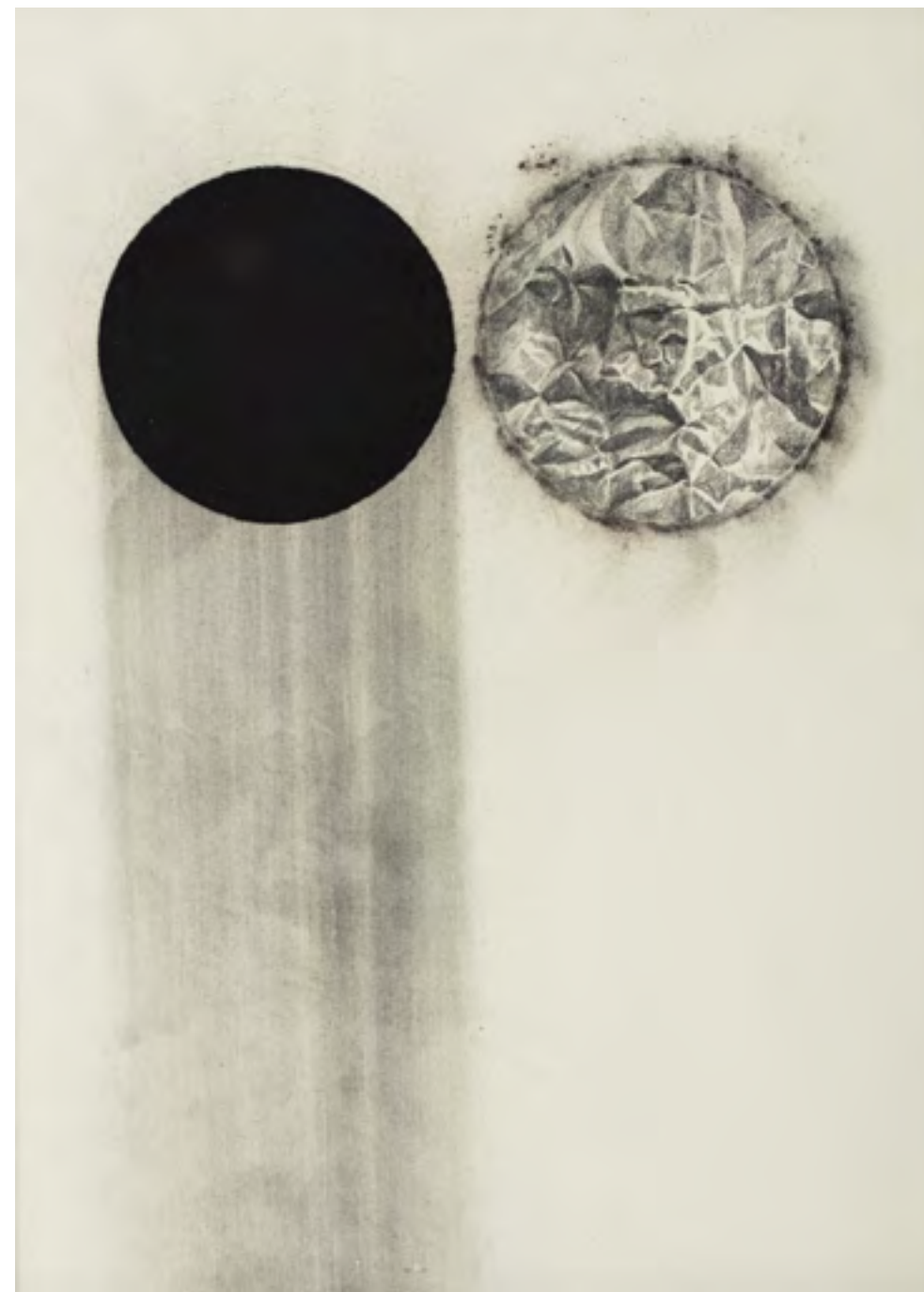
Ćwiczenie medytacyjne, 2004

węgiel, ołówek, papier, 41,5 x 31,5 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Marek Chlanda /
Ćwiczenie medytacyjne. 2004

Estymacja: 5 000 – 7 000 zł •

Rozumienie to formułowanie zdań, osvajanie słowem tego, co nam się przydarza. Skoro mamy usta, mózgi, nasz język etniczny, musimy mówić, pisać, uzgadniać i osądzać. Tym samym pogrążamy zmysły w odmętach języka. Bywa, że myślę, kiedy rysuję. Najczęściej jednak rysuję w kompletnej pustce myślowej. Owszem mózg pracuje, ale czysto technicznie. Po każdej postawionej kresce na papierze jestem trochę inny. Robię kreskę i zaraz chcę zobaczyć inną kreskę. Po prostu chcę zobaczyć więcej i więcej na papierze, no i ręce to robią.
– *Marek Chlanda*

(Z Markiem Chlandą rozmawia Marek Świca, [w:] Marek Chlanda.
Rysunki [katalog wystawy], Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 5)



Płynącą rzekę, temat pełen symbolicznych konotacji, Baj maluje tak, jakby przeglądał się wciąż na nowo w jej lustrze.
– *dr hab. Tomasz Malinowski*

(Malinowski T., Wstęp do katalogu „Czarna rzeka”, wyd. Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa 2017)

96
STANISŁAW BAJ
(UR. 1953)

Bug

olej, płótno, 81 x 130 cm

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł •

PROWENIENCJA

Kielce, kolekcja prywatna



Urodzona w 1968 roku Aleksandra Gieraga jest artystką tworzącą w klasycznych obszarach sztuki – malarstwie, rysunku, rzeźbie, fotografii i video, zajmuje się też działaniami efemerycznymi. Studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, uzyskując dyplom w 1993 roku w Pracowni Malarstwa i Rysunku prof. Romany Hałat. Rok później odbyła artystyczną rezydenturę w Centrum Sitodruku w ASP im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi na zaproszenie prof. Andrzeja Smoczyńskiego. W latach 1994–2006 pracowała jako asystentka prof. Romany Hałat na macierzystej uczelni. Obecnie jest profesorem łódzkiej ASP i prowadzi Pracownię Obrazu.

W 2013 roku Gieraga założyła grupę artystyczną „Finding us”. Jeszcze tego samego roku

ugrupowanie otrzymało nagrodę na VII Tashkent International Biennial of Contemporary Art za przygotowanie międzynarodowego projektu artystycznego. Malarka aktywnie uczestniczy w wystawach i międzynarodowych spotkaniach artystycznych, które traktuje nie tylko jako szansę plastycznej wypowiedzi, ale też jako jedną z form poznawania własnej świadomości. Swoje prace pokazywała m.in. w Kirgistanie, na Biennale Sztuki w Uzbekistanie, Korei Południowej, Turcji oraz na bydgoskiej Konstrukcji w Procesie. Jej indywidualne wystawy odbyły się m.in. w Galerii Browarna w Łowiczu, Galerii Kunstraum w Berlinie czy Galerii Zadros Plus w Kopenhadze.

Mentorką artystyczną, która odegrała fundamentalną rolę w edukacji Gieragi była profe-

sor Romana Hałat, której osobowość objawiająca się w bezkompromisowej postawie wobec sztuki i wartości etycznych stały się dla niej podstawową wykładnią artystyczną i dydaktyczną. Malarka swoją twórczość określa mianem Obraz Otwarty. Określenie to formalnie zawiera w sobie wszystkie elementy składowe jej sztuki. Pozwala przenikać się czasom, zasadom budowania koncepcji oraz intuicji artystycznej, definiując tym samym nieustanie na nowo pojęcie obrazu, a także jego znaczenie w dynamicznie zmieniającej się kulturze wizualnej.

97
ALEKSANDRA GIERAGA
(UR. 1968)

Bez tytułu, 1999

akryl, płótno, 150 x 181 cm
opisany na odwrociu: 1999

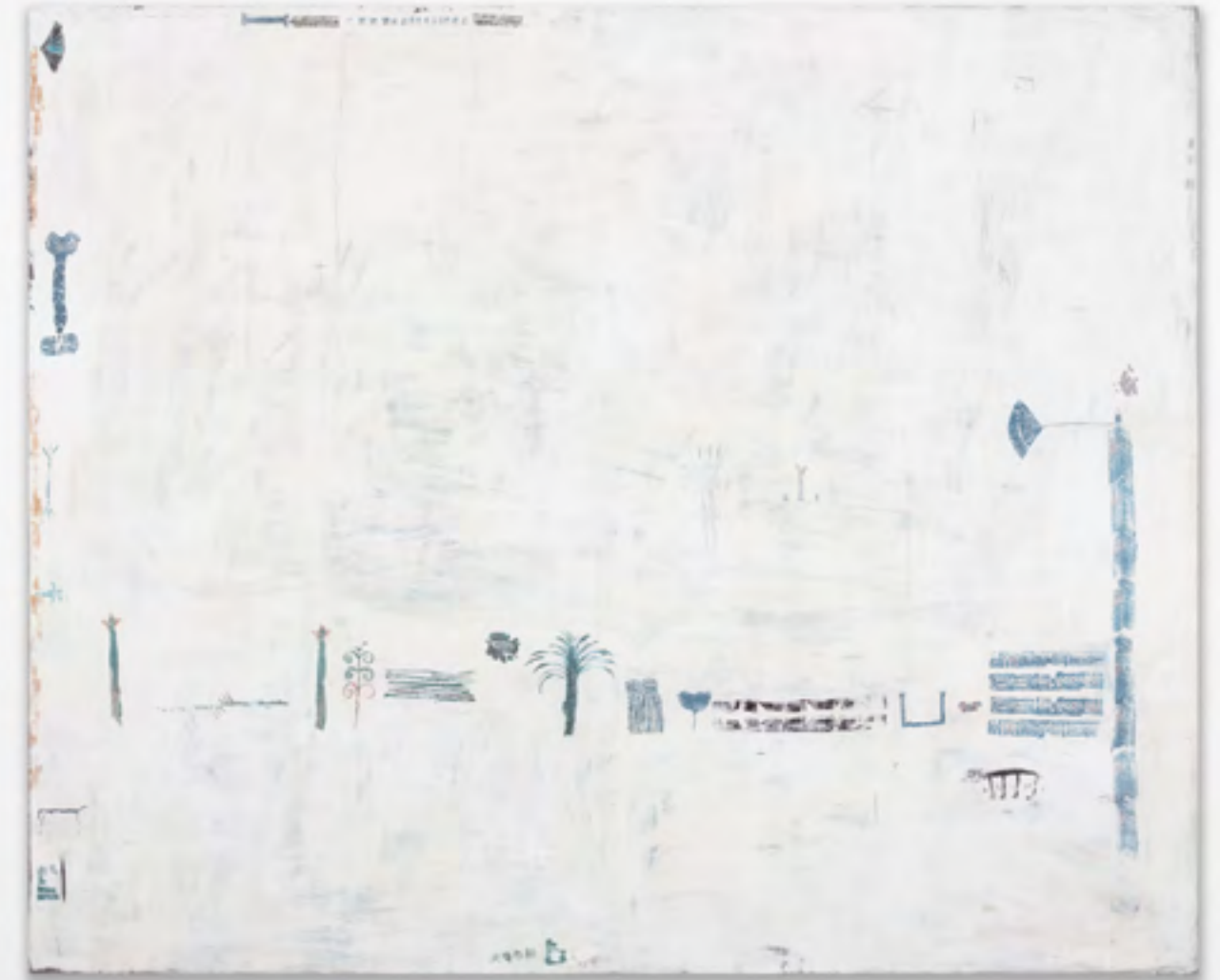
Estymacja: 15 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

Jej wielkie, czasem dochodzące do kilku metrów płótna, od brzegu do brzegu wypełnione hieroglifami wywiedzionymi z dna instynktu, często amplifikowane chórem serii, zostawiają niezatarte wrażenie.

– Andrzej Biernacki

(Biernacki A., Polifonia monochromatów, Browarna Gallery, 2014, s. nlb)



98
RAFAŁ OLBIŃSKI
(UR. 1943)

Last day in paradise, 2023

olej, akryl, płótno, 81 x 66 cm
sygn. l. d.: Olbiński

(do obiektu dołączono certyfikat autentyczności podpisany przez artystę)

Estymacja: 100 000 – 120 000 zł

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

– *Rafał Olbiński*

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





Absorbuje mnie tworzenie hybryd
przekraczających normy kanonicznego piękna,
przełamywanie klasycznych rozwiązań.

– *Ewa Juszkiewicz*

(Zboralska K., W poszukiwaniu innego piękna, "Rzeczpospolita" 27.11.2014, s. n1b)

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

– *Agnieszka Rayzacher*

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

99

EWA JUSZKIEWICZ
(UR. 1984)

*Bez tytułu (za Christofferem
Wilhelmem Eckersbergiem), 2020*

olej, płótno, 100 x 80 cm
sygn. na odwrociu: Ewa Juskiewicz / 2020

Estymacja: 2 000 000 – 2 500 000 zł •

(Obiekt jest importowany spoza Unii Europejskiej, i jest objęty dodatkową opłatą importową 8%.)

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja prywatna

Pojawiające się w miejscu głowy fragmenty garderoby, elementy świata flory czy mykobiota są absurdalne, ale może wyrażają więcej, niż pokazywała sama twarz. – *Ewa Juskiewicz*

(Wizerunek bez twarzy. Z Ewą Juskiewicz rozmawia
Zofia Krawiec, „Szum”, 26.01.2014)

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

Powstały w 2020 roku obraz stanowi odwołanie do XIX-wiecznego pierwowzoru pędzla

Christoffera Wilhelma Eckersberga, przedstawiającego nieznaną damę. Wykorzystując dzieło wybitnego duńskiego malarza, artystka dokonała w nim śmiałej interwencji – odebrała portretowanej twarzy. W jej miejscu stworzyła fantastyczną kompozycję z włosów, roślinności i szarf, która wraz z blond warkoczem oplata szyję modelki. Bez znaczeniowego centrum portretu – głowy – schematyczne ujęcie postaci, jak i jej historyczny strój, nie zdradzają praktycznie nic z osobowości modelki. „Dawna moda jest dla dzisiejszego odbiorcy atrakcyjna wizualnie i fascynująca, jednak po głębszej refleksji można zauważyć, że w istocie stanowi ona ukrytą formę opresji i przymusu. Nie ma tu za wiele miejsca na indywidualność czy inność” – podkreślała Juskiewicz w wywiadzie z Lucią Longhi (Clasical Female Portraiture and the Art of Constraint, „Berlin Art Link”, 1.03.2019).

Poprzez dekonstrukcję pierwotnej treści wizerunku, artystka nadaje mu nową tożsamość. W miejscu twarzy malarka ukazuje surrealistyczną maskę, poszerzając wachlarz interpretacji oryginalnego dzieła. Ten efektowny kamuflaż rodzi pytania o celowość artystycznego zabiegu i granice między pięknem a brzydotą oraz wywołuje napięcie związane z niepewnością i ciekawością, co kryje się za maską. „Uważam, że maska daje nam więcej możliwości wypowiedzi, ponieważ uwalnia nas z konwencji, które przyłgnęły do naszego życia” – mówi Juskiewicz (dz. cyt., „Berlin Art Link”, 1.03.2019). Biorąc pod uwagę podejmowany przez malarkę feministyczny dialog z przeszłością, jak również perfekcyjnie opanowane przez nią środki artystycznego wyrazu, oferowana praca stanowi niezwykle interesującą propozycję dla kolekcjonerów, bynajmniej nie tylko sztuki współczesnej.



100
EWA JUSZKIEWICZ
(UR. 1984)

Twarz, 2011

akryl, kolaż, płótno, 18 x 13 cm
sygn. na odwrociu: Ewa Juskiewicz

Estymacja: 12 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup w Galerii Lokal 30

W pewnym momencie poczułam
się zmęczona pokazywaniem
twarzy. Zaczęłam szukać
sposobów na jej przekształcanie.
– *Ewa Juskiewicz*

(Ewa Juskiewicz, rozm. przezr. Piotr Kędziorek, Poranek
Dwójki, Dwójka Polskie Radio, 29.11.2015)





Nikola Vudrag urodził się 14 marca 1989 roku w Varaždinie. Po ukończeniu szkoły podstawowej wstąpił do Szkoły Wzornictwa, Tekstyliów i Ubioru na kierunku „projektowanie i sztuki piękne”. Studia ukończył w 2006 roku jako projektant aranżacji i scenografii w II Liceum Ogólnokształcącym w Varaždinie. W tym samym roku rozpoczął studia w Akademii Sztuk Stosowanych (APU) w Rijeci i po trzech latach studiowania „pedagogiki sztuki” na wydziale malarstwa przeniósł się do Akademii Sztuk Pięknych (ALU) w Zagrzebiu by pod kierunkiem prof. Damir Mataušić robić specjalizację w zakresie małych form plastycznych i medalierstwa, na wydziale rzeźby. Większość jego prac wykonana jest ze stali, żelaza, brązu i aluminium. Obecnie mieszka i tworzy w Zagrzebiu.

Od 2005 roku wystawiał m.in. w Berlinie, Sofii, Breżicach i Mariborze, Zagrzebiu, Varaždin, Vrsarze i Rijeci. W 2019 roku pokazał swoje prace w Paryżu, w galerii Carré d'artistes, co stało się trampoliną do międzynarodowej kariery. Brał dotąd udział w ponad pięćdziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych. Jest autorem kilku nagród publicznych (nagrody za całokształt twórczości, innowacje...) i medali oraz pomników miejskich – „Veli Jože” (Berlin), „Miecz króla Tomslava” (Lovinac), „Prof. Emer Predrag Keros” (Zagrzeb). Prace medalionowe i rzeźbiarskie znajdują się w kolekcjach prywatnych oraz na wystawach stałych licznych muzeów i instytucji.

Artysta chętnie współpracuje na rzecz popularyzacji sztuk pięknych, zwłaszcza zapomnianego w dzisiejszych czasach medalierstwa. „To rzadkie i szybko zapomniane rzemiosło, pogrzebane gdzieś za nowoczesną technologią. Wykonywanie medali sprawia mi ogromną satysfakcję, są symbolem postępu” – mówi Vudrag. Symbol i idea to najbliższe artyście tematy. Zajmuje się koncepcjami filozoficznymi i językoznawczymi w sztukach plastycznych, jednak najwięcej uwagi poświęca klasycznemu podejściu i symbolice języka sztuk wizualnych. Jako naczelne przesłanie uprawianej przez siebie sztuki, niezależnie od podejmowanego tematu, Vudrag stawia sobie całkowite podporządkowanie koncepcji, którą dzieło ma przedstawiać. Kluczową kwestią jest dla niego dostarczenie idei wyrażonej językiem klarownym i wiernym. Jak sam mówi w jednym z wywiadów: „Nie jestem tu po to, żeby zniekształcać rzeczywistość i przystosowywać ją do siebie, jestem po to, żeby być niczym sekretarz Chronosa – by jak najlepiej rejestrować i opisywać czas, w którym żyłem, odróżniając wartości przemijające i fałszywe od tych, które są nieprzemijające” („Bashart”, 01.03.2016). W swojej twórczości Vudrag chętnie szuka inspiracji w starożytnych filozofach, sięgając do klasyków. Heraklitowska idea poznania samego siebie towarzyszyła artyście przez dłuższy czas. Wtedy też ukształtowała się w Vudragu wspomniana wizja roli artysty, którego głównym wrogiem – zdaniem rzeźbiarza – jest własne ego. Do zwalczania pokusy wynoszenia twórcy na piedestał służyć ma konsekwentne rozliczanie się z prawdą o sobie samym. Artysta takiego rozliczenia dokonuje poprzez sztukę. Zdejmując maskę pokazuje tym samym swoje prawdziwe oblicze. Twórczość Vudraga cechuje ta właśnie prosta uczciwość w relacji artysta – dzieło sztuki – odbiorca.



101
NIKOLA VUDRAG
(UR. 1989)

Sumeran Maiden
z cyklu *NET-WORK*, 2023

stal, 125 x 183 x 34 cm

Estymacja: 800 000 – 1 200 000 zł •

(Do pracy dołączono certyfikat autentyczności od autora.)

102
ŁUKASZ PATELCZYK
(UR. 1986)

Phtalo-Turquoise-Glass, 2020

olej, płótno, 50 x 40 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
"Phtalo-Turquoise-Glass" 2020 / Łukasz Patel-
czyk oraz napis: NEL 2020 (wielokrotnie)

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

Tematem moich prac jest symbioza stylów, łączenie ze sobą języka abstrakcji z klasycznym malarstwem pejzażowym. Staram się szukać takich rozwiązań, w których oba te języki współgrają i tworzą spójne dzieło.

– *Łukasz Patelczyk*

(Koniczyńska A., Sztuka ery Instagrama: Łukasz Patelczyk, „Vogue”, 12.01.2022)



Idźkowski wniknął w świat okręgów już we wczesnym dzieciństwie, kiedy to nieustannie szkicował je patykiem na piasku. Figury te w niewytłumaczalny, podświadomy sposób jawiły się w jego umyśle jako symbol bezpieczeństwa, odgroźenia od chaosu świata. (...) Idźkowski wykorzystuje geometrię przy próbie uporządkowania świata: okręgi podlegają regułom, zmuszają do obliczeń, kreślenia łuków, szczególności, perfekcjonizmu. Wszystkie te aspekty pozwalają na wykorzystanie owych figur jako swego rodzaju tarczy, która chroni przed zagrożeniami płynącymi z niepokojącej rzeczywistości.

(Tekst towarzyszący wystawie: Wojciech Idźkowski.
Okręgi, Galeria Piekary, Poznań 2023)

103
WOJCIECH IDŹKOWSKI
(UR. 1960)

Narodziny koła, 2022

olej, deska, śr. 145 cm
sygn. na odwrociu: Wojciech Idźkowski - Narodziny koła - 2022

Estymacja: 23 000 – 25 000 zł

WYSTAWIANY

Poznań, Galeria Piekary, Wojciech Idźkowski.
Okręgi, 13 października - 14 listopada 2023.





104
OLGA DMOWSKA
(UR. 1983)

Patrząca, 2022

akryl, płótno, 130 x 100 cm
sygn. i opisany na odwrociu: "PATRZĄCA"
2022r. / akryl na płótnie / OLGA DMOWSKA

Estymacja: 10 000 – 13 000 zł



105
LIA KIMURA
(UR. 1992)

Tenderness, 2023

olej, płótno, 120 x 100 cm
sygn. na odwrociu: LIA KIMURA /
"TENDERNESS" 2023

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł

106
MICHAŁ JACKOWSKI
(UR. 1978)

Empty gold, 2023

marmur, złoto, wys. 35 cm
sygn. na dole: Jackowski

Estymacja: 150 000 – 180 000 zł

WYSTAWIANY

Warszawa, Wallspace Gallery, Michał Jackowski. Antique Games, 26 maja - 16 czerwca 2023.

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

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

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

Jackowski aktywnie wystawia swoje dzieła, stając się rozpoznawalnym na arenie międzynarodowej. Tylko w 2023 roku jego prace podziwiać było można na indywidualnej wystawie w Contemporary & Co Gallery w alpejskim kurorcie Cortina d'Ampezzo we Włoszech, podczas NordArt w Niemczech (gdzie uzyskał nagrodę

publiczności) oraz na prestiżowych targach sztuki Arte Padova we Włoszech i ART The Hague w Holandii. W tym samym roku jeszcze jego dzieło „Hope” (2022) osiągnęło rekordową sumę na Wielkiej Aukcji Charytatywnej zorganizowanej przez Omenę Mensah i Rafała Brzoskę.

Artystę interesuje przede wszystkim postać człowieka, jego stan duchowy i relacje międzyludzkie. „Eksplorując ludzkie pragnienia i emocje, intryguje mnie wiele pytań dotyczących współczesności. Staram się odpowiadać na nie poprzez rzeźbę, jednocześnie dzień po dniu powoli rzeźbiąc siebie” – pisze Jackowski na swojej stronie. Jego dzieła powstają zarówno z marmuru karraryjskiego, jak i brązu. Rzeźbiarz często posługuje się dekonstrukcją klasycznej formy i wprowadza do niej współczesne elemen-

ty zaczerpnięte z pop-kultury, takie jak chmurki dialogowe, gumy do żucia czy teksty piosenek Beatlesów.

Prezentowana praca „Empty gold” z 2023 roku przedstawia wykonaną z białego marmuru głowę kobiety. Klasyczna estetyka zostaje jednak zachwiana przez rozbicie rzeźby na wiele mniejszych elementów. Praca wymaga ułożenia z kolejnych, pasujących do siebie fragmentów – niczym swoiste przestrzenne puzzle. Dekonstrukcja daje możliwość odkrycia pustego wnętrza rzeźby, pokrytego złotem. Artystyczny zamysł może być jednocześnie pytaniem – co jest ważniejsze, ludzka twarz, czy to co ukryte wewnątrz?







W 1989 roku, podczas indywidualnej wystawy pt. „Målingar” (Malarstwo) w Galerii Nordenhake w Sztokholmie Leon Tarasewicz pokazał drugą serię obrazów „amerykańskich” w błękitno-czerwono-żółtej kolorystyce. Były one pokłosiem jego trzymiesięcznego pobytu w Nowym Jorku w ramach Stypendium Fundacji Kościuszkowskiej. Artysta odbył wówczas podróż po amerykańskich parkach narodowych, pojechał też do Filadelfii i na wystawę niemieckiego pejzażysty, Anselma Kiefera. Jeszcze w trakcie swojego pobytu w USA rozpoczął pracę nad wyżej wspomnianą serią pejzaży.

Obrazy z cyklu powstawały także po powrocie malarza do kraju i do tej grupy zaliczyć należy oferowany dyptyk nr 10. W gęstym zapisie pionowo biegnących linii widzimy górzysty krajobraz amerykański. Jego surowość i majestatyczność rodzi się z kontrastu intensywnej barwy i ostrości pionowych pasów budujących skaliste urwisko, kończące się pionową ścianą.

Twórczość Tarasewicza rozważać należy poprzez pryzmat autentycznego i żywiołowego kontaktu artysty z naturą. Intrygują go formy i kolory przyrody, a także dynamika zjawisk w niej zachodzących. Radarem malarza jest jego niezwykła

wrażliwość na świat wokół – to ona każe mu ciągle szukać, chłonąć, eksperymentować. Odebrana od Tadeusza Dominika lekcja koloryzmu oraz umiejętność kompozycyjna, którą rozwinął pod okiem Romana Owidzkiego, stały się ważnymi doświadczeniami, mającymi niebagatelny wpływ na jego dalszą drogę artystyczną. To właśnie kolor i światło w połączeniu z niezwykle sprawnym kształtowaniem przestrzeni powodują, że abstrakcyjne malarstwo Tarasewicza jest czytelnym zapisem obserwowanej rzeczywistości.

107
LEON TARASEWICZ
(UR. 1957)

Bez tytułu (nr 10), 1989

olej, płótno / 190 x 260 cm (dyptyk)
sygn. i opisany na odwrocie:
LEON TARASEWICZ 1989 / WALIŁY 2 / NR. 10

Estymacja: 300 000 – 350 000 zł •

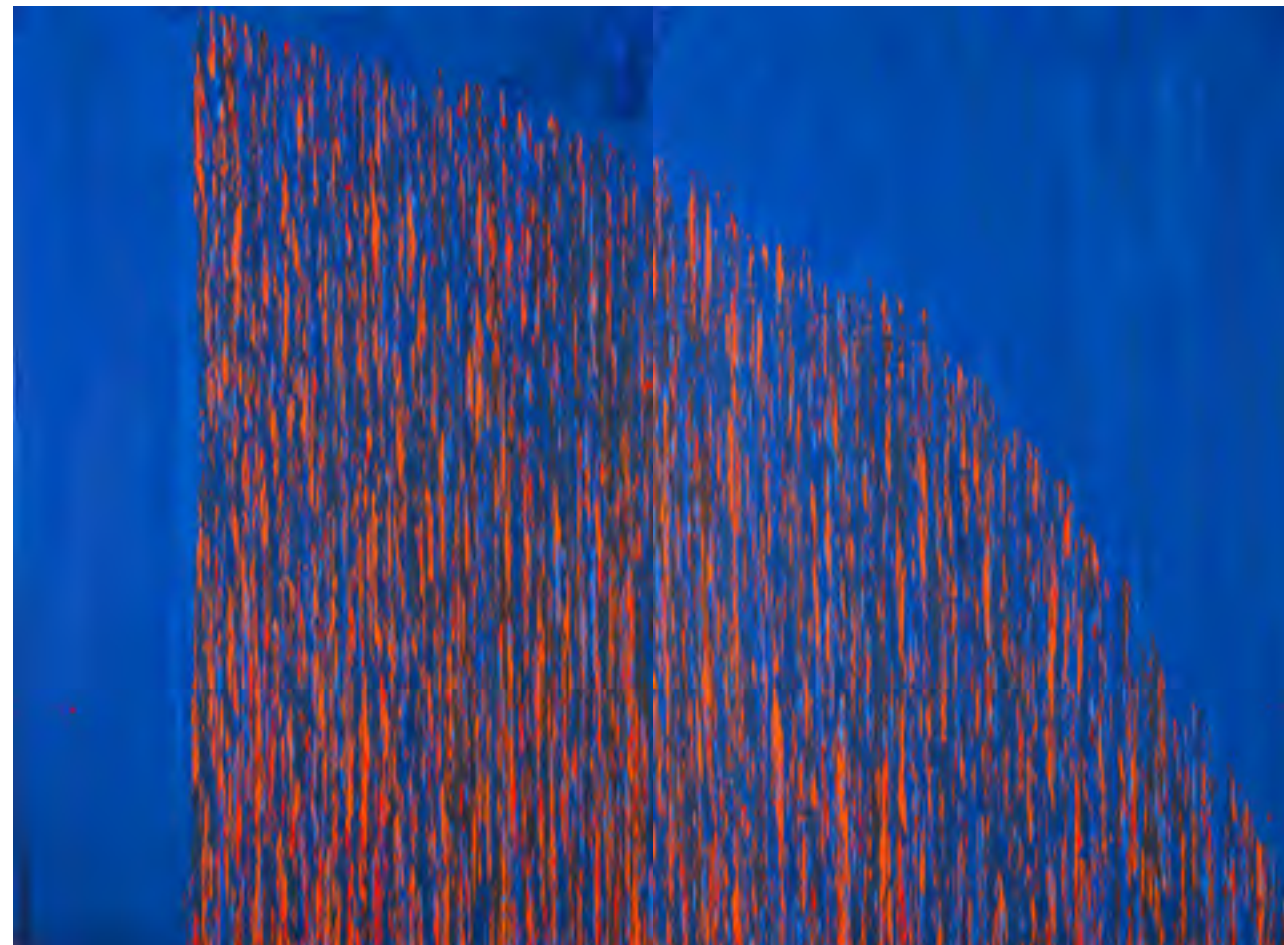
PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Niemcy, kolekcja prywatna
Sztokholm, Galerie Nordenhake
własność artysty

WYSTAWIANY
Sztokholm, Galerie Nordenhake, Leon Tarasewicz.
Målingar, marzec 1989.
Londyn, Nigel Greenwood Gallery, kwiecień – maj 1989.

REPRODUKOWANY
Leon Tarasewicz. Målingar [katalog wystawy], Galerie Nordenhake, Sztokholm 1989.
Gola J., Leon Tarasewicz, Warszawa 2007, s. 243.

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

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





108
EDWARD DWURNIK
(1943 - 2018)

Jabłoń na placu, 1990

olej, płótno, 81,5 x 99,5 cm
sygn. p.d.: 1990 E. DWURNIK
l.d. napis: JABŁOŃ NA PLACU
sygn. i opisany na odwrociu:
NR. IX 559 1576 E. Dwurnik 1990

Estymacja: 75 000 – 85 000 •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 26.02.2015, poz. 57
Poznań, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Poznań, Galeria Piekary, 2008

Na miasta patrzył z góry,
na ludzi z pokornym
przykucnięciem, na rozróby
uliczne z reporterską
wnikliwością, na sławne
postaci z prowokacyjnym
respektem, a na naturę jak
na źródło form i kolorów.
Natomiast w sobie dostrzegał
zwierzę malarskie.

(Potocka M. A., E. Dwurnik. Malarstwo, Wyd. BOSZ, Lesko 2022)





Unikatowy jest pierwotny pomysł, a nie sam obiekt.

– *Victori Vasarely*

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

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

Jego energetyczna „Vega-Orion” z 1971 roku przedstawia barwną kulę wyłaniającą się z płaskiego tła. Iluzję optyczną buduje system tęczy-wych kwadratów z wpisaną wewnątrz czarną kropką, dzięki którym artysta pozoruje trójwymiarowość płaskiego płótna. Wynurzająca się z wnętrza obrazu ogromna kula migocze ostrymi połączeniami kolorystycznymi, niczym dyskotekowym światłem. Burząc naszą percepcję, malarz wchodzi z widzem w optyczną grę, jakby rzucając pytanie – czy warto ufać temu, co podpowiada nam wzrok?

109
VICTOR VASARELY
(1906 - 1997)

VEGA-ORION, 1971

akryl, płótno, 100 x 100 cm
sygn. śr. d.: Vasarely
sygn. i opisany na odwrociu: VASARELY- "VEGA -
ORION" 100 x 100 1971 Vasarely

Estymacja: 600 000 – 700 000 •

PROWENIENCJA

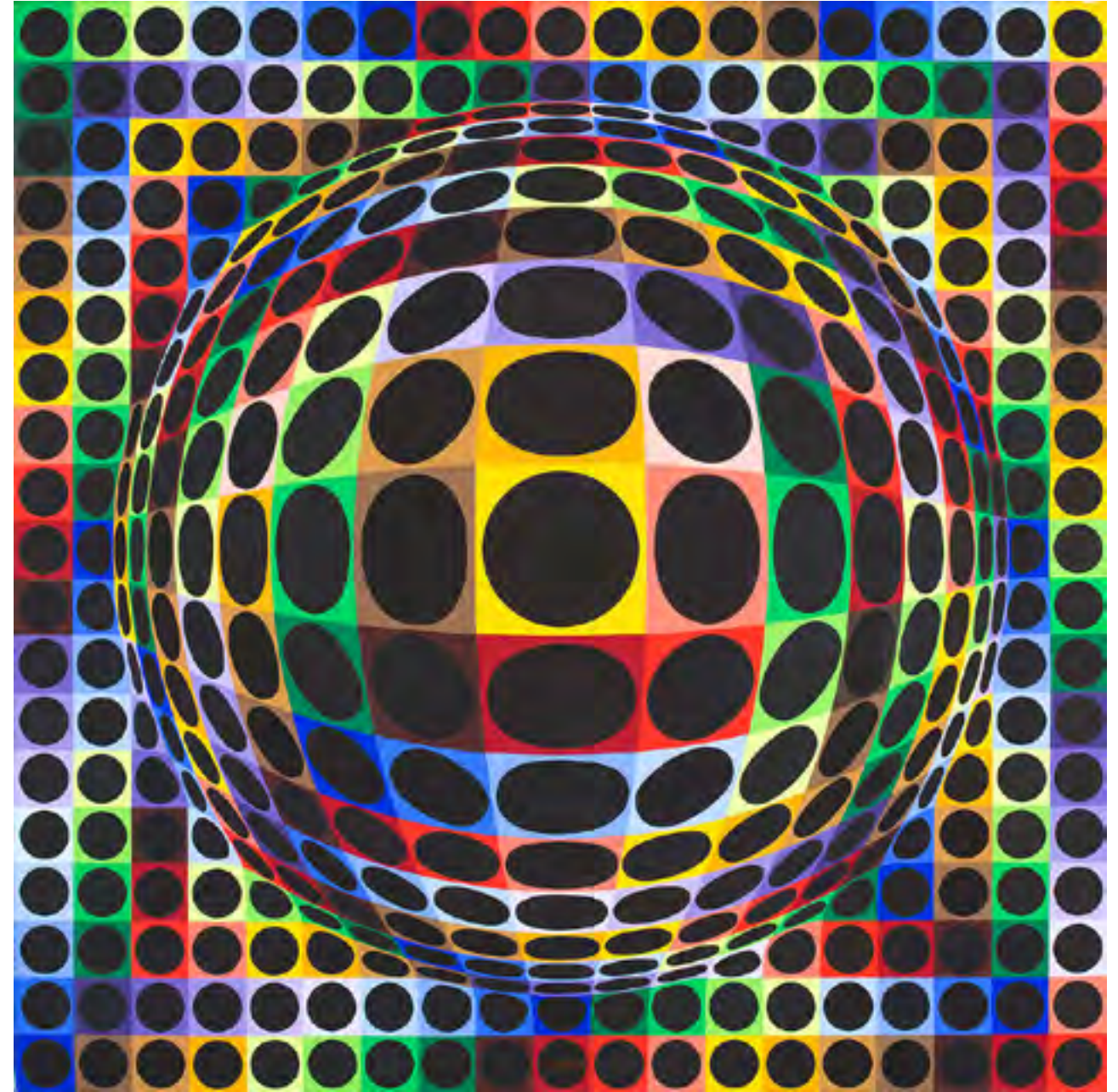
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 21.03.2017, poz. 70
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 11.12.2014, poz. 29
Sotheby's Nowy Jork, aukcja 3.05.2014, poz. 5

WYSTAWIANY

Victor Vasarely: Op Star, S|2 Sotheby's Contemporary
Art Gallery, Nowy Jork, 3 maja – 13 września 2014.

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*



110
WILHELM SASNAL
(UR. 1972)

Bez tytułu, 2005

olej, płótno, 120 x 140 cm
sygn. na odwrociu: WILHELM SASNAL 2005

Estymacja: 350 000 – 450 000 •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 12.04.2016, poz. 2
Polska, kolekcja instytucjonalna
Christie's London, aukcja 17.10.2015, poz. 301
Londyn, kolekcja prywatna
Warszawa, Galeria Foksal

Z malarskością miałem kiedyś problem. Wydawało mi się, że to trochę artystyczne przedszkole. Dlatego moje obrazy tak naprawdę były rysowane. Teraz mam wrażenie, że nauczyłem się rozgrywać malarskość (a przynajmniej próbuję nią grać) - tak jak sentymentalnymi obrazkami, np. historycznymi.
– *Wilhelm Sasnal*

(Kumulacja energii. Rozmowa z Wilhelmem Sasnałem, „Tygodnik Powszechny”, 04.09.2007)



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

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

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

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 zwyciężką 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 Aukcjонера.

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 Aukcjонера. Zakończenie Aukcji poniżej dolnej estymacji jest równoznaczne z zawarciem warunkowej umowy sprzedaży pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującym, który zaoferował najwyższą cenę przyjętą przez Aukcjонера.

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 Aukcjонера, 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 Aukcjонера 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 od 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 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 najwyższej oferty złożonej przez Licytującego i przyjętej przez Aukcjонера przez właściciela obiektu. Dom aukcyjny zobowiązuje się negocjować z właścicielem Obiektu możliwość obniżenia ceny do kwoty zaoferowanej przez Licytującego i przejętej przez Aukcjонера. 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 przysługują mu wtedy pieniądze 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 rozporządzenia 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 Aukcjонера 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 Aukcjонера 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 wyptacalności, 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 ta zawarte umowy zostanie przesłany na adres podany przez Licytującego w Formularzu rejestracji

4. Osobisty udział w Aukcji

Licytujący, który w wyniku przyjęcia jego Oferty przez Aukcjонера zawarł z Domem Aukcyjnym umowę sprzedaży jest zobowiązany do zapłaty ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu “droit de suite” za zakupione Obiekty w terminie 7 dni od dnia

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 Aukcjонера 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 Aukcjонера ceny wywoławczej. Licytujący mają prawo składać swoje Oferty. O wysokości postąpienia decyduje Aukcjoner. Zakończenie Aukcji Obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez Aukcjонера i jest równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży lub warunkowej umowy sprzedaży pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującym, który zaoferował najwyższą cenę przyjętą przez Aukcjонера. 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 Aukcjонера zawarł z Domem Aukcyjnym umowę sprzedaży jest zobowiązany do zapłaty 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:

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 uszczenia 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 Aukcjонера 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 niebędących 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 opóźnienia w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od umowy sprzedaży ani opóźnienia w uszczeniu 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. Rozstrzygnięcie 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 jakokolwiek część niniejszego Regulaminu zostanie uznana przez sąd właściwy lub inny upoważniony podmiot za nieważną, podlegającą unieważnieniu, pozabawioną 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 wyprzedzonego z naruszeniem prawa z terytorium Rzeczypospolitej Polskiej narodowego dobra kultury RP

– ustawy z dnia 16 listopada 2000 r o przeciwdziałaniu prowadzeniu 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.



