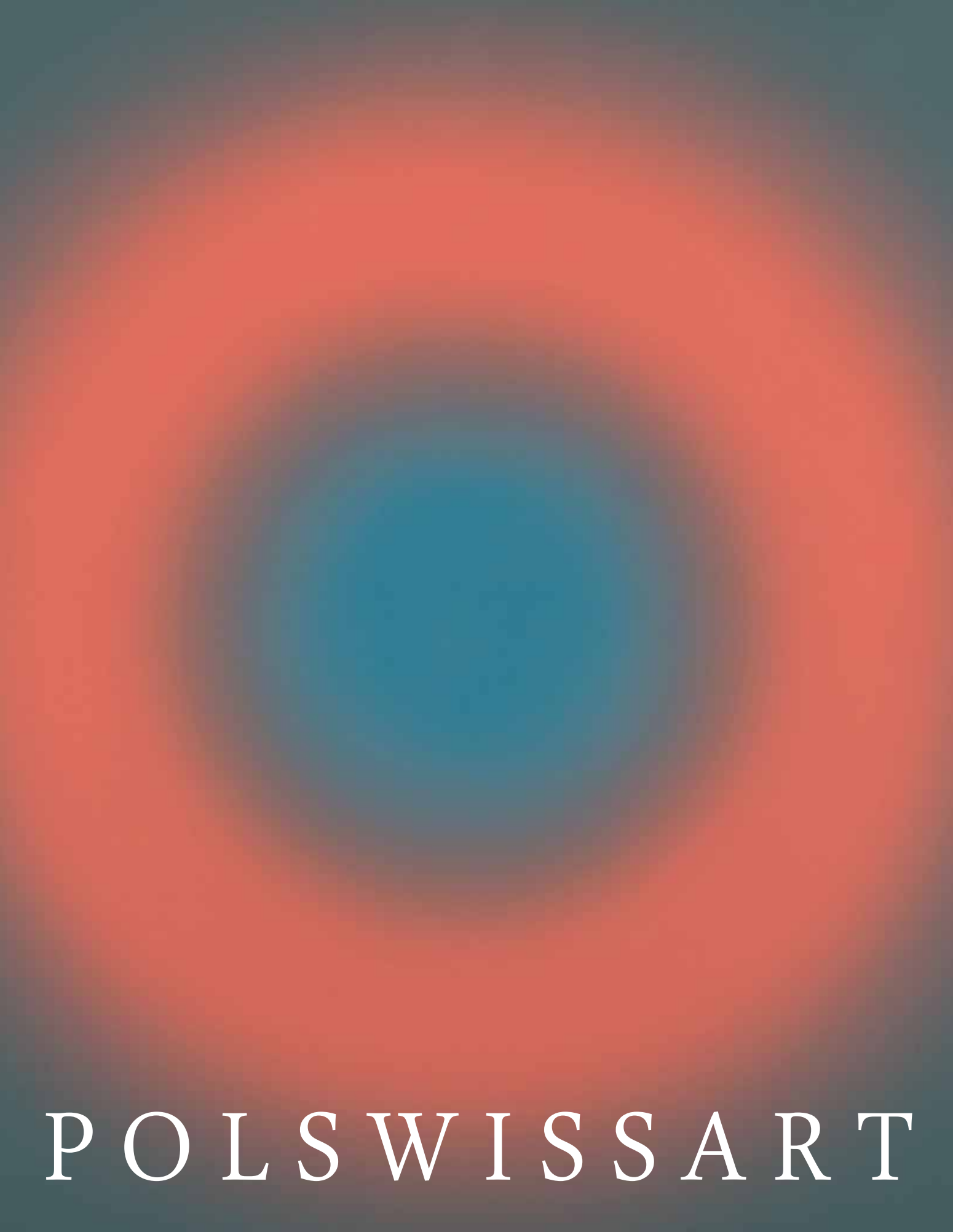
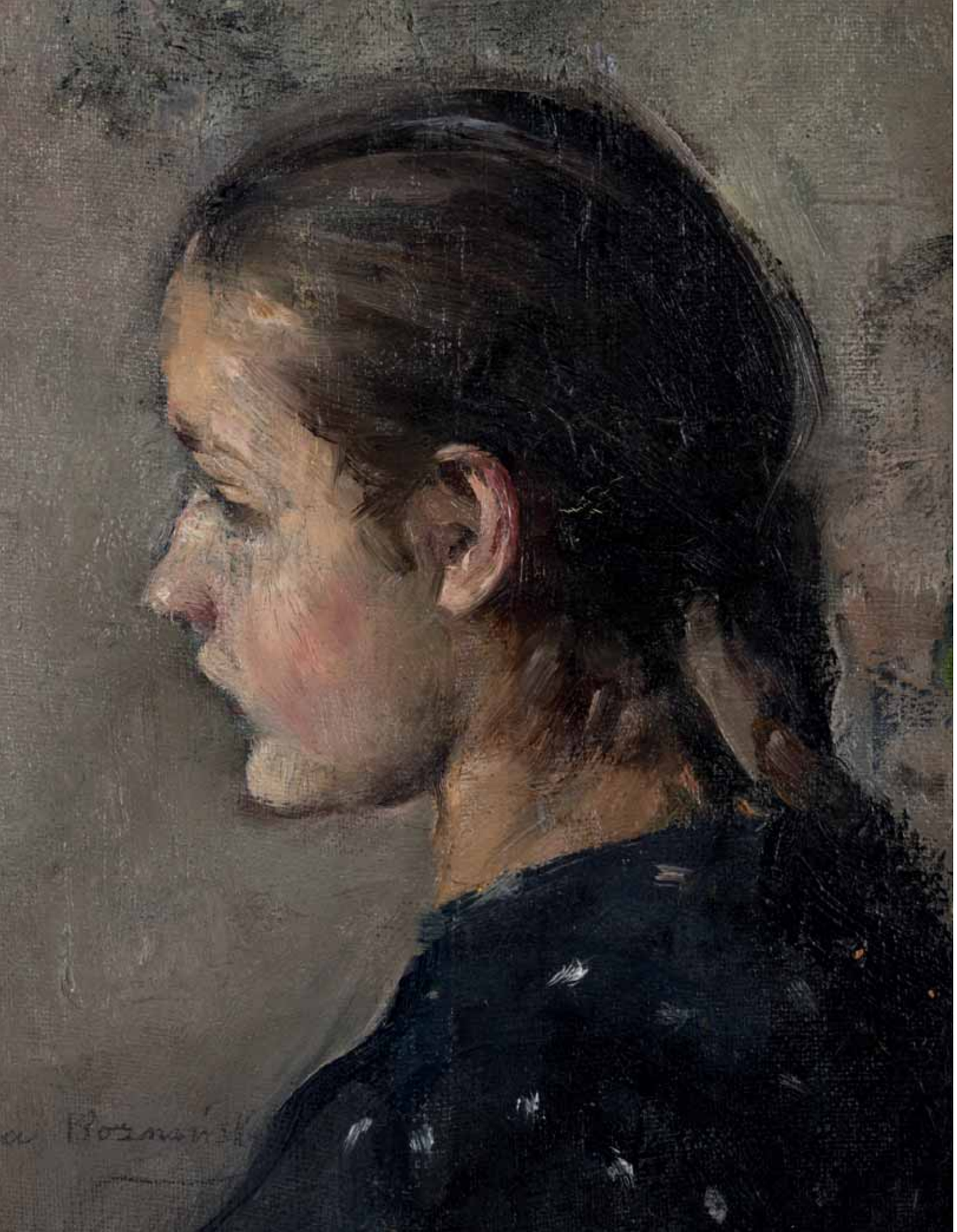

POLSWISSART

POLSWISSART



POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

19 marca 2024 r., godz. 19.00
www.polswissart.pl

Wystawa przedaukcyjna:
1 – 19 marca 2024 r.
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 18.00
sob.: 11.00 – 15.00

galeria@polswissart.pl
+48 22 628 13 67

DOM AUKCYJNY
POLSWISS ART

Iwona Büchner-Grzesiak
Prezes Domu Aukcyjnego

Jacek Piotrowski
Dyrektor Zarządzający

Marzena Karpińska
Dyrektor Sprzedaży

Marta Rydzyńska
Dyrektor Marketingu

Biuro przyjęć
biuroprzyjec@polswissart.pl

Pamela Skrzypczak
(teksty)

Magdalena Chodysz
(opisy obiektów)

Michał Pająk
Kierownik Działu Logistyki

Agnieszka Dykty
Księgowość

Copyright© Dom Aukcyjny Polswiss Art

Indeks

A
Abakanowicz Magdalena, 79
Aberdam Alfred, 40
Anto Maria, 62
Autor Nieokreślony, 1, 2
B
Berdyszak Jan, 85
Borysowski Stanisław, 48
Boznańska Olga, 13, 14
Briante Ezelino, 50
C
Czajkowski Stanisław, 30, 31
D
Dębicki Stanisław, 25
Dłużniewski Andrzej, 86
Dominik Tadeusz, 66, 67
Drexlerówna Luna Amalia, 8
Dwurnik Edward, 91, 92, 93
F
Fangor Wojciech, 76, 77, 78
Fedkowicz Jerzy, 46, 47
Fijałkowski Stanisław, 82, 83, 84
G
Geppert Eugeniusz, 52
Gędłek Ludwik, 23
Gobert Pierre, 4
Gottlieb Leopold, 41
Grochocki Jerzy, 100
Grzyb Ryszard, 94
H
Hałas Józef, 81
Harabasz Ewa, 102
Hayden Henryk, 38
I
Idźkowski Wojciech, 110
J
Jackowski Michał, 106
Janikowski Mieczysław, 55
Jankowski Czesław Borys, 6
K
Kaczor-Batowski Stanisław, 24
Kanelba Rajmund, 42
Kantor Tadeusz, 58
Karpiński Alfons, 32, 33
Kisling Mojżesz, 35, 36, 37
Kobzdej Aleksander, 59
Korab-Kowalski Paweł, 111
Kossak Jerzy, 20, 21
Kossak Wojciech, 18, 19
Kotarbiński Wilhelm, 11
Krudowski Franciszek, 7
Krynicki Nikifor, 63
Kurzawa Antoni, 12
Kus Agata, 109
L
Lagorio Maria, 43
Lebenstein Jan, 56, 57
Lejman Dominik, 103
M
Makowski Tadeusz, 39
Makowski Zbigniew, 61
Malczewski Jacek, 28
Malczewski Rafał, 51
Markul Angelika, 105
Matejko Jan, 5
Menkes Zygmunt, 45
Milach Rafał, 107
Mondzain Szymon, 44
Musiałowicz Henryk, 60
Niewiadomski Eligiusz, 15
N
Nowacki Andrzej, 99
Nowosielski Jerzy, 71, 72, 73
O
Ołowska Paulina, 104
P
Palczak Karol, 108
Pawlak Włodzimierz, 95, 96, 97
Pągowska Teresa, 80
R
Rapacki Józef, 22
Rejchan S., 3
S
Salaburski Zdzisław, 70
Schlabs Bronisław, 69
Stanisławski Jan, 29
Starczewski Antoni, 75
Stern Jonasz, 68
Stryjeńska Zofia, 27
Styka Jan, 9, 10
Szańkowski Bolesław, 17
T
Tarasewicz Leon, 88, 89, 90
U
Uziembło Henryk, 16
W
Waśko Ryszard, 87
Weiss Wojciech, 34
Winterowski Leonard, 26
Włodarski Marek, 53
Wolski Xawery, 101
Wróblewski Andrzej, 54
Z
Zaremba-Cybisowa Helena, 64
Zawa-Cywińska Hanna, 98
Zieliński Jerzy, 65
Ziemski Jan, 74
Ż
Żuławski Marek, 49

1
AUTOR NIEOKREŚLONY

Młoda kobieta podczas toalety, XIX w.

olej, płótno, 96,5 x 78,5 cm

Estymacja: 80 000 – 130 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum (zakup ok. 2010 roku)

Zwierciadło, w którem zwykłaś patrzeć, pani,
W twe oczy, z których patrzy niebios chwała,
Sprawia, żeś własną piękność pokochała,
Co ni dla ziemi jest, ni ziemia dla niej.
– Francesco Petrarca

(Petrarca F., Sonet 45, [w:] Drobne wiersze włoskie, Gdańsk, 2005, s. 77)

Prezentowane dzieło stanowi XIX-wieczną kopię słynnego obrazu weneckiego mistrza Tycjana, z wczesnej fazy jego twórczości, będącego ważnym wstępem do jego kolejnych portretów kobiecych. Ukazana na obrazie dama jest w trakcie toalety, zajmuje się upinaniem swoich złotych pukli. Towarzyszy jej mężczyzna, podtrzymując dla niej dwa lustra. Piękna pani zajęta jest podziwianiem swojej urody. Zerka w małe lusterko by móc ujrzeć odbicie swojej fryzury i błyszczącą klamrę w większej tafli zwierciadła za jej plecami. Wygląda jakby nie dostrzegała adoracji ze strony mężczyzny. Skupia się na swoich długich włosach, które zaraz namaści wonnym olejkiem z buteleczki. Kochanek tymczasem syci spojrzenie jej czarownym obliczem, pozostając w cieniu. Jego obecność jedynie podkreśla urok damy. Jest on tylko sługą piękna.

Tycjan ukazał kobietę i jej urodę jako przedmiot zachwytu. Wskazuje na to zarówno kompozycja obrazu, jak i symboliczna gra lustrzanych odbić i spojrzeń. Dzieło młodego malarza, z pewnością nieobojętnego na uroki Wenecjanek, wpisuje się w szereg alegorycznych przedstawień kobiecych ze zwierciadłem, w tym popularnego motywu toalety Wenus. Jest wyrazem hołdu dla ideału kobiecego piękna, składanego na ołtarzu sztuki wielokrotnie, przez różnych artystów w historii. Sam Tycjan powrócił jeszcze raz do tego tematu malując w 1555 roku swoją „Wenus z lustrem".

Na pracę malarza miała być może również wpływ renesansowa poezja włoska, z którą musiał się zetknąć, obracając się w kręgach artystycznych. Georgio Vasari w swoich „Żywotach" wspomina, że Tycjanowi nie były obce utwory takich poetów jak Ludovico Giovanni Ariosto, Pietro Bembo czy Giovanni della Casa (zob.: Vasari G., Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1980, s. 549-571). Nie można więc zatem wykluczyć, że źródłem bijącej z płótna słodyczy miłosnej liryki są właśnie dzieła owych renesansowych mistrzów pióra.

Oferowany obraz ma swój oryginał w Muzeum w Luwrze. Znane są również inne, późniejsze kopie, wchodzące w skład kolekcji Zamku Praskiego, Narodowego Muzeum Sztuki Katalonii, a także National Gallery of Art w Waszyngton D.C.

Portret kobiety

olej, płótno, 46 x 35 cm

Portret mężczyzny

olej, płótno, 45 x 35 cm

2
AUTOR NIEOKREŚLONY

Para portretów, ok. 1815

Estymacja: 18 000 – 22 000 zł

PROWENIENCJA
Katowice, kolekcja prywatna

Portrety w naturalny sposób pobudzają uczucia u widzów, którzy nawiązują relację z modelem. (...) Obrazy godności, piękna, energii i inteligencji, będące powszechnym elementem tego gatunku, często stanowią przejmujący kontrapunkt dla narracji o indywidualnym życiu.

(Docherty L. J., Portraits as Documents: Historical and Humanistic Reflections, [w:] Proceedings of the American Antiquarian Society 111, cz. 1 [2001], s. 54)

3
STANISŁAW REJCHAN
(1858 - 1919)

Umizgi fircyka pod Petit Trianon,
lata 80. XIX w.

olej, płótno, 150 x 101 cm
sygn. p. d.: St. Rejchan
na odwrociu na blejtramie uszkodzona
nalepka z TPSP we Lwowie

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł

Samotność w Wersalu jest okropna; wolałabym być w klasztorze. Gdyby nie książki i robótki, to bym nie wytrzymała.
– *Maria Leszczyńska*

(z listu do kardynała Fleury'ego z 1732, [w:] Stomma L. i in., Kobiet czar…, wyd. Twój Styl, Warszawa 2000, s. 258)

Polska księżniczka Maria Leszczyńska zasłynęła jako żona Ludwika XV i najdłużej panująca królowa Francji. Była młodszą córką króla Stanisława Leszczyńskiego i Katarzyny Opalińskiej. Pochodziła z rodziny niemogącej równać się z francuskimi Burbonami, a mimo to poślubiła władcę najpotężniejszego ówcześnie mocarstwa europejskiego. Niewyróżniająca się ani pochodzeniem, ani wpływami, ani bogactwem, pokonała dziewięćdziesiąt osiem innych kandydatek, które znalazły się na specjalnej liście zaproponowanej francuskiemu władcy. Jednak droga do tronu nie była dla Leszczyńskiej prosta.

W 1715 roku zmarł Ludwik XIV zwany Królem Słońce – władca, który uczynił z Francji prawdziwą potęgę. Żaden z synów Ludwika nie przeżył ojca, co więcej nie doczekał tronu nawet jego wnuk. Następcą został dopiero prawnuk, który w chwili śmierci Ludwika XIV miał zaledwie pięć lat. Do momentu ukończenia przez niego trzynastu lat, władzę w państwie pełnił regent. Gdy młodziutki Ludwik XV osiągnął wiek uprawniający go do objęcia tronu, został zaręczony z trzyletnią wówczas hiszpańską królewną Marianną Wiktorią Burbon.

Sytuacja zmieniła się w 1725 roku, gdy młody król zachorował. W obawie o jego stan zdrowia oraz w celu ratowania panującej dynastii, rozpoczęły się poszukiwania nowej narzeczonej zdolnej szybko dać królowi potomstwo. Na liście odpowiednich kandydatek znalazły się przedstawicielki europejskich monarchii i panny z najmożniejszych i najbardziej wpływowych rodów. W miarę upływu czasu lista topniała, eliminowano kandydatury mogące zagrozić pozycjom najbliższego otoczenia Ludwika XV. Maria Leszczyńska nie stanowiła podobnego zagrożenia, uzyskała więc poparcie królewskich doradców. Piętnastoletni monarcha, będąc pod urokiem polskiej księżniczki, szybko też wyraził zgodę na ślub.

Małżeństwo Marii Leszczyńskiej było początkowo szczęśliwe i zgodne. Para doczekała się dziesięciorga dzieci. Niestety Ludwik z czasem zaczął zdradzać żonę, co doprowadziło do kryzysu w ich wzajemnych relacjach. Maria uważana za wzór cnót, darzona była do końca życia ogromnym szacunkiem i miłością poddanych, którzy nazywali ją Dobrą Królową. Uwielbiała malarstwo – sama malowała, w równym stopniu kochała muzykę i przyczyniła się do jej rozwoju na dworze. Unowocześniła skostniały repertuar muzyczny Wersalu, sprowadzając największych muzyków, w tym Farinelli'ego i ośmioletniego wówczas Wolfganga Amadeusza Mozarta. Przez całe życie zajmowała się również dobroczynnością, dając jałmużny i patronując dziełom miłosierdzia.

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

4
PIERRE GOBERT
(1662 - 1744)

Portret Marii Leszczyńskiej, XVIII w.

olej, płótno, 138 x 106 cm

Estymacja: 80 000 – 130 000 zł

PROWENIENCJA
Paryż, kolekcja prywatna
Grenoble, GSLR Antiques

Córko, padnijmy na kolana i podziękujmy Bogu! (…) Będziesz królową Francji.
– *Stanisław Leszczyński*

(Stomma L. i in., Kobiet czar…, wyd. Twój Styl, Warszawa 2000, s. 256)

JAN MATEJKO

Jan Matejko w pracowni, NAC.

Matejko (…) podejmując zadanie, rozwiązał je historycznie; przeniósł swą twórczą myśl w średnie wieki, w epokę, która kościół Mariacki zbudowała.

(Jan Matejko: studia i szkice, staraniem i nakładem Zarządu Stoł. Król. m. Krakowa, Kraków 1938, s. 65)

Dorobek artystyczny Jana Matejki ze wszech miar przytłacza dziełami rangi najwyższej. Nic więc dziwnego, że tylko on mógł wykonać zadanie tak odpowiedzialne i ważne dla społeczności miejskiej, jakim było stworzenie monumentalnej polichromii do wnętrza kościoła Mariackiego w Krakowie. O potrzebie restauracji gotyckiej budowli mówiło się już w latach 60. XIX wieku, ostatecznie jednak do tematu powrócono w 1889 roku. Wówczas Matejko przekonał do swego nowatorskiego pomysłu początkowo niezdecydowany komitet kościelny, a na domiar – zdecydował się wykonać pracę nieodpłatnie, w ramach ofiary. Program ideowy malowideł rozplanował wokół dwóch zasadniczych wątków – kultu maryjnego i postaci krakowskiego mieszczaństwa, którego ofiarności zawdzięczamy powstanie świątyni. Całość dekoracji prócz przekazania treści i wzbudzenia stanów emocjonalnych, miała ponadto podkreślać piękno gotyckiej architektury – jej styl i wyjątkową konstrukcję.

Wznosząc się na wyżyny artyzmu, malarz stworzył „kongenialne tło ołtarzowi Stwosza, rozwinął skrzydła twórczej wyobraźni i natchnienia" (Jan Matejko: studia i szkice, staraniem i nakładem Zarządu Stoł. Król. m. Krakowa, Kraków 1938, s. 74). Pracował nad projektami do kompozycji niespełna rok. Wszystkie motywy i ornamenty malował akwarelą na papierze. Wyrzucał z siebie szkic za szkicem, jak szalony – kwiaty, ornamenty, kartusze, postacie cherubinów, szatany… Do prezbiterium zaplanował przedstawienie niebiańskiego chóru, koncertującego ku chwale Najświętszej Panienki. Znalazły się tam anioły śpiewające i grające na średniowiecznych instrumentach, a także takie trzymające rozpostarte na szarfach słowa Litanii Loretańskiej. Swoje serafiny usadził niczym motyle na kielichach mitycznych lilii, a w ramach przeciwwagi pod ich stopami ukazał świat złych instynktów wyrażonych groteskowymi głowami diabłów. Z kolei w dekoracjach nawy głównej Matejko zdecydował się uczcić krakowskich mieszczan, czyli fundatorów i dobrodziejów kościoła. Zadedykował im kilkanaście emblematów cechowych, reprezentujących różne zawody, umiejscawiając je w górnej części ścian nawy, pomiędzy oknami. Tymczasem dla niższej kondygnacji stworzył ornamentykę złożoną z motywów geometrycznych, szachownicy i stylizowanych kwiatów. Inspiracje do swych przedstawień czerpał z ikonografii źródłowej, takiej jak Kodeks Baltazara Behema z 1505 roku, ołtarze mariackie mistrza Hansa Suessa z Kulmbachu, różnorakie średniowieczne modlitewniki, mszały czy witraże.

Gdy mistrz ukończył część projektową, całość rysunków przekazał w ręce malarzy-wykonawców. Do tej roli zatrudniono najlepszych studentów Szkoły Sztuk Pięknych – Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera, Włodzimierza Tetmajera i Karola Maszkowskiego. Ich zadaniem było z matejkowskich oryginałów zdejmować kalki, a następnie za pomocą przepróchy przenosić konkretne motywy na ściany świątyni. Matejko od pierwszego dnia doglądał postępujące prace nad polichromią, biegając mimo wieku po rusztowaniach. Trwał na posterunku i walczył o dobrą jakość robót: „tak niedbale niektórzy zaczęli malować, że kiedym raz tam wszedł na rusztowanie, gdzie kopiują z moich kartonów, aż złapałem się za głowę. Odpowiadają mi, tłumacząc się, że z dołu tych szczegółów nie będzie widać; powiedziałem im: ale Bóg te szczegóły będzie widział, i to ich nakłoniło do przyłożenia się do pracy" – wspominał słowa mistrza Wodzinowski (cyt. za: Sołtysik M., Klan Matejków, Arkady, Warszawa 2019, s. 235).

Polichromie mariackie ze względu na skalę projektu i jego znaczenie patriotyczno-religijne można bez wątpienia uznać za opus magnum, wieńczące karierę Matejki. To jakie znaczenie dla artysty miało całe przedsięwzięcie oddaje on w słowach: „(…) w obecnej porze wielkiego upadku ducha, gdy chłód religijny, ogólne rozczarowanie, wątpliwość w kraju o naszych losach przyszłości, to może, gdy się ukończy to malowanie kościoła, gdy ludzie dostrzegą coś piękniejszego w tymże kościele to, patrząc na ściany, przypomną [sobie] przeszłość krajową, wezmą otuchę i pokrzepienie dla zbolałego serca swojego" (cyt. za: Ryżewska E. [red.], Jan Matejko – Opus Magnum. Polichromia kościoła Mariackiego w Krakowie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 7). Dzięki erupcji twórczego ducha Matejki, jego intuicji i wielkiej wrażliwości, a nadto ogromnemu zaangażowaniu – krakowski kościół pozostaje jedną z najpiękniejszych i najsławniejszych świątyń w kraju.

Zdjęcie pieczęci cechu cieśli i stolarzy w kościele Mariackim w Krakowie, fot. materiały prywatne.

Malował Anioły. Czyste. (...) Anioły o twarzach dziewcząt. Akwarele – dwa metry na dwa. Jeden z rysunków, niepokryty kolorem – może nie trzeba go było już ruszać – przedstawia twarz znajomą.

(Sołtysik M., Klan Matejków, Arkady, Warszawa 2019, s. 234)

5
JAN MATEJKO
(1838 - 1893)

Herb według pieczęci cechu cieśli i stolarzy, 1891 – projekt polichromii do kościoła Mariackiego w Krakowie

akwarela, ołówek, papier, 139 x 121 cm
(w świetle oprawy)
sygn. u dołu monogramem wiązanym: MJ. P. 1891 / VI autorska inskrypcja w kompozycji: SIGIL.ART.CARPENT.CIVIT.METROP.S.R.P.MGSTIS.CRAC

Estymacja: 280 000 – 400 000 zł

PROWENIENCJA
Bydgoszcz, kolekcja prywatna
Kraków, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, Jan Matejko – Opus Magnum. Polichromia kościoła Mariackiego w Krakowie, 13 października 2001 – 6 stycznia 2002.

REPRODUKOWANY
Fotografia monochromatyczna, zakład fotograficzny Ignacego Kriegera, Kraków, lata 90. XIX w. (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie / Domu Jana Matejki).

LITERATURA
Ryżewska E. [red.], Jan Matejko – Opus Magnum. Polichromia kościoła Mariackiego w Krakowie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001.

Prezentowane dzieło stanowi oryginalny projekt Matejki do polichromii kościoła Mariackiego w Krakowie i ukazuje herb wykonany według pieczęci cechu cieśli i stolarzy. Należy on do grupy ponad dwudziestu emblematów cechowych, reprezentujących zawody krakowskiego mieszczaństwa – złotników, introligatorów i księgarzy, ślusarzy, krawców, murarzy, sukienników etc. – jakie artysta umieścił w różnych częściach świątyni. Szesnaście z nich zdobi górną partię ścian nawy głównej, a pozostałe znajdują się w prezbiterium i ponad chórem muzycznym.

Oferowany medalion zrealizowany został jako pierwszy od lewej strony łuku tęczowego, w nawie głównej. Malarz zaprojektował go opierając się na motywach pieczęci cechu cieśli, od XIV do XVII wieku. Kompozycja wyobraża czerwoną tarczę, na której znajdują się narzędzia warsztatu – topór o krótkim stylisku i mała, zębata piła. Godło ujmuje swymi rozpostartymi skrzydłami wspaniały cherubin w aureoli. Jego charakterystyczne rysy przywodzą na myśl dzieci Matejki, które niejednokrotnie służy ojcu za anielskich modeli. Szatę cherubina przyozdabia ludowa krajka, wprowadzając w sferę niebiańską narodowy motyw. Nad jego głową jaśnieje zielony trójliść, od którego w otoku rozchodzi się napis minuskułą gotycką: SIGIL. ART. CARPENT. CIVIT. METROP. S. R. P. MGSTIS. CRAC. – co oznacza „pieczęć rzemiosła stolarskiego metropolii miejskiej Najświętszej Królewskiej Mości Krakowa".

Projekt charakteryzuje nadzwyczajna staranność i godna podziwu drobiazgowość rysunku. Poszczególne elementy emblematu ożywają, muśnięte kolorem – wizualizując dalej to, co artysta pozostawił w ołówku. Kompozycja, będąc ledwie cząstką wielkiego założenia malarskiego, stanowi jednocześnie najdoskonalszą, zamkniętą dla siebie całostkę. Jej wartości nie można przecenić. Jest to nie tylko wykonany ręką mistrza oryginał do polichromii, świadek historii i kolekcjonerski rarytas – lecz także najważniejsze źródło do wymaganych w kościele prac konserwatorskich. Już pół wieku po stworzeniu malarskiej dekoracji pisano: „[polichromia mariacka] jest jeszcze do uratowania, jeszcze oryginalne kartony Matejki, a może i przepróchy, robione ręką Wyspiańskiego, dałyby się odnaleźć i zestawić w komplet, dzięki czemu można by bez obawy o zatratę artystycznych walorów pierwotnych, pod okiem Matejki wykonanych malowań, odtworzyć całość i przeprowadzić fundamentalną odnowę arcydzieła, – arcydzieła z liczby tych, które zjawiają się raz na stulecia" (Jan Matejko: studia i szkice, staraniem i nakładem Zarządu Stoł. Król. m. Krakowa, Kraków 1938, s. 76). Tak też prezentowany herb według pieczęci cechu cieśli i stolarzy to fragment matejkowskiego arcydzieła, o który trzeba dbać by przetrwał dla potomnych.

(...) podniósłszy wzrok w górę, pod sklepieniem ujrzałyśmy Matejkę wstępującego na coraz wyższe kondygnacje. Z tą swoją twarzą gorąco bladą, osrebrzoną siwych włosów aureolą, stąpał sam jeden – taki wątły a majestatyczny – nasz polski Michał Anioł Buonarroti...
– Stanisława Serafińska

(cyt. za: Szypowska M., Jan Matejko wszystkim znany, Zarząd Krajowy ZMW, Warszawa 1988, s. 409)

6
CZESŁAW BORYS JANKOWSKI
(1861 - 1941)

Typ wójta, 1880

akwarela, papier naklejony na tekturę, 26,5 x 21 cm
sygn. l.d.: C. B. Jankowski 80. u dołu autorski napis: A. Kle[czk]owskiemu na pamiątkę d. 5.VII.98.

Estymacja: 8 000 – 10 000 zł

PROWENIENCJA
Katowice, kolekcja prywatna

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

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

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 pismem „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 czasopismem „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 Zamoyskiego Cercle des Artistes Polonais a Paris. W 1930 roku został uhonorowany Legią Honorową.

Jako ilustrator Jankowski zasłynął 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 piórkiem, sepią, kredką czy lawowany tuszem. W swych pracach podejmował tematykę religijną i symboliczną, realizował też pejzaże morskie z wybrzeża Bretanii oraz akwarelowe cykle tatrzańskie.

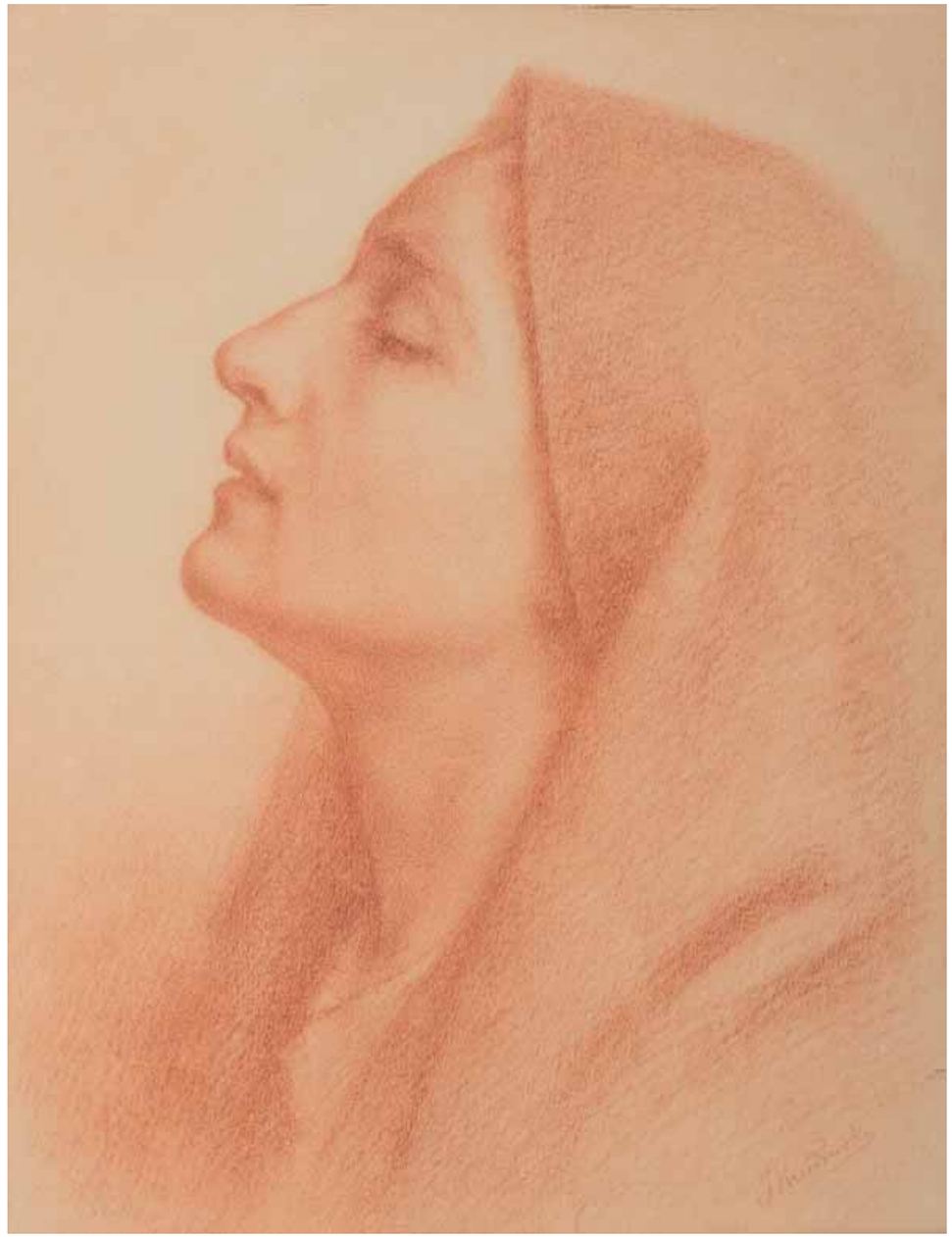
7
FRANCISZEK KRUDOWSKI
(1860 - 1945)

Portret kobiety w chuście

sangwina, papier, 52 x 41 cm
sygn. p. d.: F. Krudowski

Estymacja: 2 500 – 3 500 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna



Luna Amalia Drexler swoje życie związała z rzeźbą i malarstwem. Urodziła się w 1882 roku we Lwowie, w rodzinie kupieckiej. Swoje kształcenie artystyczne rozpoczęła od prywatnej szkoły artystycznej Marcelego Harasimowicza. Malarstwa uczyli ją Stanisław Reychan i Stanisław Batowski-Kaczor, z kolei rzeźby Antoni Popiel. Podobno uczęszczała również na Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego w Krakowie. Zadebiutowała na wystawie zbiorowej w 1906 roku we Lwowie. Rok później wyjechała do Paryża. Swój talent rzeźbiarski rozwijała w pracowni Jalberta, a następnie u Emila Bourdelle'a. Miasto niesamowicie ją urzekło, co artystka wyraziła słowami: „atmosfera Paryża jest nieobliczalna" (cyt. za: Luna Drexlerówna. Rzeźba, malarstwo [katalog wystawy], Stowarzyszenie Historyków Sztuki – Oddział w Krakowie Muzeum w Chrzanowie, Kraków 1978, s. 3). W trakcie swojego pobytu zapoznała się ze sztuką francuskiego średniowiecza i dziełami wspaniałego Augusta Rodina, co znacząco wpłynęło na jej dążenia twórcze. W tym samym okresie, aktywnie wystawiała – we Lwowie zorganizowano jej trzy indywidualne wystawy – w 1906, 1907 i 1908 roku.

Kolejnym etapem artystycznej edukacji Drexlerówny był Rzym i tamtejsza Akademia Medici. Z kolei w 1910 roku przeniosła się do akademii monachijskiej, gdzie studiowała u Rudolfa Steinera. Związała się tam z ruchem antropozoficznym. Wiadomo, że przebywała też jakiś czas w Lipsku. Lata 1913-1918 spędziła w Dornach koło Bazylei, pracując rzeźbiarsko przy budowie Goetheanum. W 1918 roku wróciła do Lwowa.

Istotą sztuki dla Drexlerówny była treść dzieła, nie sama forma. W swych pracach pragnęła ona wyrażać siłę duchowych przeżyć, portret ducha. Swoje rzeźby formowała w glinie, gipsie i drewnie, odlewała również w brązie. „(…) przeszła przez etapy secesyjnej stylizacji, impresji realistycznej i syntetycznego realizmu (…). Z pożytkiem dla sztuki przeszła do impresji, w którą włożyła wiele wytwornego wdzięku i umiejętności spożytkowania światłocieniowych efektów" (Samotyhowa N., cyt. za: Trybowski I., Drexler Luna Amalia, [w:] Słownik artystów polskich, t. 2, IS PAN, Warszawa, 1975, s. 100). Często rzeźbiła portrety, studia portretowe i pomniki. Utrwaliła wizerunki m.in. arcybiskupa Teodorowicza, malarki Modrakowskiej, księżnej Czartoryskiej, Marii Konopnickiej czy hetmana Żółkiewskiego. Zajmowała się też kompozycjami o treści religijnej i mistycznej – które podejmowała zarówno w rzeźbie, jak i malarstwie. Lubiła tak samo tematykę pejzażową i martwą naturę.

Drexlerówna pozostawiła po sobie około dwieście rzeźb i kilkadziesiąt obrazów. Brała udział w wystawach we Lwowie, Krakowie i Warszawie. W 1934 roku we Lwowie odbyła się jej wystawa pośmiertna.

Potężny wpływ
Rodina, który siłą swej
indywidualności podważył
dotychczasowe kanony
kompozycji rzeźbiarskiej
i zmusił całą epokę do
naśladowania siebie,
odbił się oczywiście
także i na pracach Luny
Drexlerówny.

(Luna Drexlerówna. Rzeźba, malarstwo [katalog wystawy], Stowarzyszenie Historyków Sztuki – Oddział w Krakowie Muzeum w Chrzanowie, Kraków 1978, s. 3)

8
LUNA AMALIA DREXLERÓWNA
(1882 - 1933)

Homo sapiens, ok. 1900 (odlew współczesny)

brąz patynowany, 42,5 x 16 x 29 cm ed. 4/8
sygn. u podstawy: LUNA DREXLERÓWNA, u podstawy pieczęć odlewni ARTPRODUCT oraz edycja: 4/8

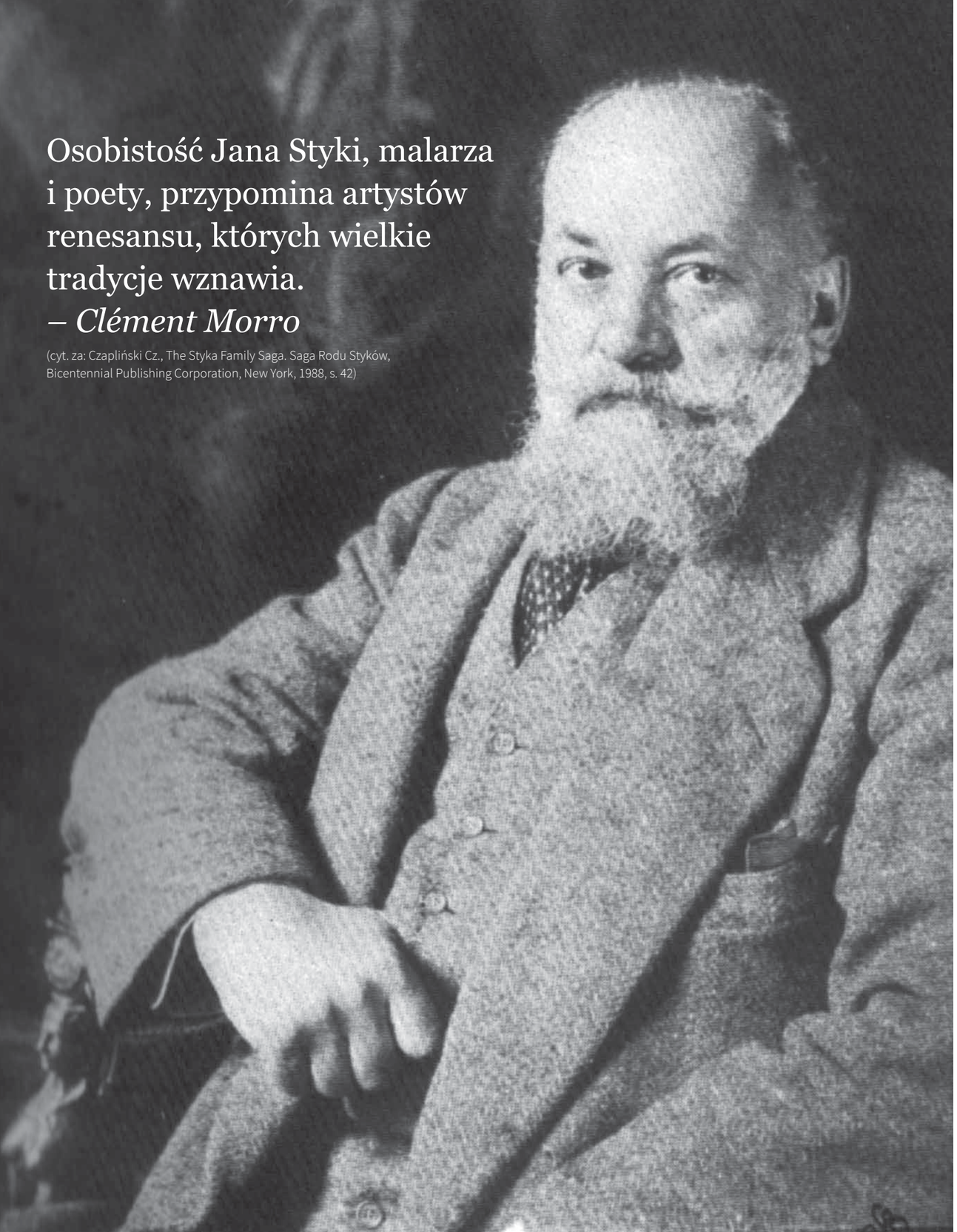
Estymacja: 10 000 – 13 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja Wandy Bystram (gips)

LITERATURA
Luna Drexlerówna. Rzeźba, malarstwo, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Oddział w Krakowie, Kraków 1978, s. 14.

REPRODUKOWANY
Kraków, Stowarzyszenie Historyków Sztuki – Oddział w Krakowie Muzeum w Chrzanowie, Luna Drexlerówna. Rzeźba, malarstwo, kwiecień 1978 (gips).

LITERATURA
Luna Drexlerówna. Rzeźba, malarstwo [katalog wystawy], Stowarzyszenie Historyków Sztuki – Oddział w Krakowie Muzeum w Chrzanowie, Kraków 1978, s. 14 (gips).



Osobistość Jana Styki, malarza i poety, przypomina artystów renesansu, których wielkie tradycje wznawia.
– Clément Morro

(cyt. za: Czapliński Cz., The Styka Family Saga. Saga Rodu Styków, Bicentennial Publishing Corporation, New York, 1988, s. 42)

JAN STYKA

Ilustracje do „Quo vadis" rysowałem całymi wieczorami, nie chcąc w dzień wypuścić pędzla z ręki. Czekał na mnie drzeworytnik, czekał miedziorytnik, co dziesięć dni musiał wyjść zeszyt z ilustracjami. (...)

Kiedy tylko zilustrowałem w 1900 r. „Pójdźmy za nim!" Sienkiewicza, to już Ollendorf i inni wydawcy poczęli się do mnie zwracać z zamówieniami o ilustracje ze świata starożytnego. Musiałem odmówić najkorzystniejszym propozycjom, mając przed sobą tak wielka pracę jak „Quo vadis" i nie chcąc się bynajmniej zupełnie oddać tylko ilustracji...
– Jan Styka

(fragmenty pamiętnika J. Styki, [w:] Czapliński Cz., The Styka Family Saga. Saga Rodu Styków, Bicentennial Publishing Corporation, New York, 1988, s. 33-34)

Wielki patriota, a zarazem obywatel świata. Malarz majestatycznych panoram, którego sam mistrz Matejko traktował bardziej jak kolegę po fachu niż swojego ucznia. Wreszcie protoplasta malarskiego rodu Styków. Potężny, o mocnej posturze, przysłaniający niekiedy swoje obrazy. Przy tym elokwentny, ujmujący w obejściu i z poczuciem humoru paryżanina: „(…) rzadko kiedy mówił, raczej przemawiał. Nie malował jak zwykły śmiertelnik – tworzył; nie chodził, lecz kroczył (…)" (wspomnienie Karola Frycza, reżysera i scenografa teatralnego, [w:] Czapliński Cz., The Styka Family Saga. Saga Rodu Styków, Bicentennial Publishing Corporation, New York, 1988, s. 95).

Jan Styka urodził się w 1858 roku we Lwowie. Wzrastał w atmosferze wielkiego poszanowania historii, otoczony narodowymi pamiątkami i patriotycznym duchem: „(…) ojciec mój, który się lubił zawsze rozczytywać w dziejach historycznych (…), opowiadał mi rzeczy, które umysł dziecka napełniały obrazami przeszłości. Już dzieckiem widziałem tych wojowników bełskich portrety po korytarzach klasztornych, już dzieckiem rozumiałem, że napady tatarskie i kozackie niepokoiły tę ziemię – już mi jęczało coś w tej ziemi, jakby cierpienie ludu w jasyr pędzonego" (fragment pamiętnika J. Styki, [w:] Czapliński Cz., dz. cyt., s. 14). Zamiłowanie do rysunku odkrył jeszcze jako młody chłopiec, lecz ojciec nie zezwolił mu poważnie zająć się sztuką, póki nie skończył gimnazjum. Studia na wiedeńskiej Akademii wybrał już w zgodzie ze swoimi marzeniami zostania artystą. Rwał się do pracy: „(…) rysowałem zapalczywie antyki i komponowałem ustawicznie" (Tamże, s. 15). Studiował też pieczołowicie dzieła dawnych mistrzów w Galerii Lichtensteina i Belwederze, a wieczory spędzał na literaturze, muzyce i książkach, wzajemnie inspirując się ze swoim współlokatorem i przyjacielem Franciszkiem Krudowskim.

Po dwóch latach pobytu w Akademii otrzymał złoty medal i Prix de Rome, nagrodę umożliwiającą mu dalsze studia w Rzymie. Sercem był jednak w kraju, gdzie czekała narzeczona Musia i miejsce w pracowni Matejki. W 1882 roku zjechał do Krakowa zastawiając wcześniej swój złoty medal, by mieć z czego opłacić podróż: „(…) pod okiem Matejki, rozdzielony od niego jedną tylko ścianą, wziąłem się do pracy i rozpocząłem moją »Regina Poloniae«" (Także, s. 18). Potrzebne do obrazu płótno otrzymał od Matejki z resztek pozostałych po ukończonym dziele „Sobieski pod Wiedniem". Profesor pomagał Styce pożyczając kostiumy i gobeliny, dawał także stypendia. Nie musząc martwić się o byt, młody artysta oddawał się tworzeniu. Idyllę przerwała wieść o śmierci ukochanej. Styka załamał się i poczuł ogromną potrzebę wyjazdu by zmienić środowisko i rozpocząć życie na nowo: „Matejko chciał mnie uwięzić w Krakowie i proponował profesurę w Szkole Sztuk Pięknych" (Tamże, s. 25). Nic go nie przekonało, w 1886 roku wyjechał do Paryża. Na miejscu znalazł wsparcie w postaci Axentowicza, wówczas już starego, obeznanego z miastem paryżanina. Chodził także do Chełmońskiego na wieczorki skupiające paryską Polonię. Śpiewał tam pieśni Moniuszki, które doprowadzały sentymentalnego gospodarza do łez. Od czasu do czasu wracał do kraju, zawsze pamiętając by odwiedzić Matejkę. Raz zastał profesora pracującego nad „Kościuszką pod Racławicami": „Wejdź pan na te schodki – mówił mi – bo lepiej całość objąć można. Ale cóż teraz po Paryżu, to panu zapewne się wyda jakby jakiś malarz na przedmieściu malował" (Tamże, s. 26). W tamtym okresie Styka poślubił Lucynę Olgiati, swoją byłą uczennicę z czasów krakowskich. Małżeństwo zamieszkało w paryskim atelier Styki, po czym przeniosło się na chwilę do Kielc, a później do rodzinnego Lwowa. Tam powstały m.in. „Polonia" (1890/91) i „Panorama Racławicka" (1894).

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

Jan Styka, s. 44, The Styka Family Saga.

Jan Styka pozostał w pamięci przede wszystkim jako autor wielkoformatowych dzieł historycznych i monumentalnych panoram batalistycznych, w tym najsłynniejszej „Panoramy Racławickiej", którą stworzył wraz z Wojciechem Kossakiem. Zasłynął również jako malarz i „natrętny" ilustrator „Quo vadis" Henryka Sienkiewicza, a jego ouevre związane z tym tematem to przeszło 200 rysunków i malowideł en grisaille oraz kilkanaście obrazów olejnych. Wątek antyku i wczesnego chrześcijaństwa, do którego zamiłowanie artysta zdradzał już podczas studiów w wiedeńskiej Akademii, niezwykle mocno zaznaczył się w jego twórczości i decydował o kolejach jego losu.

W 1900 roku Styka przybył do Paryża na Wystawę Światową w celu zaprezentowania panoramy „Męczeństwo chrześcijan w cyrku Nerona", którą Sienkiewicz uważał „za najlepszą ilustrację do swego »Quo vadis«" (fragmenty pamiętnika J. Styki, [w:] Czapliński Cz., The Styka Family Saga. Saga Rodu Styków, Bicentennial Publishing Corporation, New York, 1988, s. 108). Tam niespodziewanie otrzymał zamówienie do zilustrowania luksusowego, francuskiego wydania powieści Sienkiewicza: „(…) rysowałem całymi wieczorami, nie chcąc w dzień wypuścić pędzla z ręki. Czekał na nie drzeworytnik, czekał miedziorytnik, co dziesięć dni musiał wyjść zeszyt z ilustracjami" (Tamże, s. 33-34). Oprócz tej pracy, artysta wykonał jeszcze piętnaście obrazów olejnych do „Quo vadis", które były eksponowane podczas jubileuszu pisarza w Warszawie w 1902 roku.

Dwa lata później słynny malarz padł ofiarą oszustwa, użyczając na potrzeby Wystawy Światowej w St. Louis w Stanach Zjednoczonych kilkadziesiąt swoich dzieł: „(…) po wysłaniu obrazów nie miałem żadnej wieści, żadnej odpowiedzi – przeciwnie, przesyłki pocztowe wracały. Trzeba się było decydować, albo zrobić krzyżyk na mój cały dorobek artystyczny szeregu lat: na Golgotę, na 15 obrazów Quo vadis (…), na 40 obrazów najróżniejszej treści i rozmiarów, albo puścić się w podróż za ocean i ratować co się da z potopu" (Tamże, s. 35). Był to najbardziej ciężki i pechowy okres w życiu artysty. Mimo że po pięciomiesięcznej batalii prawnej obrazy udało się odzyskać, to pawilon wystawowy z cyklem „Quo vadis" już zwiniętym w rulony i przeznaczonym do wysyłki, został celowo podpalony. Wszystkie dzieła doszczętnie spłonęły: „Kiedy stałem na zgliszczach, patrząc z rozpaczą na popalone płótna i zwęglone »Figara« służące do objaśnienia obrazów, z wyrazem rozpaczy, przybliżył się do mnie pewien Francuz i rzekł: »Podziękuj panu Bogu za to, że jeszcze z synem swoim pozostałeś przy życiu (…)«" (Tamże, s. 36-37). Na szczęście malarz postanowił odtworzyć cykl na podstawie zachowanych szkiców i studiów. Obrazy ponownie zabłysły na wystawie w 1911 roku, tym razem w Paryżu, w Galerii la Boetie.

Jak znaczącą rolę miały dla Styki jego dzieła poświęcone „Quo vadis" świadczyć może fakt, że urządził on dla nich prywatne muzeum w swojej willi Certosella na Capri, gdzie przeprowadził się z rodziną w 1919 roku. Ta niesamowita kolekcja, na którą składały się nie tylko prace olejne, ale także rysunki, doczekała się również albumu pt. „Musee de »Quo Vadis« oeuvre de Jan Styka". Został on wydany w Neapolu w 1922 roku, na trzy lata przed śmiercią artysty – naszego wspaniałego „Ursusa malarstwa".

9
JAN STYKA
(1858 - 1925)

Quo vadis Domine?, 1904 - 1911

olej, płótno, 251 x 195 cm
sygn. p. d.: Jan Styka

Estymacja: 650 000 – 850 000 zł

PROWENIENCJA
Rzym, kolekcja prywatna
Rzym, kolekcja Margherity Russo
Capri, kolekcja prywatna
Capri, zbiory Muzeum „Quo vadis"

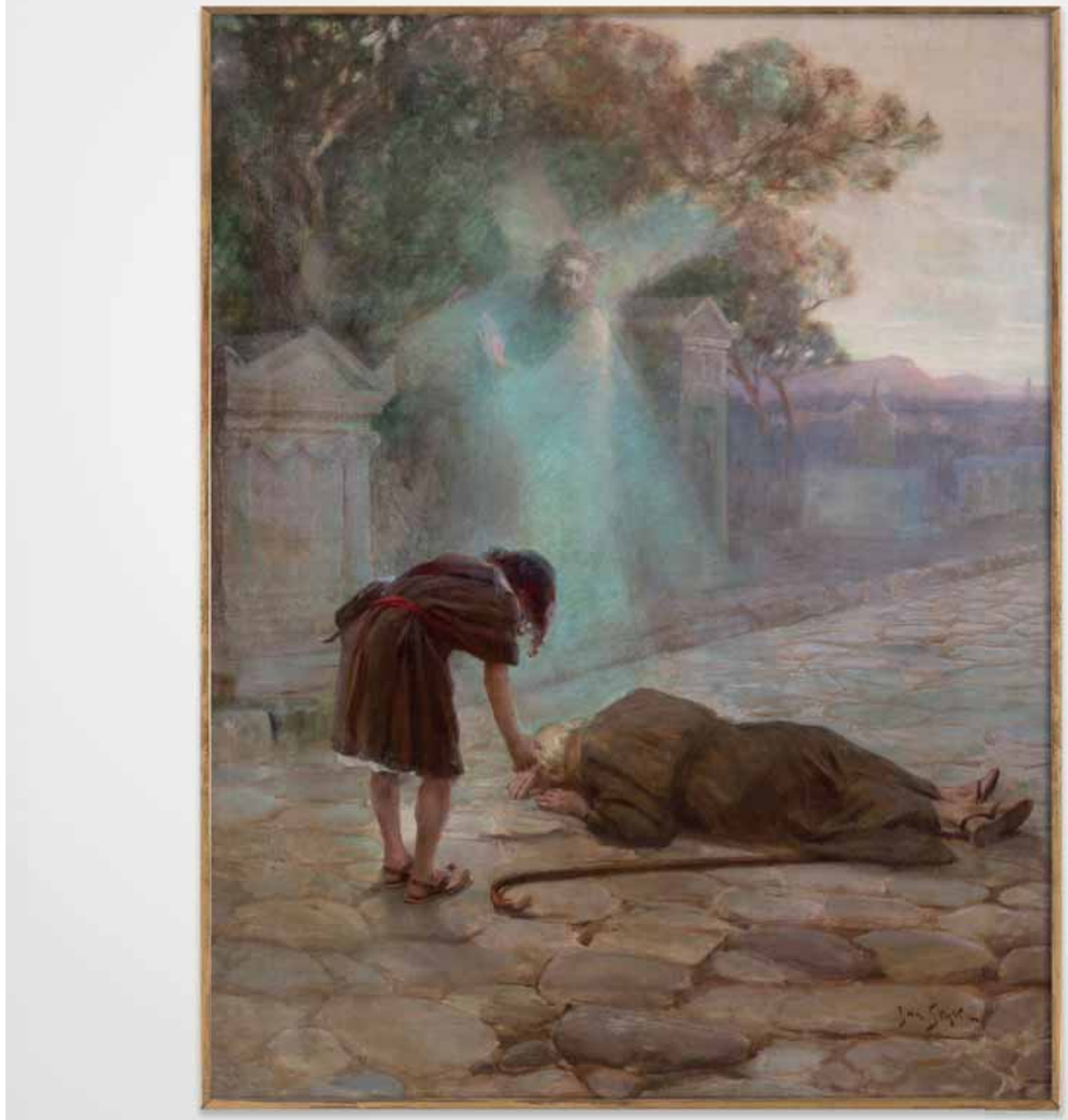
WYSTAWIANY
Warszawa, Rotunda na Karowej, wrzesień 1902 (pierwsza wersja spalona w pożarze).
St. Louis, Stany Zjednoczone, Wystawa Światowa, 1904 (pierwsza wersja spalona w pożarze).
Paryż, Galerie La Boétie, Salle des Beaux-Arts, 1912.
Capri, Museo Quo Vadis, 1919.
Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Wystawa cyklu obrazów „Quo vadis"" Jana Styki. Wystawy zbiorowe Tadeusza i Adama Styków. Kolekcja prac Stanisława Czajkowskiego, luty 1936.
Rzym, Kościół św. Stanisława Biskupa i Męczennika, zbiory stałe (replika z 1924 r.).

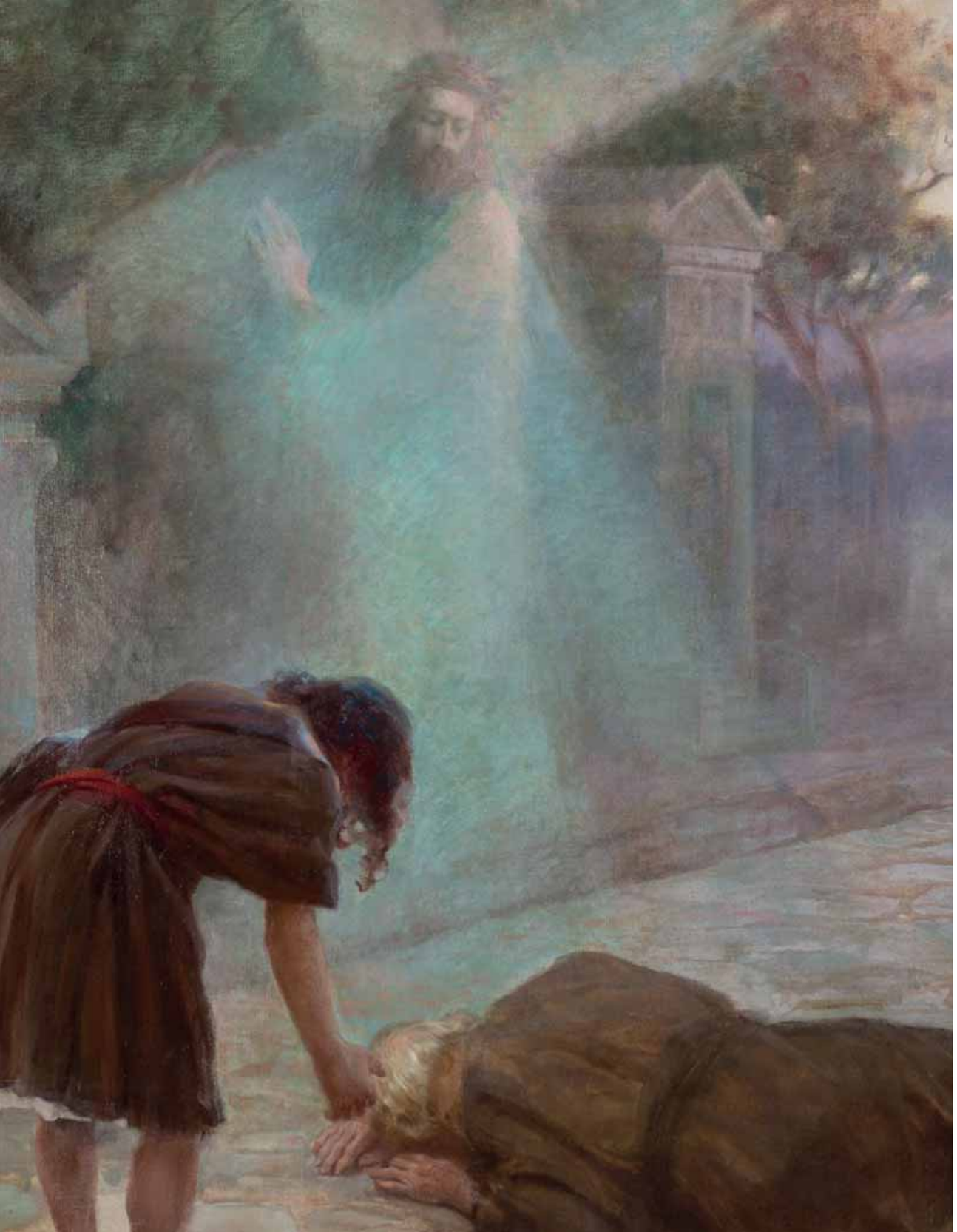
REPRODUKOWANY
Sienkiewicz H., „Quo vadis: roman néronien", wyd. Ernest Flammarion, tom 3, Paryż 1904, s. 283.
L'Ecrivain et le peintre de „Quo Vadis" Henryk Sienkiewicz et Jan Styka, texte de l'Album par Boyer d'Agen, Ilya Lapina & Cie, Paris 1912, s. nlb.
Boyer d'Agen, Exposition des oeuvres Jan Styka, Tadé Styka et Adam Styka, „Polonia" – revue hebdomadaire polonaise, No. 12, Paris, 9 mai 1914, s. 4.
Museo „Quo Vadis"": opere di Jan Styka. Capri – Villa Certosella, wyd. D. Trampetti, Capri 1922, il. XXIV. Miziołek J., Nel segno di Quo Vadis? Roma ai tempi di Nerone e dei primi martiri nelle opere di Sienkiewicz, Siemiradzki, Styka e Smuglewicz, L'ERMA di BRETSCHNEIDER, Roma 2017, s. 2, 139 (replika z 1924 r.).
Pocztówka czarno-biała, wyd. Salon Warszawski, Warszawa, przed 1924.
Pocztówka kolorowa, wyd. L. Lapina et C., Paryż, po 1904.

LITERATURA
Henryka Sienkiewicza "Quo vadis?" w piętnastu obrazach Jana Styki, wyd. Fr. Karpiński, Warszawa 1903, nr IX, s. nlb.
„Quo vadis" Jana Styki. Tadeusza Styka. Adam Styka. Przewodnik Nr 110 [katalog wystawy], Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1936, nr kat. 8, s. 9.

I przypadł głową do ziemi, jakby całował czyjeś stopy. Długo trwało milczenie, po czym w ciszy ozwały się przerywane łkaniem słowa starca:
– „Quo vadis, Domine?"
– „Gdy ty opuszczasz lud mój, do Rzymu idę, by mnie ukrzyżowano raz wtóry".
– *Henryk Sienkiewicz*

(Sienkiewicz H., Quo vadis, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1983, s. 637-638)





(...) słońce wychyliło się przez przełęcz gór, ale zarazem dziwny widok uderzył oczy Apostoła. Oto wydało mu się, iż złocisty krąg zamiast wznosić się wyżej i wyżej na niebie, zsunął się ze wzgórz i toczy się po drodze.
– *Henryk Sienkiewicz*

(Sienkiewicz H., Quo vadis, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1983, s. 637)

W głębi widmowa postać Chrystusa, dźwigającego swój krzyż męczeński. Na ziemi, z twarzą ukrytą w płytach kamiennych legł Piotr apostoł, porażony jasnością Boskiego zjawiska. (...)
Nad nim pochylił się młody Nazaryusz, który nic nie wiedział, nic nie słyszał i sądził, że jakowaś choroba starca z nóg zwaliła. (...)
Była to chwila cudu, która uciekającego z Rzymu apostoła zwróciła znowu do bram miasta wiecznego, kędy chrześcijanie opłakiwali stratę swego pasterza.

(Henryka Sienkiewicza "Quo vadis?" w piętnastu obrazach Jana Styki, wyd. Fr. Karpiński, Warszawa 1903, nr IX, s. nlb)

Należące do cyklu „Quo vadis" monumentalne dzieło Jana Styki pt. „Quo vadis Domine?" ukazuje znamienną chwilę cudu, która skłoniła Świętego Piotra do powrotu do Rzymu, gdzie czekała go męczeńska śmierć. Uciekając wraz z młodym Nazariuszem z Wiecznego Miasta, apostoł miał dalej głosić słowo Boże. Jednak na drodze Appijskiej objawiła mu się widmowa postać Chrystusa, dźwigającego krzyż. Zdumiony starzec padł do stóp Zbawiciela, zapytując: „Quo vadis, Domine?". „I nie słyszał odpowiedzi Nazariusz, lecz do uszu Piotrowych doszedł głos smutny i słodki, który rzekł: – »Gdy ty opuszczasz lud mój, do Rzymu idę, by mnie ukrzyżowano raz wtóry«. Apostoł leżał na ziemi, z twarzą w prochu, bez ruchu i słowa. Nazariuszowi wydawało się już, że omdlał lub umarł, ale on powstał wreszcie, drżącymi rękoma podniósł kij pielgrzymi i nic nie mówiąc zawrócił ku siedmiu wzgórzom miasta" (Sienkiewicz H., Quo vadis, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1983, s. 638). Tak zrodziła się legenda.

Ukazana scena stanowi jeden z piętnastu wielkoformatowych obrazów olejnych, jakie stworzył Styka pod wpływem słynnej powieści Sienkiewicza. Tymczasem historycznym źródłem przekazującym informację o cudownym spotkaniu u bram Rzymu są Acta Petri – utwór apokryficzny z II wieku, opisujący dzieje apostoła Piotra – oraz późniejsza, pochodząca z XIII wieku Złota Legenda Iacopo da Varazze. Różnią się one nieco od wersji sienkiewiczowskiej, chociażby postacią Nazariusza – który oryginalnie nie jest wcale wspomniany.

Niezwykłe zdarzenie zostało również upamiętnione wybudowanym, między VIII a X wiekiem, na via Appia małym kościółkiem. W świątyni opatrzonej u wejścia napisem „D.O.M. HAEIC PETRUS A XSTO PETIIT: DOMINE QUO VADIS" do dziś znajduje się kopia kamienia z drogi rzymskiej, z odciśniętymi czcigodnymi śladami stóp Chrystusa (domniemany oryginał w pobliskim kościele San Sebastiano).

Wypowiedziane przez Świętego Piotra „proste słowa, które dały natchnienie do tak pięknego dzieła literackiego, wzbudzą jeszcze inne zachwyty i za piórem pójdzie pędzel (…)" – zauważył słusznie w 1902 roku Boyer d'Angen (Boyer d'Agen A.-J., Jan Styka jako malarz Quo Vadis?, tłomaczyła Antonina Morżkowska [b. m.], [b. w.], [1903], s. 3, tekst z: „Figaro Illustre", 1902, nr 152, s. 5). Prócz ponad dwustu ilustracji, jakie powstały do trzytomowej, ekskluzywnej edycji „Quo vadis", wydanej przez oficynę Flammariona w latach 1901-3, Styka rozwijał swój cykl aż do śmierci. Ostatnimi dziełami, nad jakimi pracował były „Chrystus z cierniową koroną w ręku" oraz druga wersja „Quo vadis Domine?", o nieco zmienionej kompozycji, ukazująca samego apostoła klęczącego przed Jezusem. Pierwszy obraz artysta przeznaczył jako dar dla Watykanu, natomiast wizję Świętego Piotra pragnął oddać do kaplicy na via Appia (Zob.: Małaczyński A., Jan Styka [szkic biograficzny], Lwów 1930, s. 41). Nie wiadomo, czy życzenie to zostało spełnione. Do rzymskich kościołów trafiły jednak z całą pewnością stworzone w 1924 roku autorskie repliki obu wersji cudownego spotkania na drodze rzymskiej – jedna zawisła w kaplicy Instytutu Sióstr Zmartwychwstanek, druga w kościele S. Stanislao (Zob.: Miziołek J., Nel segno di Quo Vadis?, L'ERMA di BRETSCHNEIDER, Roma 2017, s. 138). Podkreśla to wartość dzieł Styki dla ikonografii chrześcijańskiej. Artysta w bardzo sugestywny i przekonujący sposób uwieczniał legendę by na zawsze pozostała w naszej pamięci.

10
JAN STYKA
(1858 - 1925)

Studium starca do cyklu „Quo vadis”, ok. 1902

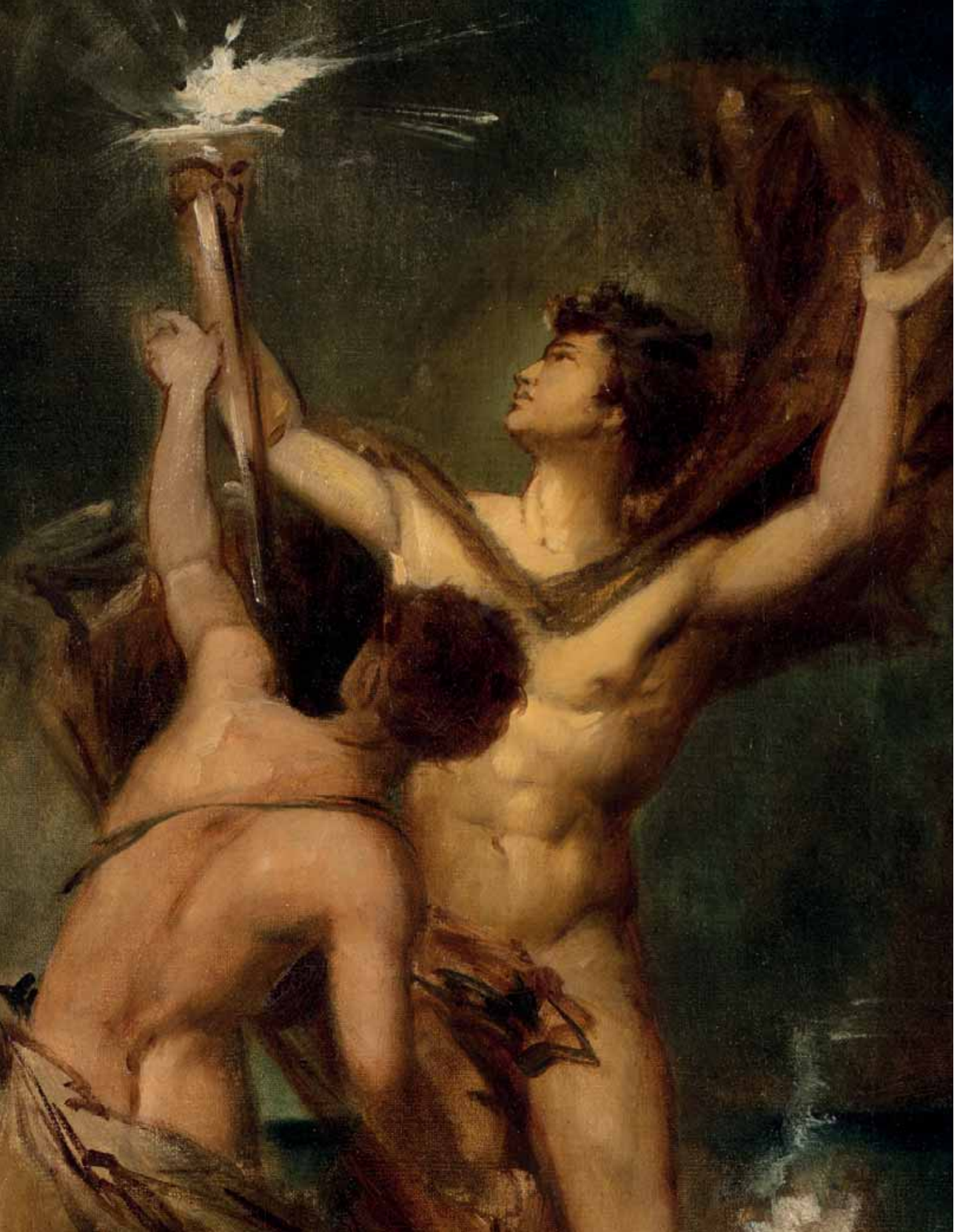
ołówek, kredka, papier, 39,5 x 53,5 cm
sygn. p. d. monogramem: JS.

Estymacja: 10 000 – 12 000 zł

PROWENIENCJA
Rzym, kolekcja prywatna
Rzym, kolekcja Margherity Russo
Capri, kolekcja prywatna
Capri, zbiory Muzeum „Quo vadis”

(...) rysunek równie jędrny
jak i miękki, którym artysta,
ilustrator urodzony, stawia
i uwypukla swoje postacie,
nadając im drganie życia.
– *Auguste-Jean Boyer d’Agen*

(Boyer d’Agen A.-J., Jan Styka jako malarz Quo Vadis?, tłumaczyła Antonina Morżkowska [b. m.], [b. w.], [1903], s. 3)



Kotarbiński – marzy, marzy zawsze, niezmordowanie, w czasie, gdy pracuje i wtedy, gdy odpoczywa.
– *Władimir Ludwigowicz Kign*

WILHELM KOTARBIŃSKI

Wilhelm Kotarbiński, materiały prasowe.

Twórczość Wilhelma Kotarbińskiego łączy w sobie akademicki wdzięk z dekadencką melancholią i symbolizmem. Artysta specjalizował się w odtwarzaniu świata starożytnego – Hellady i Romy – przez co u szczytu swej kariery porównywany był nieraz z samym światowej sławy Henrykiem Siemiradzkim. Na świat przyszedł w Nieborowie pod Łowiczem pod koniec 1848 roku, choć ochrzczony został dopiero trzy miesiące później – 7 lutego 1849 roku (stąd powszechny błąd w jego dacie urodzenia). Jego ojcem był polski szlachcic, rachmistrz nieborowskich dóbr rodu Radziwiłłów, któremu zdecydowanie nie w smak były artystyczne zapędy syna. Naukę malarstwa rozpoczął w 1867 roku w warszawskiej Klasie Rysunkowej, pod okiem prof. Rafała Hadziewicza. Za swoich kolegów z ławki miał m.in. Aleksandra Gierymskiego, Władysława Czachórskiego i Józefa Chełmońskiego. W 1871 roku uzyskał stypendium Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i wyjechał na dalsze studia do Włoch. Swój talent rozwijał dalej w Akademii Św. Łukasza w Rzymie, którą ukończył ze złotym medalem i tytułem „pierwszego rzymskiego rysownika". Początki jego kariery były jednak bardzo trudne i w okresach największej biedy pomagali mu przyjaciele. W Rzymie szybko nawiązał kontakt z Henrykiem Siemiradzkim. „Kotarbiński mieszka u mnie, więc mi nie tak nudno; jest to bardzo porządny chłopiec, łagodny, poczciwy z gruntu, ale najczęściej goły jak święty turecki, czyli jak stypendysta warszawski" – pisał starszy malarz w liście z 27 sierpnia 1873 roku (cyt. za: Wojciechowski J., Talent zagubiony. O Wilhelmie Kotarbińskim, „Art & Business" nr 11, Warszawa 1996, s. 24-25).

Wkrótce udało się Kotarbińskiemu założyć w Rzymie własną, skromną pracownię: „(…) całe umeblowanie składało się ze stołu, słomianego krzesła, sztalug i stojącego w rogu, pogryzionego przez myszy ogromnego manekina, z którego wychodziła słoma. Na noc przewracałem stół i przywiązywałem do jego czterech nóg moje jedyne prześcieradło i smacznie spałem w tym zaimprowizowanym hamaku…" – wspominał młody artysta (cyt. za: Wojciechowski J., dz. cyt., s. 25). Malował gównie sceny antyczne i wątki biblijne, takie jak „Wskrzeszenie syna wdowy z Nain" (1879) i „Powrót z Golgoty" (1879). Często nie miał co do garnka włożyć, podupadał na zdrowiu. Doprowadzony do skrajnej nędzy, kradł bułki w sklepie i pił wodę z fontanny. Swoje prace wysyłał z rzadka na wystawy w Warszawie. Żeby się jakoś utrzymać, dawał lekcje malarstwa m.in. Marii Baszkircew. Wyjść z biedy pomogli mu koledzy po fachu – bracia Aleksander i Paweł Swiedomscy, u których zatrudnił się do pomocy w pracowni.

Los zaczął się powoli odwracać. Kotarbiński zdobywał kolejne kontakty i klientów, wśród których znalazł się chorwacki działacz polityczny, biskup Josip Juraj Strossmayer oraz słynny ze swej milionowej fortuny generał w wojsku tureckim, Władysław Kościelski. Około 1888 roku malarz wyjechał do Kijowa by razem z Pawłem Swiedomskim i innymi artystami rosyjskiego pochodzenia zrealizować dekoracje ścienne dla soboru św. Włodzimierza. Kolejno dostawał też zamówienia na obrazy i freski dla innych okolicznych kościołów i cerkwi, ozdabiał również pałace kijowskich, moskiewskich i petersburskich bogaczy. Dzięki zastrzykowi gotówki, zakupił majątek Kalsk w powiecie słuckim (dziś Białoruś).

Szczyt kariery Kotarbińskiego przypada na lata 90. Dzielił wówczas życie między Kalsk i Kijów, gdzie założył pracownię w hotelu „Praga". Blisko związał się z kijowską bohemą, wystawiał z tamtejszym Towarzystwem Artystycznym, a w 1893 roku wraz z Władysławem Galimskim, Janem Stanisławskim i Eugeniuszem Wrzeszczem powołał Towarzystwo Malarzy Kijowskich. Mimo że do końca życia czuł się Polakiem, przez jego wieloletni pobyt we Włoszech, a później na kresach – nie zdobył w kraju popularności na miarę swego talentu. Jego prace trafiały głównie do kolekcji zagranicznych. „Poza kilku dziełami, które znajdując się na warszawskiej wystawie tu zostały nabyte, największa liczba obrazów Kotarbińskiego, bądź sprzedanych od razu w pracowni, bądź też malowanych przez niego na obstalunek, wcale znaną w kraju nie jest, mieszcząc się po rozmaitych publicznych lub prywatnych galeryach zagranicznych" – pisał Piątkowski (Piątkowski H., Polskie malarstwo współczesne. Szkice i notaty, Wyd. K. Grendyszyński, Petersburg 1895, s. 198). Duża część jego spuścizny zaginęła bądź uległa zniszczeniu w trakcie rosyjskiej rewolucji i wojen światowych. Zapomniany na wiele lat, staje się coraz bardziej doceniany przez historyków sztuki i kolekcjonerów, dzięki obrazom które zaczęły pojawiać się na polskim rynku aukcyjnym.

Kotarbiński to geniusz. Doprowadził piękno tonu do genialności. Ma lepsze kolory niż Siemiradzki, a chwały nie dostał nawet jednej dziesiątej tego, co Siemiradzki.
– Mykoła Muraszko

(cyt. za: Rudzitsky A., Malowidła Wilhelma Kotarbińskiego w soborze św. Włodzimierza w Kijowie, „Polonika")

Malarstwo Wilhelma Kotarbińskiego jest upajające i zmysłowe. Artysta specjalizował się w akademickich tematach biblijnych i antyczno-mitologicznych o niezwykłej sile nastroju. Sceny te dawały mu szerokie pole do rozwinięcia swojej fantazji twórczej i wachlarza kolorystycznych upodobań. Na swych płótnach odtwarzał skąpane w słońcu sceny z życia starożytnego Wschodu, Egiptu, Grecji i Rzymu. Malował piękną Kleopatrę, Amora i Psyche, bachanalia oraz patrycjuszy oddających się różnym rozrywkom czy odpoczywających w zaciszu ogrodu. Do jego największych arcydzieł należą „Śmierć Messaliny" (po 1888, Prywatne Muzeum Duchowych Skarbów Ukrainy) oraz zniewalająca finezją tonów „Orgia rzymska" (1893, Muzeum Rosyjskie w Sankt Petersburgu).

Od najwcześniejszych lat, prace Kotarbińskiego charakteryzowała łatwość kompozycyjna i wysmakowana poezja barw. „Twórca „Orgii" [rzymskiej] jest przede wszystkim kolorystą, w szlachetnem znaczeniu tego słowa, z impulsu, z poczucia wewnętrznego, z potrzeby ducha. Świat przedstawia mu się w postaci plam kolorowych, bardzo barwnych, w harmonijną zlewających się gammę. Wyszukane tony, łagodnie jednoczące się w artystyczną całość, może zbyt fantastyczną gazą osłaniają rzeczywistość (…). – pisał o artyście Henryk Piątkowski (Piątkowski H., Polskie malarstwo współczesne, s. 198-199).

Pod koniec XIX wieku w twórczości Kotarbińskiego pojawia się coraz więcej motywów fantastycznych i symbolicznych. Jego płótna zapełniają wysmukłe postaci kobiece – topielice, syreny, anioły, nimfy. Personifikują one żywioły, mgłę Nilu czy gwiazdy. Swoje malarskie wizje artysta chętnie przedstawiał na tle wieczoru, sięgał też po nokturny – w których rozgrywał kolorystyczno-świetlną bajkę. Do tego okresu należy m.in. „Anioł smutku" (1895), „W noc księżycową" (przed 1898) „Adagio" (ok. 1900) oraz „Deszcz – Zjawa kobieca z harfą" (ok. 1900). Spowijająca obrazy dekadencka nuta, zaczęła coraz silniej łączyć się z dekoracyjnością formy. Akademicka poprawność godna Henryka Siemiradzkiego ustąpiła na rzecz płynnej, secesyjnej linii i metafizycznych poszukiwań.

[Kotarbiński] jest przede wszystkim kolorystą, w szlachetnem znaczeniu tego słowa, z impulsu, z poczucia wewnętrznego, z potrzeby ducha. Świat przedstawia mu się w postaci plam kolorowych, bardzo barwnych, w harmonijną zlewających się gammę. Wyszukane tony, łagodnie jednoczące się w artystyczną całość, może zbyt fantastyczną gazą osłaniają rzeczywistość (…).
– Henryk Piątkowski

(Piątkowski H., Polskie malarstwo współczesne, s. 198-199)

11
WILHELM KOTARBIŃSKI
(1849 - 1922)

Niosący światło, ok. 1895

olej, płótno, 96,5 x 37,5 cm
sygn. na blejtramie: V Kotarbinsky

Estymacja: 200 000 – 250 000 zł

PROWENIENCJA
Bratysława, kolekcja prywatna
Wiedeń, kolekcja prywatna

Z moich poprzedników tylko nieodżałowany, zmarnowany Kurzawa miał własny mocny temperament.
– Xawery Dunikowski

(cyt. za: Domański M., Kurzawa Antoni, [w:] Słownik artystów polskich, t. IV, Warszawa, 1975, s. 393).

Antoni Kurzawa swoje rzeźby potrafił kształtować z niezwykle malarską swobodą, przez co cenił go sam Xawery Dunikowski. Urodził się w 1842 roku we wsi Turza koło Gorlic, w ubogiej rodzinie chłopskiej. Od dziecka wykazywał zdolności do rzeźbienia, lepiąc w glinie i strugając w drewnie. Jego talent zauważony został przez Mieczysława Weryha-Darowskiego, który umożliwił mu kształcenie w Krakowie, w pracowni Parysa Filippiego. Kurzawa szybko zaczął osiągać pierwsze sukcesy, co potwierdzały pochwalne wzmianki o nim w „Kurierze warszawskim" i „Kurierze wileńskim". Dzięki protekcji m.in. hrabiny Maurycowej Potockiej w 1863 roku rozpoczął naukę w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, pod okiem prof. Henryka Kossowskiego. Z tego czasu pochodzą wykonane w gipsie prace, takie jak „Kobieta modląca się", „Św. Magdalena spotykająca Chrystusa po zmartwychwstaniu" czy „Samson rozdzierający lwią paszczę". Jeden rok akademicki Kurzawa spędził też w Wiedniu, ucząc się w pracowni Franza Bauera. W 1870 roku wyjechał do Monachium, skąd przysłał do Krakowa model pomnika Mickiewicza. W 1874 roku wznowił studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, ale został z niej wydalony za obrazę prof. Kossowskiego. W latach 1876-77 szkolił się w paryskiej pracowni Henri Chapu.

W swojej twórczości Kurzawa chętnie podejmował tematy polskie, ludowe, historyczne i legendarne. Zasłyną jako autor serii rzeźb wykonanych w terakocie, przedstawiających tańce polskie – oberka, krakowiaka, mazura i poloneza. Realizował wiele zleceń na pomniki nagrobne na cmentarz Łyczakowski we Lwowie, cmentarz Rakowicki w Krakowie i warszawskie Powązki. Potrafił w nieszablonowy sposób podejść do religijnego motywu w sztuce sepulkralnej. Wykonał m.in. „Anioła wyprowadzającego duszę z otchłani" czy „Anioła otulającego skrzydłami dziecko" dla Powązek. W 1874 roku stworzył jedno ze swoich najważniejszych dzieł – „Geniusza zrywającego pęta" (którego replika stoi na grobie artysty na cmentarzu Rakowickim).

W 1889 zrealizował w gipsie „Mickiewicza budzącego geniusza poezji" na konkurs Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Silnie rozczarowany uzyskaniem jedynie III nagrody – publicznie rozbił dzieło na wystawie pokonkursowej, co głośno komentowano w prasie. Rok później, za zgodą autora, rzeźba została zrekonstruowana przez Teodora Skonieczne-go, a Kurzawa dodatkowo wykonał jej mniejszą replikę, różniąca się nieco od pierwowzoru. Jednak głębokie rozczarowanie konkursem, a także nawracające trudności materialne w końcu doprowadziły artystę do załamania psychicznego. Od lat 90. już prawie nie tworzył. Zaopiekował się nim wówczas Leon Wyczółkowski. Wspomagał go także zaprzyjaźniony Józef Chełmoński, którego często odwiedzał w Kuklówce. Po latach Xawery Dunikowski wspominał: „Z moich poprzedników tylko nieodżałowany, zmarnowany Kurzawa miał własny mocny temperament" (cyt. za: Domański M., Kurzawa Antoni, [w:] Słownik artystów polskich, t. IV, Warszawa, 1975, s. 393).

12
ANTONI KURZAWA
(1842 - 1898)

z cyklu Taniec polski, po 1880

terakota, wys. 36 cm

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

Ten ogólny szary, nieco przymglony ton, na który składa się cała gama kolorowych płatków, tak dobrze licuje z szarym tłem ludzkiego istnienia na ziemi, pełnego jednak tych wysiłków fizycznych i moralnych, tych rozkoszy i smutków, łez i śmiechów, jakby plam kolorowych, zmieniających się wciąż w kalejdoskopie życia. Nic więc dziwnego, że tak jak ton muzyczny porywa artystę-muzyka, Boznańską porywa ton barwny i chociaż nieraz oddala się ona od prawdy realnej, jest za to bliżej prawdy uczuć, bo kolor jest często, również jak akord muzyczny, dobrym tłumaczem duszy ludzkiej i wrażliwości.

– Edward Trojanowski

(Trojanowski E., Olga Boznańska, „Wędrowiec” 1899, nr 47).

13
OLGA BOZNAŃSKA
(1865 - 1940)

Portret mężczyzny z binoklem, ok. 1905

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

Estymacja: 380 000 – 500 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 19.10.2021, poz. 30
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 10.12.2019, poz. 34
Kraków, kolekcja prywatna

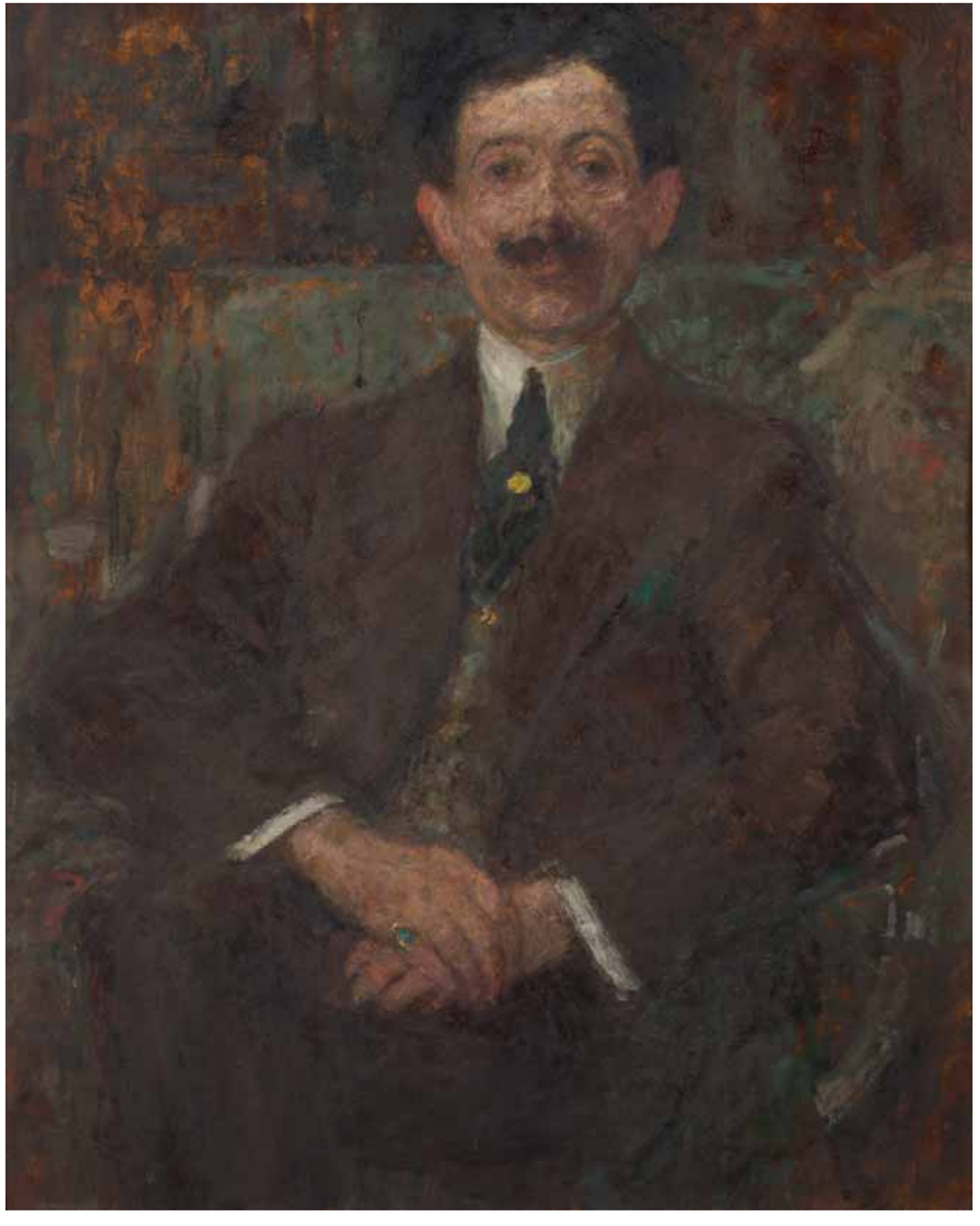
Tak charakterystyczne w tych portretach ustawianie postaci na tle najczęściej niedookreślonym, na poły abstrakcyjnym, z którego one wyłaniają się i w które się wtapiają zarazem, wywołuje wrażenie jak gdyby duszności, przyspieszonego pulsowania, szamotania się i drżenia migocących barwnych świateł zamkniętych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

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

Olga Boznańska to jedna z najważniejszych polskich artystek. Zapisała się w pamięci przede wszystkim jako wybitna portrecistka – malarka ludzkiej duszy. Na swych obrazach uwieczniała zarówno wspaniałych przedstawicieli arystokracji i inteligencji, jak i „osoby niepiękne, niemłode, naznaczone tragicznymi przeżyciami, osamotnione i wyobcowane" (Król A., Olga Boznańska, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 2002, s. 69). Jej intymne, nasycone empatycznym spojrzeniem portrety są ewenementem na skalę malarstwa europejskiego, a zawarta w nich prawda ma siłę poruszać serca.

Artystka swoich modeli sadzała najczęściej na krześle, w niedookreślonej przestrzeni. Rezygnując z jakiejkolwiek anegdoty, ukazywała ich jakby przypadkowo, wypełniając nimi całą przestrzeń obrazu. Korzystała niemal wyłącznie z techniki olejnej na tekturze, nie używała werniksu. Często pozostawiała niezamalowane partie obrazu i skrobała farbę nożem, uzyskując charakterystyczny efekt rozwibrowania i jednoczesnej lekkości, jak gdyby portretowanych spowijała delikatna zasłona. Malując drobnymi plamkami, oddawała luministyczne wrażenia świetlne. Subtelne rozwiązania kolorystyczne, połysk mieniących się szczegółów i miękki, wyrafinowany modelunek nadawały jej dziełom wyjątkowej eteryczności.

Szczególną uwagę zwracała na partie twarzy i dłoni. „Cóż to za rozkosz malować rękę (…) Każda ręka ma swój wyraz, swój temperament i charakter. Jest ona dopełnieniem psychologicznym twarzy" – przyznawała artystka. Właściwy charakter modela oddawała nie tylko w rysach czy spojrzeniu, ale też poprzez odpowiednią paletę barwną oraz odczuwane w swej duszy idee i myśli. „Ten ogólny szary, nieco przymglony ton, na który składa się cała gama kolorowych płatków, tak dobrze licuje z szarym tłem ludzkiego istnienia na ziemi, pełnego jednak tych wysiłków fizycznych i moralnych, tych rozkoszy i smutków, łez i śmiechów, jakby plam kolorowych, zmieniających się wciąż w kalejdoskopie życia. Nic więc dziwnego, że tak jak ton muzyczny porywa artystę-muzyka, Boznańską porywa ton barwny i chociaż nieraz oddala się ona od prawdy realnej, jest za to bliżej prawdy uczuć, bo kolor jest często, również jak akord muzyczny, dobrym tłumaczem duszy ludzkiej i wrażliwości" – opisywał twórczość Boznańskiej Edward Trojanowski, malarz i krytyk sztuki (Trojanowski E., Olga Boznańska, „Wędrowiec" 1899, nr 47).



Świat dzieci, ukazany w obrazach Boznańskiej – paradoksalnie – jest dwuznaczny, niepokojący i tajemniczy, sugeruje istnienie innego, niedziecięcego przeżycia i doświadczenia.

(Król A., Boznańska nieznana [katalog wystawy], Fundacja Turleja, s. 42)

Wizerunki dziecięce Olga Boznańska malowała niemal przez całe życie, choć najwięcej ich powstało w okresie monachijskim. Swoich małych modeli przedstawiała indywidualnie bądź w grupie – z rodzeństwem, nianią, matką czy rodzicami. Ujmowała ich we wnętrzach lub na tle pejzażu, zawsze bardzo swobodnie i bezpretensjonalnie. Odmalowane w zwyczajnych sytuacjach, jawiły się w ujęciu artystki jako delikatne, kruche i pogodne.

Prezentowany portret dziewczynki pochodzi z wczesnej fazy twórczej Boznańskiej, jeszcze nie tak szkicowej i rozmytej jak jej późniejsze dzieła. Przedstawioną z profilu, zaróżowioną twarzyczkę dziecka rozświetla padające światło słoneczne. Mała modelka wydaje się trwać w ciszy, pogrążona w zamyśleniu. Odwrócona od widza, spogląda w dal. Otacza ją aura melancholii i tajemnicy. Kim jest i co zaprząta jej myśli? Niewielkiego formatu obraz urzeka naturalnością i intymnością ujęcia, wyrażoną prostotą malarskich środków. Kompozycja zbudowana została za pomocą subtelnych pociągnięć pędzla. Plamy barwne miękko i harmonijnie przechodzą jedna w drugą, delikatnie rozmywając kontur postaci. Umiejętne użycie szarości, czerni i brązów, w połączeniu z blaskiem beżowo-różowych tonów karnacji dziecka, świadczą o doskonale opanowanym przez Boznańską warsztacie portrecistki.

14
OLGA BOZNAŃSKA
(1865 - 1940)

Portret dziewczynki, ok. 1890

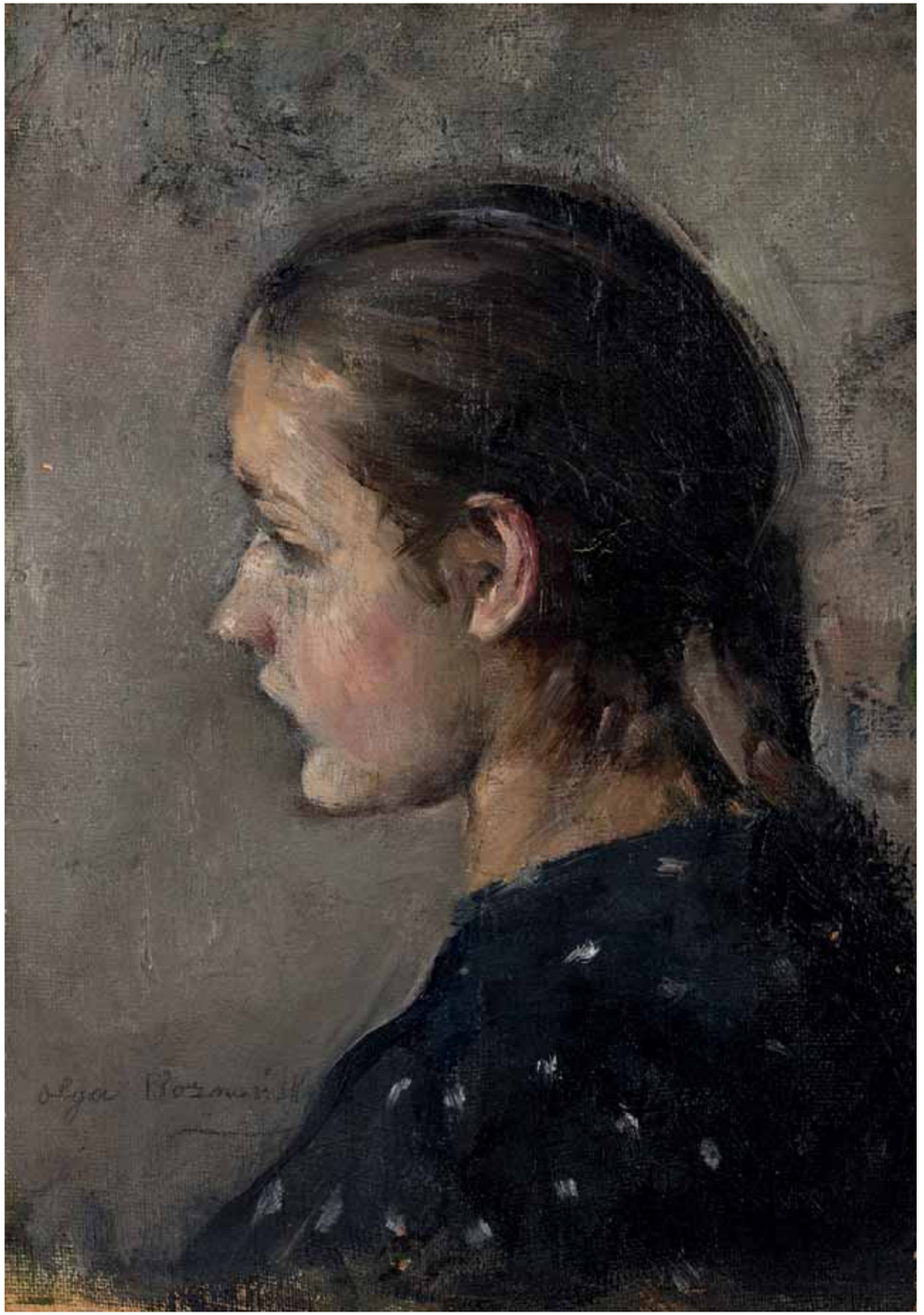
olej, płótno, tektura, 24,5 x 17 cm
sygn. l.d.: Olga Boznańska

Estymacja: 100 000 – 120 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

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

(list do Julii Gadomskiej, cyt. za: Zientek S., Polki na Montparnassie, Wyd. Agora, Warszawa 2021, s. 171)



15
ELIGIUSZ NIEWIADOMSKI
(1869 - 1923)

Kolekcja prac, po 1910

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja Stanisławy Niewiadomskiej
Warszawa, kolekcja Wiesława Popiela

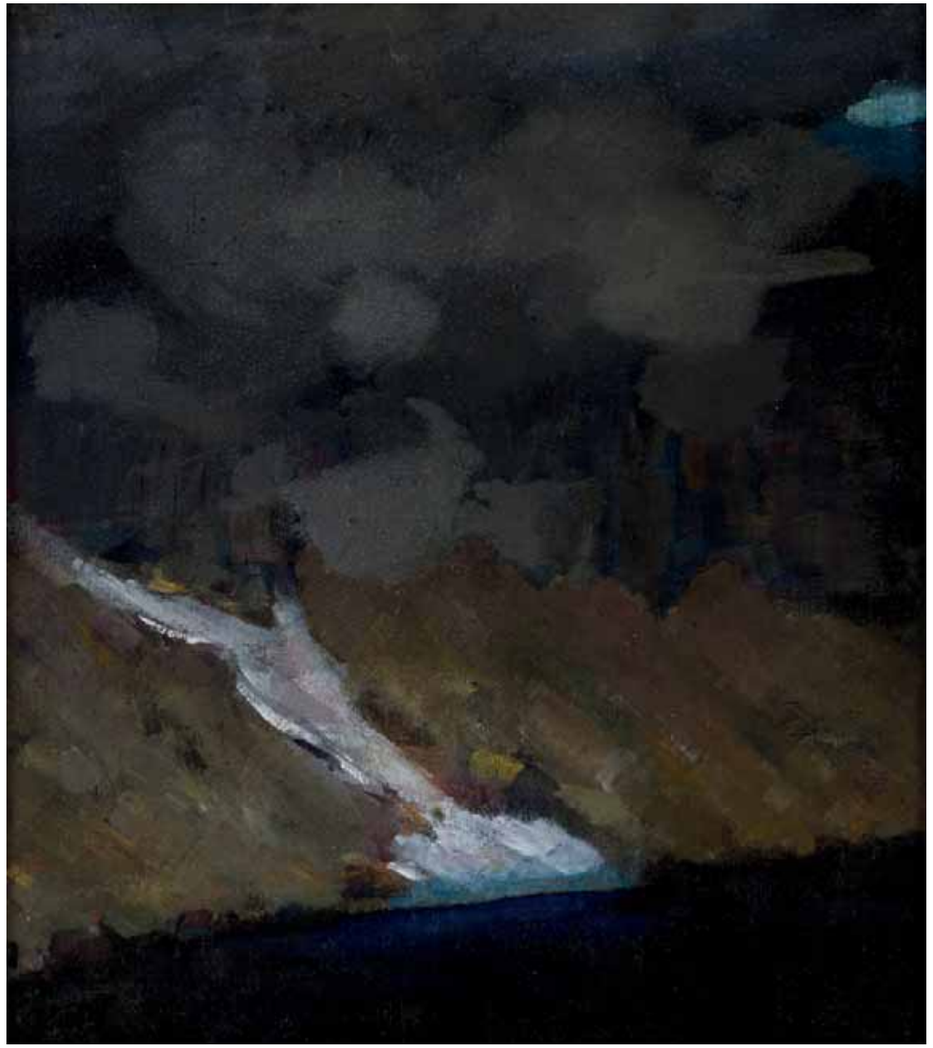
LITERATURA
Wystawa Krajobraz Polski [dodatek do zeszytu], „Ziemia. Tygodnik Krajoznawczy Ilustrowany", R. III, nr 9, 2.03.1912, poz. 56, s. 15.
Salon wiosenny artystów warszawskich [katalog wystawy], Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1913, poz. 99-111, s. nlb.
A. B., Wystawa wiosenna w T. Z. S. P. w Warszawie, „Świat" 1913, R. 8, t. 15/16, nr 21, s. 6.
Leśniakowska M., Eligiusz Niewiadomski, [w:] Słownik Artystów Polskich, tom VI, IS PAN, Warszawa 1998, s. 78, 81.

Chcąc naszkicować rozwój twórczości Eligiusza Niewiadomskiego należałoby rozpocząć od okresu studiów w Petersburgu i Paryżu, przypadającego na lata 90. XIX wieku, w którym dominował u niego naturalizm. Z kolei przełom wieków i lata poprzedzające wybuch I wojny światowej odznaczały się w malarstwie Niewiadomskiego ekspresją, mroczną nastrojowością, doskonale widoczną w pejzażach i niektórych portretach malowanych w okresie do 1910 roku. Tymczasem od około 1915 roku aż do ostatnich lat życia wkracza w jego dzieła dekoracyjność i symbolizm, których źródeł inspiracji doszukiwać się można w literaturze, m.in. w dramatach Zygmunta Krasińskiego.

Prace Niewiadomskiego reprezentowały doskonałą umiejętność warsztatową, cenioną przez krytyków i publiczność. Dużą popularnością cieszyły się jego pejzaże, zwłaszcza zaś cykle z Białowieży i Tatr. Pierwszy cykl tatrzański powstał już w końcu XIX wieku i eksponowany był na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w 1897 roku. Do tematu artysta powrócił dekadę później. Kilka obrazów z motywami tatrzańskimi pokazał na wystawie Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Warszawie w lutym 1912 roku. Niemałe zainteresowanie wzbudziły wówczas też jego kompozycje pejzażowe powstałe podczas pobytu Niewiadomskiego na Litwie, malowane po 1910 roku, takie jak „Stodółka w Drobindze nad Niemnem". Dzieła te określane mianem cyklu „Z nad Niemna" eksponowane były w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w 1913 roku.

Krajobrazy malowane podczas wspomnianych podróży to kameralne w charakterze widoki, w których naturalizm miesza się z nastrojowością. Tworzone z wielką wprawą i wyczuciem, stanowią niemal impresjonistyczny zapis chwili – zapadającego zmroku nad polami czy chmur schodzących ze zbocza góry na taflę wody. W dziedzinie pejzażu Niewiadomski bardzo cenił malarstwo swoich wielkich poprzedników – Juliana Fałata i Jana Stanisławskiego. W monumentalnym, niestety nie ukończonym podręczniku pt. „Malarstwo polskie XIX i XX wieku" podkreślał, że dopiero tych dwóch artystów nadało odpowiednią rangę polskiemu malarstwu pejzażowemu – poprzez swobodne, śmiałe, impresjonistyczne traktowanie krajobrazu przy równoczesnym zachowaniu zdrowych tradycji naturalizmu (Zob.: Niewiadomski E., Malarstwo polskie XIX i XX wieku, Wyd. M. Arcta, Warszawa 1926, s. 244-245).

W pejzażach Niewiadomskiego nie sposób nie dostrzec nauki płynącej z lekcji wielkich polskich pejzażystów. Malowane wprost z natury widoki charakteryzują się wrażliwością na barwę i światło. Formatem kompozycji oraz zdecydowanym i swobodnym ruchem pędzla są niejako odwołaniem do urokliwych dzieł Jana Stanisławskiego. Oferowany zestaw pięciu prac pejzażowych stanowi bardzo istotny wkład w poznanie twórczości tragicznej postaci Niewiadomskiego, którego artystyczny dorobek uległ rozproszeniu, częściowo zniszczeniu, a także zupełnie świadomej eliminacji z obiegu wystawienniczego. Opinia o artyście jako o politycznym fanatyku przez lata rzutowała na sposób w jaki postrzegano jego twórczość. Każda pojawiająca się na rynku praca przywraca ponownie postać tego niezwykłego malarza, stanowiąc świadectwo wszechstronności jego talentów.



Chmury nad Czarnym Stawem

olej, płótno naklejone na tekturę, 27,5 x 24,5 cm
opisany na odwrociu: Eligiusz Niewiadomski / „Chmury nad Czarnym Stawem"

Stodółka w Drobindze nad Niemnem

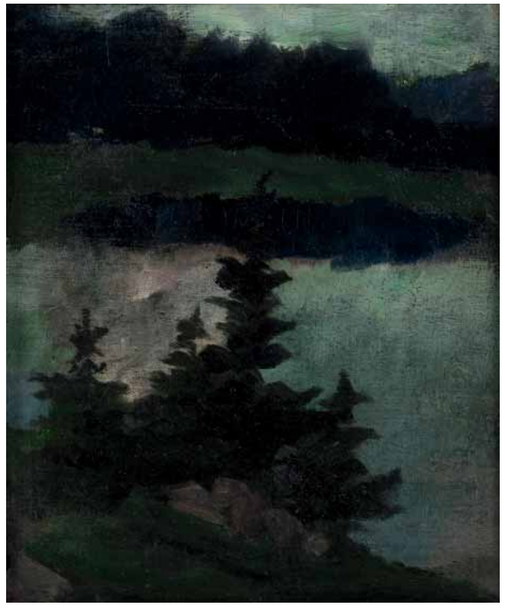
olej, płótno naklejone na tekturę, 28 x 38 cm
na odwrociu papierowa naklejka z odręcznym napisem: ‘Stodółka w Drobindze / nad Niemnem / El. Niewiadomski’

Pejzaż z ruinami na wzgórzu

olej, tektura, 11,5 x 18 cm
opisany na odwrociu: ‘Stwierdzam autentyzm pracy śp. Eligiusza Niewiadomskiego / Stanisława Niewiadomska / bratanka / Warszawa 1925 r.’

Nocka

olej, tektura, 11,5 x 15,5 cm
opisany na odwrociu: E. Niewiadomski / „Nocka”



Zmrok nad stawem

olej, tektura, 15,5 x 13 cm
opisany na odwrociu: E. Niewiadomski

16
HENRYK UZIEMBŁO
(1879 - 1949)

Cyklameny, 1910

olej, tektura, 69,5 x 69,5 cm
sygn. l. d.: HENRYK UZIEMBŁO 910
na odwrociu autorski napis oraz nalepka z TPSP w Krakowie z opisem pracy oraz uszkodzona nalepka z Salonu Artystycznego Feliksa Rychlinga z Warszawy, ul. Marszałkowska 131

Estymacja: 18 000 – 22 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Sopocki Dom Aukcyjny, aukcja 21.08.2021, poz. 34

WYSTAWIANY
Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, wrzesień 1910.
Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Salon 1911, grudzień 1911 – styczeń 1912.

REPRODUKOWANY
Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie [katalog wystawy], wyd. TPSP, Kraków 1910, s. 13, poz. 81.
Salon 1911 [katalog wystawy], wyd. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem, Warszawa 1911, poz. 273

(...) wpływ otoczenia paryskiego wycisnął na nim też swe znamiona, w tym mianowicie sensie, że rozwinął w nim wrodzony mu zmysł kolorystyczny i poczucie koloru. Zdolności te wyrażają się w pracach Uziębły jako bardzo wybitne i wysoce oryginalne. (...) Ich kolorowość jest żywa, natężona, lecz harmonizowana tak, że całość, zespół barw, gra w jego obrazach bez dysonansów.

(Mitarski W., Henryk Uziembło: sylwetka, nakł. J. Czerneckiego, Kraków 1916, s. 9)

17
BOLESŁAW SZAŃKOWSKI
(1873 - 1953)

Dziewczyna w czerwonym szalu

olej, płótno, 106,5 x 71,5 cm
sygn. l. d.: Szańkowski
na odwrociu na poprzeczce i górnej listwie krosna okrągłe stemple własnościowe: – pośrodku dwa skrzyżowane topory i data 1417; – w otoku napis: EIGENTUM DER A.G. HACKERBRÄU MÜNCHEN. Na listwie górnej, obok stempla tuszem: Nr. 81. Ponadto na płótnie zatarty stempel: /..../ Hackerbräu

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 11.06.2017, poz. 56
Monachium, kolekcja AG Hackerbräu

Bolesław Szańkowski był wziętym portrecistą wyższych sfer o zasięgu międzynarodowym. Urodził się w 1873 roku w Pogwizdowie na kielecczyźnie, w rodzinie szlacheckiej. Studia artystyczne rozpoczął od krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, którą w 1894 zamienił na akademię w Monachium i pracownię Johanna C. Hertericha. Następnie przyciągną go Paryż – stolica najwyższej sztuki – i tam osiadł na dłużej. Zapisał się do Académie Colarrosi i Académie Julian. Pobierał lekcje u Benjamina Constanta, a później również u słynnego hiszpańskiego portrecisty Antonia de la Gandara.

W 1900 roku zadebiutował na paryskim salonie wystawiając portret mężczyzny w stroju huzara, czym zyskał nagrodę „mention honorable" i szereg pierwszych zamówień. Wraz z rozwojem kariery i zdobywaniem kolejnych klientów zaczął coraz więcej podróżować. Zapraszany do najwspanialszych magnackich pałaców i dworów królewskich, malował śmietankę towarzyską Europy i nie tylko. Mając ledwo dwadzieścia osiem lat wyjechał do Bombaju by sportretować generała-majora Sir Richarda Westmacotta, głównodowodzącego armii brytyjskiej w Indiach Wschodnich. „Wśród całej arystokracji Niemiec i Austrji zyskuje ogromne uznanie. Staje się portrecistą modnym i rozrywanym. Maluje rodzinę cesarską w Berlinie, zapraszany jest do Austrji. Z kolei tedy zyskuje uznanie wśród arystokracji polskiej, zbliżonej do dworów niemieckich. Maluje portrety hrabiów Potockich z Łańcuta, ks. Radziwiłłów i wiele innych z tego środowiska osób" (Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, nr 31, Warszawa 1928, s. 8). Jego klasyczny styl podparty wielką biegłością techniczną trafiał w gusta najbogatszych i najbardziej wybrednych.

W 1912 roku zamieszkał w Monachium, skąd łatwo było mu się przemieszczać. Pracował niestrudzenie, a jego dorobek portrecisty stale się powiększał o kolejne słynne osobistości, m.in. cesarza Niemiec Wilhelma III i jego żonę Augustę, króla Karola I Hohenzollern-Sigmaringen, Ignacego Paderewskiego, Józefa Brandta czy księżnę Daisy von Hochberg. Prócz tego typu zamówień na reprezentacyjne portrety, chętnie malował wyidealizowane postacie kobiece w aurze nieco bardziej intymnej oraz urocze wizerunki dzieci, w tym swoich córeczek – Ady i Heleny. W 1919 roku otwarto wystawę artysty w Teatrze Wielkim w Warszawie. Kolejne duże, indywidualne eksopzycje zorganizowała Szańkowskiemu Zachęta – w 1928 i 1939 roku.

Malarstwo Szańkowskiego ma styl przedwojenny. To znaczy, że nie przesączyły się weń w stopniu by najmniejszym wszystkie te nowe prądy i dążenia, tak wrzaskliwie po wojnie wytwarzane. Szańkowski, choć jest człowiekiem w sile wieku męskiego, pojęciami artystycznemi jest nie dzisiejszy, przedwojenny, a jego dzieła są stare, stare w najszlachetniejszem znaczeniu tego słowa, stare starością dobrego wina lub cennego dzieła sztuki.

(Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, nr 31, Warszawa 1928, s. 8)

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku Wojciech Kossak rozpoczął służbę w polskiej armii w stopniu majora w 3. pułku ułanów. Nie zarzucił jednak ani na moment malowania. Lata 20. stały się w rzeczywistości niezwykle płodnym czasem w twórczości artysty, spod którego pędzla wyszły dziesiątki obrazów utrwalających walki polskiego żołnierza. Kossak, rozkoszując się barwą polskiego munduru, polskich odznak i proporców, z werwą malował kompozycje przedstawiające wytęsknione przez niego wojsko polskie. Z wielkim temperamentem i wprawą powstawały w pracowni Kossaka sceny bitew, pościgi, szarże i patrole, zwiady, potyczki i pogonie, jak również zaloty i wzbudzające zachwyt wizerunki koni. Spektakularne są jego zmagania kawaleryjskie – niemalże słychać świszczące koło uszu kule, a widok tłumu bolszewików czmychających przed pędzącymi polskimi jeźdźcami musiał napawać dumą niejedną duszę. Kossak malował przede wszystkim mniejsze kompozycje, dla których łatwiej było o odbiorców. Obrazy rozchodziły się w błyskawicznym tempie.

Oferowana praca „Pędzą ułani" należy do grupy kompozycji dynamicznych i pełnych temperamentu. Z szarżujących ułanów bije wielki entuzjazm i duma, podkreślona w obrazie przez powiewające na wietrze biało-czerwone proporce. Artysta doskonale uchwycił galopujące konie o skłonionych łbach i przechylonych w pędzie sylwetkach. Kompozycja namalowana w 1929 roku znajduje pokrewieństwo z powstałymi rok wcześniej obrazami „Nie strzelać!" i „Szarża ułańska", reprodukowanymi przez Kazimierza Olszańskiego w monografii Wojciecha Kossaka (Zob.: Olszański K., Wojciech Kossak, Wrocław 1990, il. 142 i 143).

18
WOJCIECH KOSSAK
(1856 - 1942)

Pędzą ułani (Bitwa Warszawska), 1929

olej, płótno, 40,5 x 50,5 cm
sygn. p. d.: Wojciech Kossak / 29

Estymacja: 42 000 – 48 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Duży talent realistyczno-odtwórczy, gruntowna znajomość realiów wojskowych, wyobraźnia kompozycyjna i rozmach dekoracyjny predestynowała Kossaka do plastycznego utrwalenia wojennej przeszłości Polski.

(Olszański K., Wojciech Kossak, Wrocław 1990, s. 38)

Posiadał Kossak wielką biegłość techniczną, dynamiczny temperament, niewyczerpaną wyobraźnię i ogromną łatwość kompozycji. Dobrze charakteryzował różne postacie historyczne oraz sylwetki i fizjonomie żołnierskie. Nie znajdziemy na jego płótnach manekinów ubranych w mundury, o ruchach marionetek.

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

19
WOJCIECH KOSSAK
(1856 - 1942)

Ułan na koniu, 1921

olej, płótno, 54 x 46 cm
sygn. l. d: Wojciech Kossak/ 1921

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 12.03.2014, poz. 31

20
JERZY KOSSAK
(1886 - 1955)

Pościg, 1935

olej, płyta, 30 x 40 cm
sygn. l. d.: Jerzy Kossak/ 1935

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja Barbary Fibak-Olszewskiej
Poznań, kolekcja Joanny i Jana Fibaków

21
JERZY KOSSAK
(1886 - 1955)

Na polowaniu, 1927

olej, płótno naklejone na tekturę, 39,5 x 48 cm
sygn. p. d.: Jerzy Kossak 1927

Estymacja: 18 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Józef Rapacki to jeden z najpopularniejszych pejzażystów polskich przełomu XIX i XX wieku, zwany niekiedy romantycznie „malarzem brzóz i liliowych wrzosów" (Górska P., Paleta i pióro [Wspomnienia], Kraków 1956, s. 39). Urodził się w 1871 roku w Warszawie w rodzinie tchniętej duchem artystycznym. Jego ojciec był pisarzem i aktorem teatralnym, matka zajmowała się śpiewem operowym. W ślad za rodzicami poszła też piątka rodzeństwa Rapackiego, wiążąc swoje życie z teatrem i muzyką, z kolei on sam zdecydował się poświęcić sztukom plastycznym.

Swoje szkolenie artystyczne rozpoczął w wieku czternastu lat w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Od nauczyciela szybko przejął zamiłowanie do pejzażu i studiów z natury, które wyznaczyło jego dalszą drogę twórczą. W 1887 roku zapisał się na studia do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Jednak pod wpływem myśli Stanisława Witkiewicza był raczej buntowniczo nastawiony do panujących na uczelni skostniałych zasad nauczania, wolał więc często opuszczać zajęcia by przechadzać się po Krakowie i szkicować różnorodne sceny: „Ulubionemi motywami jego były stare budynki krakowskiego Kazimierza, z odrapanemi murami, szkarpami, straganami i żydowskim brudem, malowniczo rozrzuconym dookoła" (Popowski S., Malarstwo Rapackiego. Przewodnik, Nr 51, Wyd. Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1930, s. 4). Ostatnim etapem edukacji Rapackiego stało się Monachium, gdzie przez dwa lata uczęszczał do prywatnej pracowni Conrada Fehra.

Po powrocie do kraju i krótkim okresie zachłyśnięcia się lokalną recepcją impresjonizmu, artysta wypracował własny, dojrzały sposób ekspresji. Po latach nauki zrozumiał, że „życie i natura są dla artysty, jak dziewicza dżungla, która zrazu przytłacza i dusi swym skłębionym nadmiarem, że dopiero własne czucie, instynkt wrodzony artyście, jedynie służyć tu może za busolę, i że wyrąbywać sobie trzeba własną ścieżkę, nie szukając zawodnych szlaków cudzych" (Tamże, s. 6). Około 1907 roku osiadł w Olszance pod Warszawą i rozsmakował się w przedstawianiu uroków okolicznych krajobrazów. Balansując między realizmem a romantyzmem, malował rozległe pola i łąki obrośnięte żółtymi kaczeńcami, piaszczyste drogi i leśne zagajniki, przed którymi widział ubogie chatki, kryte strzechą. Liryczną nastrojowość podkreślał świetlnymi efektami nieba o brzasku czy w przedwieczornej porze. Swoje dzieła tworzył „wedle reguł witkiewiczowskich, bezpośrednio obcując z naturą, tak jak ją widział, ale też i jak ją odczuwał, dając wyraz swemu umiłowaniu rodzinnej ziemi" (Szustakiewicz, I. M., Józef Rapacki. Malarstwo, rysunek, grafika, Muzeum Okręgowe w Żyrardowie, Żyrardów 1997, s. 12). Jako prawdziwy mistrz pejzażu a zarazem przygodny obserwator przyrody, zżył się z nią i do głębi zrozumiał jej duszę.

Rapacki, jako szczery artysta, kochał całem sercem otoczenie, z którego czerpał motywy do swego malarstwa. Widok żywej przyrody, widok otwartych przestrzeni wiejskich, nieba i barwnej krasy roślinnej, był mu równie niezbędny do życia, jak powietrze.
– *Stefan Popowski*

(cyt. za: Galeria prac Józefa Rapackiego, strona Muzeum Mazowsza Zachodniego w Żyrardowie)

22
JÓZEF RAPACKI
(1871 - 1929)

O zmierzchu
(W brzozowym zagajniku), 1914

olej, płótno dublowane, 94 x 110 cm
sygn. p. d.: JÓZEF RAPACKI 1914 r OLSZANKA

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 27.09.2006, poz. 236.

23
LUDWIK GĘDŁEK
(1847 - 1904)

Targ na Starym Kleparzu

olej, deska, 26 x 39,5 cm
sygn. p.d.: L Gędłek

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł

24
STANISŁAW KACZOR-BATOWSKI
(1866 - 1946)

Targ w miasteczku, ok. 1920

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

Estymacja: 14 000 – 18 000 zł

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

Był typowym malarzem,
duszą na wskroś
artystyczną i miał w sobie,
pomimo całej swej
psychicznej młodzieńczości,
coś z usposobienia
i romantycznej wobec
świata postawy
dawnych twórców
biedermeierowskiej epoki.
– *Mieczysław Treter*

(Treter M., Stanisław Dębicki, „Sztuki Piękne", r. I, 1924/1925, nr 2, s. 21)

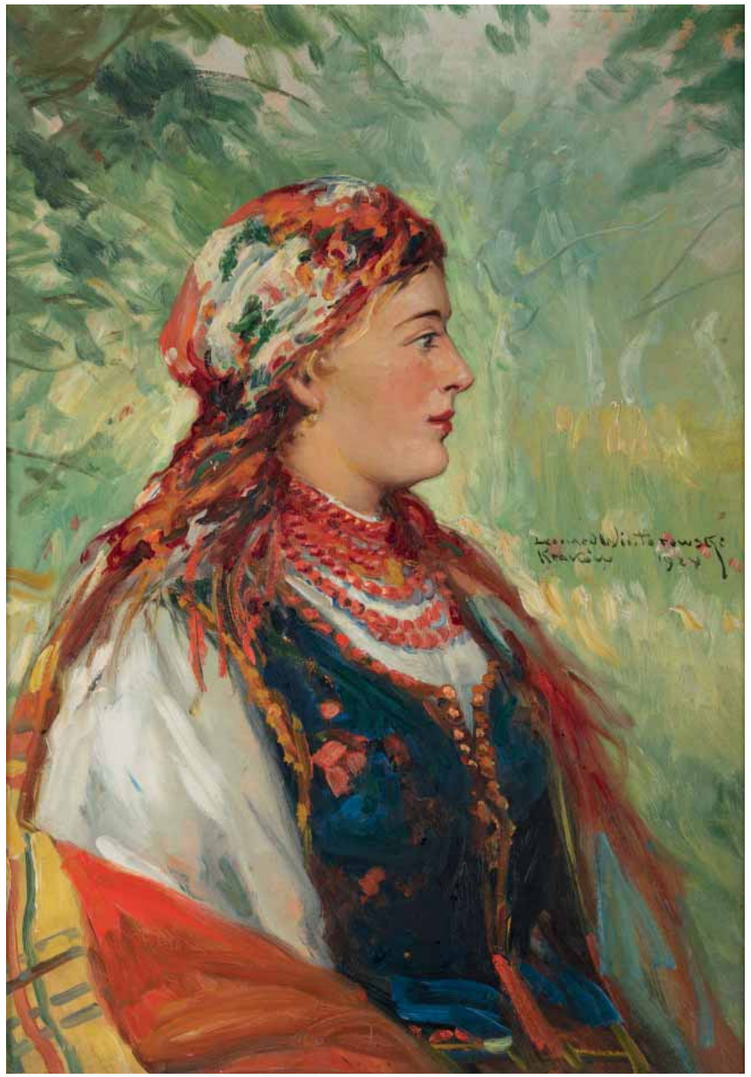
25
STANISŁAW DĘBICKI
(1866 - 1924)

Portret Katarzyny Mrozowej, 1924

olej, płótno, 71 x 50,5 cm

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup bezpośrednio od artysty



26
LEONARD WINTEROWSKI
(1868 - 1927)

Krakowianka, 1924

olej, tektura, 67,5 x 47,5 cm
(w świetle oprawy)
sygn. p. śr.: Leonard Winterowski /
Kraków 1924

Estymacja: 13 000 – 16 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

(...) odczuła jak nikt pejzaż, ludzi, tradycję, słowem duszę Podhala, duszę dawnego górala.

(Warchołowski J., Zofia Stryjeńska, Monografje artystyczne pod red. Mieczysława Tretera, nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1929, s. 26)

Niezależnie od danego tematu (...) zdaje się Stryjeńska przemawiać do widza polskiego znanym mu dobrze językiem, w rodzimej melodii i rytmice. Jak gdyby w cudownie zharmonizowanym utworze muzycznym polskiego kompozytora, zdajemy się w twórczości Stryjeńskiej rozpoznawać tu i ówdzie ślad jakiegoś w dzieciństwie zasłyszanego motywu i frazy. Wpatrujemy się w rysunki i obrazy jej bezsprzecznie oryginalne i świeżo pomyślane, a wyobrażenia nasze świeże i dawne w dziwny zgoła sposób poczynają się kojarzyć wzajemnie.
– *Mieczysław Treter*

(Schroeder A., Wstęp, [w:] Tańce polskie [teka], Kraków 1929)

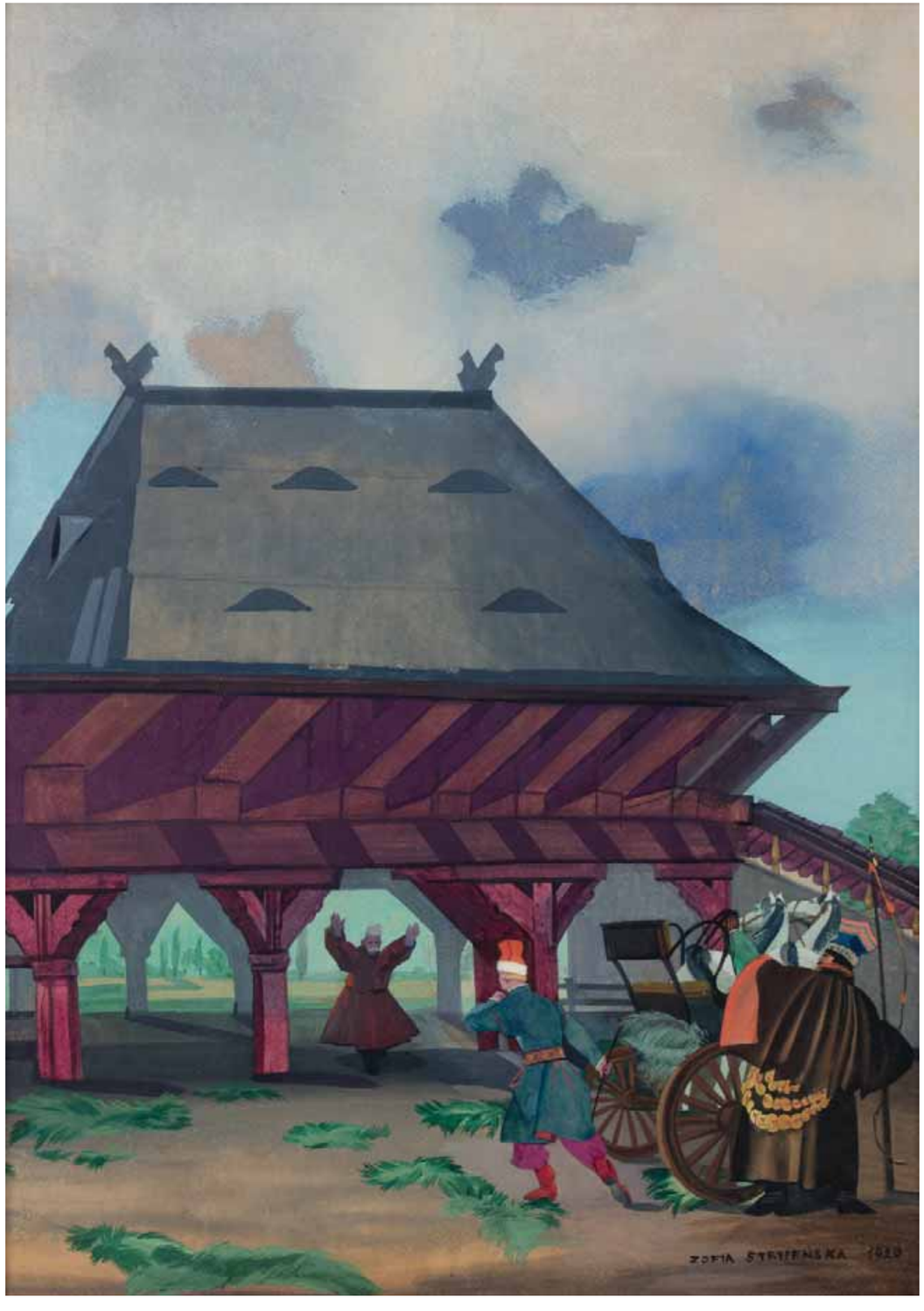
27
ZOFIA STRYJEŃSKA
(1891 - 1976)

Odwiedziny, 1920

gwasz, akwarela, tektura, 57 x 42 cm
(w świetle oprawy)
sygn. p. d.: Zofia Stryjeńska 1920

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Artesia, aukcja 08.07.2021, poz. 30



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

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

JACEK MALCZEWSKI

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

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

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

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

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

Jacek Malczewski na tle swojego obrazu, fot. materiały prasowe.

SYMBOL WYPEŁNIA PRAWIE CAŁE MALARSTWO MALCZEWSKIEGO.

(Grzybkowska T. [oprac.], Mitologia Malczewskiego [katalog wystawy], Muzeum Czartoryskich w Krakowie, Kraków 1995, s. XXII)

28
JACEK MALCZEWSKI
(1854 - 1929)

Rybak, 1909

olej, tektura, 90 x 72 cm
sygn. p. d.: JMalczewski / 1909

Estymacja: 3 000 000 – 4 500 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup w Polswiss Art
Kraków, własność Józefa Bastera (1939)
Kraków, własność dr J. Sędzielowskiego (1924/1925)

WYSTAWIANY
Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Jacek Malczewski (1855 [sic!] -1929), lipiec – wrzesień 1939.
Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Jacek Malczewski. Wystawa Jubileuszowa, listopad – styczeń 1924/1925.

LITERATURA
Jacek Malczewski (1855 [sic!] -1929) [katalog wystawy], Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1939, poz. 10, str. 6.
Jacek Malczewski. Wystawa Jubileuszowa [katalog wystawy], Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1924, poz. 87, str. 13

W zadziwiającej pasji i artystycznym zapale do tworzenia autoportretów Jacek Malczewski nie ustępuje samemu Rembrandtowi. Istna erupcja jego wizerunków własnych nastaje szczególnie po 1900 roku, kiedy to przybywa ich co najmniej parę na każdy kolejny rok. Malczewski portretuje się w najróżniejszy sposób – w fantazyjnych strojach i zaskakujących nakryciach głowy, w roli Don Kichota, Świętego Franciszka czy Chrystusa, trzymając w dłoni wielorakie artefakty, samotnie bądź w towarzystwie innych postaci. Podobizny te są narzędziem ciągłej konfrontacji artysty z całym światem, spowiedzią jego duszy i symboliczną próbą zatrzymania czasu.

Oferowany autoportret z 1909 roku przedstawia widok niezwykle rzadki – uśmiechniętego Malczewskiego. Zadowolony malarz ukazał siebie w półpostaci, dumnie unoszącego pierś. W prawej ręce dzierży kij od wędki, na końcu której znajduje się jego zdobycz – ryba. Ubrany jest jak zawsze ekscentrycznie: w dwie niebieskie kamizelki, swoją ulubioną bufiastą (damską) koszulę oraz wystający spod niej kolorowy podkoszulek. Kreacji dopełnia sygnet na palcu i dopięty do kamizelki monokl. Za plecami artysty, w gęstej trawie, siedzą dwie nagie muzy – towarzyszki jego sukcesu. Opierając policzki na zgiętych kolanach, kierują swój wzrok ku trzymanej w dłoniach wędkarskiej żyłce i złapanej rybie. W tle za nimi rozciąga się rodzimy krajobraz wiejski.

Symboliczna, pełna zagadek twórczość Malczewskiego otwiera wiele ścieżek interpretacji i pozostawia tyle samo niedomówień. „Niech się pomęczą" – rzucił kiedyś żartobliwie znad palety malarz (wspomnienie Rafała Malczewskiego, cyt. za: Puciata-Pawłowska J., Jacek Malczewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968, s. 120). Przedstawiony na obrazie motyw ryby stanowić może aluzję do ulubionej, stale powracającej w dziełach artysty starotestamentowej historii Tobiasza. Wątek ten był dla Malczewskiego symbolem nadziei, powiązanym często z patriotyczną myślą o odrodzeniu kraju. Nie popadając jednak w interpretacyjną pułapkę, warto trzymać się słów samego artysty, który w 1914 roku w wywiadzie mówił: „moje wizje to moje życie… Najlepiej malować dla siebie i nikomu nie pokazywać… pisz pan tak: Jacek jest zdrów, ma się dobrze i maluje historyjki, których nikt nie rozumie. Do widzenia" (Now[iński] S., Wspomnienie o Jacku Malczewskim, „Kurier Poranny" 1929, nr 303, s. 3).

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

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

Obrazy Malczewskiego, podobnie jak sny, wyrażają często to, czego świadome „ja" nie pojmuje. Czasami te wizje są infantylne, zabawne, groteskowe, niemoralne, ale, jak sen, nie kłamią. A jeśli irytują, to dlatego, że ich nie rozumiemy.

(Grzybkowska T. [oprac.], Mitologia Malczewskiego [katalog wystawy], Muzeum Czartoryskich w Krakowie, Kraków 1995, s. 15)

JAN STANISŁAWSKI

29
JAN STANISŁAWSKI
(1860 - 1907)

Zachód nad Osobitą, ok. 1900

olej, tektura, 25 x 35 cm
sygn. p. d.: JAN STANISŁAWSKI
na odwrociu naklejka TPSP w Krakowie

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Radzyń Podlaski, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja prywatna

(...) ten liryzm głęboko uczuciowy, ta bukoliczna śpiewność krajobrazów Stanisławskiego – zapewniały mu własne, odrębne, wysokie, twórcze stanowisko nie tylko w ogóle, w bogatych dziejach pejzażu z ubiegłego stulecia, lecz w ściślejszym kole luministów „par excellence".
– Zenon Przesmycki

(Przesmycki Z., Jan Stanisławski – nekrolog, „Chimera", t. 10, z. 28–30, 1907)

Jan Stanisławski zapisał się w historii sztuki jako wielki mistrz małych form pejzażowych. Kąśliwa anegdota Tadeusza Boya-Żeleńskiego mówi, że drobne rozmiary dzieł artysty wynikały z jego słusznej tuszy, przez którą strasznie się męczył ciągle podchodząc i oddalając od sztalugi. Prawdą jest, że Stanisławski tworzył setki najczęściej miniaturowych widoczków podczas swych licznych podróży europejskich. Malował bezpośrednio w plenerze, na deseczkach i tekturach. W niewielkich, pozbawionych sztafażu ujęciach potrafił zamknąć symboliczne wrażenie krajobrazu. Zafascynowany impresjonizmem, eksperymentował ze światłem i dążył do syntezy form barwnych. „Cień to nie brak koloru, ale kolor nie tak zdecydowany jak w świetle, jak materja jasna... patrzcie moi kochani na niebo, na te pędzące impertynencko chmurki olśniewające, na ten błękit mieniący się fioletem czy szmaragdem – to symfonia – niebo daje »koncert«" – tłumaczył swoim studentom artysta (Samlicki M., Pamiętnik, rękopis w zbiorach Muzeum im. Stanisława Fischera w Bochni).

Prezentowany zachód nad Osobitą należy w twórczości Stanisławskiego do grupy dzieł tatrzańskich. Malarz po raz pierwszy wyjechał w Tatry wiosną 1884 roku, będąc jeszcze studentem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Wędrował w towarzystwie dwójki kolegów malarzy, Władysława Świąteckiego i Mariana Wawrzenieckiego, odwiedzając najbardziej urokliwe górskie szlaki i tworząc szkice z natury. Podziwiał wówczas błękitną toń Morskiego Oka i Czarnego Stawu, przechodził przez Świstówkę, Zawrat i wspaniałą Dolinę Pięciu Stawów, pokusił się też by wejść na Mięguszowiecki Szczyt i Rysy. Wtedy właśnie zachwycił się niepowtarzalnym pięknem tatrzańskich krajobrazów i postanowił na stałe wracać do nich w swojej twórczości. Wiele lat później swoją pasję do gór zaszczepił także swoim uczniom, organizując plenery malarskie w Zakopanem.

Przedstawiony przez Stanisławskiego widok na odległy szczyt Osobity stanowi prawdziwy popis jego kolorystycznych możliwości. Nisko osadzony horyzont ukazuje skraj lasu z kilkoma majaczącymi chatami, z lewej strony otwierający się na dalekie pasmo górskie. Istotę obrazu stanowi jednak to, co rozgrywa się na nieboskłonie – istny spektakl światła i koloru. Kłębiące się w tańcu chmury zalewa ciepła łuna zachodzącego słońca. Błękit przemienia się w pomarańcz, a następnie w róż. Puszyste obłoki, muśnięte ostatnimi promieniami dnia, złocą się i czerwienią by niedługo później zgasnąć w niebieskim cieniu. Obraz przepełnia poetycki nastrój ulotnej chwili, wyrażonej miękkim światłem i kolorystycznymi wrażeniami.

30
STANISŁAW CZAJKOWSKI
(1878 - 1954)

Dąb nad Niemnem (Nowogródzkie), 1936

olej, tektura, 25 x 33 cm
sygn. p. d.: STANISŁAW CZAJKOWSKI
na odwrociu opisany: Dąb nad Niemnem / Stan. Czajkowski / 1936 r. oraz nota biograficzna i dwie nalepki wystawowe z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych.

(do obiektu dołączono opinię prof. dr Jerzego Sienkiewicza z 1976 roku)

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Stanisław Czajkowski 1878-1954, grudzień 1980 – styczeń 1981.

LITERATURA
Mitschein B. [red.], Stanisław Czajkowski 1878-1954 [katalog wystawy], Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1981, nr kat. 439.

31
STANISŁAW CZAJKOWSKI
(1878 - 1954)

Pejzaż nowogródzki, 1936

olej, tektura, 25 x 33 cm
sygn. p. d.: STANISŁAW CZAJKOWSKI / 1936
na odwrociu odręczne poświadczenie autentyczności Anny Czajkowskiej, żony artysty, nota biograficzna i nalepka wystawowa z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Stanisław Czajkowski 1878-1954, grudzień 1980 – styczeń 1981.

LITERATURA
Mitschein B. [red.], Stanisław Czajkowski 1878-1954 [katalog wystawy], Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1981, nr kat. 441.

32
ALFONS KARPIŃSKI
(1875 - 1961)

Kwiaty w wazonie

olej, płyta, 49 x 64 cm (w świetle oprawy)
sygn. l. d.: a.karpiński

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

33
ALFONS KARPIŃSKI
(1875 - 1961)

Portret aktorki Konstancji Bednarzewskiej, 1929

olej, tektura, 76 x 60 cm
sygn. p. g.: a. karpiński. 29. / 2
na odwrociu nalepka z opisem: Konstancja / BEDNARZEWSKA / (aktorka Teatru / im. J. Słowackiego w Krakowie) / 1866-1940

Estymacja: 35 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

Rzadko zdarzało mi się brać igłę do ręki, ale gdy czułam, że Wojciech chce mnie malować, wszystko wydawało się ważne i potrzebne.
– Irena Weissowa

(Wspomnienia Ireny Weissowej, cyt. za: Biogram, Fundacja Muzeum Wojciecha Weissa, wojciechweiss.pl)

34
WOJCIECH WEISS
(1875 - 1950)

Na leżaku (Portret żony artysty Ireny, Koronczarka), ok. 1915

olej, płyta, 62,5 x 42,5 cm
sygn. l. d. monogramem wiązanym: WW

(do obiektu dołączono certyfikat podpisany przez córkę artysty Zofię Weiss-Nowina Konopkę)

Estymacja: 32 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
Cieszyn, kolekcja prywatna
Sopocki Dom Aukcyjny, aukcja 13.07.2017, poz. 61

35
MOJŻESZ KISLING
(1891 - 1953)

Pejzaż z Prowansji, 1917

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

Estymacja: 260 000 – 350 000 zł

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

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

Prowansalski widok miasteczka nad zatoką artysta oddał w lapidarnej, kubizującej formie – „(…) zgeometryzowane kształty architektury przeciwstawiane są wijącym się, »biologicznym« formom przyrody i krajobrazu" (Brus-Malinowska B., Malinowski J., Kisling i jego przyjaciele [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1996, s. 18). Pejzaż otwiera się na znajdujące się w centrum kompozycji blokowo potraktowane domy, kulisowo ujęte po bokach strzelistymi drzewami. Białe mury silnie kontrastują z czerwienią dachów i roztaczającą się wokół naturą. Malowany lekko z góry pejzaż zamyka dalekie pasmo pomarańczowych wzniesień. Poszczególne, wypełnione żywym kolorem płaszczyzny spaja jednolite światło, harmonizując całość przedstawienia. Świeża, nasycona paleta barwna przywołuje klimat słonecznego, gorącego południa. Obraz odznacza się dekoracyjnością i precyzyjnie wyważoną konstrukcją. Reprodukowany przez syna artysty – Jeana Kislinga – w monumentalnym katalogu zbierającym oeuvre ojca, stanowi kolekcjonerską gratkę.

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

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

36
MOJŻESZ KISLING
(1891 - 1953)

Kwiaty w wazonie

litografia barwna, papier, 61 x 48 cm
p. g.: Kisling opisany u dołu:
ed. 91/150 Jean Kisling
ed. 91/150

Estymacja: 3 000 – 4 000 zł

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

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

By oddać upierzenie drobnego ptactwa (...), paleta Kislinga stała się subtelniejsza, a jego pędzel bardziej miękkim. Widać wyraźny kontrast pomiędzy tym ptactwem, a malowanymi przez niego martwymi naturami z owocami czy pełnymi światła rybami.

(Crespelle J. P., France-Soir, 1953, cyt. za: Kessel J., Kisling, Harry N. Abrams, Inc., New York 1971, s. 303)

37
MOJŻESZ KISLING
(1891 - 1953)

Bażant, 1916

olej, płótno, 39 x 55 cm
sygn. l. d.: Kisling,
na odwrociu nalepki: z odręcznym napisem
№ 2311. Kisling / Faisan, z MODERNE GALERIE,
z nieokreślonej galerii z napisem Kunst Abtlg,
z madryckiej galerii Celini (fragmenty dwóch nalepek)

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Bonhams, aukcja 21.06.2011, poz. 17

HENRYK HAYDEN

Henri Hayden w pracowni, materiały prasowe.

Ponad rok od wybuchu wojny malarstwo Haydena ewoluowało w sposób niezwykle logiczny w kierunku czystego kubizmu.

(Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris [katalog wystawy], wyd. Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, s. 49)

38
HENRYK HAYDEN
(1883 - 1970)

Martwa natura z butelką wina
(Nature Morte - Vin Et Craven), 1917

olej, papier naklejony na deskę, 42 x 36 cm
sygn. p. d.: Hayden / 1917

Estymacja: 280 000 – 350 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Artcurial, aukcja 29.06.2021, poz. 467
Paryż, kolekcja prywatna
Paryż, Galeria M.B.

Na początku XX wieku Paryż był stolicą sztuki i kultury. Nic więc dziwnego, że stanowił miejsce pielgrzymek artystów z całej Europy. To w stolicy Francji kreowano nowe kierunki w sztuce, a w kawiarniach można było spotkać najznamienitsze postacie z kręgu artystycznego, debatujące nad najnowszymi trendami i rozwiązaniami malarskimi. W 1907 roku do Paryża przyjechał również dwudziestoszścioletni Henryk Hayden. Swoją karierę we Francji zaczął od uzupełnienia swoich studiów w Académie de la Palette. Wcześniej w Warszawie nauki odbywał u prof. Krzyżanowskiego w Szkole Sztuk Pięknych, który go doskonale przygotował do przyszłej artystycznej drogi.

Wczesna twórczość Haydena inspirowana była sztuką Paula Cézanne'a. W latach 1912-1914 malował prace o kanciastej, geometryzującej linii, z charakterystycznie nakładającymi się na siebie planami kompozycyjnymi. Jego obrazami zainteresował się wówczas marszand Charles Malpel, kupując wiele z nich i zamawiając kolejne. Dla artysty był to wyjątkowo dobry czas pod względem finansowym. Współpracę Haydena z marszandem przerwała jednak pierwsza wojna światowa.

Lata 1914-1915 stanowiły przełomowy okres na drodze twórczej artysty. Kontakt ze środowiskiem kubistów zaowocował ewolucją jego malarstwa, w którym dominować zaczęły charakterystyczne rekwizyty: butelki, fajki, gazety, gitary, dzbanki. W zaciszu własnej pracowni Hayden badał zagadnienia związane z reprezentacją wielowymiarowej przestrzeni na dwuwymiarowej płaszczyźnie płótna. Wysiłki te szybko zostały dostrzeżone przez środowisko paryskie. Za rekomendacją Juana Grisa w 1915 roku, malarz podpisał ekskluzywny kontrakt z galerią L'Effort Moderne, prowadzoną przez amerykańskiego krytyka i marszanda Léonce'a Rosenberga – zagorzałego obrońcę i propagatora nowego nurtu w sztuce. Efektem nawiązania tej współpracy stała się indywidualna wystawa Haydena, która miała miejsce w 1919 roku.

Namalowana w 1917 roku „Martwa natura z butelką wina" pochodzi ze wspomnianego okresu współpracy malarza z Rosenbergiem. Artysta skupiał się wówczas wyłącznie na martwych naturach, doskonaląc swój styl i warsztat. Na tle współczesnych mu kubistów, wyróżniała go bardzo wysublimowana paleta barwna. Był określany mianem „Renoire'a kubizmu". W oferowanej kompozycji zwraca uwagę nie tylko mistrzowskie zestawienie kolorów, ale również umiejętne zastosowanie nakładających się planów. Po 1922 roku Hayden zaczął powoli odchodzić od estetyki kubistycznej na rzecz własnych poszukiwań, przede wszystkim w obrębie pejzażu.

39
TADEUSZ MAKOWSKI
(1882 - 1932)

Pięcioro dzieci z psem

akwarela, kredka, papier, 23 x 31 cm
(w świetle oprawy)
sygn. p.d.: Tadé Makowski na dole autorska dedykacja: A Nino Frank amicalement na odwrociu sygnatura ozdobna:
Tade | Mak | ow | sk | i

Estymacja: 100 000 – 130 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 8.12.2020, poz. 43
Polska, kolekcja prywatna
Paryż, kolekcja Nino Franka

Zgeometryzowane formy postaci, przypominających wyciosane z drewna kukiełki, umiał nasycić ekspresją spojrzeń i gestów jak najbardziej ludzkich. Figurki Makowskiego zbudowane z kul, stożków, ostrosłupów i sześcioboków urzekają wdziękiem i poetyckim czarem.

(Trzeciak P., Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego, wyd. 2, Warszawa 1995, s. 212)

Twarze dzieci tracą niejako trzeci wymiar, stają się bardziej płaskie, mniej realne. Okrągły owal twarzy, okrągłe oczy powodują, że małe modele są jeszcze bardziej dziecinne, jakby „dziecinną" rysowane ręką. W gruncie rzeczy ta „dziecinna" linia, jest bardzo kunsztowna i wyrafinowana w delikatnym rytmie formy.

(Jaworowska W., Tadeusz Makowski, Kraków 1999, s. 16)

40
ALFRED ABERDAM
(1894 - 1963)

Pejzaż ze Szwajcarii, 1938

olej, płótno, 44,5 x 60 cm
sygn. p. d.: Aberdam / Suisse 1938
na odwrociu napisy autorskie: No1 Paysage
en Suisse / Aberdam Alfred / a Paris (13)c, 14
Passage / Victor Marchand

Estymacja: 9 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 27.02.2002, poz. 285

41
LEOPOLD GOTTLIEB
(1879 - 1934)

Portret Leny,
ok. 1930-1932

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

Estymacja: 19 000 – 25 000 zł

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

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

42
RAJMUND KANELBA
(1897 - 1960)

Kobieta w czerwonej sukni

akwarela, papier, 62 x 62 cm
sygn. p. d.: Kanelba

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 17.09.2015, poz. 21
Tajan, aukcja 14.05.2014, poz. 247
Francja, kolekcja prywatna

43
MARIA LAGORIO
(1893 - 1979)

Para portretów

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

Maria Lagorio to artystka tworząca w wyjątkowej, neoklasycznej estetyce. Urodziła się w 1893 roku w Warszawie w arystokratycznej rodzinie o włosko-francuskich korzeniach. Jej ojciec, Aleksander Lagorio, był wybitnym profesorem mineralogii Cesarskiego Uniwersytetu Warszawskiego i dyrektorem Warszawskiego Instytutu Politechnicznego. Jako małe dziecko Lagorio mieszkała z rodziną w Petersburgu, a następnie w Niemczech. Swoje kształcenie rozpoczęła w Monachium i Weimarze, przenosząc się później na akademię petersburską. Uczęszczała na zajęcia do prof. Jewgienija Lanceray'a i prof. Ivana Bilibina. Zaczęła wówczas tworzyć swoje pierwsze prace graficzne i ilustracje m.in. do czasopism „Stolitsa" i „Usadba". W 1915 roku dołączyła do stowarzyszenia Mir Isskustwa, z którym w kolejnych latach wystawiała.

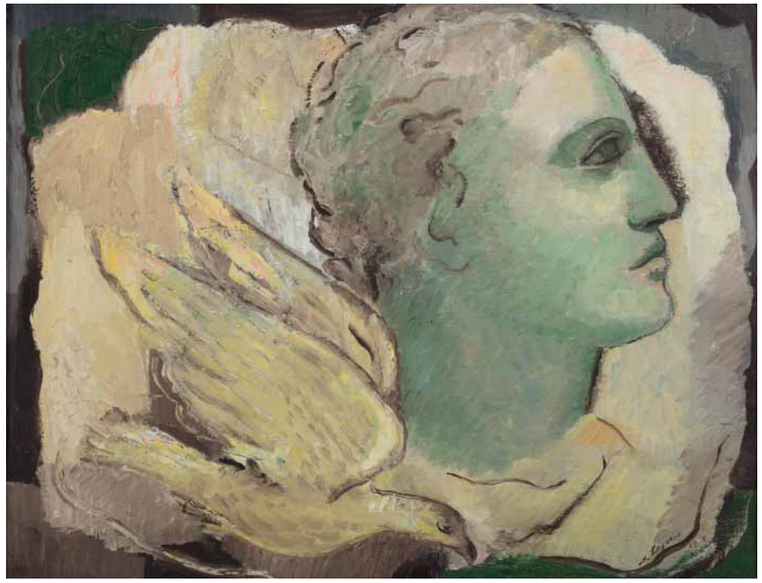
Po wybuchu rewolucji październikowej przeniosła się wraz z rodziną do Finlandii. Tam dalej rozwijała swój talent malując obrazy olejne i tworząc plakaty do spektakli baletowych. Brała udział w wystawach w Helsinkach i Porvo. W 1921 roku zilustrowała „Portret Doriana Graya" Oscara Wilde'a (Holger Schildts, Helsinki, 1921). W tym samym roku wyszła też za mąż za Nikolaia Iszelenova – malarza i architekta. Wkrótce para przeniosła się do Berlina. Tam na potrzeby wydawnictwa Trireme artystka wykonała ilustracje do tomiku wierszy M. J. Lermontowa „Caryca Tamara", a dla wydawnictwa Walter and Rakint ilustracje do książki „Don Giovanni" E. T. A. Hoffmanna (1923). Brała udział w wystawach w Berlinie, Monachium i Pradze. Dla praskiej Opery Narodowej stworzyła scenografię do „Opowieści Hoffmanna" Jacques'a Offenbacha. W 1925 roku osiadła w Paryża, gdzie zetknęła się z inspirującym środowiskiem awangardy. Wraz z mężem pracowała w fabryce porcelany księcia Jusupowa, projektując dekoracje naczyń w stylu secesyjnym i klasycyzującym.

Zainteresowania twórcze Lagorio skoncentrowane były głównie wokół postaci ludzkiej, choć czasem sięgała też po martwą naturę. Malowała antykizujące sylwetki męskie i kobiece, przedstawienia matek z dziećmi, głowy bachantek, torsy i popiersia. Tworząc jakby własną mitologię, ukazywała postaci w prostych, długich togach, z kwiatami, owocami czy wicią roślinną we włosach. Przedstawienia wzbogacała dodatkowo o motyw lecącego gołębia, muszli, kiści winogron czy otwartej księgi. Syntetyzowała formę i upraszczała rysunek, delikatnie obwodząc go miękkim konturem. Używała zgaszonej, czasem wręcz monochromatycznej palety barwnej, bazującej na beżach, błękitach i odcieniach zieleni, dopełnianych niekiedy czerwienią. Jej wyjątkowy, neoklasyczny styl budzi skojarzenia ze starożytnymi freskami.

Półakt z gołębiem, lata 20. XX w.

olej, płótno, 65 x 50 cm
sygn. p. d.: M. Lagorio

PROWENIENCJA
Bratysława, kolekcja prywatna
Van Ham Kunstauktionen, aukcja 27.05.2008, poz. 169



Portret z gołębiem, 1922

olej, płótno, 50 x 65 cm
sygn. p. d.: M. Lagorio 19…2

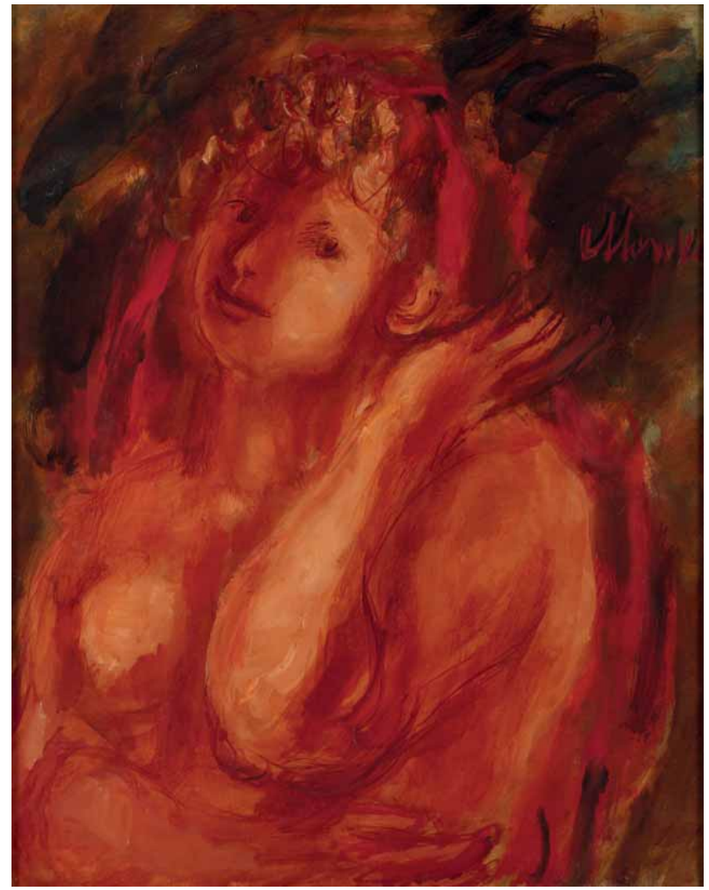
PROWENIENCJA
Bratysława, kolekcja prywatna
Germann Auktionshaus, aukcja 23.05.2011, poz. 77

44
SZYMON MONDZAIN
(1888 - 1979)

Anemony, 1961

olej, płótno, 41,2 x 33,4 cm
sygn. p. d.: mondzain / 1961
na odwrociu (ołówkiem): Mondzain | 5 rue Campagne – [Premiere Paris]; na poprzeczce krosna nalepki domu aukcyjnego w Warszawie; ponadto na prawej listwie krosna (czarną kredką): Fleurs No 3.

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł •



45
ZYGMUNT MENKES
(1896 - 1986)

Kobieta z muszlą
(Femme au coquillage), ok. 1930

olej, płótno, 81 x 65 cm
sygn. p. g. : Menkes

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 17.03.2022, poz. 42
Polska, kolekcja prywatna
Sopocki Dom Aukcyjny, aukcja 10.04.2021, poz. 9
Polska, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 05.05.2020, poz. 27
Polska, kolekcja prywatna
Osenat Fontainebleau, aukcja 26.05.2018, poz. 192
Francja, kolekcja prywatna

46
JERZY FEDKOWICZ
(1891 - 1959)

Portret kobiety w czerwonej bluzce

olej, płótno naklejone na płytę, 77 x 61 cm
(w świetle oprawy)
sygn. p. g.: FEDKOWICZ

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Cieszyn, kolekcja prywatna
Polska, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 30.06.2021, poz. 38

47
JERZY FEDKOWICZ
(1891 - 1959)

Akt, 1950

olej, płótno, 90 x 73,5 cm
sygn. p. d: FEDKOWICZ
sygn. na blejtramie:
Jerzy Fedkowicz AKT XXI . 1950

Estymacja: 18 000 – 22 000 zł •

PROWENIENCJA
Cieszyn, kolekcja prywatna

48
STANISŁAW BORYSOWSKI
(1906 - 1988)

Martwa natura z owocami, 1928

olej, tekturta, 70 x 49 cm
sygn. l. d.: Borysowski 1928

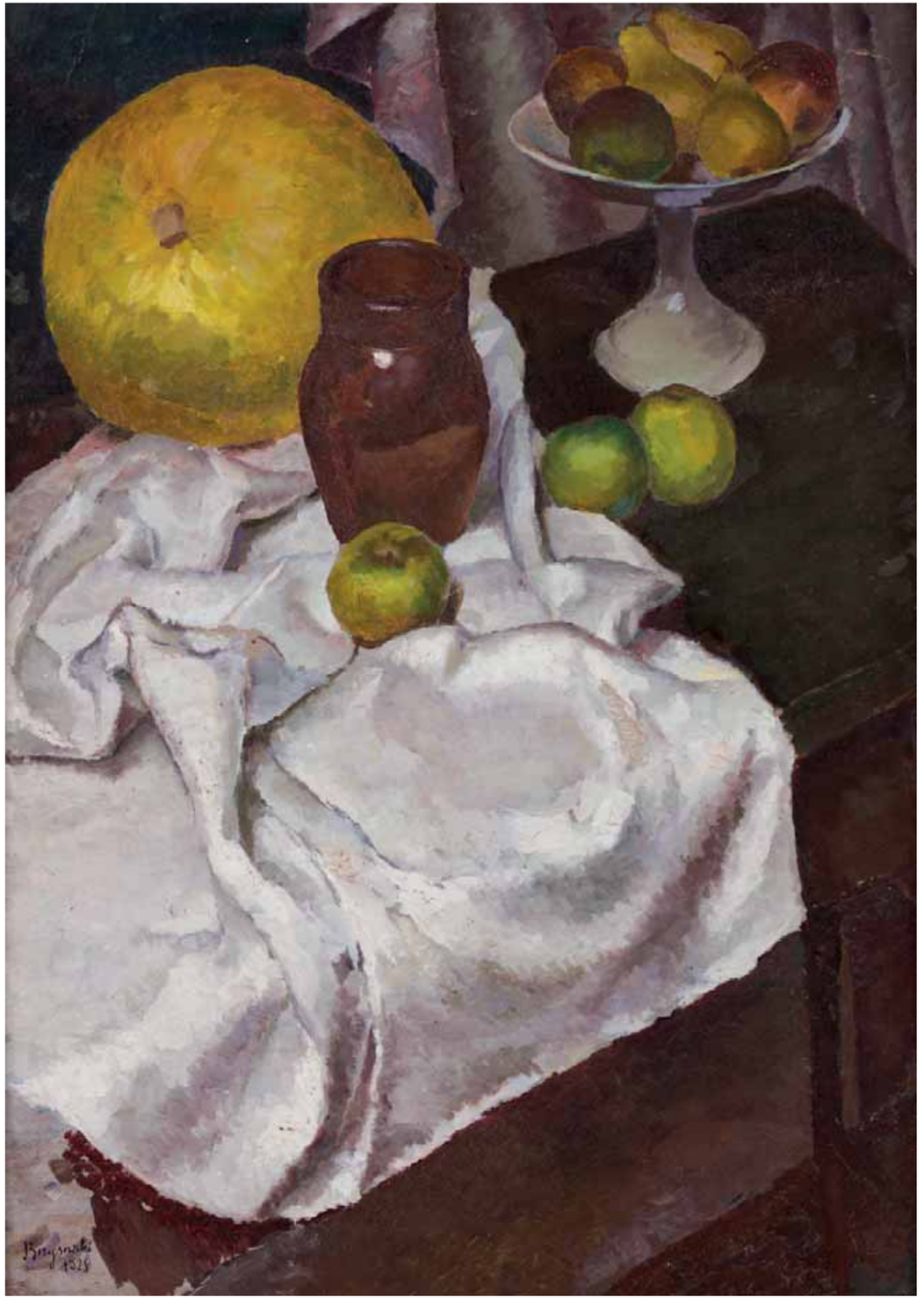
Estymacja: 45 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Polswiss Art, aukcja 15.03.2022, poz. 26
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup w Polswiss Art

Stanisław Borysowski w swej twórczości przeszedł przez niemal wszystkie „izmy", ciągle próbując nowych form wyrazu artystycznego. Studiując na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i przebywając w orbicie szkoły Józefa Pankiewicza, na przełomie lat 20. i 30. przeszedł okres zachwytu malarstwem francuskim. Nowych inspiracji dostarczyły artyście także odbyte w tamtym czasie podróże na zachód Europy oraz kontakty z zamieszkałym w Paryżu Edwardem Matuszczakiem, zięciem i też malarzem.

Oferowana martwa natura, namalowana przez Borysowskiego kiedy miał zaledwie dwadzieścia dwa lata, stanowi dowód jego niepospolitego talentu, dostrzeżonego już za młodu przez Kazimierza Sichulskiego. Doskonale przemyślana kompozycja dzieła z zastosowaniem perspektywicznego skrótu, budujące fakturę impasty, jak i obrana subtelna paleta kolorystyczna świadczą o artystycznej dojrzałości autora. W obrazie pobrzmiewają echa słów Pankiewicza, uczącego „malarskiego myślenia": „(…) żaden z artystów współczesnych nie zdawał sobie tak jasno sprawy z zadań malarstwa, jak Cézanne. Wszystkie formy redukują się do brył geometrycznych, wszystkie kolory i tony są kontrastami, które stanowią o wartości plastycznej płaszczyzny obrazu" (Wachowiak M., Wyszukana prawda. Józef Pankiewicz o sztuce w kontekście malarskiego warsztatu, [w:] „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo" XLII, Toruń 2011, s. 391).

Okres francuski w sztuce Borysowskiego z biegiem lat ustąpił, a jego styl poddał się kolejnym przemianom stylistycznym. Około 1956 roku artysta odszedł od sztuki figuratywnej na rzecz kompozycji abstrakcyjnych.



49
MAREK ŻUŁAWSKI
(1908 - 1985)

Odpoczynek rybaka

olej, płótno, 100 x 90 cm

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 11.12.2018, poz. 31
Warszawa, kolekcja prywatna

Pragnę, aby obraz był czymś więcej niż arytmetyczną sumą swoich elementów, żeby był symbolem albo wizualną interpretacją przeżycia.
– *Marek Żuławski*

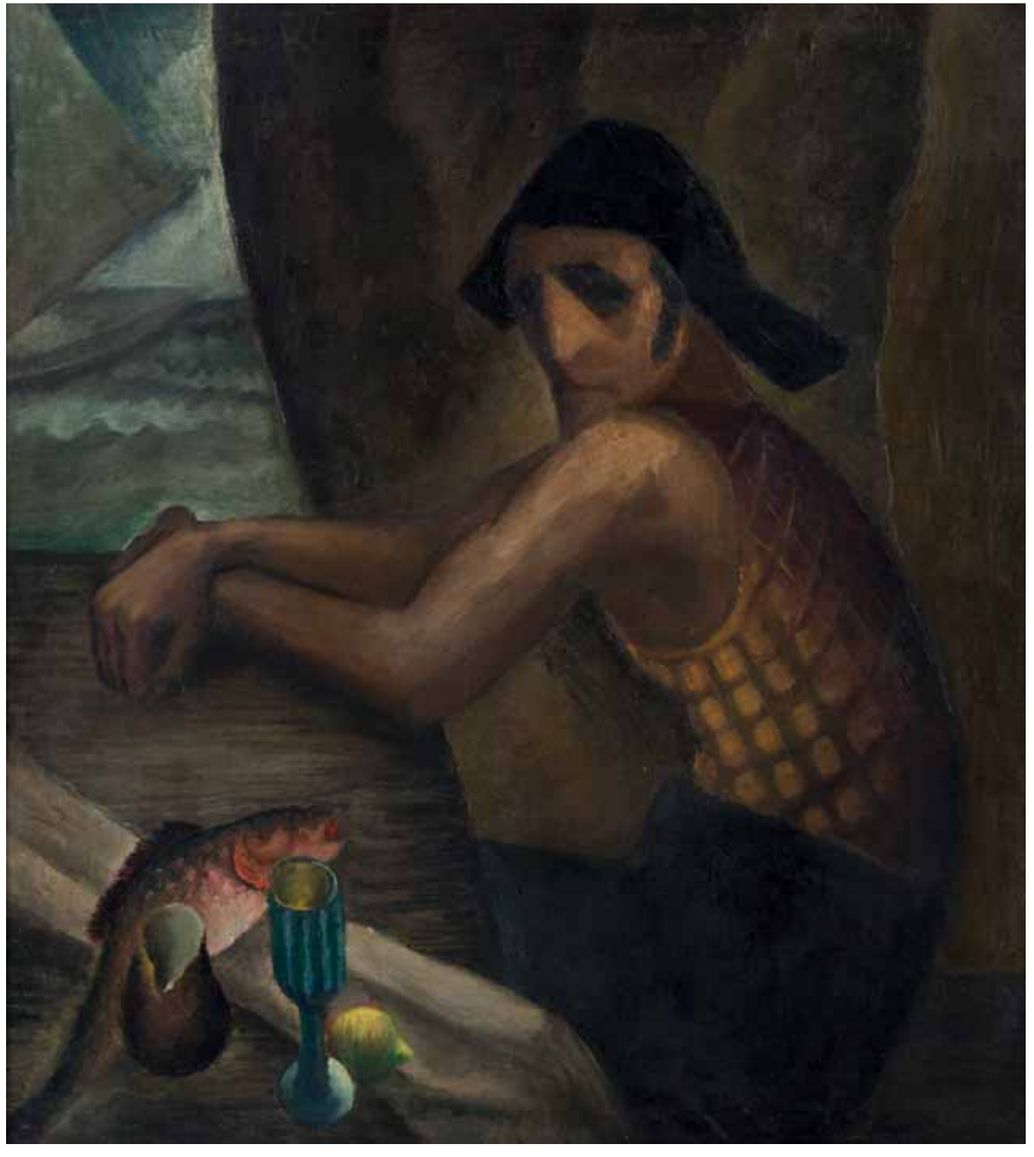
(Marek Żuławski. Malarstwo, grafika, wyd. BWA Częstochowa, 1989, s. nlb)

Marek Żuławski należał do grona polskich malarzy takich jak Zamoyski, Czapski, Potworowski czy Szukalski – tworzących poza granicami kraju. Niełatwy był ich los, zmuszający do przebijania się przez obcą glebę i wrastania w nowe środowiska. Ich dorobek artystyczny niejednokrotnie splatał się z tragicznym życiorysem, który miał decydujący wpływ na postawę twórczą. Tęsknota i poczucie przynależności stanowiły trwały łącznik z krajem.

Żuławski był wychowankiem warszawskiej Akademii, związanym w pierwszym okresie z kręgiem kapistów. Pod wpływem Pierre'a Bonnarda tworzył kameralne kompozycje wnętrz, portrety i martwe natury. Tuż przed wybuchem II wojny światowej – w 1936 roku – wyjechał do Francji i Anglii, gdzie został na stałe. Dziesięć lat później, poruszony do głębi przemierzał zrujnowaną Warszawę. Wstrząsająca wizyta kazała mu porzucić bonnardowską wizję dostatku i spokoju. Do jego twórczości przeniknęły nowe treści i wizje, a ich pierwszoplanowym bohaterem stał się człowiek. „Człowiek – ten grzeczny przedmiot, komponujący się we wnętrzu czy traktowany jako dekoracyjny element obrazu staje się teraz centrum wszystkiego. Żuławski wycisza tło, przygasza dawną wibrację koloru, wydobywając na plan pierwszy człowieka i treści, które on wyraża" – pisał o zwrocie w malarstwie artysty Aleksander Jackowski we wstępie do katalogu londyńskiej wystawy Żuławskiego w 1957 roku (Jackowski A., Wystawa Marka Żuławskiego [Londyn] [katalog wystawy], ZPAP CBWA, Warszawa 1957, s. 7).

Powojenna twórczość malarza, niezależnie czy w martwej naturze czy portrecie, naznaczona była wielkim poczuciem odpowiedzialności, które kazało artyście opowiadać się za sprawą człowieka. W obrazach z tego okresu odnaleźć można wielki szacunek dla jednostki, dla trudu i zwykłych radości codziennego życia, dla pracy. Przynależność oferowanego obrazu „Odpoczynek rybaka" do wczesnych lat powojennych wyraża się w syntetycznym sposobie przedstawienia postaci mężczyzny, potraktowanej monolitycznie, niemalże monumentalnie. Charakterystyczny staje się też wybór oszczędnej kolorystycznie tonacji. Widoczne są w niej echa paryskich doświadczeń z końca lat 30., przejawiające się w geometrycznym podziale postkubistycznej konstrukcji obrazu.

Dynamiczne w emocjach, ekspresyjne malarstwo Żuławskiego jest jednocześnie zrównoważone przez rygorystycznie traktowaną formę. Dyscyplina tych obrazów znajdowała odzwierciedlenie w logice konstrukcji, która podporządkowywała sobie wszystko – bryłę, kolor, ekspresję i deformację. Środki te służyły artyście do stworzenia nastroju, atmosfery zmuszającej do refleksji, pozwoliły na wyrażenie własnego stosunku do świata, na „stworzenie nowego wizerunku człowieka w kontekście dzisiejszości" – jak mówił Żuławski (Marek Żuławski. Malarstwo, grafika, wyd. BWA Częstochowa, 1989, s. nlb).



50
EZELINO BRIANTE
(1901 - 1971)

Pejzaż marynistyczny z wybrzeży Capri

olej, płótno, 70 x 80 cm
sygn. p. d.: E. Briante
na odwrociu odręczne potwierdzenie autentyczności podpisane przez żonę artysty Margheritę Russo

Estymacja: 6 000 – 8 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Rzym, kolekcja prywatna
Rzym, kolekcja Margherity Russo i Ezelino Briante

Ezelino Briante był malarzem urodzonym w 1901 roku w Neapolu, związanym z Capri i Rzymem, w którym zmarł w 1971 roku. Pochodził z rodziny o tradycjach artystycznych – rodzice byli muzykami. Wychowany w pulsującej życiem stolicy Kampanii, od najwcześniejszych lat gościł w pracowniach artystów tzw. Szkoły Neapolitańskiej. Rozpoczął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Neapolu, którą szybko porzucił. Akademickie mury okazały się za ciasne dla spragnionego wolności i własnych poszukiwań Ezelino Briante. Za swoją najlepszą nauczycielkę uznawał naturę, a jego przewodnikami stali się słynni neapolitańscy malarze – Giuseppe Casciaro i Attilio Pratella – wybitni włoscy pejzażyści, w pracowniach których spędzał najwięcej czasu.

Pod koniec lat 20. coraz częściej udawał się na wyspę Capri. Wyspa, znajdująca się wówczas poza popularnymi turystycznymi szlakami, zachwycała przyrodą, pięknymi widokami i urokliwymi miasteczkami. Przyciągała wielu włoskich malarzy, ale i nie tylko. W tych samych latach co Briante, Capri odkrywał dla siebie również Jan Styka, który osiadł na wyspie w 1919 roku. Jednak Capri stała się dla Briante nie tylko źródłem artystycznych inspiracji. Przyniosła mu również zwrot w życiu osobistym – to tam poznał swoją wielką miłość, przyszłą żonę – Margheritę Russo. Młodzi wzięli ślub w 1932 roku i pozostali na wyspie do roku 1941, kiedy to wraz z dwoma małymi córkami przeprowadzili się do Rzymu.

Wolna dusza artysty nie pozwalała Briante tkwić w jednym miejscu, a stolica Włoch była dla niego punktem wyjścia do bliższych i dalszych podróży po Włoszech, a od 1953 roku również dalej – do Francji, Szwajcarii, Szwecji, Brazylii i Stanów Zjednoczonych. Szczęśliwe lata na Capri pozostawiły w jego twórczości piętno. Pejzaż był niemalże wyłączną, a na pewno najbliższą mu formą wypowiedzi artystycznej, w której wyrażał się z jednej strony solidny warsztat starej szkoły, z drugiej zaś niezwykła lekkość, ciepło i komunikatywność właściwa malarstwu południa.

Briante stosował pełne, ekspresyjne pociągnięcia pędzlem, o wyraźnej fakturze farby. Do jego najbardziej charakterystycznych motywów należą włoskie porty, zwłaszcza w Kampanii i pejzaże marynistyczne, przedstawiające Capri, Sorrento, Maiori, wybrzeża Amalfi. Często realizował kompozycje z górskimi krajobrazami i lasami, do rzadkości należą widoki miast – Neapolu i Wenecji. Malował najczęściej w technice olejnej na płótnie, desce i tekturze, od czasu do czasu stosując technikę akwareli. Był bardzo płodnym twórcą, który do końca nie ugiął się pod presją rodzących się na początku XX wieku ruchów awangardowych. Podążając za rozmyślaniami biografa artysty – Alfredo Schettino – można powiedzieć, że Ezelino Briante był ostatnim malarzem Szkoły Neapolitańskiej.

51
RAFAŁ MALCZEWSKI
(1892 - 1965)

Pejzaż z Jasper, 1943

akwarela, karton, 33 x 49 cm (w świetle oprawy)
sygn. i opisany l. d.: Rafał Malczewski. Jasper.
– Sept – 43

Estymacja: 9 000 – 12 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Polski Dom Aukcyjny, aukcja 10.06.2015, poz. 41

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

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

52
EUGENIUSZ GEPPERT
(1890 - 1979)

Bieliniak. Ulan 1. Pułku Ulanów Legionów Polskich, ok. 1950

akwarela, karton, 50 x 56,5 cm
(w świetle oprawy)
sygn. p. d.: Eugeniusz Geppert

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup bezpośrednio od artysty

53
MAREK WŁODARSKI
(1903 - 1960)

Akt stojący z opuszczoną wzdłuż tułowia prawą ręką, 1924-1925

sangwina, papier, 54 x 40 cm
na odwrociu nr katalogowy IV 181 / 275

Estymacja: 12 000 – 16 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960, grudzień 1981 - styczeń 1982.
Sopot, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Marek Włodarski. Henryk Streng (1898 - 1960). Między centrum a peryferiami, 7 marca - 14 kwietnia 2013.
Lwów, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki, Marek Włodarski. Henryk Streng (1898 - 1960). Między centrum a peryferiami, 31 maja - 30 czerwca 2013.

LITERATURA
Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960 [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, poz. 181, s. 93.

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)

Andrzej Wróblewski, fot. Fundacja Andrzeja Wróblewskiego

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

Moje zadania jako malarza pojmuję w sposób następujący:
1. Staram się, żeby obraz działał jak najsilniej, to znaczy, żeby przyciągał wzrok i zmuszał patrzącego do określonych przeżyć.
2. Chciałbym, żeby obraz działał jednoznacznie, to znaczy, żeby sama treść przeżycia u widza była taka, o jaką mi chodziło i żeby była u różnych widzów jednakowa.
3. Stwarzam w sobie samym takie warunki psychiczne, aby wykonany obraz działał optymistycznie.
– Andrzej Wróblewski

54
ANDRZEJ WRÓBLEWSKI
(1927 - 1957)

Gimnastyczka
(Kompozycja figuralna nr 842),
ok. 1955-1956

akwarela, tusz, papier
41,5 x 29,5 cm
p. d.: A. Wróblewski (ręką Teresy Wróblewskiej)
p. g.: nr 842

Estymacja: 380 000 – 450 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od Teresy Wróblewskiej

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Andrzej Wróblewski 1927-1957. Retrospektywa, 3 października - 3 grudnia 1995 (?).
Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, Andrzej Wróblewski 1927-1957. Retrospektywa, 26 stycznia - 31 marca 1996 (?).

REPRODUKOWANY
Ziółkowska M., Grzybała W. (red.), Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957), Warszawa 2014, poz. 618, s. 698.

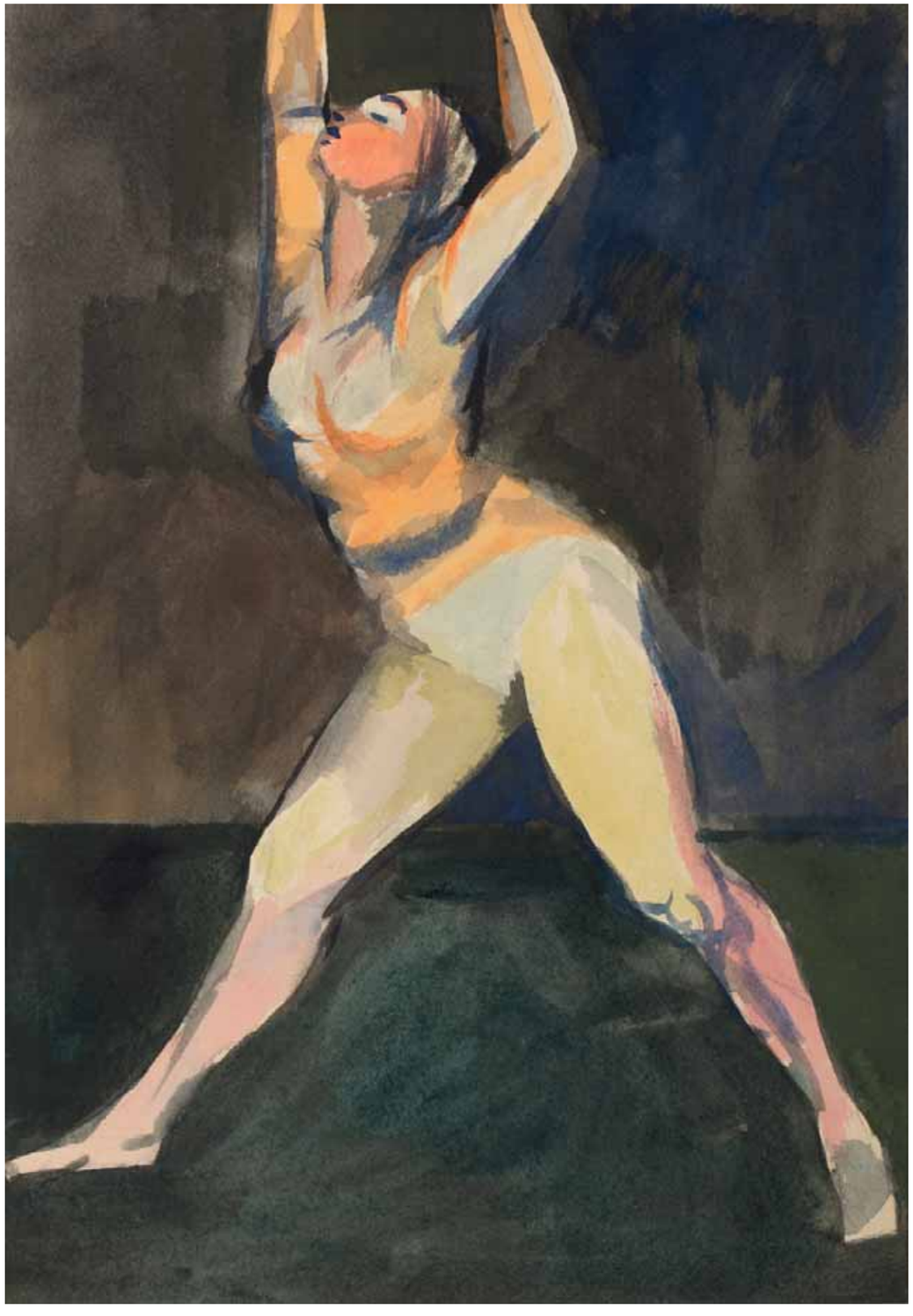
LITERATURA
Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna [katalog wystawy], Kraków 1958, poz. 1051, s. 63 (spis prac niewystawionych).

W przypadku Andrzeja Wróblewskiego trudno mówić o twórczości, w której zdecydowanie przeważałby czynnik emocjonalny czy intelektualny. Obrazy jego przepojone były po trosze i jednym i drugim. Ale przede wszystkim były aktem wewnętrznej potrzeby powiedzenia o swojej prawdzie. Szukał jej wszędzie. W życiu jednostki i w życiu zbiorowości.

(Wojciechowski A., Andrzej Wróblewski, Arkady, Warszawa 1979)

Oferowany wizerunek gimanstyczki należy do grupy rysunków, szkiców i gwaszy, jakie przewijały się przez całą twórczość Andrzeja Wróblewskiego. Artysta podczas swojego krótkiego życia zdołał nadać całkowicie nowy kierunek współczesnemu malarstwu, przyporządkowując figuracji nowe znaczenia i odkrywając ją dla świata wizualnej perswazji. Opowieści Wróblewskiego, zawarte przede wszystkim w tych bardziej intymnych pracach, nie odwołują się do przeżyć całej ludzkości, mimo że pokazują fakty wszystkim dobrze znane. Bohaterami jego kompozycji są pojedynczy ludzie, oderwani od anonimowego tłumu, stawiani przed widzem w sytuacjach osobistych, uchwyceni w istotnym dla Wróblewskiego zaobserwowanym momencie, któremu nadaje on sens pozamalarski.

Często podkreśla się, że artysta był malarzem codzienności, z wielkim ukłonem dla pojedynczych chwil stanowiących o całości istnienia. Prezentowana praca należy bez wątpienia do najpełniejszych i najbardziej ujmujących prac na papierze o takim charakterze. Uchwycona w trakcie ćwiczeń kobieta, stoi w rozkroku, z rękami wyciągniętymi ku górze. Wyginając swoje piękne ciało, zastygła w figurze – jakby przygotowując się do skłonu. Ta jedna ulotna chwila wywarła na Wróblewskim na tyle silne wrażenie malarskie, że zapisał ją w pamięci i odtworzył. Sugestywność wyrazu dziewczyny osiągnął za pomocą minimalistycznych środków plastycznych. Maksymalnie wypełnił przestrzeń kompozycji wysmukłą postacią gimnastyczki, świadomie nie ujmując już w pełni jej przedramion i dłoni. Opartą na prostych liniach, doskonale zharmonizowaną kompozycję podkreślił dodatkowo odpowiednią kolorystyką, uwypuklając na szaro-niebieskawym tle jasne, świetliste ciało modelki. Nie jest to wprawka ani szkic do któregoś z obrazów olejnych – przedstawiona przez Wróblewskiego gimnastyczka stanowi wcześniej zamierzoną, skończoną kompozycję, przewidzianą na wywołanie określonych wrażeń estetycznych.



„Twarda” abstrakcja Janikowskiego (…) – geometria zestawionych paru płaszczyzn kolorowych, paru form malowanych, umyślnie jakby z czysto mechaniczną precyzją, prawie że nieosobistą.
– Józef Czapski

(Czapski J., Wierny z wiernych, „Kultura”, Paryż 1969, nr 5/260, s. III)

Mieczysław Janikowski ceniony jest przede wszystkim za swoje głęboko ascetyczne prace geometryczne, powstające od lat 50. Etap ten wykrystalizował się u niego jednak przez skomplikowaną drogę twórczą, polegającą na konsekwentnej redukcji i upraszczaniu formy, od postimpresjonistycznych pejzaży, przez swoiście zdyscyplinowany informel – aż do pierwszych abstrakcji w duchu geometrii. Artysta urodził się w 1912 roku w Zaleszczynkach nad Dniestrem. Jako młody chłopak, prócz zainteresowań sportowych, przejawiał uzdolnienia malarskie i muzyczne. Zanim trafił do krakowskiej Akademii, studiował z początku prawo na Uniwersytecie Jagiellońskim. Po odbytej służbie wojskowej, w 1934 roku zdecydował się przerwać dotychczasowy kierunek studiów by zacząć rozwijać się artystycznie. Na Akademii trafił do pracowni Władysława Jarockiego, a następnie Stefana Filipkiewicza i Kazimierza Sichulskiego. Dyplom uzyskał w 1939 roku i od razu został wcielony do wojska. „[W]ojna przerwała ciągłość [jego] rozwoju i artysta na kilka lat porzucił malarstwo wykonując jedynie możliwe w tych warunkach szkice rysunkowe. Powrót do (…) sztuki nastąpił dość nieoczekiwanie pod koniec wojny (…) w holenderskim szpitalu. Tam wpadły mu w ręce książki prezentujące twórczość Matisse’a i Bonnarda. I właśnie te dwa nazwiska wyznaczyły mu na najbliższe lata kierunek poszukiwań” (Banach W., [w:] Mieczysław Tadeusz Janikowski 1912-1968, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 7).

Przedwojenna twórczość Janikowskiego to głównie pejzaże i martwe natury, realizowane w tendencji postcezanowskiej. Inspiracje fowizmem i sztuką nabistów wywołały jednak w artyście głębsze zainteresowanie kolorem. W swoich przedstawieniach zintensyfikował paletę barwną, jednocześnie spłaszczając przestrzeń. Pobyt w Paryżu na przełomie lat 40. i 50. i zetknięcie się z tamtejszym środowiskiem abstrakcjonistów, zainicjowały u niego dalsze przemiany stylistyczne. Na krótką chwilę zaraził się informelem by zaraz później, poprzez stopniową syntezę formy i koloru, zacząć realizować swoje pierwsze kompozycje geometryczne. Obrazy te charakteryzowała ujmująca prostota, bazująca na różnorodnych konfiguracjach trójkątów, rombów, wieloboków czy owali. Kształty kontrastowo wypełnione zgaszonymi odcieniami zieleni, granatów, brązów czy czerwieni, emanowały czystą i gładką powierzchnią. Janikowski, pochłonięty nowoodkrytą stylistyką geometryczną, „(…) prowadził badania nad idealną proporcją kolorów i form, nad problemem sąsiedztwa, temperatur i napięć walorowych kolorów w określonych układach formalnych, a swe układy opierał o matematyczny porządek. (…) Jednak badania nad zależnościami kompozycyjnymi, układami, barwami, nie miały w przypadku Janikowskiego nic z fascynacji logiką form czy funkcjonalnością abstrakcji, lecz prowadziły do nadania jego sztuce sensu symbolicznego” (Mieczysław T. Janikowski. Medytacje euklidesowe [katalog wystawy], Fundacja 9/II Art Space, Poznań 2021, s. 43).

55
MIECZYSŁAW JANIKOWSKI
(1912 - 1968)

Kompozycja, lata 50-60. XX w.

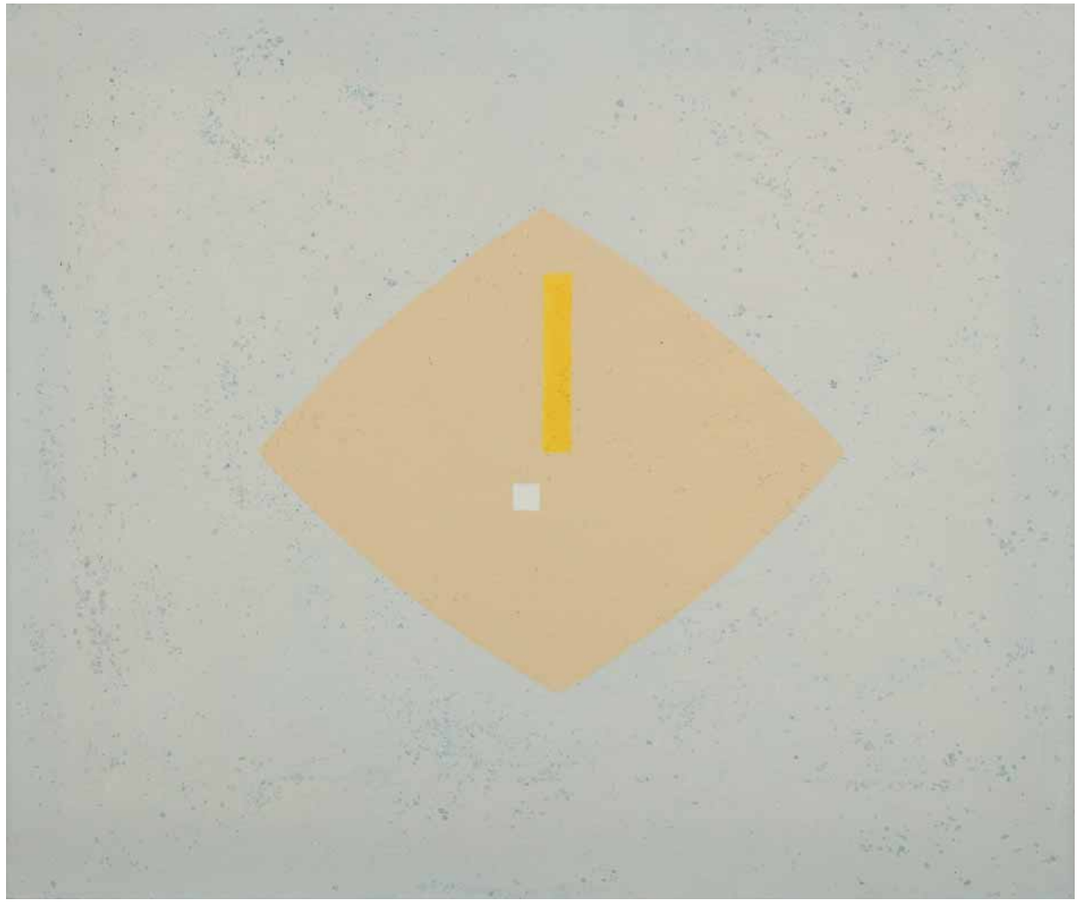
olej, akryl, płótno, 38 x 46 cm
sygn. na odwrociu: M.T.JANIKOWSKI

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Poznań, Galeria Piekary, Mieczysław T. Janikowski. Medytacje euklidesowe, 21 maja – 30 lipca 2021.

REPRODUKOWANY
Mieczysław T. Janikowski. Medytacje euklidesowe [katalog wystawy], Fundacja 9/II Art Space, Poznań 2021, s. 153.



56
JAN LEBENSTEIN
(1930 - 1999)

Bez tytułu, 1966

akwarela, tusz, ołówek, papier, 31 x 44 cm
sygn. p. d.: Lebenstein 66

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna

57
JAN LEBENSTEIN
(1930 - 1999)

Au sous sol du Louvre, 1969

akwarela, ołówek, pastel, długopis, papier, 38 x 51 cm
sygn. p. d.: Lebenstein 69 opisany u dołu: "au sous sol du Louvre"

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna

58
TADEUSZ KANTOR
(1915 - 1990)

Nürnberg

pastel, tusz, papier, 21 x 20,5 cm
opisany p. śr.: 3, 500 $ / Nürnberg

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna

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

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

Rysunek, według klasycznej definicji tego pojęcia, może być świadomą i pełnowartościową formą wypowiedzi artystycznej. Może stanowić też studium przygotowawcze do większej kompozycji lub – najprościej – zapis obserwacji. Rysunki Tadeusza Kantora zdają się wyczerpywać każdą z tych trzech definicji. Artysta pozostawił po sobie wiele rysunków i szkiców, będących cennym zapisem własnego

procesu twórczego. Praktycznie nigdy nie rozstawał się z czarną teczką, w której nosił puste kartki papieru. Szkicował na nich zaobserwowane w rzeczywistości sceny, które w jakiś sposób pobudziły jego wyobraźnię. Zapisywał pomysły, które na kształt weny twórczej, pojawiały się w najmniej spodziewanym momencie. Rysował szybko i dużo. Dzięki olbrzymiej wprawie, w zaledwie paru ruchach potrafił oddać klimat sytuacji czy uchwycić charakter postaci.

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

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

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

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

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

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

59
ALEKSANDER KOBZDEJ
(1920 - 1972)

Fresser, 1965

olej, płyta wiórowa, 117 x 88 cm
sygn p.d.: Kobzdej 65
na odwrociu: Aleksander Kobzdej / 1965 /
"Fresser" / 117 x 88

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 9.03.2021, poz. 56
Warszawa, kolekcja prywatna zakup w Polswiss Art

60
HENRYK MUSIAŁOWICZ
(1914 – 2015)

z cyklu Reminiscencje, 1976

olej, płyta, drewno, 68 x 53 cm
sygn. l. śr.: MUSIAŁOWICZ
oraz sygn. i opisany na odwrociu:
z cyklu/ REMINISCENCJE / 1976 / 68 x
53 cm / MUSIAŁOWICZ

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Henryka Musiałowicza nie interesuje kształt jednostkowy, wygląd jakiejś jednej twarzy, postaci ludzkiej czy zwierzęcej, sceneria określonego pejzażu. Artysta poszukuje ich wewnętrznego sensu, ich odniesień do ponadczasowości. Istota rzeczy bowiem nie ulega żadnym zmianom i jako taka pozostaje odporna na upływ czasu, na jego niszczące czy dekoracyjne działanie. Jest w swoim trwaniu niezmienna, dlatego spotkanie z nią nie wymaga ani łatwych upiększeń ani dbałości o szczegóły, ani nawet zbyt wyraźnego rozpoznania granic między tym, co widzialne i niewidzialne.

(Otto R., Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa, Warszawa 1965 s. 94)

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

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

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

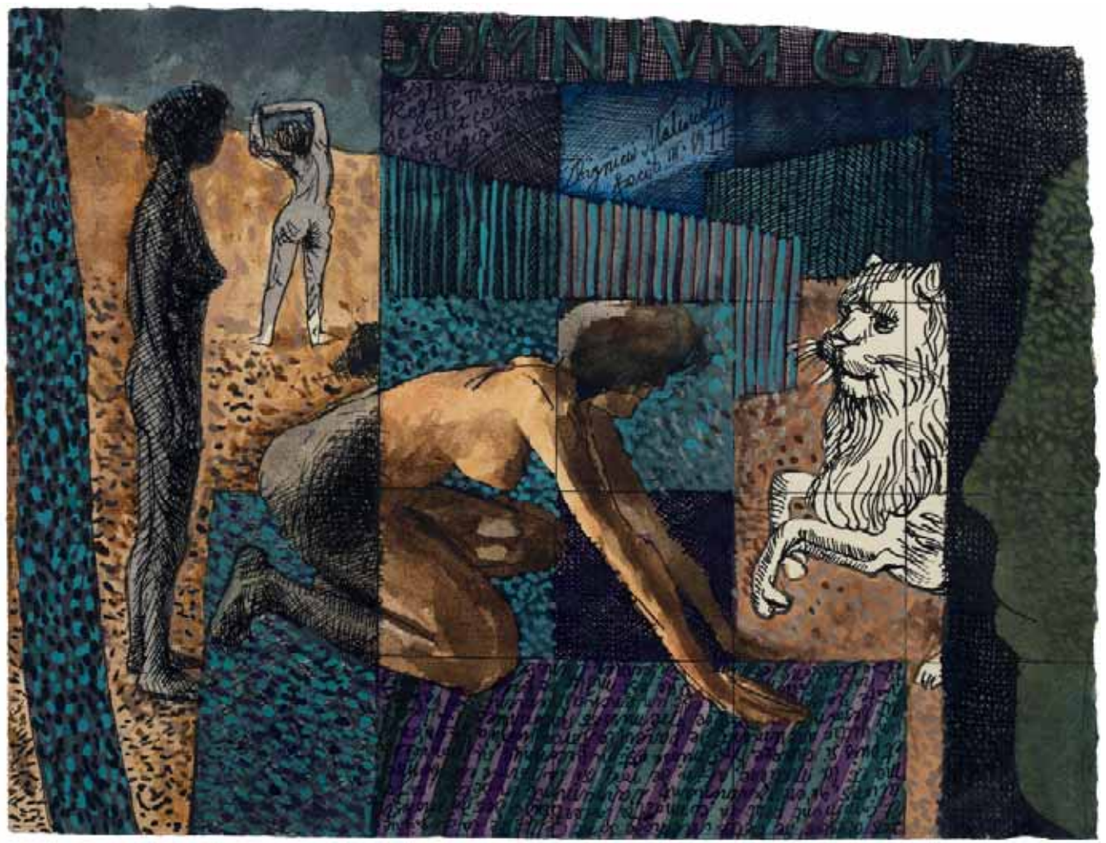
61
ZBIGNIEW MAKOWSKI
(1930 - 2019)

Kompozycja z aktem, 1977

tusz, akwarela, papier czerpany, 25 x 32,5 cm
sygn. u góry: Zbigniew Makowski fecit III 1977
opisany na odwrociu: Dla Aurelii Zbigniew Makowski / VI 1977.

Estymacja: 18 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Bydgoszcz, kolekcja prywatna



MARIA ANTO
MCMXC

62
MARIA ANTO
(1936 - 2007)

Pies, 1990

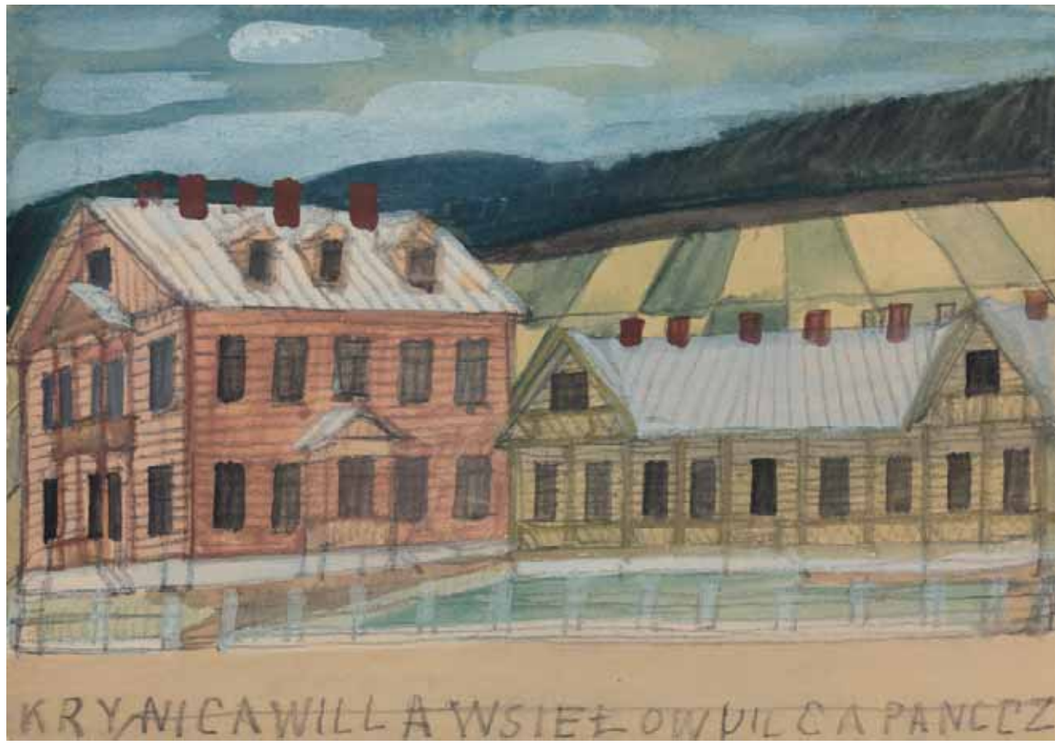
olej, płótno, 115 x 130 cm
sygn. przy prawej krawędzi u dołu kartki: "MEINEM MENSCHEN" (-) MARIA ANTO / MCMXC oraz sygn. i opisany na odwrociu: Maria Anto 1990 / 949.

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra-Art, aukcja 25.03.2018, poz. 141

Jestem malarką, natchnioną amatorką. W tym świecie, w którym nie ma spokoju, poczucia bezpieczeństwa, żadnej pewności, radość jest krótka, nadzieja trwa, a demony nonszalancko spacerują po trotuarach, w tej wędrówce malowanie jest mi niezbędne. Poezja porusza moją wyobraźnię, pojedyncze kartki z ulubionymi wierszami noszę po kieszeniach. Głowę mam pełną wierszy.
– Maria Anto

(Maria Anto, Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska, [w:] Maria Anto, Olszewska E. [red.], Warszawa 2004, s. 55)



63
NIKIFOR KRYNICKI
(1895 - 1968)

Willa w Krynicy

ołówek, akwarela, gwasz, papier, 16 x 23 cm
opisany u dołu: KRYNICAWILLAWSIEŁOWULICAPANICZ

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Paryż, kolekcja prywatna

64
HELENA ZAREMBA-CYBISOWA
(1911 - 1986)

Jasny bukiet, 1975

olej, płótno
81 x 65,3 cm
sygn. l. d.: H. Z. Cybisowa 75
na odwrociu opisany: Helena Zaremba Cybisowa 81 x 65 / "Jasny bukiet [słowo przekreślone]" 1974 r. oraz stempel kolekcji obrazów Krystyny i Wiesława Ochmanów

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup bezpośrednio od artysty

Niepoprawny romantyk, poeta i chuligan, był jedną z najbarwniejszych postaci Warszawy lat 70. Słynął z regularnego zakłócania wernisaży artystycznego establishmentu i świąt państwowych (akcja "Zgrzyt" z okazji 1 Maja), z zabawowego stylu życia, z bójek w kawiarni "U Hopfera" i na warszawskiej Pradze. Był nieobliczalny, dowcipny i uroczy. Bano się go i lubiano, a jego legendę straceńca ugruntowała śmierć - nagła i zagadkowa.

(Jerzy Ryszard Jurry Zieliński – malarstwo w Ratuszu, „Kurier poranny", 27.04.2011)

65
JERZY „JURRY" ZIELIŃSKI
(1943 - 1980)

Plaża nad rzeką, 1976

olej, płótno, 49,5 x 67 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Jurry 76 / "PLAŻA NAD RZEKĄ / JERZY ZIELIŃSKI / 03-742 W-WA / MARSZAŁKOWSKA 16 m. 33

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 30.06.2022, poz. 29
Polska, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Tarabuła M., Jurry. Powrót artysty. Jerzy Ryszard „Jurry" Zieliński (1943-1980), Kraków 2010, s. 236.

TADEUSZ DOMINIK

Tadeusz Dominik w swojej pracowni w podwarszawskich Łomiankach, fot. Krzysztof Serafin, Forum.

W 1957 roku odbyła się pierwsza indywidualna wystawa Tadeusza Dominika w warszawskiej Zachęcie. Dla malarza wydarzenie to stanowiło swoistą cezurę, podsumowanie pierwszego etapu działalności artystycznej i zapowiedzią nowych poszukiwań. Oprócz grafik, kolaży, monotypii i tkanin pokazał bowiem najnowsze obrazy abstrakcyjne.

Wykształcony w pracowni wielkiego kolorysty, prof. Jana Cybisa, Dominik od początku podkreślał jak wiele zawdzięczał swojemu mentorowi. Niewiele lat musiało minąć od wspomnianej wystawy, jak uczeń Cybisa został okrzyknięty przez krytyków jednym z najlepszych kolorystów młodego pokolenia. Zbigniew Herbert pisał, że Dominikowi udało się „z tradycji, którą pochopni krytycy przedwcześnie grzebali, uczynić narzędzie malarstwa bardzo własnego i współczesnego. W jego interpretacji formuła koloryzmu stała się zadziwiająco szeroka, pojemna i sprawna" (Tadeusz Dominik, [w:] Dominik [katalog wystawy], wyd. Galeria ZPAP, Warszawa 1963). Ale artysta zaczerpnął od swojego mistrza więcej, a mianowicie postawę artystyczną, przy której trwać będzie niezmiennie do końca. Była to postawa – jak określał Dominik – polegająca na zdrowym rozsądku, „na wewnętrznej czujności, aby nie dać się omamić żadnym efektownym kierunkom, żadnym hokus-pokus formalnym (…). Cnoty kardynalne artysty – to odwaga i rzetelność" (cyt. za: Jachuła M., Jurkiewicz M. [red.], Co po Cybisie?, wyd. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 27).

W czasie dzielącym pierwszą wystawę w Zachęcie od powstania oferowanego obrazu „Wyspy" (1967), kariera Dominika nabrała tempa. Był to etap licznych wyjazdów za granicę. Na przełomie 1958 i 1959 roku artysta przebywał na stypendium w Paryżu, które uwieńczone zostało wystawą indywidualną w Galerii Lambert. Rok później przebywał w Londynie, a następnie w grudniu 1961 roku rozpoczął kilkumiesięczny pobyt w USA, w ramach stypendium Fundacji Forda. W Stanach Zjednoczonych odbyły się wówczas dwie wystawy indywidualne Dominika – w Chicago (1961) i Nowym Jorku (1962), po której to jeden z obrazów zakupiło do swojej kolekcji MoMA. Malarz podkreślał, że podróże, zwłaszcza zaś zetknięcie z egzotyczną naturą, stanowiły dla jego twórczości silny bodziec, były ważnym źródłem inspiracji.

Po powrocie do Warszawy zamknął się w swojej pracowni, gdzie zapamiętane widoki i wrażenia znalazły miejsce na płótnach z drugiej połowy lat 60. Większość z nich pokazana została na wystawie w Zachęcie w 1969 roku. Był wśród nich prezentowany obraz „Wyspy", charakteryzujący się ekspresją i spontanicznością, a przy tym ogromną syntezą zbliżającą kompozycję do sztuki abstrakcyjnej. Widok z lotu ptaka na archipelag wysp sprowadzony został do linii i barwy. Ciemne tło uwypukla formę i wibrujący kolor. Paleta artysty składała się z intensywnych barw. Jego wirtuozja malarska polegała na mistrzowskim zestawianiu ich ze sobą. Czy kolorowe wyspy stanowią reminiscencję rejsu statkiem handlowym do Afryki Zachodniej? Najprawdopodobniej tak. Dla nas patrzących na ten obraz z perspektywy całokształtu twórczości Dominika, są przede wszystkim wspaniałym przykładem współczesnego koloryzmu i dowodem na umiejętność z jaką artysta połączył tradycje swoich poprzedników z odważnym krokiem w stronę sztuki nowoczesnej.

66
TADEUSZ DOMINIK
(1928 - 2014)

Wyspy, 1967

akryl, płótno, 90 x 125 cm
sygn. p.d.: Dominik
opisany na odwrociu: DOMINIK 1969 / WYSPY / 89 X 125 AKRYL opisany na blejtramie: WYSPY 1967 90 X 125 na blejtramie papierowa nalepka wystawowa CBWA Zachęta oraz papierowa nalepka z numerem 9 (do obiektu dołączono ceryfikat autentyczności podpisany przez Jakuba Dominika syna artysty z 2022 roku)

Estymacja: 80 000 – 90 000 zł ⬩

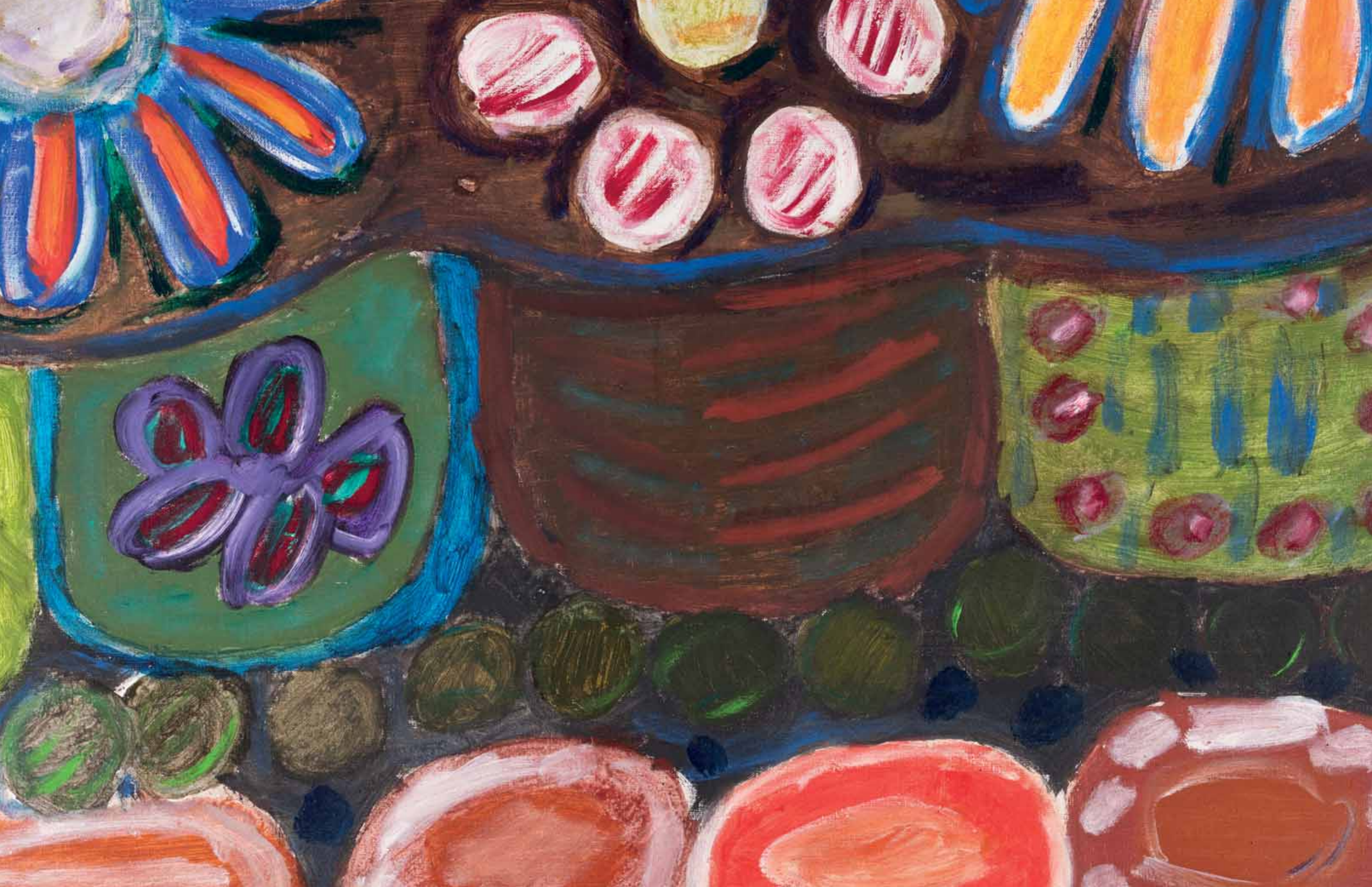
PROWENIENCJA
Bydgoszcz, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, CBWA Zachęta, Tadeusz Dominik. Malarstwo, 10 stycznia – 02 lutego 1969.

LITERATURA
Tadeusz Dominik. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. CBWA Zachęta, Warszawa 1969, poz. 57.

(...) każdy nowoczesny malarz doszedłszy do przekonania, że w obrazie nie da się powiedzieć wszystkiego przy absolutnym użyciu środków, stara się jednocześnie, aby jego proste znaki, plamy, kropki, kreski znaczyły coraz więcej.
– *Tadeusz Dominik*

(Jachuła M., Jurkiewicz M. [red.], Co po Cybisie?, wyd. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 27)



67
TADEUSZ DOMINIK
(1928 - 2014)

Kompozycja

olej, płótno, 86 x 121,5 cm
sygn. l. d.: Dominik

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 10.10.2017, poz. 85

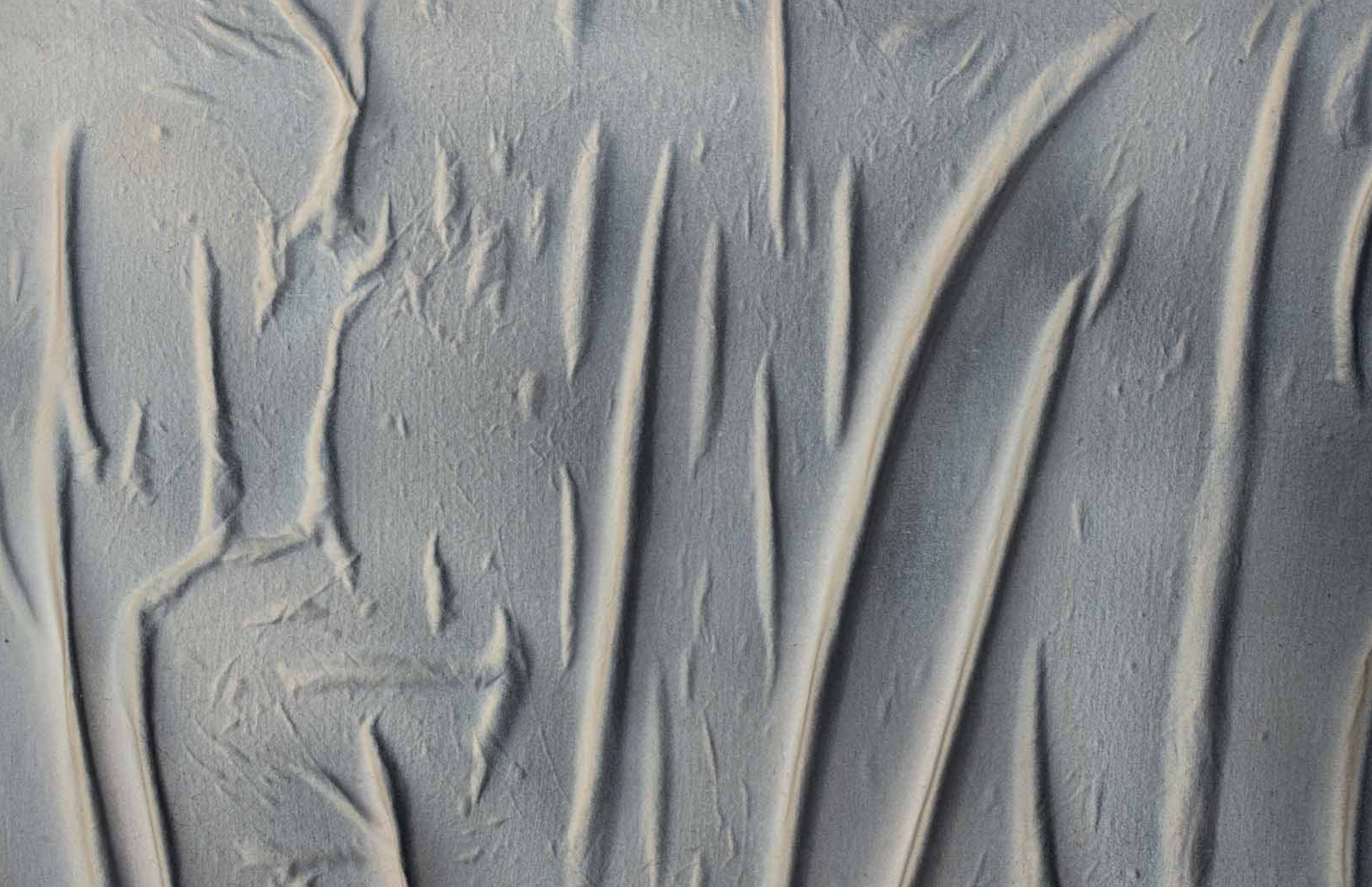
Malarstwo Dominika jest samym malarstwem! (...) jeśli nawet [obrazy] zatytułowane są tylko „kompozycja" to i wówczas czujemy w nich odbicie istniejącego świata tylko bardziej barwnego, bardziej przestrzennego, żyjącego nie tylko w świetle dziennym naturalnym, ale prześwietlonego własnym emanującym z siebie światłem.

(Hryniewiecki J., Tadeusz Dominik. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. ZPAP / CBWA Zachęta, Warszawa 1969, s. nlb)

Dominik był z jednej strony pejzażystą, z drugiej zaś prawdziwym twórcą pejzaży. Nie odtwarzał natury w sposób fotograficzny, raczej ją przetwarzał. Malował przede wszystkim na płótnach o podłużnych formatach, które umożliwiały większą narracyjność. Rzadziej sięgał po kwadratowe podobrazia, które wymagały zdyscyplinowania kompozycji. Malarz doprowadził swoje obrazy do tak ogromnej syntezy, że otarł się praktycznie o sztukę abstrakcyjną. Określenie granicy między tym, co figuratywne a nie przedstawiające – 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 to, co najistotniejsze. Tendencji do syntezy towarzyszyła odwaga w użyciu koloru. Paleta artysty składała się z najbardziej 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 patrzałem 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).

Oferowana kompozycja przywodzi na myśl letni ogród, w którym królują kwiaty o dźwięcznych i soczystych barwach. Możemy niemalże poczuć zapach parującej pod wpływem słońca wilgotnej ziemi. Zestawienie barw – pomarańczu z błękitem, zieleni z fioletem i brązów – jest z jednej strony wibrujące, a z drugiej niezwykle harmonijne. Forma i kolor współgrają ze sobą tworząc doskonałą całość, spontaniczną i radosna wizję natury, z jaką kojarzone będzie już zawsze malarstwo Tadeusza Dominika.



68
JONASZ STERN
(1904 - 1988)

Collage, 1976

kolaż, płótno, 45 x 57 cm
sygn. p. d.: Stern 976
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Agra-Art, aukcja 24.04.2005, poz. 6749

WYSTAWIANY
Sopot, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Prace Jonasza Sterna (1904 - 1988) z lat 30. - 80., 7 kwietnia - 19 maja 2005.

Człowiek zawsze maluje siebie. Nawet w abstrakcji. Życiorys jest najważniejszy. Mówi, kim człowiek jest, co w nim siedzi. Sztuka dopiero wtedy znajduje oddźwięk, kiedy artysta zdoła przedstawić siebie sugestywnie.
– *Jonasz Stern*

(Dzikowska E., Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Rosikon Press, Warszawa 2011, s. 214)

Bronisław Schlabs, malarz i fotograf związany z Poznaniem, uchodzi za jednego z najważniejszych twórców polskiej fotografii powojennej. Był nie tylko czynnym fotografem, ale i propagatorem tej dziedziny sztuki. Przez wiele lat należał do Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego oraz ZPAF i ZPAP. W 1949 roku ukończył Politechnikę Poznańską. Początkowo fotografował w duchu socrealizmu, by w połowie lat 50. zwrócić się ku uabstrakcyjnionym motywom z natury. W 1957 zorganizował w Poznaniu przełomową wystawę fotograficzną "Krok w nowoczesność". W tym samym roku przystąpił do nieformalnej grupy fotograficznej, którą tworzył wraz z Jerzym Lewczyńskim i Zdzisławem Beksińskim. W tym też czasie twórczość Schlabsa zaczęła przybierać niemalże eksperymentalny charakter, zbliżając się do techniki graficznej. Używał negatywów, które w różny sposób przetwarzał poprzez drapanie, cięcie, podgrzewanie i przyklejanie równych materiałów. Artysta wychodził z założenia, że tworzywo fotograficzne jest analogiczne do obrazu malarskiego, poddawane więc może być eksperymentom. Prace malarskie Schlabsa z tego okresu charakteryzuje ekspresja, zróżnicowana faktura o wyraźnie wyodrębniających się elementach konstrukcji obrazu. W 1957 roku wspólnie z Beksińskim i Lewczyńskim pokazał swój dotychczasowy dorobek fotograficzny w galerii Krzywe Koło. W 1958 roku brał udział jako jedyny Polak w wystawie zorganizowanej przez Otto Steinerta „Subjective Fotografie" w Essen, a w 1960 roku w pokazie „The Sense of Abstraction In Contemporary Photography" w MOMA w Nowym Jorku. Jego zdjęcia, wystawione obok prac najwybitniejszych przedstawicieli fotografii awangardowej z Man Rayem i Laszlo Moholy-Nagym na czele, należały do najbardziej progresywnych, daleko odbiegając od abstrakcji aluzyjnych, które przeważały na tej prestiżowej ekspozycji, zorganizowanej przez Edwarda Steichena.

Malarstwo Schlabsa, któremu artysta poświęcił się na równi z fotografią, można określić jako strukturalne, wpisujące się w szeroko pojęty i popularny wówczas w Polsce nurt malarstwa materii. Innowacyjność poznańskiego artysty polegała na opracowaniu własnej techniki łączącej fotografię z malarstwem olejnym. W połowie lat 50. Schlabs znalazł się w orbicie środowiska skupionego wokół galerii „Krzywe Koło" w Warszawie. Działania twórcze artystów zrzeszonych w „Grupie 55" i innych ugrupowaniach awangardowych tego czasu miały na niego niewątpliwy wpływ. Opowiadając się w pełni za postulatem wolności w formułowaniu malarskiego języka, w swoich działaniach dopuszczał użycie i przetwarzanie najróżniejszego rodzaju materiałów. Malarstwo strukturalne Schlabsa, artysty odważnego i nowatorskiego, rozpatrywać należy przez pryzmat jego eksperymentalnych działań na polu fotografii. Ujęte w tym szerszym kontekście, stanowi niewątpliwie cenną propozycję dla miłośników powojennej awangardy w polskiej sztuce.

69
BRONISŁAW SCHLABS
(1920 - 2009)

Kompozycja

technika własna, płótno, 60 x 70 cm

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Poznań, Galeria Miejska Arsenał, Bronisław Szlabs - Prace z lat 1952 - 1995, 6 - 29 lutego 2004.

Malarz i aktor, po ukończeniu w 1939 roku gimnazjum im. R. Traugutta w Częstochowie, podjął prywatną naukę malarstwa i rysunku u Zdzisława Kałędkiewicza. Po wojnie znalazł się w Krakowie, gdzie kontynuował edukację artystyczną u prof. Pautscha. Równocześnie w roku 1946 zdał egzamin eksternistyczny przed Komisją Związku Artystów Scen Polskich uzyskując uprawnienia do wykonywania zawodu aktora. Pracował w teatrach w Toruniu, Łodzi i Warszawie, realizując tam również scenografie.

Równolegle tworzył malarstwo olejne, które szybko wyewoluowało w kierunku abstrakcji. Salaburskiego pociągała w niej zwłaszcza wolność wypowiedzi i nieograniczonego wpływu artysty na określanie przestrzeni malarskiej. Został członkiem „Grupy 55" przy Galerii Sztuki Nowoczesnej „Krzywe Koło". Manifest tego ugrupowania z 1955 roku zaczynał się od mocnego stwierdzenia, że „obraz jest prowokacją". Jego autorzy zwracali także uwagę na coraz częstsze mieszanie sztuki intelektualnej z tanim estetyzmem. Środowisko, skupione wokół postaci Mariana Bogusza, bardzo szybko znalazło się w czołówce najważniejszych punktów na artystycznej mapie Polski. „Krzywe Koło" było jedną z pierwszych galerii w kraju, która w dobie socrealizmu lansowała twórczość zaangażowaną i awangardową. Salaburski uczestniczył w pierwszej wystawie „Grupy 55" w „Krzywym Kole" latem 1956 roku. Był artystą aktywnym wystawienniczo. Począwszy od debiutu na wystawie związkowej ZPAP w Częstochowie w roku 1945, brał udział w wielu pokazach zarówno w kraju jak i zagranicą, między innymi w Kopenhadze, Dusseldorfie, Utrechcie, Sztokholmie, Wiedniu, Toronto czy Nowym Jorku. Wystawy Salaburskiego, odbywające się przy udziale ścisłej czołówki artystów ówczesnej awangardy, jak Henryk Stażewski, gromadziły tłumy. Znaczna część spuścizny artystycznej znalazła się w kolekcjach zagranicznych. Abstrakcyjne malarstwo Salaburskiego cechowało się wyraźnie zaznaczoną strukturą prezentowanych form, wyrafinowanym kolorytem, jak również dynamiką i plastycznością materii. Niesłusznie pozostająca w cieniu takich twórców jak Kantor, Maziarska czy Lenica, twórczość Zdzisława Salaburskiego bez wątpienia należy do najważniejszych przejawów nurtu malarstwa materii w Polsce.

On [Salaburski] nie bawi
się laniem farb i gipsu.
Wie zawsze, co wyniknie.
Pewnie kreśli swe precyzyjne
kreseczki. Jest panem sytuacji.
Może porządkować to wszystko
wedle intelektualnej koncepcji.
– *Jerzy Stajuda*

(Gola J., Sitkowska M. [red.], O obrazach i innych takich, wyd. Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa 2000, s. 30)

70
ZDZISŁAW SALABURSKI
(1922 - 2006)

Kompozycja, 1980

olej, płótno, 80 x 100 cm
sygn. na odwrociu: Z. Salaburski / 1980 / Warszawa

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

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

Prezentowany „Akt przy otwartym oknie" ukazuje kobietę w charakterystyczny dla Nowosielskiego sposób zakomponowaną przy krawędzi, na granicy obrazu. Schowana modelka, pokazuje tylko fragmenty swojego smukłego, wydłużonego ciała. Siedzi ze zgiętymi kolanami na brązowej kanapie, w ascetycznie umeblowanym pokoju o białych ścianach. Pół-anonimowa, skrywając twarz za okularami przeciwsłonecznymi, wychyla się niepewnie zza ramy – jakby sprawdzała, czy ktoś ją podgląda. Wszystkie elementy wnętrza sprowadzone zostały do prostych, geometrycznych form wypełnionych kolorem i silnie skontrastowanych ze sobą. Nagie, opalone kończyny modelki zaznacza blask światła. Czerwień jej ust i nabrzmiałego sutka, potęgują dodatkowo erotyczne napięcie, działając na wyobraźnię widza.

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

71
JERZY NOWOSIELSKI
(1923 - 2011)

Akt przy otwartym oknie, lata 70. XX w.

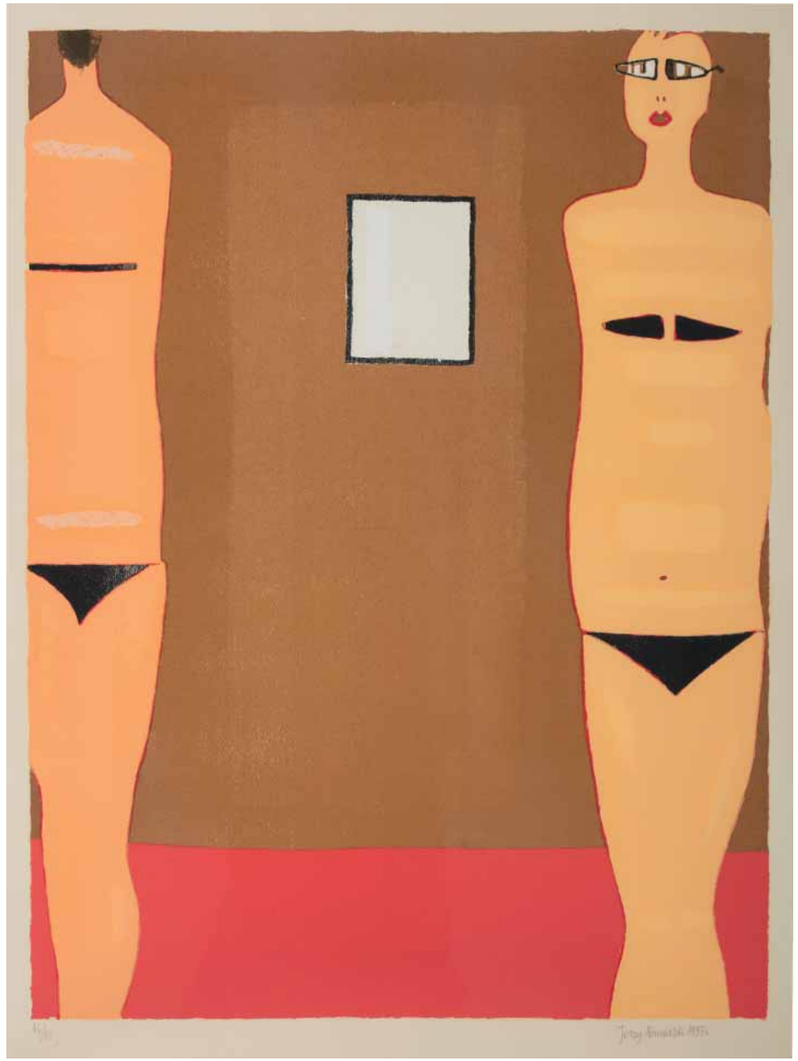
olej, płótno, 100 x 60 cm
sygn. na odwrociu: Jerzy Nowosielski

Estymacja: 280 000 – 350 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup w Polswiss Art (2018)
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

Jego sztuka jest w najwyższym stopniu ascetyczna. (...) człowiek przedstawiony jest najbardziej syntetycznie jak to możliwe, przedmioty ograniczone do niezbędnych, kolory i linie tylko konieczne, kompozycje niebywale proste. Tak wiele osiąga się przez tak mało.
– *Maciej Gutowski*

(Jerzy Nowosielski. Kobiety we wnętrzu [katalog wystawy], Galeria Kordegarda, Warszawa 1998)



72
JERZY NOWOSIELSKI
(1923 - 2011)

Kobiety z lustrem, 1997

serigrafia barwna, papier
85 x 65 cm ed. 44/50
sygn. p. d.: Jerzy Nowosielski 1997r.

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

73
JERZY NOWOSIELSKI
(1923 - 2011)

Kompozycja, lata 60. XX w.

akwarela, gwasz, papier, 42 x 30 cm
sygn. monogramem p. d.: J.N.

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Kiedy abstrakcję geometryczną zaczniemy traktować jako ascezę figuracji, jej substytut, a nie jak jej całkowite zaprzepaszczenie, to wcześniej czy później musimy dotrzeć do malarstwa Nowosielskiego.

(Szczepaniak A., Jerzy Nowosielski. Malarstwo. Wybór obrazów z lat 1957-1996. Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki, Galeria Extravagance, Sosnowiec 2013)

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

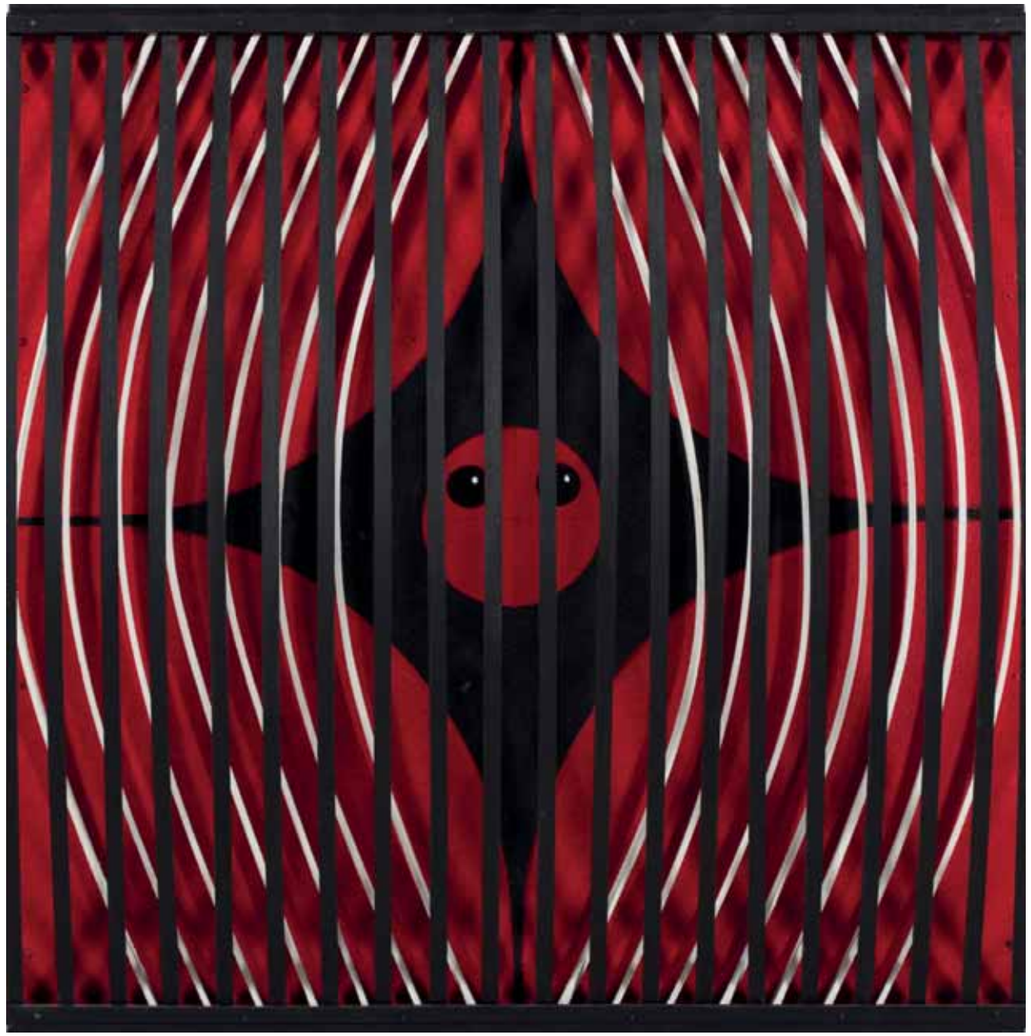
(Kowalska Kitowska B., Łysiak M., Jan Ziemski - walka z „duchem geometrii", [w:] „Kresy" 1996, nr 28, s. nlb)

74
JAN ZIEMSKI
(1920 - 1988)

Kompozycja, 1973

akryl, płyta pilśniowa, 50 x 50 cm
sygn. na odwrociu: JAN ZIEMSKI / 1973 r.

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł •



75
ANTONI STARCZEWSKI
(1924 - 2000)

Kompozycja

ceramika, drewno, 45 x 35 cm

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Sopot, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Projekt: nowoczesność / Łódź / Kraków / Warszawa, 2004.
Poznań, Galeria Piekary, Antoni Starczewski. Artysta i uniwersum, 12 wrzesień 2014 - 24 października 2014.

REPRODUKOWANY
Antoni Starczewski. Artysta i uniwersum [katalog wystawy], wyd. Fundacja 9/11 ArtSpace, Poznań 2014.

WOJCIECH FANGOR

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

Współczesny obraz przestał być dziurą w ramie do zaglądania w głąb. Zaczął emanować swą powierzchnią na zewnątrz, stał się źródłem promieniowania, wytwarzając w przestrzeni strefę fizycznego działania.
– *Wojciech Fangor*

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

76
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

M 52, 1970

olej, płótno, 126 x 126 cm
sygn. i opisany
na odwrociu: FANGOR / M52 1970 / 50 X 50 "

Estymacja: 2 000 000 – 2 500 000 zł •

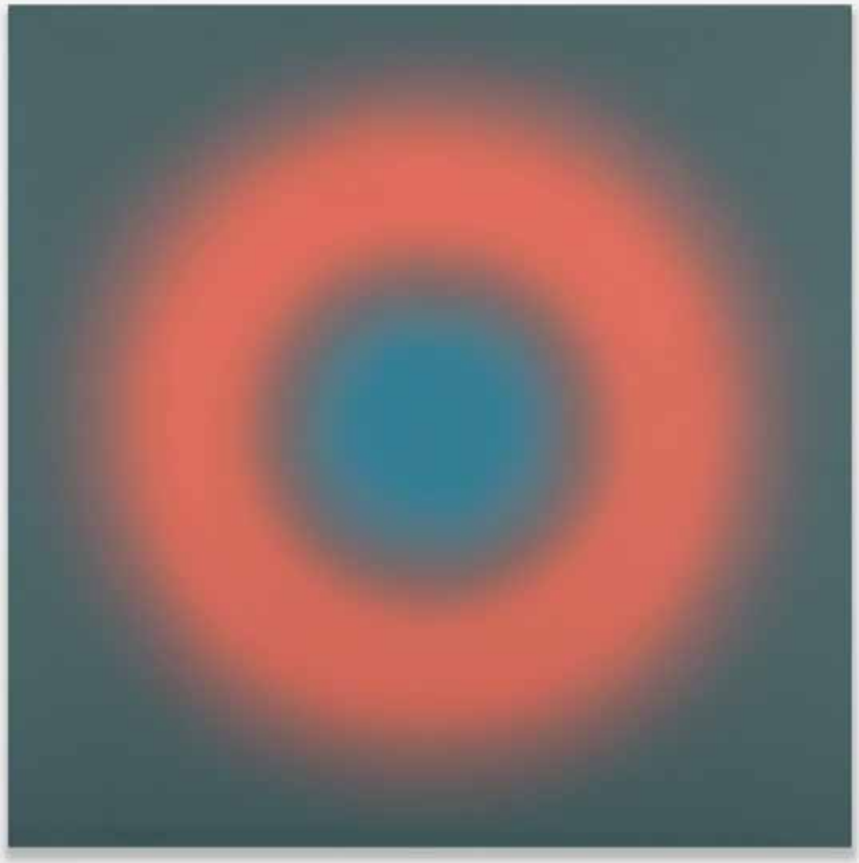
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Sotheby's Nowy Jork, aukcja 26.02.2007, poz. 175
USA, kolekcja prywatna Milwaukee, Irving Galleries

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

REPRODUKOWANY
Szydłowski St., Wojciech Fangor. Space as play [katalog wystawy], Kraków 2012, s. 220.

Malarstwo op-art Wojciecha Fangora jest jego niezaprzeczalnym znakiem rozpoznawczym. W latach 60., po emigracji do Stanów Zjednoczonych, artysta osiągnął dawno wyczekiwaną stabilizację. Mógł malować w spokoju. Zyskiwał też coraz większe grono klientów dzięki rozlicznym kontaktom z amerykańskimi galeriami, począwszy od nowojorskiej Galerie Challete. Jej właściciel Artur Lejwa – żydowski marszand polskiego pochodzenia – umiejętnie wspierał młodego twórcę, nie tylko organizując ekspozycje i aranżując sprzedaże 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 „M52" namalowany został w roku słynnej, nowojorskiej wystawy. Powstał w pracowni Fangora w Madison, o czym świadczy skrót „M" w tytule pracy. Mgliste, miękkie przejścia kolorystyczne – od zgaszonej szarości, przez świetlistą czerwień, aż do intensywnego błękitu – wykonał artysta leonardowską techniką sfumato. Przenikanie się barw w połączeniu z organiczną formą okręgu wprawia płaszczyznę dzieła w ruch. „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" (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], Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2011, s. 9). Wewnętrza energia ożywia dzieło, przykuwając naszą uwagę. Świetliste, pomarańczowo-niebieskie koło wibruje i wypełnia przestrzeń, zapraszając do optycznej gry.



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

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

Prezentowana praca wykonana w technice pasteli na papierze pochodzi z 1975 roku. W połowie lat 70., po wielkim sukcesie indywidualnej wystawy w nowojorskim Muzeum Guggenheima, Fangor zaczął odchodzić powoli od op-artowskich poszukiwań przestrzeni, które charakteryzowały jego twórczość od końca lat 50. Obok kompozycji olejnych, ważną część jego ouvre stanowiły rysunki, będące naturalnymi dla procesu twórczego poszukiwaniami i próbami – ich ważnym etapem, a zarazem 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. Rysunkowe kompozycje op-artowskie, które powstawały równolegle z najlepszymi płótnami Fangora, dają możliwość wglądu w proces twórczy, zwłaszcza ten czysto plastyczny. Zupełnie inaczej niż na finalnych obrazach olejnych, gdzie kompozycja stworzona jest z barw nieomal dyfuzyjnie przenikających się i niepostrzeżenie zlewających się w iluzję kształtu, na rysunkach widzimy ten proces rozłożony na wyraźne części.

Oferowana pastelowa kompozycja z kołem znajdowała się pierwotnie w kolekcji nowojorskiej galerii Chalette International. Fangor związał się z nią już na początku swojego pobytu w USA, pozostając w przyjaźni z jej założycielami – małżeństwem Madeleine i Arturem Lejwa – którym powierzył do sprzedaży wiele ze swoich najlepszych obrazów. Funkcjonująca do 1972 roku pod nazwą „La Chalette" galeria organizowała ważne wystawy zbiorowe, które następnie były przekazywane muzeom w całych Stanach Zjednoczonych. Prezentowany rysunek w swojej prostocie ukazuje piękno i elegancję skoordynowanych kolorowych linii. Zbudowany został z setek pojedynczych kresek i dotknięć w konkretnych barwach. Pastele 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.

Fangor na kartkę papieru rzuca zawsze gotową koncepcję, tworzy obraz od pierwszego podejścia. Uprawdopodabnia tym samym renesansową teorię, wedle której rysunek jest emanacją idei zrodzonej z wyobraźni.

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

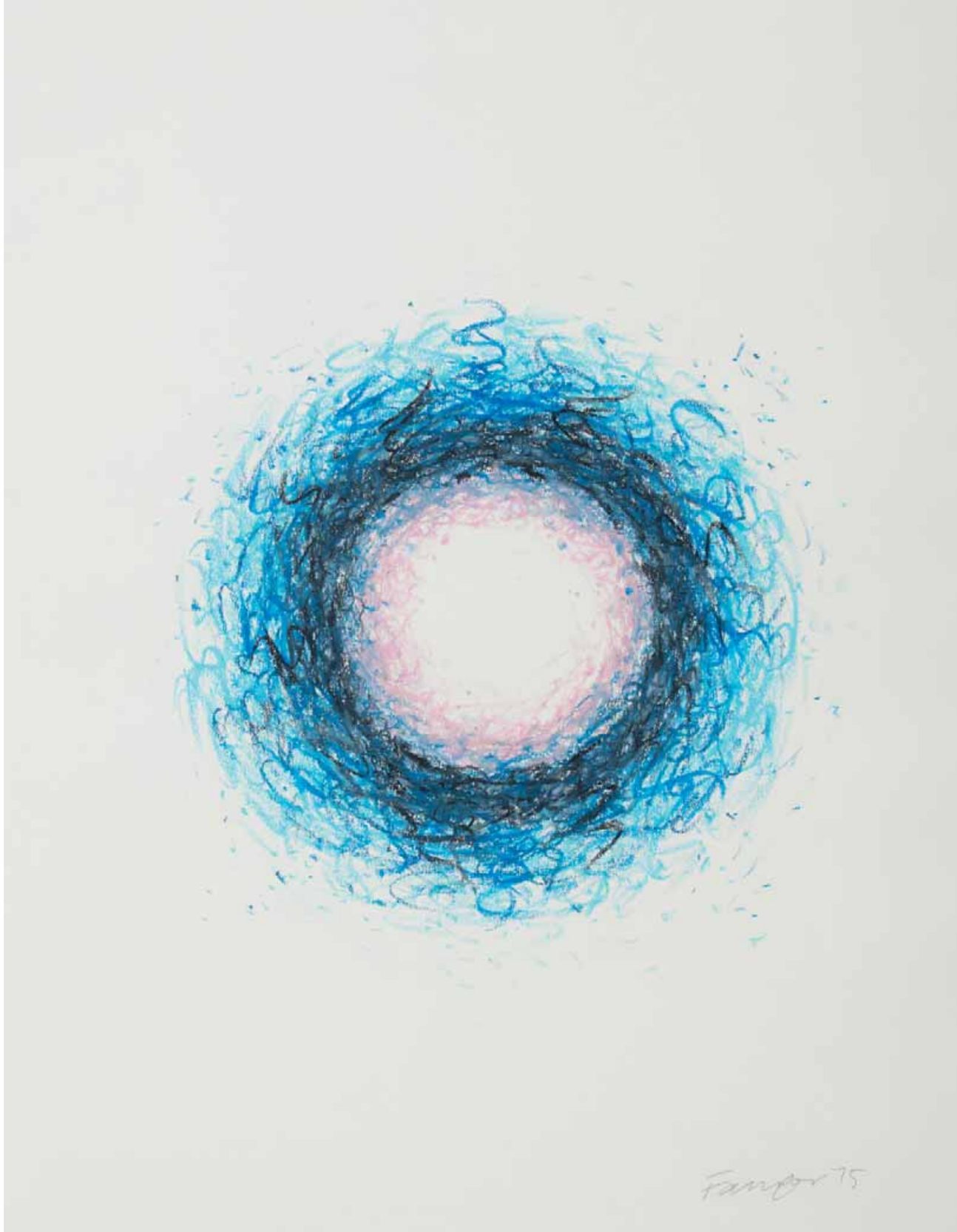
77
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

Koło, 1975

pastel, papier, 58,5 x 50 cm
sygn. p. d.: Fangor 75

Estymacja: 100 000 – 130 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Wettmann Auktionshaus an der Ruhr, aukcja 26.11.2023, poz. 53
Nowy Jork, Galeria Chalette International



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

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

78
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

Akt stojący, 1950/2006

akryl, papier, collage, druk, płyta, 165 x 115 cm
sygn. l. d.: Fangor
sygn. i opisany na odwrociu: FANGOR 1950-2006 / "AKT STOJĄCY 1." / 165 x 115 cm

Estymacja: 120 000 – 140 000 zł

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

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

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

„Portrety anonimowe" to cykl prac obejmujący kilkadziesiąt portretów ludzkich wykonanych z bawełnianego płótna lub papierowej masy nasączonych żywicą. Ten rodzaj obrazowania pojawił się w twórczości Magdaleny Abakanowicz równolegle z maskami odlewanymi z brązu („Inkarnacje") w połowie lat 80., i stanowił istotne novum w działalności artystki. Dotychczasowo bowiem Abakanowicz nie interesowała się bliżej wyglądem twarzy. Wprawdzie w roku 1976 wykonała w utwardzonej tkaninie dwa portrety, a od roku 1981 powstawał również cykl rysunków, w których interpretowała ten motyw, to jednak do momentu pojawienia się „Portretów anonimowych" oraz „Inkarnacji", można śmiało powiedzieć, kategoria portretu nie istniała w twórczości artystki. „Teraz wizerunki ludzi i zwierząt stają się dla Abakanowicz jednym z ważniejszych zagadnień twórczych. Uproszczone i zdeformowane, naturalnej wielkości głowy stoją na prostych wysokich podpórkach z metalu lub drewna. Stoją w pozycji jakby przymusowej, chwilowej, niewygodnej, nawet zagrażającej. Jak we wszystkich pracach Abakanowicz, podstawa stwarza sytuacje, w której rzeźba egzystuje, tworzy jej kontekst i jest tak nieodłączną jej częścią jak nogi utrzymujące korpus" – pisał Mariusz Hermansdorfer w 1995 roku (Hermansdorfer M., Magdalena Abakanowicz, Wrocław, 1995, s. 20).

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

U źródła „Portretów anonimowych" znajduje się jednak twarz samej artystki. Abakanowicz odciskała ją w ciekłym wosku. O rezultatach tych działań mówiła: „ (…) odsłaniają [one] wewnętrzny chaos wnętrza ukrywanego za żywą twarzą. Uciekam od każdej, sięgając po następną (…). Na skórze, we włosach, w ruchu powietrza zapach gorącego wosku. Nosiłam go w sobie jeszcze wiele dni po zakończeniu kolejnego etapu pracy. Wywołuje on obrazy, przeistacza każdy inny zapach" (Magdalena Abakanowicz. Cysterna [katalog wystawy], Ślaziński M. [red.], Warszawa 2008, s. 102). Doświadczenie pozostawiania własnego śladu w materii wosku, czy – jak w przypadku „Portretów anonimowych" – bawełnianej tkaninie czyni z tych portretów akt twórczy o niezwykle osobistym rysie. Mają one, wobec szerszego kontekstu artystycznych działań Magdaleny Abakanowicz, wymiar również symboliczny. Wraca bowiem temat indywidualności i multiplikacji. Portret – gatunek sam z siebie oddający indywidualizm jednostki – staje się tu punktem wyjścia do działania o charakterze seryjnym. Z jednej strony artystka nadaje odciskowi rysy jednostkowe, z drugiej zaś powtarza je jakby chcąc ów indywidualizm zatrzeć.

Moje formy są jak kolejne skóry, które z siebie zdejmuję. (…) Miękkie zawierają w sobie nieskończoną ilość kształtów możliwych, z których tylko jeden jest przeze mnie wybrany jako właściwa forma znacząca.
– Magdalena Abakanowicz

(Coxon A., Jacob M. J. [red.], Magdalena Abakanowicz, wyd. Zysk i S-ka, Poznań 2022, s. 22)

79
MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930 - 2017)

z cyklu Portrety anonimowe, 1985

płótno bawełniane, żywica, drewno
wys. 64 cm
sygn. na podstawie monogramem MA 85

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

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*

Swoją drogę twórczą Teresa Pągowska 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. „Z aluzyjnych konstrukcji plastycznych, które śmiało można nazwać abstrakcją, łyśnie raptem przejmująco rozedrgana pulsem płaszczyzna ludzkiej skóry, spomiędzy meandrów wysmakowanych form skoczą nagle do oczu cienie skręconego boleśnie ciała. Pągowska jest zmysłowa. Ale ta drapieżna zmysłowość jest poprzedzona refleksją, próbą odgadnięcia współczesności (...)" – pisał o artystce Tadeusz Konwicki (Teresa Pągowska. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. CBWA Zachęta, Warszawa 1966, s. nlb).

U Pągowskiej kobieta jest nieuchwytna, anonimowa. Siedzi na krześle, odpoczywa na plaży, 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 Pągowska 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. Skróty formalne, którymi operuje, zwiększają siłę wyrazu i służą jasności wypowiedzi. Tworzy układy dynamiczne, pełne malarskiej ekspresji, będące światem marzeń i wewnętrznych stanów emocjonalnych. „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" – tłumaczyła Pągowska. Jej prace mówią nie tylko o kobiecie jako takiej, ale przede wszystkim o artystce i powojennych czasach, w których tworzyła.

(...) jej kompozycje, to często rodzaj, by użyć słowa piosenki Przybory, enigmatów. Czasami wszystko jest jasne, proste i wyraźne. Niekiedy jednak z wielkim trudem jesteśmy w stanie zidentyfikować poszczególne kształty i rozwikłać rebus obrazu. Zazwyczaj wysiłki zostają nagrodzone i możemy odczytać, skrótowy, czy zawikłany układ form.

(Deptuła B., Teresa Pągowska, Warszawa 2001, s. 11)

80
TERESA PĄGOWSKA
(1926 - 2007)

Plaża, 1985

(dyptyk) akryl, tempera, płótno
145 x 264 cm (całość) 145 x 131 cm (każdy)
sygn. i opisany na odwrociu:
(1) TERESA PĄGOWSKA 1 / PLAŻA 145x264 cm 1985
(2) TERESA PĄGOWSKA 2 / PLAŻA TANCERKA [przekreślone]
145x264 cm 1985

Estymacja: 300 000 – 400 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 29.05.2018, poz. 56

WYSTAWIANY
Toruń, CSW Znaki Czasu, TU jesteśmy. Wybrane prace polskiej sztuki po 1945 roku z kolekcji Krzysztofa Musiała, 2017.
Warszawa, Galeria aTAK, Teresa Pągowska. Przesypywanie czasu, 05 września- 29 listopada 2008.

REPRODUKOWANY
Teresa Pągowska, Przesypywanie czasu [katalog wystawy], Galeria aTAK, Warszawa 2008, s. 172.
TU jesteśmy. Wybrane prace polskiej sztuki po 1945 roku z kolekcji Krzysztofa Musiała [katalog wystawy], wyd. CSW Znaki Czasu, Toruń 2017, s. 174.

OBRAZ, KOLOR
I KONSTRUKCJA
FORMALNA –
PRZYWIĄZANIE DO TYCH
PRIORYTETÓW ORAZ
BOGATA, NIEPRZERWANA
PRAKTYKA WYRÓŻNIAŁY
GO NA PRZESTRZENI
LAT WE WROCŁAWIU
I ZDECYDOWAŁY
O ZNAMIENNEJ POZYCJI
W MIEJSCOWYM
ŚRODOWISKU.

(Jarosz A., Józef Hałas, Wyd. Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu im. Eugeniusza Gepperta, Wrocław 2007, s. 4).

Przebijanie powierzchni obrazu miało swego wielkiego patrona i prekursora w osobie Lucio Fontany. Jego śmiałe gesty otwierania obrazu na jego drugą, niewidoczną nigdy stronę, były w swoim czasie prawdziwą rewolucją, ale i rewelacją. (...) Największy podziw i uznanie budzi kolorystyczne wyszukanie i subtelność obrazów Hałasa. (...) które można określić z pomocą anglojęzycznego zwrotu color fields paintings.
– Bogusław Deptuła

(Józef Hałas – Spotkania [katalog wystawy],
Polswiss Art, 24 sierpnia - 7 września 2018)

81
JÓZEF HAŁAS
(1927 - 2015)

z cyklu Wnętrza, lata. 70. XX w.

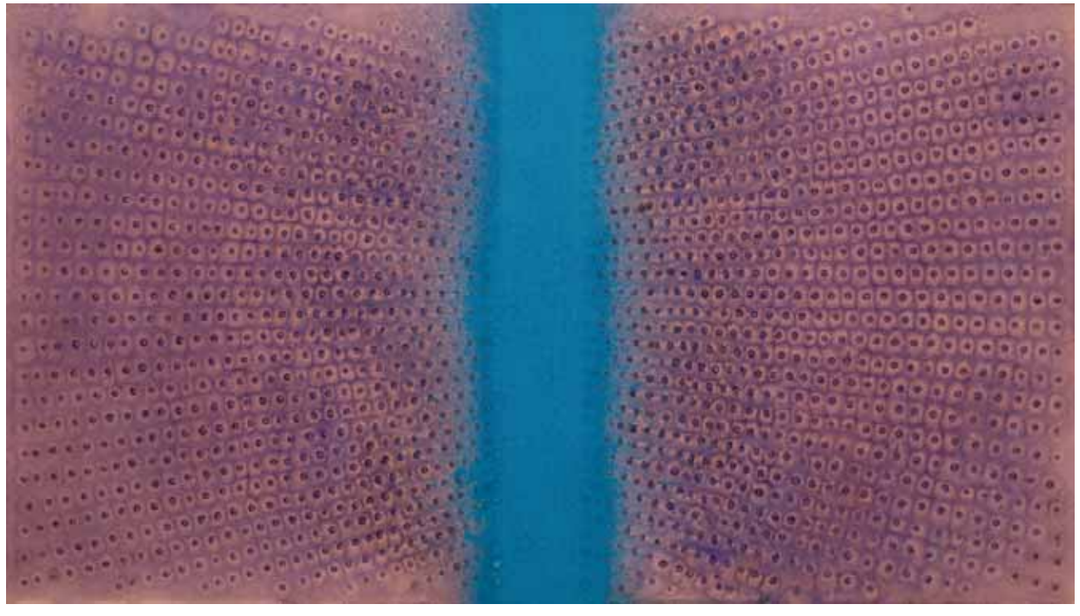
gwasz, papier, 48 x 85 cm

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
kolekcja spadkobierców artysty
własność artysty

WYSTAWIANY
Warszawa, Józef Hałas – Spotkania,
Polswiss Art, 24 sierpnia – 7 września 2018.

REPRODUKOWANY
Józef Hałas – Spotkania, Polswiss Art,
24 sierpnia – 7 września 2018, s. 35.



Józef Hałas to artysta lokowany przez krytyków i badaczy w gronie klasyków XX wieku, obok Stanisława Fijałkowskiego czy Stefana Gierowskiego. Urodził się w 1927 roku w Nowym Sączu. W wieku dwudziestu dwóch lat przeprowadził się do Wrocławia, gdzie w 1949 roku rozpoczął studia w Poznańskiej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Eugeniusza Gepperta. Okres studiów w twórczości Hałasa to przede wszystkim pierwsze znaczące eksperymenty z kolorem oraz strukturą malarską. Malarz należał do pierwszego pokolenia studiującego we Wrocławiu pod pieczą pionierów, którzy po II wojnie organizowali wrocławskie środowisko. W powojennym Wrocławiu był przybyszem, którego bagaż doświadczenia określało jego miejsce pochodzenia – Nowy Sącz – a więc góry, na których oparł podstawy swojej sztuki, realizując w ciągu lat własny i wielokrotnie opracowany model malarstwa pejzażowego. Geometryczny szkielet kompozycyjny obrazów, konstruowany jest zgodnie z przyjętym schematem, a nie zgodnie z prawami obserwacji. Instynkt i temperament, artysty odbija przede wszystkim kolorystyka płócien. Wiele jego prac wyróżnia się specyficzna faktura, w olejach realizowana jako kolaż, w pracach na papierze jako dziurawienie kartki. Pracował realizując długie cykle, niejednokrotnie wznawiając je po wielu latach, m.in. „Góry", „Przeciwstawienia", Piony i skosy", „Podziały", czy właśnie „Wnętrza" inspirowane wpadającym do wnętrza światłem.

Błękitna, niemal monochromatyczna kompozycja pt. „Temat z wariacjami VII" Stanisława Fijałkowskiego jest otwartym na interpretacje widza mikrokosmosem. Minimalistyczna, nieskończenie przestrzenna forma, zbudowana została przy użyciu światła. Jednorodną taflę malarską organizuje charakterystyczna dla twórczości artysty ramka, wyznaczona przez cienką czarną linię biegnącą wzdłuż krawędzi obrazu. Ta swego rodzaju bordiura niesie skojarzenie z ikoną, której klasyczna budowa opiera się zwykle na dwóch płaszczyznach – zewnętrznego obramowania, przeznaczonego na dekoracyjny ornament lub sekwencję małych obrazków, oraz płaszczyzny wewnętrznej ze świętym wizerunkiem. Pole zewnętrzne pełni funkcję swego rodzaju „okna" na świat duchowy, ramy oddzielającej sferę ziemską od niebiańskiej. Podobnie w sztuce Fijałkowskiego owa bordiura otwiera inny, metafizyczny wymiar, wyodrębniając z malunku jako przedmiotu – dzieło sztuki.

„Sztuka jest (…) swoistym uprawianiem metafizyki, szczególną formą filozofowania. W dzisiejszym świecie, który zagubił wrażliwość religijną, owo wyczulenie na świat duchowy czy «poczucie metafizyczne» – jak mawiał Witkacy, sztuka dostarcza niektórych przeżyć, jakich dawniej dostarczała religia. W innej formie uprawiam to, co robi Jerzy Nowosielski – jedyny bliski mi artysta – to znaczy świecki odpowiednik teologii" – tłumaczył swoją koncepcję artysta (Stanisław Fijałkowski rozmawia z redakcją, „Projekt" nr 5'77 / 120). Ograniczając się jedynie do najprostszych środków wyrazu, Fijałkowski wydobywa z płótna malarską esencję. Jego dzieła stanowią tajemnicę zawartą w uduchowionym przedmiocie. Poetyckie i lapidarne, są wewnętrznymi przeżyciami oraz drogą kontemplacji.

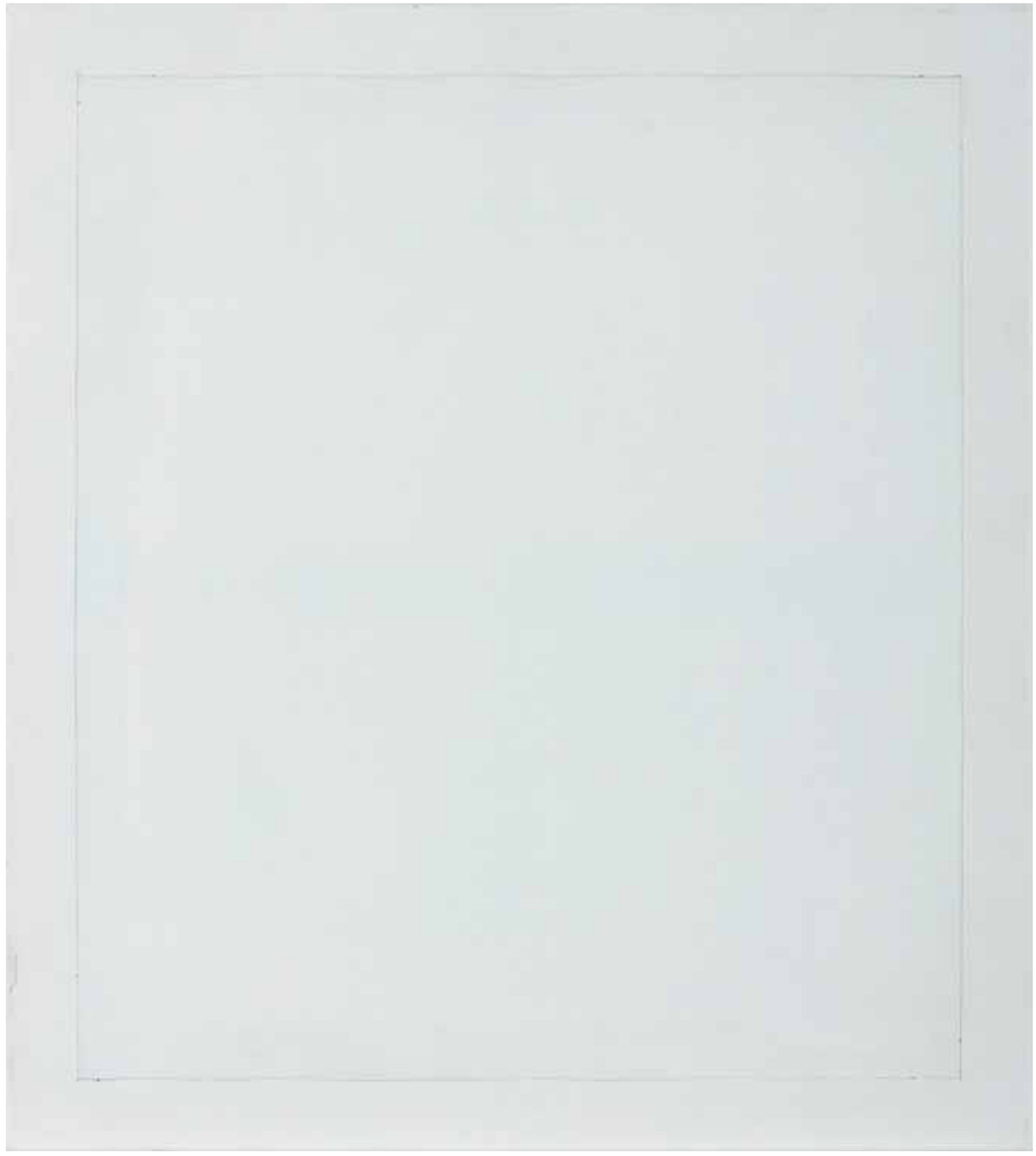
82
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(1922 - 2020)

Temat z wariacjami VII, 2004

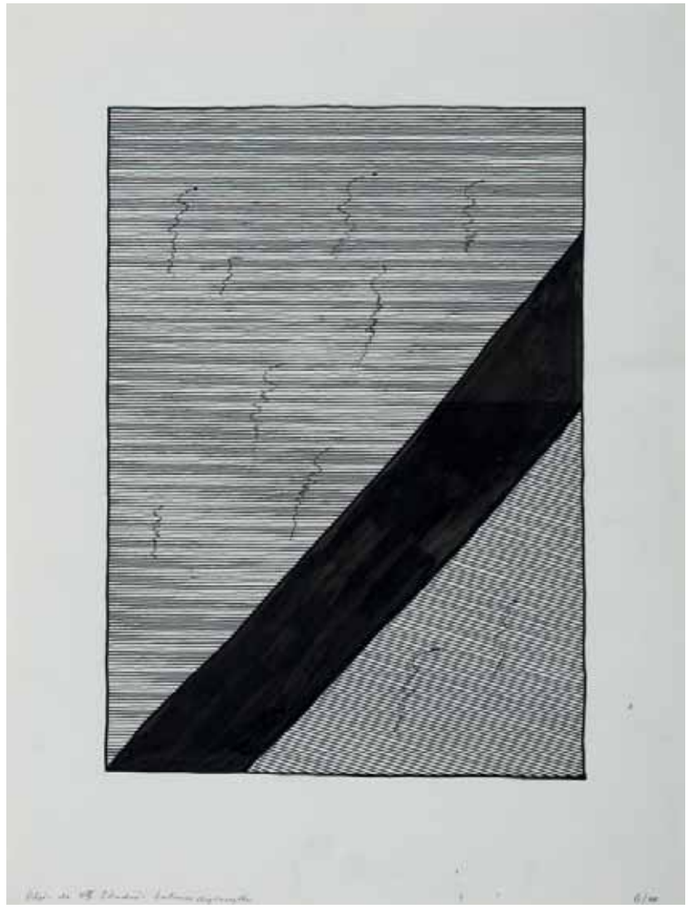
olej, płótno, 73 x 65 cm
sygn. na odwrociu na blejtramie: S. Fijałkowski – Temat z wariacjami VII 79/2004

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna



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



83
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(1922 - 2020)

Szkic do VIII Studiów Talmudycznych, 1978

ołówek, tusz, papier, 65,5 x 49,5 cm
opisany u dołu: Szkic do VIII Studiów Talmudycznych 6/78

Estymacja: 7 000 – 9 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

84
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(1922 - 2020)

Szkic do autostrady LX, 1981

ołówek, tusz, papier, 63,5 x 48 cm
opisany u dołu: szkic do LX Autostrady (6) maj 81 / 11a/81

Estymacja: 7 000 – 9 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

W pracach Jana Berdyszaka formy o ostrych krawędziach stykają się z miękkimi, organicznymi wycięciami, wewnątrz struktur panoszy się przestrzeń, a dążenie do tzw. właściwych proporcji i wzajemnego balansowania się ciężarów optycznych absolutnie nie ma tu miejsca.
– Marta Smolińska

(Smolińska M., A-resztowanie [nie]widzialnego, [w:] Efekt motyla. Humaniści wobec teorii chaosu, Bakuła K. [red.], t. 2, Kraków 2012, s. 103)

85
JAN BERDYSZAK
(1934 - 2014)

Reszty po... B, 2010

akryl, papier, 61 x 78 cm (kompozycja) 97 x 112,5 cm (w oprawie)
sygn. p. d.: JAN / BER / DYSZ / AK 2010 sygn. i opisany na odwrociu: RESZTY PO... B akryl 55,6 x 83,5 cm / JAN / BER / DYSZ / AK / 20 / 10 oraz dwie pieczątki

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

W powstającym od 2006 roku cyklu „Reszty reszt" Jana Berdyszaka spotykają się elementy z natury sobie nieprzypisane, a wręcz obce i niedostosowane do siebie nawzajem. Efekt ten dodatkowo podkreślony zostaje zastosowaną kolorystyką oraz rozmaitym podejściem do potencjału śladu pracy pędzla. Zestawienia barwne atakują oko, nie mieszcząc się ani w kategorii harmonii przez analogię, ani harmonii przez opozycję. Kluczowe wydaje się w tym kontekście pojęcie (samo)integracji, wskazujące na potencjał fragmentów i reszt do budowania całości nowych, sytuujących się poza tradycją i stereotypami, dalekich od potocznego wyobrażenia na temat obrazu malarskiego.

Problematyka przestrzeni to wiodący motyw w twórczości Berdyszaka, jednego z najoryginalniejszych i najbardziej autonomicznych artystów polskiej sztuki współczesnej. Poświęcił się jej malarskiej analizie już od momentu ukończenia w 1958 roku studiów w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Przestrzeń – otaczająca, wypełniająca czy przenikająca obiekt – oraz sytuacje przez nią aranżowane, towarzyszyły artyście w zgłębianiu zagadnienia istoty obrazu. Od najwcześniejszych prac zrywał on z powszechnie przyjętymi dla malarstwa formatami, tworząc obrazy koliste – pełne i fragmentaryczne. Stosowane metamorfozy dotyczyły zarówno blejtramu jak i powierzchni płótna, która – nawet jeśli pozostawała tradycyjnie prostokątna – zapełniana była układami pionowych bądź poziomych kół lub ich wycinkami, resztkami. Sam artysta o całej swojej twórczości lubił mówić, że to „reszta reszt" (Zboralska K., 101 polskich artystów współczesnych. Wybitnych, uznanych, debiutujących, wyd. Artinfo, Warszawa 2019, s. 18). Wraz z upływem czasu kwestia „pustego" staje się dla niego niemal równorzędna z tym co widzialne – samym obiektem. To co fragmentaryczne, nieobecne i wycięte, podkreślone zostaje przez obecność mocnego konturu, ostro załamującej się linii czy otworu wewnątrz obiektu.

86
ANDRZEJ DŁUŻNIEWSKI
(1939 - 2012)

Amen Zamysłu
(za Olivierem Messiaen), 2006

akryl, płótno, 170 x 120 cm
sygn. i opisany na odwrociu na blejtramie: A. DŁUŻNIEWSKI 2006 R. "AMEN ZAMYSŁU" (ZA OLIVIEREM MESSIAEN)

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna

87
RYSZARD WAŚKO
(ur. 1947)

Bez tytułu, 1991

sadza, pigment, płótno, 50 x 50 cm
sygn. i opisany na odwrociu: R. Waśko / 1991

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna

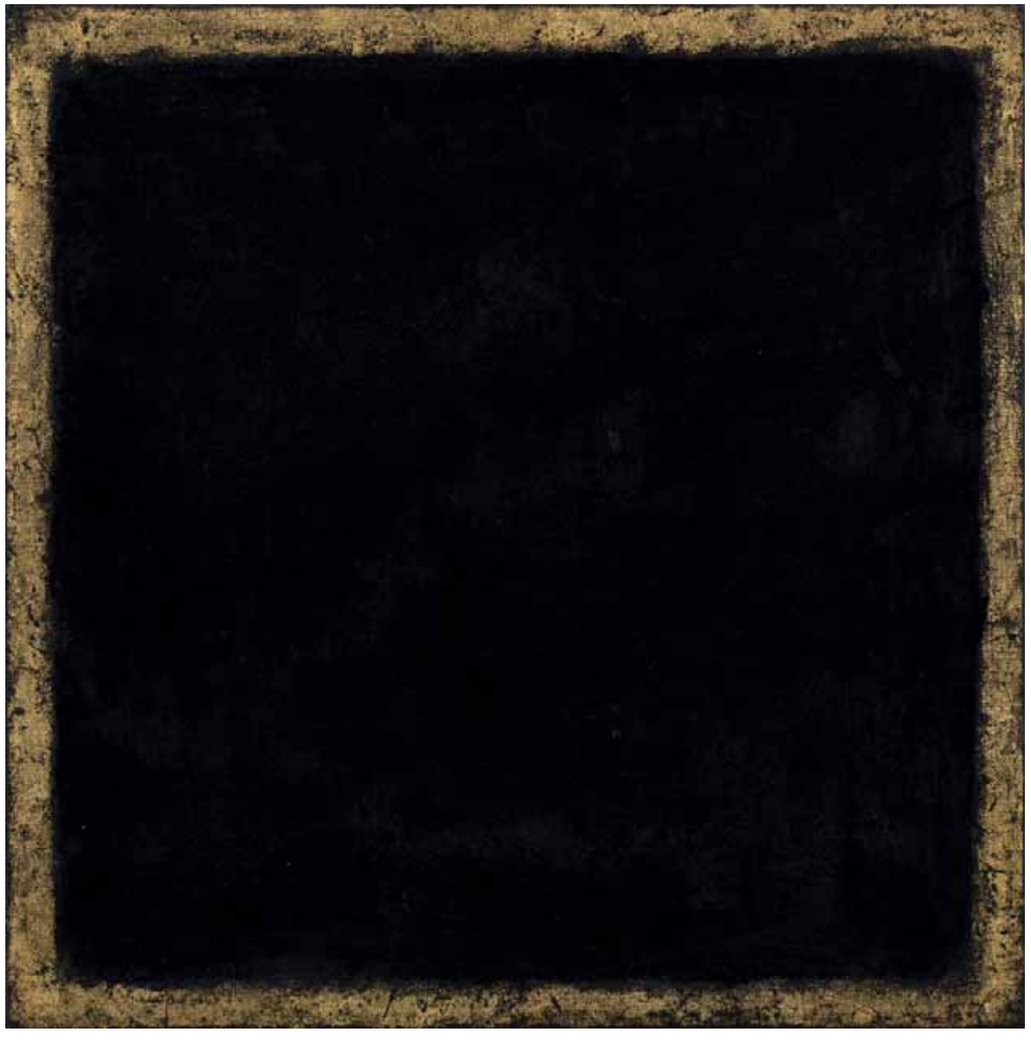
Zainteresowania twórcze Ryszarda Waśki skupione są wokół sztuki nowych mediów. Jako student łódzkiej „Filmówki" i członek Warsztatu Formy Filmowej, swoje pierwsze działania artystyczne powiązał z fotografią, filmem i wideo. Uwypuklał w nich podporządkowanie systemowym regułom, matematycznym schematom i mechanicznym środkom, zarysowując problem realności, czasu i ciągłości percepcji. Tymczasem organizacja w 1981 roku w Łodzi pierwszej wystawy „Konstrukcja w Procesie", odbywającej się potem cyklicznie w formie międzynarodowej, a przede wszystkim emigracja do Berlina w 1983 roku i konieczność odnalezienia się w zupełnie nowym środowisku, spowodowały u Waśki istotną zmianę artystycznej postawy. Odchodząc od nowoczesnych technologii, zwrócił się ku malarstwu. Poszukując nowych technik i nowych materiałów, zaczął tworzyć obrazy z zastosowaniem naturalnych czy w niewielkim stopniu przetworzonych składników, takich jak sadza, wosk, tłuszcz, pigmenty, płatki złota i srebra, rdza czy cynk.

Sadza jako materiał malarski zainspirowała go już kilka lat wcześniej, podczas pierwszej „Konstrukcji w Procesie". Jego kolega, amerykański artysta Sol LeWitt, potrzebował wówczas do wykonania swego dzieła pomocy w zgromadzeniu dostatecznej ilości czarnej farby, tak by mógł pokryć nią bardzo długą ścianę. Przy reglamentacji towaru w realiach PRL-u, Waśko nie był w stanie zorganizować artyście aż tylu tubek z farbą. Wpadł jednak na pomysł zakupu worka sadzy, która po wymieszaniu z odpowiednim klejem, perfekcyjnie spełniła rolę czarnego barwnika, nie tylko ratując koncepcję LeWitt'a, ale też stanowiąc dla Waśki ważny impuls dla dalszych doświadczeń twórczych.

Zwrócenie się artysty w okresie berlińskim ku nietypowym, organicznym materiałom malarskim niosło ze sobą eksperymenty natury technicznej, takie jak rozcieranie palcem, przydymianie, rozprowadzanie płynnego wosku i cynku. Działania te, przypominające swoiste rytuały, nie podlegały żadnemu mechanicznemu procesowi czy systemowi reguł, za to wprowadzały istotny zakres niepewności co do efektów. Rezultat nie był z góry określony czy zaplanowany. Co więcej, płótna „żyły", zmieniając się przez warunki atmosferyczne i fizyczno-chemiczne. Głęboko czarne, matowe powierzchnie osypywały się, brudząc swoje otoczenie i odbiorców.

Roztarta palcami (...) sadza, podobnie jak przypadkowe odciski palców na bieli obrazów, przypominają tropy na śniegu, znaki języka Natury.
– *Lucyna Skompska*

(Skompska L., Kwiaty, które są owocami, [w:] Ryszard Waśko. Łódź – Berlin. Prace z lat 1971-1996 [katalog wystawy], Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź, 2008, s. 25)



LEON TARASEWICZ

Leon Tarasewicz, 1990 Wality
fot. Czesław Czapliński, Fotonova.

88
LEON TARASEWICZ
(ur. 1957)

Bez tytułu, 1988

(tryptyk) olej, płótno, 190 x 390 cm (całość)
sygn. i opisany na odwrociu:
LEON TARASEWICZ 1988 | NEW YORK (każdy)

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 8.04.2021, poz. 6
Polska, kolekcja prywatna
Berlin, Galeria Nordenhake

Estymacja: 500 000 – 600 000 zł ⬩

(Miętek M., Prosty – ograniczony do czerwieni, [w:] Gola J., Leon Tarasewicz, Stowarzyszenie Edukacji Artystycznej „Ślad", Warszawa 2007, s. 50)

(...) tradycyjnie pojmowany pejzaż jest fikcją (...) malując pejzaż świadomie rezygnuję z kompozycji zamkniętej, by oglądający, sam w razie potrzeby mógł wkroczyć poza ramy prostokąta.
– *Leon Tarasewicz*

(cyt. za: Ślizińska M. [red.], Leon Tarasewicz. Malarstwo. Galeria Foksal 1984-2018, Galeria Foksal, Warszawa 2018, s. 34)

Marzy mi się obraz, w którym mógłbym całkowicie się zanurzyć i brodzić w cementowym kolorze, swobodnie go kształtując, by później to wszystko mogło zastygnąć.
– *Leon Tarasewicz*

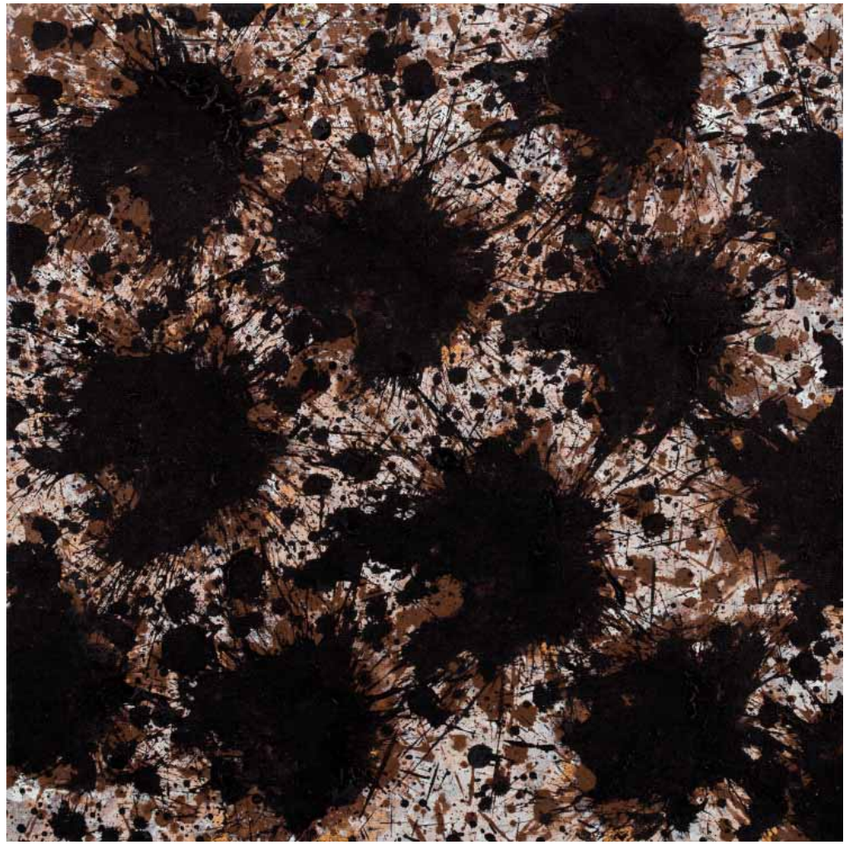
(Obraz nie może krzyczeć, „Rzeczpospolita", 22.10.2009)

Malarstwo Leona Tarasewicza rodzi się z obserwacji otaczającej go natury, którą wnikliwie analizuje, a następnie przenosi na płótna. Przedstawienia te nie mają jednak w sobie nic z realizmu. Lasy, pola czy uchwycone w locie ptactwo – to harmonijne kompozycje powtarzających się motywów bliskie językowi abstrakcji. Artysta za cel stawia sobie poszukiwanie wartości czysto malarskich: koloru, faktury, światła. „Moim marzeniem jest, aby obraz tak objął w posiadanie patrzącego, że otoczenie przestałoby istnieć i nieograniczony ramami obraz mógł swobodnie rozszerzać się, wciągać do środka" – tłumaczy swoją koncepcję Tarasewicz (cyt. za: Ślizińska M. [red.], Leon Tarasewicz. Malarstwo. Galeria Foksal 1984-2018, Galeria Foksal, Warszawa 2018, s. 35).

Oferowany tryptyk należy do grupy dzieł stworzonych przez artystę w trakcie jego trzymiesięcznego pobytu w Nowym Jorku, w ramach Stypendium Fundacji Kościuszkowskiej. Malarz odbył wówczas podróż po amerykańskich parkach narodowych. Zwiedził Yosemite, Grand Canyon, Zion Park i Bryce Canyon. Pojechał też do Filadelfii i na wystawę niemieckiego pejzażysty, Anselma Kiefera. Jeszcze w trakcie swojego pobytu w Stanach rozpoczął pracę nad serią płócien w niebiesko-czerwonej kolorystyce, zainspirowanych górzystym pejzażem amerykańskim. Po przyjeździe do Polski część z nich zdecydował się przemalować na barwy czarno-czerwone.

Prezentowane monumentalne dzieło Tarasewicza umożliwia widzowi szczególne przeżycie koloru i przestrzeni. W gęstym zapisie pionowo biegnących linii zaobserwować możemy potężną skalną ścianę. Jej surowość i majestatyczność rodzi się z kontrastu intensywnej barwy i ostrości pionowych żyłek budujących kamienną skorupę. „Kontemplacja nie zastępuje tu kreacji, ale ją poprzedza i wywołuje, a to, co widzimy na obrazie jest wypadkową tych dwóch procesów, niemożliwych już do rozgraniczenia, konstytuuje jakąś nową wartość, wymykającą się definicjom, nienazwaną" (Miętek M., Prosty – ograniczony do czerwieni, [w:] Gola J., Leon Tarasewicz, Stowarzyszenie Edukacji Artystycznej „Ślad", Warszawa 2007, s. 50).

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.

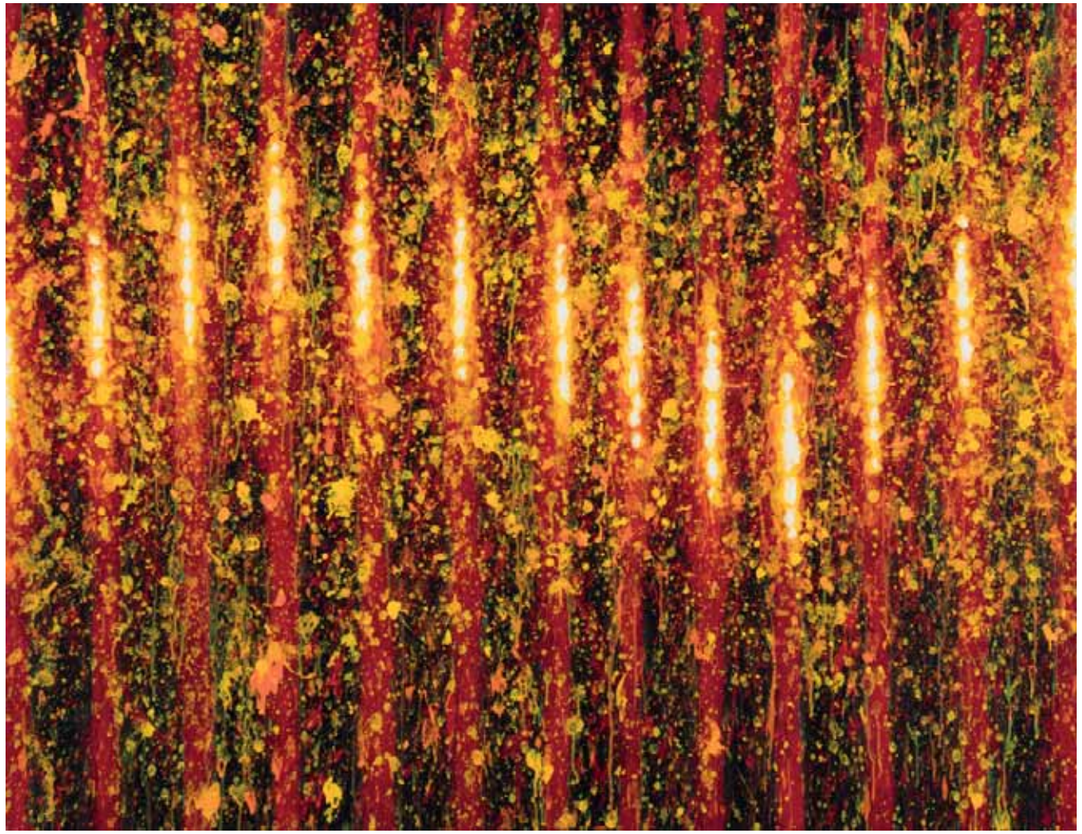


89
LEON TARASEWICZ
(ur. 1957)

Bez tytułu, 2022

akryl, płótno, 50 x 50 cm
sygn. i opisany na odwrociu: L. Tarasewicz 2022
/ Acrylic on canvas / 50 x 50

Estymacja: 55 000 – 65 000 zł ⬩



90
LEON TARASEWICZ
(ur. 1957)

Kompozycja, 2017

akryl, płótno, 100 x 130 cm
sygn. i opisany na odwrociu: L. Tarasewicz 2017
/ Acrylic on canvas / 100 x 130

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Rzeszów, kolekcja prywatna

91
EDWARD DWURNIK
(1943 - 2018)

Przesłuchanie w Cafe Mozaika
z cyklu Sportowcy, 1983

olej, płótno, 148 x 114 cm
sygn. i opisany p. d.: CYKL: SPORTOWCY XV
158-863 / 1983 E. DWURNIK, opisany l. g.:
Przesłuchanie / w cafe MOZAIKA, na odwro-
ciu sygn. i opisany: 863 / PRZESŁUCHANIE /
W CAFE MOZAIKA / E. DWURNIK / 1983 / NR: XV
158-863 / SPORTOWCY, na blejtramie pieczątka
Galerii Biała Centrum Kultury w Lublinie oraz
liczne nalepki wystawowe.

Estymacja: 120 000 – 140 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup bezpośrednio od artysty

WYSTAWIANY
Chełm, Galeria 72, Edward Dwurnik, 26 stycz-
nia – 20 lutego 1984.
Opole, Galeria Sztuki Współczesnej BWA,
Edward Dwurnik. Malarstwo, grudzień 1985 –
styczeń 1986.
Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu,
Nasza Galeria. Edward Dwurnik, styczeń 1987.
Ostrów Wielkopolski, Galeria Sztuki Współ-
czesnej BWA, Edward Dwurnik, 14 kwietnia
– 11 maja 1989.

LITERATURA
Dwurnik P. [red.], Sportowcy 1972-1992:
Edward Dwurnik, Warszawa 2011.

Obraz „Przesłuchanie w Cafe Mozaika" pochodzi z cyklu „Sportowcy". Seria dwustu siedemdziesięciu czterech prac, powstałych w latach 1972-1992, należy do jednej z najgłośniejszych i najbardziej cenionych w twórczości Edwarda Dwurnika. Jest to zarazem cykl uznawany za jeden z najcelniejszych – choć karykaturalnych – portretów PRL-u. W 1972 roku, gdy artysta zaczął swoją serię – rozpoczynała się wraz z nią w Polsce epoka Edwarda Gierka, czas dobrobytu na kredyt (zaciągnięty w zachodnich bankach). Z kolei 1992 rok, w którym malarz zdecydował się zamknąć serię – to moment, gdy już od paru lat rósł w siłę dziki kapitalizm.

„Sportowcy" Dwurnika nie wzięli bynajmniej swojej nazwy od kojarzącej się ze zdrowiem aktywności fizycznej, a od modnych od lat 70. papierosów o nazwie „Sporty". Odmalowani „Sportowcy" to nie prężący muskuły atleci, szybcy sprinterzy czy pływacy – tylko nudni palacze „Sportów". W ironicznym języku malarza, jest to galeria naszego szarego, polskiego społeczeństwa. W swej pasji portretowania, nawet jeśli z przymrużeniem oka i z nieraz brutalną ironią, Dwurnik jest jednak wybiórczy. Maluje raczej narodowy proletariat czy typy obecne w społecznej wyobraźni. Najbardziej wdzięcznym tematem zdają się być dla niego pijacy, bo przecież najpopularniejszą dyscyplinę PRL-u stanowił… alkoholizm.

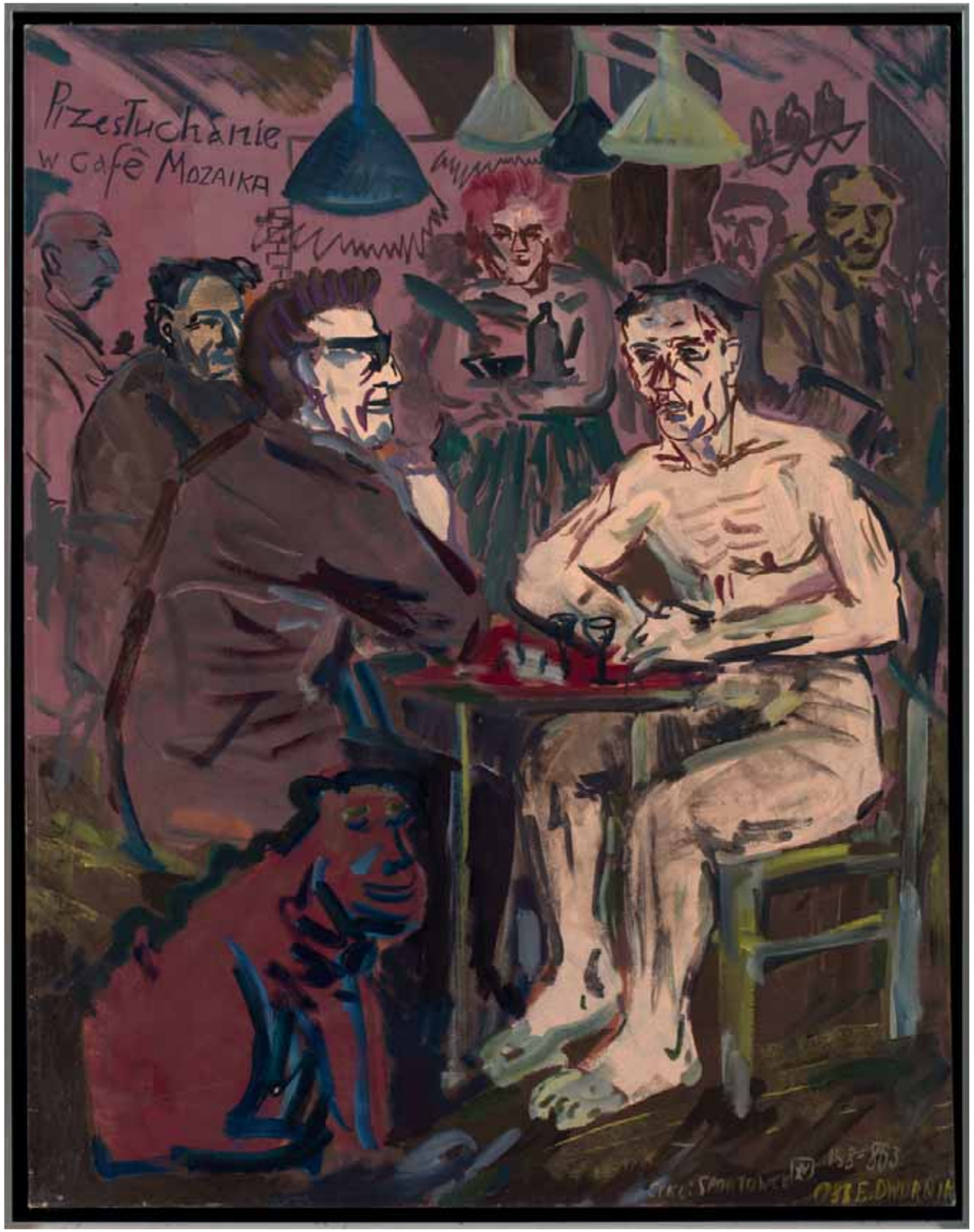
Przedstawiona przez Dwurnika Cafe Mozaika była niegdyś pierwszą damą warszawskiej gastronomii i ulubionym lokalem artystycznej bohemy. „Kawiarnia Mozaika przy ul. Puławskiej w centrum Warszawy istnieje do dziś – ze swoim pięknym, modernistycznym neonem. W czasach komunizmu było to miejsce spotkań SB z artystami, głównie filmowcami. To nie były prawdziwe przesłuchania, raczej pic na wodę. Wiem bo sam siedziałem tam kilka razy, nie odmówiłem bo byłem ciekaw tych wszystkich mechanizmów i rozmów, w rzeczywistości jednak nie bylem SB na nic przydatny. To była jedna wielka lipa, zabawa w kotka i myszkę. Opowiadałem zmyślone historie, poza tym właściwie nigdy o nic istotnego mnie nie pytano" – wspominał artysta (cyt. za: Przesłuchanie w Café Mozaika, Fundacja Edwarda Dwurnika, edwarddwurnik.pl).

Żart interesuje mnie jedynie w sferze obrazowania. To może być karykaturalna twarz, zabawna sytuacja czy wydarzenie opowiedziane plastycznie. Jednak problemy, które w ten sposób chcę wyrazić, są zawsze poważne.
– *Edward Dwurnik*

(Edward Dwurnik, „Gazeta Wyborcza", nr 148, 25.06.1992)

Kawiarnia Mozaika przy ul. Puławskiej w centrum Warszawy istnieje do dziś – ze swoim pięknym, modernistycznym neonem. W czasach komunizmu było to miejsce spotkań SB z artystami, głównie filmowcami. To nie były prawdziwe przesłuchania, raczej pic na wodę. Wiem bo sam siedziałem tam kilka razy (…)
– *Edward Dwurnik*

(cyt. za: Przesłuchanie w Café Mozaika, Fundacja Edwarda Dwurnika, edwarddwurnik.pl)



92
EDWARD DWURNIK
(1943 - 2018)

Abstrakcja, 2003

olej, płótno, 200 x 150 cm
sygn. i opisany na odwrociu: 2003 – 15 V – 21 VI / E. DWURNIK / NR: 153 – 2978 oraz na blejtramie: Biała

Estymacja: 110 000 – 130 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup bezpośrednio od artysty

WYSTAWIANY
Lublin, Galeria Biała, Edward Dwurnik. Malarstwo w ramach cyklu Uwaga malarstwo!, 13 czerwca – 11 lipca 2003.

Po wielu latach tej pieprzonej narracji, której zawdzięczam życie i dorobek, tak mi się znudziło malarstwo realistyczne, tak miałem dość tych jap, że abstrakcja okazała się wyzwoleniem. I jednocześnie wyzwaniem, bo cały czas każe być czujnym, obraz cały czas mówi ci: „Jeszcze", albo: „Sprawdzaj", zupełnie jak Balcerowicz: „Sprawdzaj".
– *Edward Dwurnik*

(Czyńska M., Moje królestwo. Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem, wyd. Czarne, Wołowiec 2016, s. 30)

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

93
EDWARD DWURNIK
(1943 - 2018)

Czerwone tulipany, 2016

akryl, płótno, 70 x 50 cm
sygn. p. d.: 2016 / E. DWURNIK
sygn. i opisany na odwrociu: 2016 / E. DWURNIK /
"CZERWONE TULIPANY' / NR: XXIII – 1017 – / – 6088

Estymacja: 90 000 – 130 000 zł •

94
RYSZARD GRZYB
(ur. 1956)

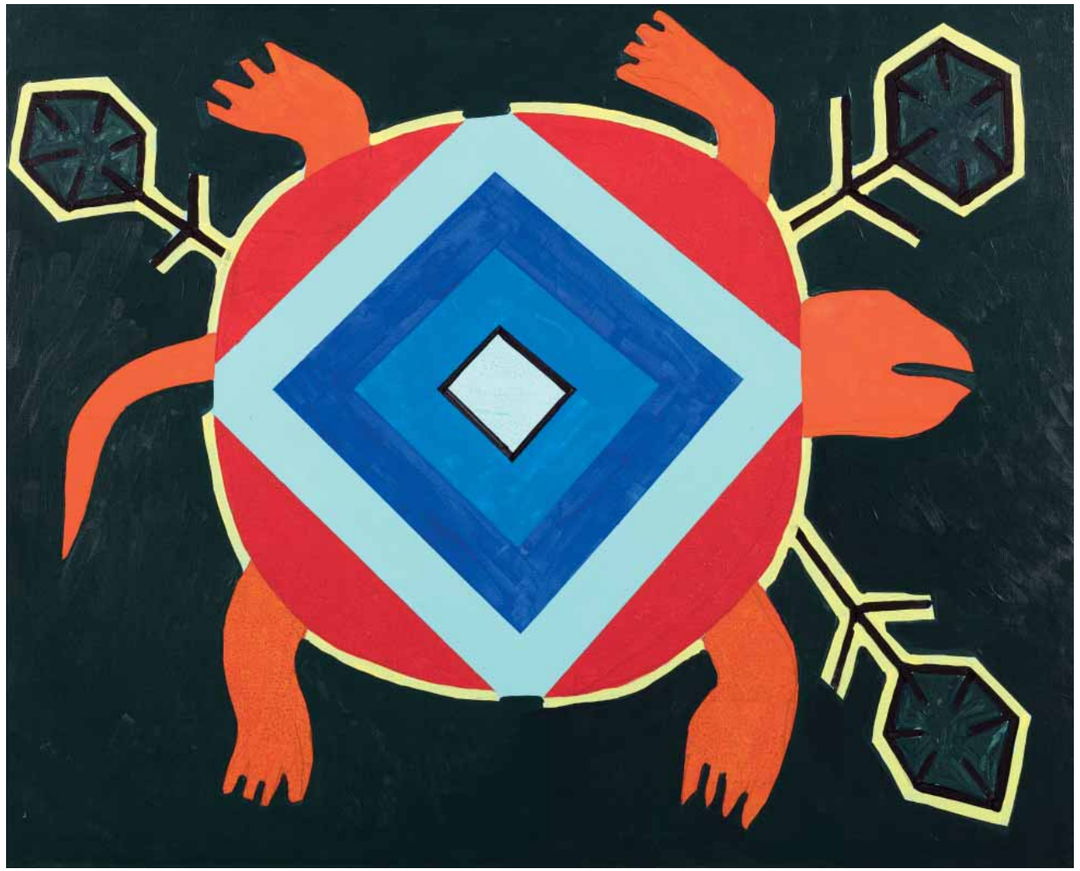
Medytacja żółwia, 2022

akryl, płótno, 80 x 100 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Ryszard Grzyb / "Medytacja żółwia" / 80 x 100 cm / akryl / 2022

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

(...) malarze malujący zwierzęta na ścianach jaskiń, rysujący zwierzęta na przedmiotach codziennego i magicznego użytku. Prymitywni artyści (Australia, Afryka, Ameryka) malujący zwierzęta. Zwierzę jako pierwszy temat malarstwa, współobywatel świata, towarzysz umieszczony ręką Boga w egzystencji.
– *Ryszard Grzyb*

(Grzyb R., Dlaczego zwierzęta? – Dlatego, 1999)



WŁODZIMIERZ PAWLAK

Wlodzimierz Pawlak, Korytów, 2014, fot. Marek Szymański, Forum.

W połowie lat 90. Włodzimierz Pawlak rozpoczął cykl małoformatowych prac pod tytułem „Notatki o sztuce". Jest to niezwykła seria obrazów, które rozpatrują różne problemy formy i teoretyczne zagadnienia malarstwa. Wszystkie prace łączy wspólny motyw białego tła. Kompozycje sprawiają wrażenie osobistych notatek, dociekań i przemyśleń autora na temat sztuki oraz aktu tworzenia. Wywołują refleksję, że płótna te wcale nie miały być dedykowane publiczności, że zaglądamy w osobisty dziennik artysty i podglądamy jego myśli.

„Notatki o sztuce" to cykl przede wszystkim abstrakcyjny, choć znajdziemy w nim również pojedyncze przedstawienia figuratywne. Pawlak odwołuje się w nim do suprematystycznych prac Malewicza i architektonicznych kompozycji Strzemińskiego. Równolegle do prac wizualnych, prowadzi dodatkowo ponumerowane pisemne notatki o tym samym tytule co cykl. Zanim powstanie obraz – jest on w swojej pierwszej formie jedynie myślą malarza.

Seria „Notatek o sztuce" pozwala widzowi wejść na chwilę do umysłu twórcy i odkryć jego przeróżne refleksje na temat wyboru formy i techniki malarskiej. Dawniej wyznacznikiem wartości sztuki był kunszt, który dziś ustępuje konceptowi. Zmiana ta sprawia, że artysta ma zdecydowanie więcej możliwość ekspresji. Nie wystarcza do perfekcji opanować biegłość pędzla – teraz odbiorca chce zostać zaskoczony, intelektualnie pobudzony.

Oferowany obraz niesie wspomniany znak inspiracji kompozycjami Malewicza. Na białym tle widzimy oderwane od rzeczywistości formy w intensywnych, podstawowych barwach. Suprematyzm dążył do jak największego uproszczenia, zerwania z narracją i figuratywnością. Jego prekursos głosił, że trzeba znaleźć „malarski atom" – najbardziej podstawową jednostkę w sztuce. Dzięki temu miał nadzieję oddziaływać na widza, nie tym co obraz przedstawia, ale jakie uczucia w nim wywołuje. Pawlak w swoich „Notatkach o sztuce" bierze na warsztat idee suprematyzmu i tworzy kolekcje dzieł, eksperymentując z tezą o supremacji czystego odczucia w sztuce.

95
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(ur. 1957)

Notatka o sztuce 1/VI, 2022

olej, płótno, 130 x 110 cm
sygn. i opisany na odwrociu: WŁODZIMIERZ PAWLAK / NOTATKA O SZTUCE 1/VI / 130 X 110 / 2022

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

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

Pawlak, tak w pismach, w akcjach i działaniach ulotnych, jak przede wszystkim w malarstwie jest formalistą. Formą wyraża, formą metaforyzuje i formą opowiada. Jest to rdzeń jego sztuki. Ta też cecha odróżnia go najistotniej od większości przedstawicieli nurtu nowego malarstwa ostatniej dekady.

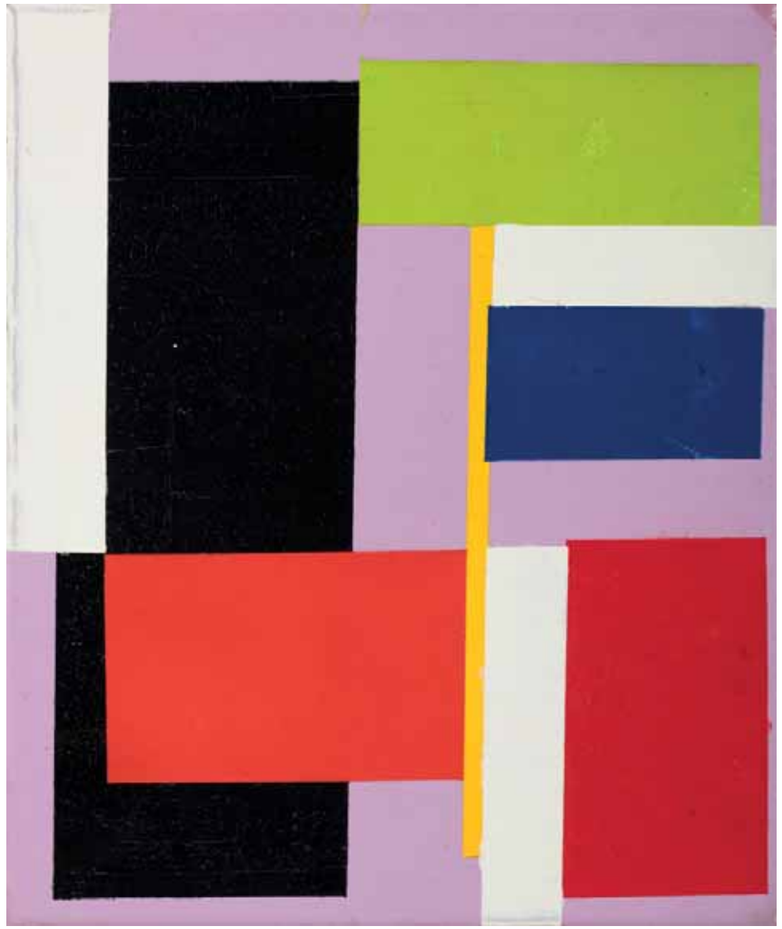
(Sitkowska M., Estetyka zapaści, [w:] Włodzimierz Pawlak. Tablice dydaktyczne, Pawilon SARP, Warszawa 1989)

96
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(ur. 1957)

Notatka o sztuce 2/I, 2018

olej, płótno, 30 x 25 cm
sygn. na odwrociu: WŁODZMIERZ / PAWLAK /
NOTATKA O SZTUCE / 2/I / 30 x 25 / 2018

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •



97
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(ur. 1957)

Partytura do baletu Sokrates, 2014

olej, płótno, 40 x 50 cm
sygn. i opisany na odwrociu: WŁODZMIERZ
PAWLAK / PARTYTURA DO BALETU / SOKRATES
/ 1/X / 40 X 50 / 2014

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

(...) zawierają w sobie pewne motywy muzyczne, a ściślej – mieszczą w sobie element charakterystyczny dla zapisu nutowego. Jest to pojawiający się we wszystkich pracach motyw pięciolinii. (...) Tam, gdzie w zapisie nutowym są znaki różnych elementów muzycznych, w obrazach Włodzimierza Pawlaka są barwne plamy. Czy są one znakami dźwięków? Czy raczej ich wyobrażonymi odpowiednikami?

(Majewski P., Muzyka i malarstwo – poszukiwanie wspólnego gruntu na marginesie Partytur do baletu Sokrates Włodzimierza Pawlaka, [w:] Annales Universitatis Mariae Curie-Sklodowska, Vol. XIV / 1, Lublin 2016, s. 74)

Ktoś mi powiedział, że jest proszek, który pod wpływem ciepła – rośnie. (...) Po podgrzaniu mieszanka proszku z farbą rosła i pęczniała, a jej rozpulchnienia sprawiały wrażenie, że materia ta była jak żywa.
– *Hanna Zawa-Cywińska*

(Wierzchowska W., Zaklinanie istnienia, [w:] Banach W., Hanna Zawa-Cywińska. Katalog zbiorów, Muzeum Historyczne w Salonu, Sanok 2008, s. 76)

(...) nie mam wpływu na to, gdzie ten bąbelek wyskoczy i zmieni fakturę. (...) To jest niespodzianka i rozmowa z tworzywem, z materią.
– *Hanna Zawa-Cywińska*

(Wierzchowska W., Zaklinanie istnienia, [w:] Banach W., Hanna Zawa-Cywińska. Katalog zbiorów, Muzeum Historyczne w Salonu, Sanok 2008, s. 76)

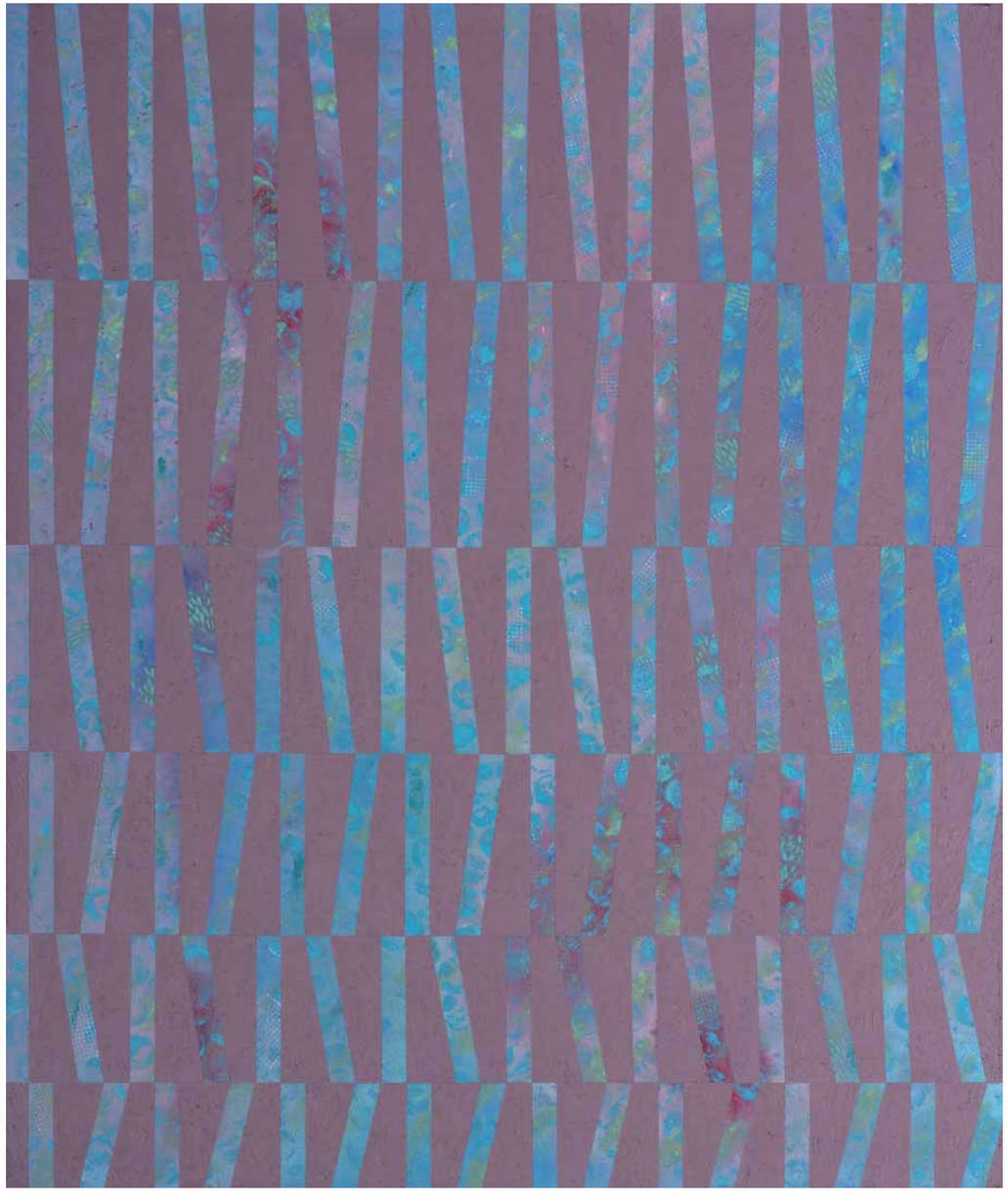
98
HANNA ZAWA-CYWIŃSKA
(ur. 1939)

Castle # II, 1990

akryl, termoekspander, płótno, 185 x 152 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Zawa / "CASTLE # II" 1990 / 185 x 152 cm

Estymacja: 38 000 – 48 000 zł •

REPRODUKOWANY
Banach W., Zawa-Cywińska, Muzeum Historyczne w Sanoku, Sanok 2008, s. 38.



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

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

W latach 90. artystka znalazła nowy, przełomowy dla jej dalszej twórczości sposób na wzbogacenie faktury płótna. Odkryła proszek produkowany przez firmę Nobel Industry ze Szwajcarii, który w połączeniu z farbą po podgrzaniu rozpulchniał materię obrazów, tworząc na ich powierzchni sieć bąbelków. „Ktoś zauważył, że nie mam wpływu na to, gdzie ten bąbelek wyskoczy i zmieni fakturę. Ja się cieszę, że tak jest. To jest niespodzianka i rozmowa z tworzywem, z materią" – wyznała w wywiadzie (Wierzchowska W., Zaklinanie istnienia, [w:] Banach W., Hanna Zawa-Cywińska. Katalog zbiorów, Muzeum Historyczne w Salonu, Sanok 2008, s. 76). Od tego momentu zaczęły powstawać jej abstrakcyjne kompozycje o wyrazistej, jakby biologicznej strukturze, którą artystka ujarzmiała w surowych, geometrycznych kształtach.

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

99
ANDRZEJ NOWACKI
(ur. 1953)

05.05.17, 2017

akryl, płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
sygn. na odwrociu: 05.05.17 / A. NOWACKI / 2017

Estymacja: 45 000 – 65 000 zł •

PROWENIENCJA
kolekcja artysty

WYSTAWIANY
Warszawa, Beta 16, Na krawędzi symetrii. Reliefy Andrzeja Nowackiego, 1 grudnia 2023 – 16 lutego 2024

REPRODUKOWANY
Na krawędzi symetrii. Reliefy Andrzeja Nowackiego [katalog wystawy], Warszawa 2023, s. 27.

Geometryczne ograniczenie barw na zrównoważonej płaszczyźnie kwadratu, rozdzielenie ich linią powoduje wewnętrzną wibrację i napięcia, wywołuje emocje, które są bardziej swobodne (...).
– *Andrzej Nowacki*

(Nowacki A., Szepty barw, tekst autorski artysty)

Andrzej Nowacki jest artystą kojarzonym z op-artem. Od 1988 roku w swojej sztuce posługuje się językiem geometrii, tworząc barwne reliefy. Jego charakterystyczne prace nie sposób przypisać komukolwiek innemu. Realizując kwadratowe kompozycje skonstruowane z rytmicznych trójwymiarowych linii, zaprasza widza do kreowania własnego doświadczenia wizualnego. Poszczególne listewki, pomalowane różnokolorową farbą, wywołują zmienne efekty w zależności od punktu obserwacji i naszego ruchu. Raz kompozycja może jawić się jako niebieska, a pod innym kątem będzie z kolei czerwona. Pełne doświadczenie wizualne uzyskamy przemieszczając się wzdłuż obrazu. Kolory zaczną wówczas wibrować, zmieniać się i odkrywać przed nami swoje nowe oblicza.

Nowacki opanował niezwykłą umiejętność poruszenia statycznego reliefu i nadania mu iluzji ruchu. Sam artysta wypowiadał się o swoich pracach: „Podstawową wartością w mojej pracy twórczej jest kolor. (...) W dialogu z odbiorcą tworzy słowa języka nieświadomego, jest źródłem energii. (...) W czasie powstawania obrazu kombinacje kolorów i ich odcieni krystalizują się w strumieniu odczuwania emocji. Tonacje barw są kreowane wzruszeniem, działają bezpośrednio, bez barier myślowych, nie ma tu dystansu, kalkulacji i rozważań. Geometryczne ograniczenie barw na zrównoważonej płaszczyźnie kwadratu, rozdzielenie ich linią powoduje wewnętrzną wibrację i napięcia, wywołuje emocje, które są bardziej swobodne (…). Chwila, w której namalowany obraz zaczyna samodzielnie istnieć, szukając swojego miejsca w dialogu z odbiorcą, to moment najistotniejszy" (Nowacki A., Szepty barw, tekst autorski artysty). Kompozycje Nowackiego stanowią bezustanne źródło niespodzianek, odkryć i inspiracji. Posługując się językiem koloru, zapraszają do dialogu i kontemplacji – by choć na chwilę oderwać się od powszedniości życia i zatracić w wzruszających podszeptach barw.

100
JERZY GROCHOCKI
(ur. 1931)

Bez tytułu, 2023

akryl, drewno, 32,5 x 31,5 x 7,5 cm
sygn. na odwrociu: JERZY GROCHOCKI / 2023 / J.Grochocki oraz pieczątka ARTROOM / kolekcja

Estymacja: 18 000 – 20 000 zł •

Jeśli sztuka ma być rozpoznawalna jako obiekt twórczej myśli artysty, to nie może być chaosem. Musi istnieć uporządkowanie różnorodności, które kieruje twórczym działaniem. (...) Sztuka jest częścią naszego bytu, a byt jest częścią przyrody, którą rozpoznajemy za pomocą matematyzacji – i w tym sensie sztuka jest matematyczna w swej strukturze, organizując płaszczyznę i przestrzeń.
– *Jerzy Grochocki*

(cyt. za: Branicka B., Jerzy Grochocki – Sztuka jako interpretacja matematyczności, „Elbląski Dziennik Internetowy", 06.09.2013)

Urodzony w 1931 roku Jerzy Grochocki jest artystą tworzącym w swoistym stylu, u którego podłoża znajdują się matematyczne zagadnienia. Studiował na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, a następnie na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplomy uzyskał kolejno w 1957 i 1963 roku. Początkowo w kręgu jego zainteresowań znalazło się malarstwo realistyczne, ale już pod koniec lat 60. zafascynował się nurtem abstrakcji geometrycznej i konstruktywizmem. W latach 1978-84 był związany z ruchem Sztuki Systemu w Europie. Na ten okres przypada czas inspiracji stworzonymi przez artystę ciągami liczbowymi, które stały się punktem wyjścia dla jego prac.

Pogłębione studia Grochockiego nad płaszczyzną i przestrzenią zaowocowały w latach 70. obmyśleniem Systemu Czterech Znaków Płaszczyzny i Czterech Obszarów Przestrzeni. Jest to swoisty kod, jakim artysta posługuje się w swojej twórczości, sprowadzając pojęcia zaczerpnięte z natury do języka płaszczyzny i koloru. Wedle koncepcji, dominującymi barwami są dla niego czerń, biel, srebro i złoto. Z kolei przestrzeń dzieli na skupioną, złożoną, łamaną i ciągłą. „Moja koncepcja Matematyczności w Sztuce łączy wzory, ciągi liczbowe, funkcje i wykresy geometryczne, poruszając takie zagadnienia jak ruch w geometrii, nieskończoność, odwracalność ciągów i logiczne układy liczbowe. Jednocześnie rozwiązując estetycznie i emocjonalnie płaszczyzny i przestrzenie. Gdzie linia z czystego wykresu staje się częścią obiektu sztuki" – tłumaczy malarz (cyt. za: Branicka B., Jerzy Grochocki – Sztuka jako interpretacja matematyczności, „Elbląski Dziennik Internetowy", 06.09.2013).

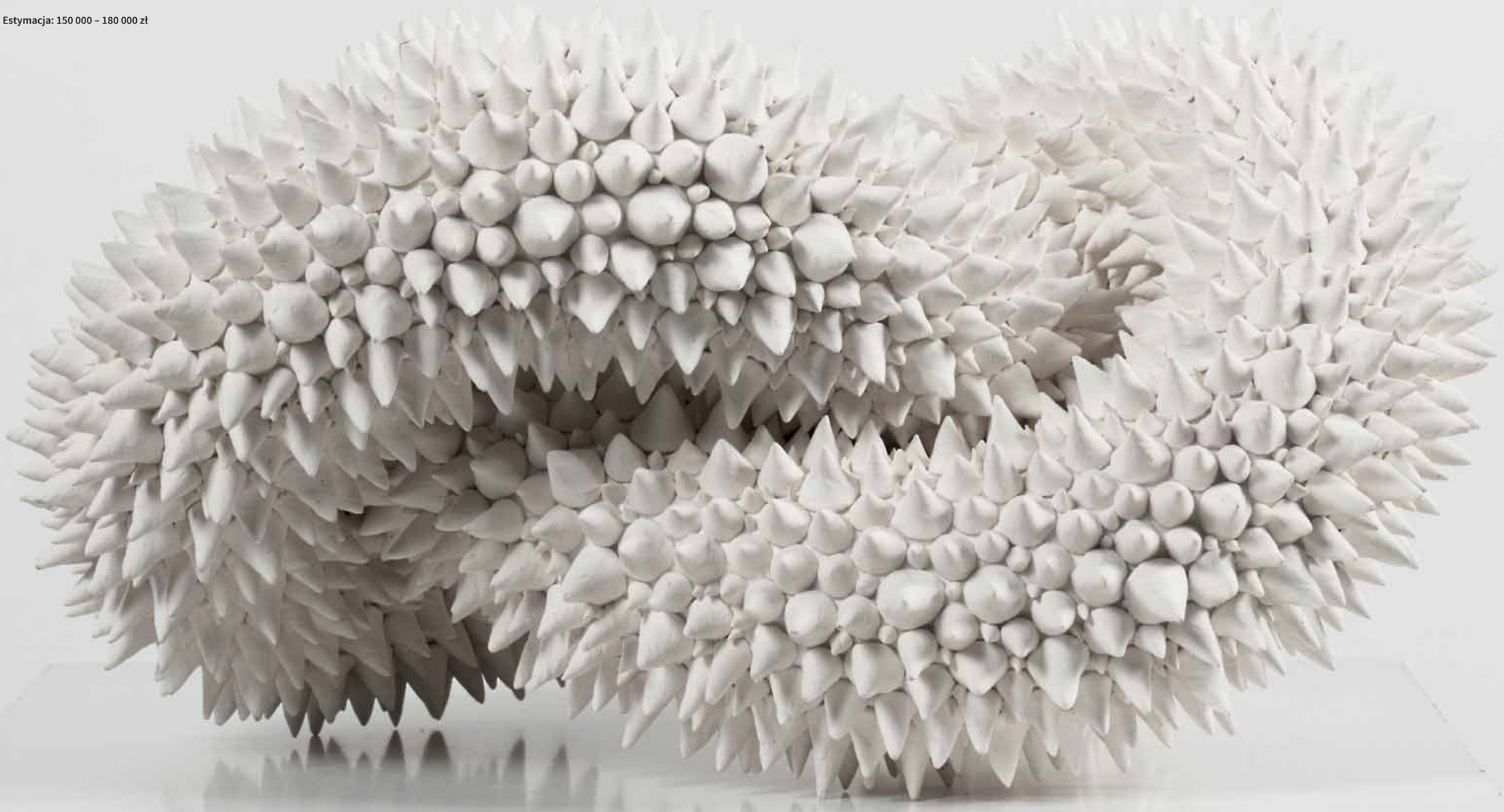
Działając od 1984 roku w Stanach Zjednoczonych, Grochocki na polskim rynku sztuki jest postacią jeszcze mało znaną. Artysta ma na swoim koncie przeszło sto wystaw indywidualnych i grupowych, a jego prace znajdują się w m.in. w kolekcji warszawskiego Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Muzeum Sztuki w Łodzi, niemieckim Museum Modern Art w Hunfeld, F. Morellet Collection we Francji czy Museum of Modern Art oraz Multnomah Art Center, Portland, Oregon, USA.

101
XAWERY WOLSKI
(ur. 1960)

Nieskończoność
z cyklu Metamorfozy, 2022

terakota, 17 x 33 x 33 cm

Estymacja: 150 000 – 180 000 zł



Ewa Harabasz, podczas przygotowań do wystawy Ikony Cierpienia, Poznań, 2008, fot. Andrzej Mończak, Agencja Wyborcza.pl.

EWA HARABASZ

Ewa Harabasz jest artystką, która w wyjątkowy sposób łączy w swej sztuce nowoczesność mass mediów z tradycją barokowego malarstwa. Urodziła się w 1957 roku w Częstochowie. W latach 80., po studiach z medycyny i konserwacji zabytków, rozpoczęła pracę jako konserwator, restaurując średniowieczne obrazy, ikony i freski w kościołach w Polsce i we Włoszech. Następnie wyjechała do Stanów Zjednoczonych, gdzie zrobiła dyplom w College for Creative Studies of Art and Design oraz w Wayne State University w Detroit. Od lat wykłada na uczelniach wyższych w USA, obecnie w Harvard University Graduate School of Design w Cambridge, Massachusetts. Mieszka i pracuje w Nowym Jorku.

Jej twórczość dotyka tematu bólu, cierpienia i smutku. Maluje ekspresyjne, przeszywające obrazy ludzkiej niedoli zaobserwowane we współczesnych mass mediach, ukazując je w stylistyce bliskiej malarstwu Caravaggia. Swoje postacie przedstawia w silnych emocjach, przeżywających kataklizmy, ataki terrorystyczne i wojny, sytuacje traumatyczne i tragiczne. Artystkę fascynują ludzkie reakcje – zachowania, emocje i ekspresja gestów. Studiuje je przyglądając się zarówno dziełom malarskim, jak i obrazom w środkach masowego przekazu. „W inscenizacji gestów i w dramaturgii ujęć wydarzeń czy akcji redaktorzy zdjęć New York Times'a zbliżają się do malarstwa barokowego. Widać to zarówno w kompozycji zdjęć, jak i w nawiązaniach do religijnej tematyki obrazów i ich biblijnych wątków" – zauważa Harabasz (Ewa Harabasz. Prasoreligia [katalog wystawy], BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, Olsztyn 2011, s. 3).

Artystka stara się ukazać w swych płótnach wzajemne malarskie i medialne odniesienia. W tym celu używa różnych wyszukanych technik, jak bizantyjskiej sztuki złocenia i malowania ikon czy barokowej gry światłocienia. By nadać przedstawieniu silniejszego wydźwięku, chętnie posługuje się też motywem pofałdowanej draperii czy aureoli. Łączy tradycje malarstwa olejnego z kolażem, wklejając w kompozycje fotografię prasową „(…) by pokazać dramatyczne związki między teatralnością i traumatycznością obrazów Caravaggia, a często wstrząsającym obrazem dominującym we współczesnych mediach" (Tamże). Jej dzieła znajdują się w zbiorach m.in. austriackiego Kulturzentrum bei den Minoriten w Graz, Socio-Political Contemporary Art Museum Jerusalem w Izraelu, Kulczyk Collection oraz Signum Fundation w Poznaniu, a także Fundacji Profile w Warszawie.

Fascynują mnie reakcje ludzi, ich zachowania, emocje, gesty ciała w odpowiedzi na traumatyczne sytuacje. Studiuję ich przedstawienia – i w mediach, i w reprodukcjach malarstwa – odnajdując coraz więcej uderzających podobieństw między nimi.
– *Ewa Harabasz*

(Ewa Harabasz. Prasoreligia [katalog wystawy], BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, Olsztyn 2011, s. 3)

Staram się uchwycić powinowactwo starych płócien i współczesnych zdjęć: z jednej strony „caravaggiowy" charakter przetwarzania obrazu w mediach, z drugiej – „medialny" charakter malarstwa Caravaggia.
– *Ewa Harabasz*

(Ewa Harabasz. Prasoreligia [katalog wystawy], BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, Olsztyn 2011, s. 3)

Ludzie, których widzimy na (...) zdjęciach są to praktycznie ikony, do których mamy szalony dystans – ktoś za nas cierpi, a my wspaniale jemy śniadanie.
– *Ewa Harabasz*

(Czarne obrazy Ewy Harabasz. Z Ewą Harabasz rozmawia Grzegorz Chojnowski, Radio Wrocław, 21.12.2011)

102
EWA HARABASZ
(ur. 1957)

Ocalałe z trzęsienia ziemi na Haiti z cyklu Czarne obrazy, 2010

druk cyfrowy, olej, płótno, 117 x 84 cm
sygn. na odwrociu: EWA HARABASZ / 2010

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

WYSTAWIANY
Olsztyn, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, Ewa Harabasz – Prasoreligia, marzec-kwiecień 2011.
Toruń, Galeria Sztuki Wozownia, Ewa Harabasz – Prasoreligia, maj 2011.
Warszawa, Galeria Le Guern, Ewa Harabasz – Prasoreligia, lipiec-sierpień 2011.

REPRODUKOWANY
Czubak B., Harabasz E., Ewa Harabasz – Prasoreligia [katalog wystawy], BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, Olsztyn 2011, s. 17.

Prace Ewy Harabasz z cyklu „Czarnych obrazów" ukazują barokową naturę współczesnego świata. Poprzez swoje malarskie spojrzenie artystka wychwytuje w fotografiach prasowych z miejsc tragedii ujęcia stylistycznie bliskie sztuce Caravaggia – „(…) był interesującym i bardzo kontrowersyjnym artystą, który (…) wybierał ludzi z ulicy i kazał im praktycznie grać, tak jak scenie" – zauważa malarka (Czarne obrazy Ewy Harabasz. Z Ewą Harabasz rozmawia Grzegorz Chojnowski, Radio Wrocław, 21.12.2011). W jej pracach, tak jak u włoskiego mistrza, również możemy dostrzec pewną dozę teatralności. Harabasz zwraca uwagę na osoby dotknięte wielkim nieszczęściem, obserwuje ich gorzki płacz i gesty cierpienia. Uwypuklając tylko najistotniejsze elementy zdjęcia i zaciemniając pozostałe, wzmacnia siłę przekazu i dokonuje pewnego rodzaju sakralizacji przedstawienia. Wyciąga z mass mediów symboliczne i ponadczasowe reprezentacje ludzkiego bólu. Podkreśla to, co publiczność powinna zobaczyć i zapamiętać. „Prasa, którą dostajemy codziennie rano przy śniadaniu jest to w jakiś sposób również nasza modlitwa. Jest to takie odfajkowanie, które codziennie robimy. (…) Ludzie, których widzimy na tych zdjęciach są to praktycznie ikony, do których mamy szalony dystans – ktoś za nas cierpi, a my wspaniale jemy śniadanie" – tłumaczy swoją wizję malarka (Tamże).

W „Ocalałym z trzęsienia ziemi na Haiti" bohaterem jej płótna staje się dziecko uratowane z klęski żywiołowej. Ranne i jakby półświadome, przeżywające najpewniej jeszcze szok po katastrofie, usadzone jest w białej pościeli. Zastosowane przez artystkę czarne tło wzmacnia kontrasty barwne i eliminuje ze zdjęcia nieistotną historię. Naszą uwagę zwracają emocje wypisane na twarzy dziecka, sposób zakomponowania ciała i spływające dokoła niego draperie. O ile więcej możemy odczytać z przeszywającego wzroku człowieka niż z nagłówków prasowych? Tragedie dzieją się na świecie codziennie. Tymczasem w pracach Harabasz odnaleźć możemy umykającą nam dzisiaj w tysiącach medialnych przekazów prawdziwość ludzkich uczuć, pomieszaną „(…) ze sztuką, ideologią, religią, polityką, w imię których – lub z powodu których – ludzie cierpią i giną" (Ewa Harabasz. Prasoreligia [katalog wystawy], BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, Olsztyn 2011, s. 3).

DOMINIK LEJMAN

Dominik Lejman jest twórcą, którego trudno zaszufladkować do jednego medium artystycznego. Tworzy zarówno „wideo freski" i wielkoformatowe projekcje w przestrzeni publicznej, jak i posługuje się tradycyjną techniką malarstwa. Artysta łączy swoje zamiłowanie do sztuki wideo z pracami na płótnach, wyświetlając projekcje na syntetycznych obrazach. O twórczości Lejmana w książce wydanej przez Galerię Labirynt możemy przeczytać: „Dominik Lejman jest zainteresowany przede wszystkim obrazem człowieka, któremu przygląda się bez mentorskiego zacięcia. Artysta skupia się na kondycji ludzkiej we współczesnym świecie, zarówno w sensie duchowym – w wymiarze jednostkowego doświadczenia człowieka postawionego w obliczu czasu, sił natury, ograniczeń ciała – jak i w odniesieniu do jego miejsca w systemie społecznym" (Dominik Lejman, wyd. Galeria Labirynt, Lublin 2013, s. 6).

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych dzieł twórczości artysty jest projekt realizowany w ramach europejskiego programu Culture 2000. Lejman wyświetlał na ścianach szpitala dziecięcego w Brukseli, Paryżu, Madrycie i Warszawie projekcje wideo ze zwierzętami. Ten gest w kierunku najmłodszych był kontynuowany w kolejnych miastach. Zainteresowanie projekcją przeniósł również na malarstwo sztalugowe. W rozmowie z Moniką Masłoń i Stefanem Paruchem opowiadał o swoim doświadczeniu: „Potem weszły w użycie projektory wideo i pomyślałem, że mogę zamknąć obraz w architekturze, w miejscu bez wyjścia, gdzie istnieje projekcja i obraz jednocześnie. Zapis wideo będzie nie tyle dopełniał, co stanie się kolejnym laserunkiem, półprzezroczystą warstwą malarską. Tak jak Warhol stosował w obrazie sitodruk, tak ja mogę w swojej sztuce stosować projekcję. Z perspektywy tych dwudziestu pięciu lat nadal konsekwentnie czerpię przyjemność z tego formalnego zabiegu. Mam poczucie, że nie jest to pusty trik, ale mechanizm, który pozwala mi powiedzieć rzeczy, których inaczej może bym nie był w stanie". Lejman z powodzeniem i konsekwencją łączy dwie dziedziny sztuki, kierując filmowe projekcje na abstrakcyjne, minimalistyczne obrazy albo architekturę. Podłoże nie służy tu za ekran. Jest integralną częścią kompozycji, której faktura współgra z rzuconą nań projekcją. Filmowe sekwencje adaptują się do malarskiej bądź architektonicznej powierzchni, która staje się scenografią. Realizowany w jej obrębie scenariusz determinowany jest wprost przez „krajobraz" namalowanych na płótnie, bądź przestrzennych linii i płaszczyzn. Projekcje puszczane w zapętleniu lub zjawiające się na krótko i znikające, wciągają do wizualnej gry. Powstaje niepokojący obraz żywych istot poddanych rozmaitym rytmom czasu i uwięzionych w geometrii.

Artysta urodził się w 1969 roku w Gdańsku. Studiował malarstwo i grafikę na tamtejszej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych oraz w Royal Collage of Art w Londynie. Dyplom uzyskał w 1996 roku. Swoją drogę akademicką kontynuuje na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, gdzie od 2005 roku prowadzi pracownię malarską. W 2001 roku został laureatem Paszportu „Polityki", a w 2018 zwycięzcą Berlin Art Prize. Jest stypendystą m.in.: londyńskiego Royal Collage of Art, Fundacji Kościuszkowskiej, nowojorskiego Trust for Mutual Understanding czy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP. Artysta wystawiał swoje kompozycje m.in. w Nowym Jorku, Brukseli i Düsseldorfie. Eksponował swoją twórczość także na Biennale Architektury w Wenecji (2004) i w Fondazione Prada w Mediolanie (2019). Jego prace znajdują się w kolekcjach Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz w licznych prywatnych zbiorach.

Dominik Lejman na tle swojego obrazu składającego się z projekcji wideo, 2008, fot. Grażyna Jaworska, Agencja Wyborcza.pl.

103
DOMINIK LEJMAN
(ur. 1969)

Orchidea, 1999

akryl, płótno, projekcja wideo, 180 x 180 cm
sygn. na odwrociu: Orchidea 1999 Dominik Lejman

(do obiektu dołączono certyfikat autentyczności podpisany przez artystę)

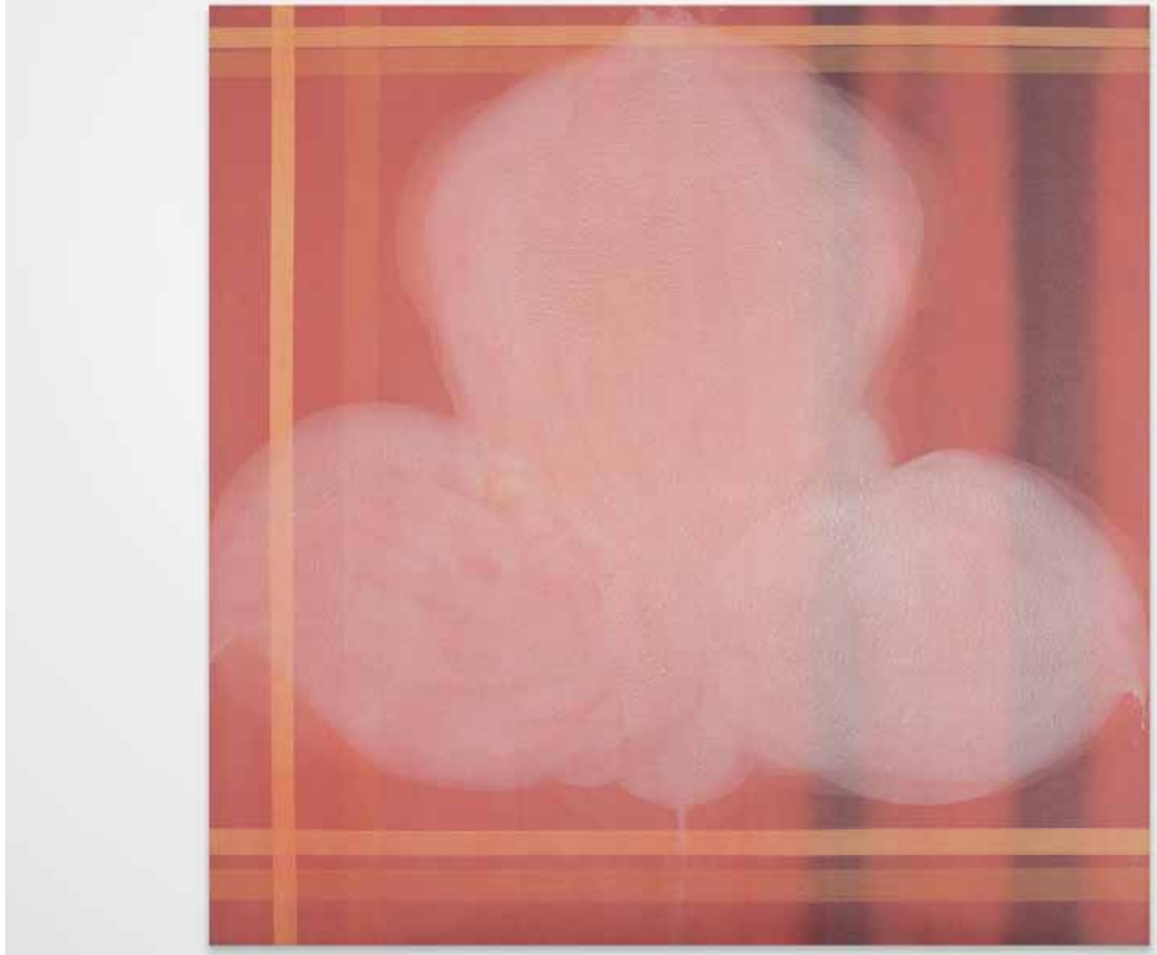
Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 7.12.2021, poz. 109

WYSTAWIANY
Warszawa, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Luksus Przetrwania. Dominik Lejman, 22 kwietnia – 19 czerwca 2000

REPRODUKOWANY
Szabłowski S. (red.), Luksus Przetrwania. Dominik Lejman [katalog wystawy], wyd. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000, s. nlb.

W Royal College wszyscy to robili. Brali projektor do slajdów, rzucali zdjęcie na płótno i przemalowywali. W ten sposób łatwo powstawał realistyczny obraz. Pomyślałem sobie, że w ogóle, po co przemalowywać? Może po prostu zostawić tą projekcję, taką jaka jest.
– Dominik Lejman



Paulina Ołowska w swojej pracowni, Raba Niżna, fot. Rafał Milach, Forum.

PAULINA OŁOWSKA

Paulina Ołowska zajmuje się malarstwem, fotografią, robi filmy video, jest autorką akcji i projektów łączących artystyczne środki wyrazu z elementami sztuki użytkowej. Jej obrazy i instalacje znajdują się w kolekcjach Centre Pompidou w Paryżu, nowojorskiego MoMA czy Tate Modern w Londynie. Jest jedną z najbardziej rozpoznawanych artystek sztuki współczesnej.

Urodziła się w 1976 roku w Gdańsku. Początkowo, w latach 1995-96 studiowała w School of the Art Institute of Chicago (SAIC), następnie na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Była stypendystką wielu prestiżowych instytucji, m.in. Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Hadze (1998), Centro de Art Communication Visual w Lizbonie (1998/1999), Center of Contemporary Art w Kitakyushu (1999/2000) i Rijksakademie van Beeldende Kunsten w Amsterdamie (2001/2002).

Realizowane przez Paulinę Ołowską projekty charakteryzują się syntezą sztuk – artystka chętnie korzysta z różnych mediów, jak malarstwo, kolaż, instalacja, performance, moda czy muzyka. W 2002 roku zaprojektowała billboard dla Zewnętrznej Galerii AMS, promujący pozytywną utopijną ideę języka Esperanto – jako międzynarodowego narzędzia mającego pozbawić świat granic, nierówności i etnocentryzmu. W tym samym roku, w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, przedstawiła indywidualny projekt „Romansując z awangardą", w którym zestawiła ze sobą sztukę współczesną z malarstwem o zapomnianej, niechcianej estetyce. Z kolei w 2003 roku wraz z zaprzyjaźnioną malarką Lucy Mckenzie prowadziła w Warszawie przy ul. Chmielnej kawiarnię, która z założenia stanowiła artystyczny happening pod egidą Galerii Foksal. Było to miejsce spotkań towarzyskich i dyskusji, podczas których ścierały się ze sobą różnorakie poglądy na sztukę.

Kolejne projekty artystka realizowała w Nowym Jorku na wystawie „Architektura płci" (2003) i w Kunstverein Braunschweig (2004), natomiast w 2005 roku w Muzeum Abteiberg odtworzyła wnętrze nowojorskiego salonu fryzjerskiego z lat 20. Realizacjom zagranicznym towarzyszyły akcje artystyczne w Polsce – do jednej z głośniejszych należy rekonstrukcja towarzysko-artystycznego wydarzenia, zatytułowanego „Pożegnanie wiosny", jakie miało miejsce w Zalesiu Górnym w 1968 roku. Happening zorganizowany wówczas przez Edwarda Krasińskiego i Ankę Ptaszkowską w jej rodzinnym domu został przez Ołowską odtworzony na zaproszenie CSW Zamek Ujazdowski (2006). Projekt ten zrealizowała wspólnie z Joanną Zielińską. Dla CSW w tym samym roku artystka wykonała również instalację filmową „Rainbow Bite". W kolejnych latach wystawiała w londyńskim Cabinet Gallery i Camden Art Centre (2006 i 2009), nowojorskim Metro Gallery (2007) oraz na Biennale w Berlinie (2008). Swoje działania twórcze poświęcała postaciom sztuki polskiej takim jak Zofia Stryjeńska czy Alina Szapocznikow.

Szczególne miejsce w działalności Ołowskiej zajmują neony, ich estetyka i poetyka. Zaangażowana jest w ratowanie starych zapomnianych instalacji świetlnych (neon „Siatkarka" przy placu Konstytucji w Warszawie), jak również tworzy własne projekty, m.in. mówiący neon dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej (2009). Za sprawą artystki w 2009 roku w austriackim Grazu pojawiły się trzy repliki warszawskich neonów: krowy mrugającej okiem, ludowych babuszek i bukietu kwiatów. Do realizacji tego projektu Ołowska zaangażowała tę sama firmę, która w latach 60. wykonała pierwowzory dla Warszawy.

W ostatnich latach artystka zbiera plon swoich zaangażowanych działań – w 2010 roku została zaproszona do Wattis Institute for Contemporary Art w San Francisco na pobyt rezydencjonalny, a w 2014 roku otrzymała prestiżową nagrodę Kunstpreis Aachen Award. Do tej pory tylko jeden Polak – Paweł Althamer – mógł się poszczycić tym wyróżnieniem. W 2014 roku miała miejsce wystawa Ołowskiej pt. „Czar Warszawy" w warszawskiej Zachęcie, a rok później artystka pokazywała swoje prace w Ludwig Forum w Akwizgranie. W ramach serii performansów BMW Tate Live wystawiła w Londynie sztukę Witkacego pt. Matka", podczas której jedno z pomieszczeń Tate Modern zaadaptowała na pokój w stylu zakopiańskim. Ponadto uczestniczyła w wystawach w Modenie (Galeria Civica, 2016) i Nowym Jorku (Metro Pictures, 2018). W latach 2018-2022 zasiadała w Kapitule Nagrody Sztuki im. Marii Anto i Elsy von Freytag-Loringhoven. Obecnie prowadzi Dom Twórczy Kadenówka w Rabce-Zdrój, gdzie zaprasza artystów do wspólnej pracy twórczej.

104
PAULINA OŁOWSKA
(ur. 1976)

Nina, 2004

akryl, płyta drewniana na autorskim stelażu,
250 x 150 x 70 cm

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

Estymacja: 300 000 – 400 000 zł •

PROWENIENCJA
Londyn, Simon Lee Gallery
USA, kolekcja prywatna
Nowy Jork, Marc Jancou Contemporary
Brunszwik, Kunstverein Braunschweig
własność artystki

WYSTAWIANIE
Brunszwik, Kunstverein Braunschweig, Paulina Ołowska, 16 maja - 25 lipca 2004

REPRODUKOWANIE
Szymczyk A. Verwoert J., Paulina Ołowska: Pavilionesque, wyd. JRP Ringier, Zurich 2013, s. 22.
Grasslin K., Eichler D., Paulina Ołowska [katalog wystawy], wyd. Kunstverein Braunschweig, Brunszwik 2004, s. 39.

LITERATURA
Szymczyk A. Verwoert J., Paulina Ołowska: Pavilionesque, wyd. JRP Ringier, Zurich 2013. Grasslin K., Eichler D., Paulina Ołowska [katalog wystawy], wyd. Kunstverein Braunschweig, Brunszwik 2004.

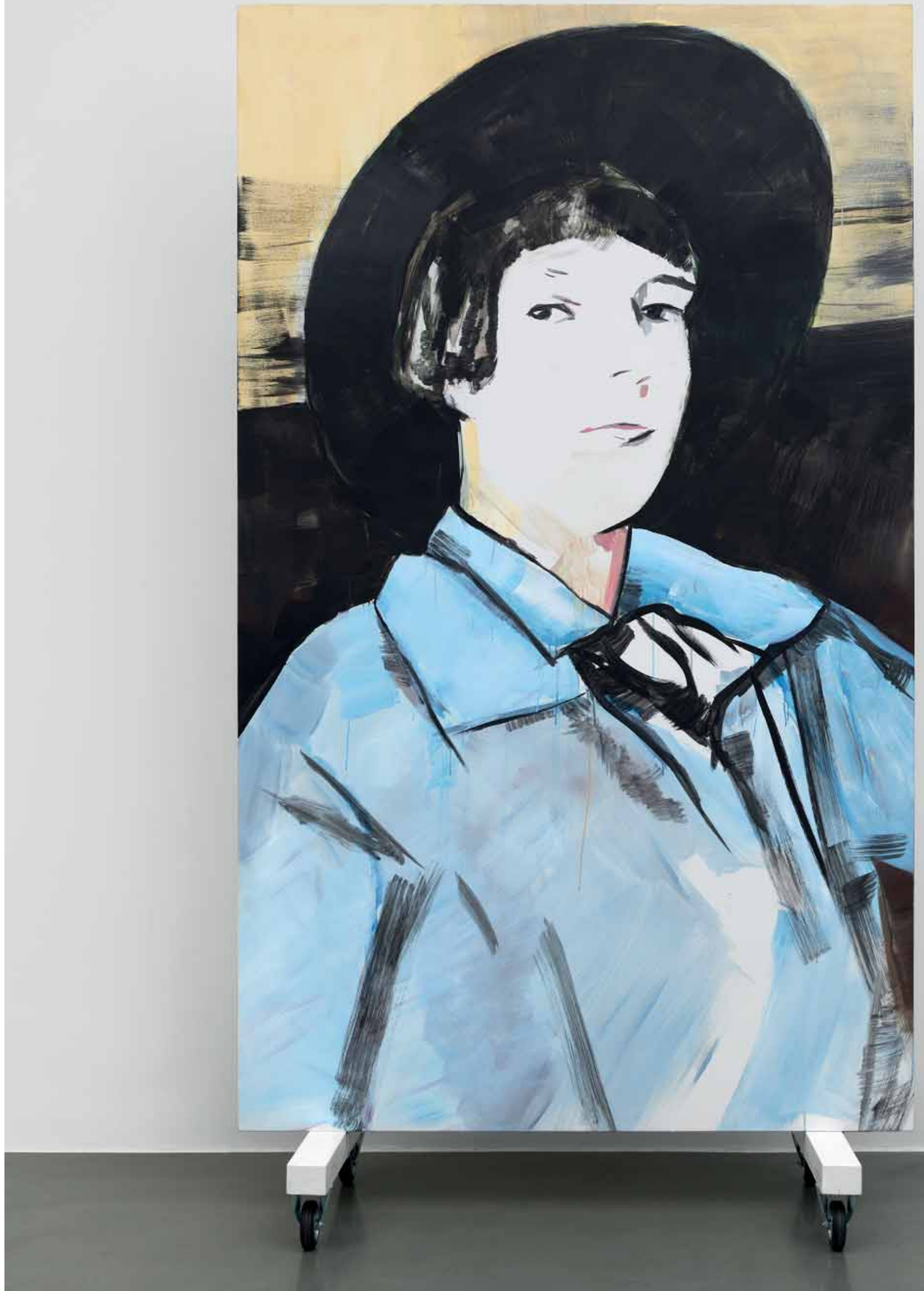
Sztuka, którą się zajmuję, wymyka się łatwym kryteriom i to mi odpowiada. Zależy mi na konstrukcji własnego, autonomicznego języka.
– Paulina Ołowska

(Alchemiczka, z Pauliną Ołowska rozmawia Monika Brzywczy, Magazyn „Usta”, 04/2021, s. 37)

W 2004 roku Ołowska zaprezentowała w Kunstverein Braunschweig w Brunszwiku projekt zatytułowany „Sie musste die Idee eines Hauses als Metapher verwerfen”, przygotowany wspólnie z Lucy McKenzie. Instalacja była w swym zamyśle hołdem złożonym modernistycznej kobiecie. Jej motywem przewodnim stała się dla polskiej artystki powieść napisana przez McKenzie zatytułowana „Desky Maidens”, która zapisana została w postaci ścieżki dźwiękowej. Opowiadała ona o dwóch kobietach, malarce i architektce, które próbują połączyć sztukę z życiem i urzeczywistnić utopijne idee. Treść przesiąknięta była tragizmem i ironią. Nagranie, podzielone na dziesięć rozdziałów, towarzyszyło widzom zwiedzającym wystawę.

Zespołowi ruchomych portretów pełniących funkcję scenografii towarzyszyły w realizacji zaprojektowanej przez Ołowską rekwizyty w postaci mebli z różnych okresów stylistycznych i zasłon – częściowo tworzących mroczną, niesamowitą, a jednocześnie bezpieczną atmosferę. Całość przekształcała przestrzeń galerii w ekspansywną instalację. Przez wystawę prowadziło zwiedzających opowiadanie „Desky Maidens”. Za pomocą audioprzewodników usłyszeć można było tragikomiczną historię przyjaźni dwóch kobiet, które spotykają się w pozornie surrealistycznych pokojach, aby zastanowić się nad swoim życiem i pracą. Temat przewodni słuchowiska stanowiła także dyskusja dotycząca zawłaszczenia i autorstwa, co znalazło swoje odzwierciedlenie już w formie koncepcji wystawy. Zwiedzający stawali się nie tylko widzami i słuchaczami, ale także bohaterami spektaklu Ołowskiej.

Oferowany obraz „Nina”, będący częścią jednej z najgłośniejszych instalacji autorstwa Pauliny Ołowskiej, to obiekt o niezaprzeczalnej wartości kolekcjonerskiej. Równie ważny jest jego aspekt historyczny, który przywraca pamięci odbiorcy postać bohaterki obrazu – Niny Hamnett – artystki na wskroś modernistycznej. W 1913 roku namalowała ona swój autoportret, dziś znany dzięki archiwalnym wydaniom czasopisma „Colour” (nr 06/1915). Przedstawia on Hamnett z jej charakterystyczną, krótką fryzurą, ręką opartą na biodrze, postawą pewną siebie i spojrzeniem, jakby mówiącym: „Spójrz na mnie i poważnie oceń moją pracę”. W oparciu o ten właśnie autoportret Ołowska stworzyła własny wizerunek brytyjskiej artystki. Życiowa postawa Hamnett, będąca kwintesencją dążenia do postępu, stała się przyczynkiem do hołdu jaki współczesna polska artystka złożyła swoim modernistycznym poprzedniczkom.



Nina Hamnett „Autoportret", 1913 (fot. Magazyn Colour, 1915 rok)

Ołowska w swoim rewitalizacyjnym wysiłku, obdarzając szczególnym zainteresowaniem kobiety-artystki, stara się kreować specyficzną alternatywną historię awangardy.

(Ronduda Ł., Niekończąca się historia. Rzecz o projekcie „Rainbow Brite" Pauliny Ołowskiej, [w:] „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka", nr 2 [56], 2008, s. 229)

Zasadniczą częścią wielowątkowej instalacji stały się namalowane przez Ołowską portrety sławnych kobiet: Djuny Barnes, Virginii Woolf, Vanessy Bell, Niny Hamnett i Charlotty Perriand. Oferowana praca „Nina", należy do tego zespołu dziesięciu wielkoformatowych obrazów tworzących główną nić narracji projektu. Przedstawia postać Niny Hamnett (1890-1956), walijskiej artystki i pisarki, zwanej królową paryskiej bohemy. Artystyczne studia zawiodły ją w 1914 na Montparnasse, gdzie nawiązała bliską przyjaźń z Modiglianim, Pablo Picasso, Serge'em Diagilevem i Jeanem Cocteau, oraz środowiskiem czołowych twórców ówczesnej awangardy. Buntownicza z natury, zawsze niekonwencjonalnie ubrana, z nowoczesną fryzurą, Nina Hamnett szybko stała się znaną osobowością Paryża i stanowiła ważny łącznik między środowiskami artystycznymi Londynu i stolicy Francji. Była kochanką i muzą wielu artystów, którym pozowała jako modelka. Zginęła śmiercią tragiczną, wypadając z okna swojego apartamentu w Londynie.

Angelika Markul, uczennica Christiana Boltańskiego, jednego z najważniejszych współczesnych, intermedialnych artystów, wytrwale i konsekwentnie opowiada o granicach pomiędzy życiem i śmiercią, obecnością i nieobecnością, stawaniem i zanikaniem, wyobraźnią i rzeczywistością.

(Lewandowska K., Czarne słońca, białe księżyce – śmierć w sztuce Aliny Szapocznikow i Angeliki Markul, [w:] Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty, Toruń 2012, zeszyt 1-2 [16-17], s. 189)

105
ANGELIKA MARKUL
(ur. 1977)

Bez tytułu, 2023

wosk, filc, wys. 65 cm
sygn. monogramem: AM

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

Oferowany obiekt Angeliki Markul jest bezpośrednim nawiązaniem do jej projektu pt. „Tierra del Fuego", który pokazała w 2020 roku we francuskim Centre International d'Art et du Paysage de Vassivière. Tytuł projektu odnosi się do archipelagu Ziemi Ognistej, najbardziej na południe wysuniętego skrawka kontynentu amerykańskiego. Praktyka artystyczna Markul jest zakorzeniona w fascynacji miejscami i fenomenami do końca nieznanymi, a czasem wręcz niebezpiecznymi. Łącząc fakty z fikcją, a nawet z fantastyką naukową, artystyczne działania Markul zabierają ją do najbardziej odległych miejsc na świecie. Ekstremalne warunki klimatyczne panujące na archipelagu, izolacja wysp i wywoływane przez nie poczucie geologicznego nadmiaru sprawiły, że pierwsi przybysze z Europy myśleli o lokalnych mieszkańcach jak o mitycznych olbrzymach. Przyczyniły się do tego nie tyle niezaprzeczalne różnorodność i odmienność ich zwyczajów, ile „nie-ludzkie" przystosowanie się do warunków, swoją niegościnnością wykraczających poza europejskie wyobrażenie natury. Nie przypadkiem Ziemia Ognista stała się synonimem biblijnych „czasów przedpotopowych". Nie przypadkiem też stała się dla Markul polem do artystycznej eksploracji.

Na wspomnianej ekspozycji w Centre International d'Art et du Paysage de Vassivière pojawiło się m.in. trzydzieści jeden filcowo-woskowych głów i trzy brązowe. Formy te zupełnie odbiegają od tradycyjnego przedstawienia głów nie tylko schematycznie potraktowaną bryłą, ale i zastosowaniem kombinacji lekkich i rzadko spotykanych w rzeźbiarstwie materiałów – filcu pokrytego woskiem. Puchate głowy wzbudzają sprzeczne ze sobą uczucia – od czułości i fascynacji, po obawę, a nawet niepokój. Są one obrazem obsesji artystki, od lat stojących w centrum jej zainteresowań, takich jak upływ czasu, ulatnianie się materiału i ślady pamięci. Głowy z cyklu „Tierra del Fuego" wywodzą się z działań Markul zanurzonych w fascynacji archeologicznym odkryciem i niestrudzonym archiwizowaniu śladów życia, zarówno ludzkiego, zwierzęcego, jak i roślinnego. Tematy te pod zmieniającymi się postaciami, nieustannie odbijają się echem w jej twórczości.

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

Prezentowana praca „Social mirror" z 2023 roku przedstawia wykonaną z białego marmuru głowę kobiety. Klasyczna estetyka zostaje jednak zachwiana przez rozczłonkowanie rzeźby na dwa zasadnicze fragmenty. Odcięta płasko od reszty głowy twarz, leży na czarnym cokole – całkowicie roztrzaskana. Jej miejsce na głowie zaznacza wypolerowana, złota powierzchnia. Dekonstrukcja rzeźby niesie ze sobą dekonstrukcję kobiecego wizerunku i śmierć klasycznej Wenus. Tytuł dodatkowo rodzi pytanie – czy jesteśmy zdolni do autorefleksji bez przeglądania się w oczach innych?

Klasyczne modele posiadają ogromny ładunek nagromadzony przez tysiąclecia, który łączy w jednej formie (jak symbol) historie, morały i emocje. Wykorzystując ich konwencjonalność, szablonowość poprzez nadpisywanie, naginanie, zestawianie mogę tworzyć współczesne narracje, zadawać pytania dotyczące tu i teraz, mogę toczyć swoją grę używając zrozumiałych i uniwersalnych kodów.
– Michał Jackowski

(Pucci G., Jackowski: dla mnie antyk jest jak język angielski, „Il manifesto", za pośrednictwem bloga Złota 44, 13.09.2020)

106
MICHAŁ JACKOWSKI
(ur. 1978)

Social mirror, 2023

marmur, złoto, 32 x 35 x 35 cm
sygn.: Jackowski 23

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł

W 2021 roku Rafał Milach wykonał serię zdjęć prac należących do zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Zdjęcia, które pierwotnie służyły do promocji kolekcji, Milach wykonał w konwencji spójnej z jego fotografią reporterską. Ostre światło rzucone jest na kompozycję znalezioną w naturalnym planie, a kolor użyty jest w sposób zdecydowany i kluczowy. Ten charakterystyczny, autorski sposób widzenia zmienił je w autonomiczne obiekty kolekcjonerskie. Spośród wszystkich fotografii wybrano cztery, które połączono w limitowaną edycję w nakładzie 30 kompletów i wśród innych edycji kolekcjonerskich, włączono do sprzedaży, z której dochód wspiera budowę kolekcji i realizację celów Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Edycja szybko wyczerpała się i na aukcji prezentujemy Państwu ostatni jej egzemplarz.

Dochód z tej licytacji przeznaczony zostanie na działalność Towarzystwa Przyjaciół MSN oraz rozbudowę kolekcji muzeum. Od momentu jego założenia w 2005 roku, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie zebrało 1022 dzieła, w tym 677 jednostek inwentarzowych (własność) i 345 jednostek inwentarzowych przyjętych jako depozyty. Są to przede wszystkim zakupy zrealizowane w ramach programu MKiDN „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej" oraz dary i depozyty artystów, osób prywatnych, w tym darczyńców Towarzystwa Przyjaciół Muzeum, oraz firm. Wiele z prac zgromadzonych w kolekcji powstało podczas realizowanych przez instytucję wystaw i projektów publicznych. Na zbiory Muzeum składają się także archiwa artystyczne oraz – liczący kilkaset tytułów – zbiór filmów artystów dostępny online, czyli Filmoteka Muzeum.

107
RAFAŁ MILACH
(ur. 1976)

Zestaw 4 prac z cyklu „Kolekcja w budowie", 2021
wydruk cyfrowy, papier, 25 x 30 cm (każdy)
ed. 30/30
sygn. na odwrociu

(do każdej pracy dołączono certyfikat autentyczności wydany przez Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie podpisany przez artystę)

Licytacja charytatywna na rzecz Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Sztuki Nowoczesnej Warszawie

Cena wywoławcza: 1 000 zł

Bez tytułu (Paulina Ołowska), 2021

Bez tytułu (Wilhelm Sasnal), 2021

Bez tytułu (Oskar Dawicki) , 2021

Bez tytułu (Yona Friedman), 2021

108
KAROL PALCZAK
(ur. 1987)

Dym, 2021

olej, blacha, 71,5 x 37 cm
sygn. na odwrociu : Karol Palczak / 2021 r.

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup bezpośrednio od artysty

O obrazach Karola Palczaka można powiedzieć, że to malarstwo pochodzenia, gdyż wieś Krzywcza, gdzie się wychował i nadal mieszka, pozostaje dla niego podstawowym punktem odniesienia. Przestrzenią, o której opowiadają jego obrazy.
– Piotr Kosiewski

(Kosiewski P., Obrazy pochodzenia. Co kryje sztuka Karola Palczaka, „Tygodnik Powszechny" nr 45, 31.10.2022)

Sztuka Karola Palczaka jest mocno zespolona z miejscem, z którego on pochodzi. Artysta sam o sobie mówi, że jest tylko prostym chłopem ze wsi. Tymczasem wychodzące spod jego pędzla obrazy w naturalny sposób łączą się z dawną tradycją malarską. Urodził się w 1987 roku na podkarpaciu, we wsi Krzywcza nad Sanem. Jest to jedna z najuboższych i najbardziej zadłużonych gmin wiejskich. Można by powiedzieć – miejsce bez perspektyw, gdzie bieda miesza się z niemocą. Gdyby nie talent artystyczny, który stanowił dla niego swoistą trampolinę do lepszego życia, do tej pory pracowałby fizycznie przy zbiorach truskawek czy szparagów. W jego domu nigdy się nie przelewało. Ojciec, gdy jeszcze żył, pracował jako kierowca, matka zajęta była wychowywaniem sześciorga dzieci.

Akwarelami zaczął malować już w podstawówce, kopiując słynne obrazy takie jak „Bitwa pod Grunwaldem". Gdzieś przeczytał, że kopiowanie dzieł mistrzów to początek malarskiego treningu. Rok czy dwa lata później przerzucił się na farby olejne. Jego pierwszym sukcesem była sprzedaż obrazu na festynie. Rodzice zauważyli wówczas, że te artystyczne fanaberie syna mogą w przyszłości rzeczywiście przynieść jakieś pieniądze.

Zdecydował się zdawać na krakowską Akademię Sztuk Pięknych i dostał się za pierwszym podejściem. „Na egzamin obrazy w rembrandtowskim stylu (…) przyniósł w worku po ziemniakach. Szybko przylgnęła do niego łatka »Rembrandta z Bieszczad«" (Knap Ł., Karol Palczak: Nadzieja polskiego malarstwa, „Vogue" 22.07.2021). Dyplom obronił w 2015 roku w pracowni prof. Janusza Matuszewskiego. Nie został jednak w Krakowie. Miasto przyprawiało go o zawrót głowy. Potrzebował natury, powrócił więc do rodzinnej Krzywczy by malować ją w licznych, codziennych odsłonach.

W swej twórczości Palczak skupia się przede wszystkim na wiejskim pejzażu. Można by stwierdzić, że jest on kontynuatorem XIX-wiecznych realistów. Artysta nie proponuje jednak powrotu do utopijnej przeszłości, jego spojrzenie na otaczającą rzeczywistość jest raczej krytyczne. Przedstawia bez upiększania krajobraz Krzywczy, wraz z jej szarymi mieszkańcami, często w ponurej, zimowej aurze. Maluje wspomagając się nowoczesną techniką zapisu obrazu jaką jest film, a na swoje podobrazie wybiera ocynkowaną blachę, która wydobywa koloryt i nadaje pracom subtelnego blasku. „Świetlistość wynika z połączenia siły kontrastu i odpowiednio gładkiego podkładu na blasze. To bardzo trudny efekt, wymaga czasu i prób" – zdradza swój warsztat artysta (cyt. za: Knap Ł., Karol Palczak: Nadzieja polskiego malarstwa, „Vogue" 22.07.2021).

Jednym z ważniejszych motywów przewijających się w twórczości artysty jest ogień i dym. Prace z tego cyklu powstają począwszy od 2019 roku. Ogień jest dla Palczaka bardzo różnorodny interpretacyjnie – może zarówno ratować, jak i być destrukcyjny, a granica między jednym i drugim zmienia się czasem w ułamku sekundy. „Ten cykl jest też inspirowany wierszem Jacka Kaczmarskiego »A my nie chcemy uciekać stąd« z wersami »Stanął w ogniu nasz wielki dom! / Dom dla psychicznie i nerwowo chorych!«. Mam wrażenie, że Polska to nadal dom dla psychicznie i nerwowo chorych, jesteśmy pogrążeni w gniewie, który ogarnia wszystko jak ten dym" – mówi malarz (Z Karolem Palczakiem rozmawia Piotr Policht, Karol Palczak: Jestem prostym chłopem ze wsi, culture.pl, 12.11.2019). Temat ognia łączy się jednak również i z prywatną historią Palczaka. Artysta bowiem jako dziecko doznał silnych poparzeń, gdy wraz z bratem próbowali sami na własną rękę skonstruować bombę. „Coś nam nie wyszło, substancja, której użyliśmy, zaczęła się palić, ogień zajął całą moją nogę. Obrażenia były bardzo duże. Uratował mnie przeszczep skóry. Leżałem w szpitalu dwa miesiące" – wspomina Palczak (cyt. za: Knap Ł., Karol Palczak: Nadzieja polskiego malarstwa, „Vogue" 22.07.2021).

W 2019 roku malarz został nagrodzony Grand Prix na Biennale Malarstwa Bielska Jesień. Rok później został nominowany do Paszportów „Polityki", a w 2022 roku zajął pierwsze miejsce w rankingu Kompasu Młodej Sztuki. Jego prace znajdują m.in. w zbiorach Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, a także w kolekcjach sztuki mBanku i PKO Banku Polskiego.

Gdy maluję, zamykam się w pokoju na trzy miesiące, ograniczam kontakty z ludźmi, zwykle wtedy bardzo chudnę.

(Cyt. za: Knap Ł., Karol Palczak: Nadzieja polskiego malarstwa, „Vogue" 22.07.2021)

Agata Kus zajmuje się różnymi dziedzinami sztuki, ale o sobie z pełnym przekonaniem mówi, że jest malarką. Jej malarstwo komentuje stereotypy, porusza tematy często trudne, takie jak kwestie kulturowe i tożsamościowe. Najbliższym jej językiem jest figuracja – Kus opiera się artystycznym modom, a za główną inspirację uważa świat. Tworzy ze swobodą, ekspresyjnie, lubi jak ołówek, taśma, farba czy pędzel pozostawiają swój namacalny ślad na płótnie. Ta demaskacja medium zaskakuje u artystki, która podkreśla swoje przywiązanie do języka realizmu i klasycznie postrzeganego piękna. Struktura na równi ze światłem są dla niej ważnymi narzędziami budowania obrazu.

Cechą charakterystyczną malarstwa Kus jest równoczesna wielość narracji, zestawianie pozornie niezwiązanych ze sobą sytuacji. Kolażowe kompozycje pozwalają na wielowątkową interpretację – od poszczególnych tematów, po ich syntezę – która nadaje zupełnie nowe znaczenie całości. W twórczości artystki nie braknie motywów feministycznych, choć ona sama lubi podkreślać, że głównym przedmiotem jej zainteresowania pozostaje szeroko pojęta kultura i jej wpływ na narzucane nam wzorce zachowań. W swych płótnach odnosi się do konkretnych sytuacji, komentując modele kobiecości i męskości, przemoc w związkach czy narzucane role społeczne. Inspiracją jest dla niej najbliższe otoczenie – to ono podlega swoistej dokumentacji. Artystka z zainteresowaniem przetwarza konteksty z codzienności – każde pozornie zwykłe zdarzenie może być punktem wyjścia do stworzenia niemalże magicznej narracji. Jednocześnie Kus stara się, aby jej twórczość była uniwersalna w odbiorze.

Wraz z wnikliwszym spojrzeniem na obrazy malarki, dostrzega się panujące w nich wrażenie niepokoju. Pozornie banalne przedstawienia z czasem powodują dysonans, odsłaniając ukryte treści. Kuszą by je odczytywać. W przypadku prac Kus potrzeba interpretacji jest niezwykle silna. Jej kompozycje przypominają malarstwo alegoryczne, które pod tym co widzialne skrywa nie dające się pokazać wprost, ukryte treści. W tym kontekście kluczowy niejednokrotnie do rozszyfrowania obrazu okazuje się być jego tytuł. Artystka, która niezwykła wyjaśniać znaczenia swoich prac, nadaje im bardzo konkretne tytuły, stanowiące wskazówkę dla odbiorcy. O swoim malarstwie lubi myśleć jak o poezji, „której wersy nierzadko skonstruowane są z potocznych fraz i opisów codziennych zjawisk. Umiejętne ich zestawienie buduje wiele tajemnic, które zachęcają do odkrycia".

Kus często ukazuje swoje współczesne bohaterki w zdegradowanych wnętrzach, przywołujących neoklasycystyczną architekturę XIX-wiecznej Polski. Tworzy to wyraźny kontrast z postaciami młodych dziewczyn, ubranych w markową odzież, które – choć na pozór obojętne wobec otaczającego je świata – wzbudzają niepokój wpatrzone w ekrany iPhone'ów, pozbawione jakiejkolwiek relacji z rzeczywistością wokół.

109
AGATA KUS
(ur. 1987)

The Call, 2023

olej, akryl, płótno, 170 x 200 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
A. Kus / The Call / 2023

(do obiektu dołączono autorski certyfikat autentyczności)

Estymacja: 180 000 – 300 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
własność artystki

WYSTAWIANY
Nowy Jork, Thomas Erben Gallery, Kus + Libera, 7 września - 21 października 2023.

Tak samo jak przyjmujemy, że głos podmiotu lirycznego w wierszu niekoniecznie jest głosem samego poety, tak płótno malarza nie musi być odzwierciedleniem jego osobowości. Może być swoistym monologiem lirycznym.
– Agata Kus

(Z Agatą Kus rozmawia Agnieszka Jankowska-Marzec, Pracownia Agaty Kus w obiektywie Anny Stankiewicz, projekt „Pracownie do wglądu", 2.01.2019)

(...) w trakcie kolejnych wędrówek po nieznanych miejscach artysta poszukuje okręgów w swoim otoczeniu, w przestrzeni cywilizacji i architektury, i za każdym razem dostrzega w nich funkcję odbijania degradacji zewnętrzności.

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

110
WOJCIECH IDŹKOWSKI
(ur. 1960)

Pomarańczowy krąg, 2020

olej, deska, śr. 145 cm
sygn. na odwrociu: W.Idźkowski /
2020 / POMARAŃCZOWY KRĄG / CYKL

Estymacja: 25 000 – 28 000 zł

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

Urodzony w 1960 roku Wojciech Idźkowski związany jest z poznańskim środowiskiem artystycznym. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem oraz fotografią. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Poznaniu (dzisiejszy Uniwersytet Artystyczny. Dyplom obronił z wyróżnieniem w 1985 roku u prof. Jerzego Kałuckiego. Na swoim koncie ma wystawy nie tylko w kraju, ale i w Hiszpanii, Niemczech oraz Kanadzie. Jego prace znajdują się w prywatnych kolekcjach na terenie Polski, Niemiec, Kanady i Szwajcarii.

W jego twórczości wybrzmiewają echa tradycji Bauhausu, choć artysta nie zamyka się również na inne wpływy. Swoje natchnienie czerpie z podróży i licznych zdjęć, jakie wówczas wykonuje. „Idźkowski wykorzystuje geometrię przy próbie uporządkowania świata: okręgi podlegają regułom, zmuszają do obliczeń, kreślenia łuków, szczegółowości, 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).

W 2023 roku na indywidualnej wystawie w poznańskiej galerii Piekary, Idźkowski pokazał kompozycje z serii „Okręgi", w których odwołał się do swoich odwiecznych inspiracji. Już jako dziecko bowiem rysował pierwsze okręgi kijem na piasku. Stanowiły one dla niego symbol obrony – bezpieczną strefę, odgradzającą od chaosu i wszelkiego zła. Redefiniując to znaczenie w kontekście dorosłości, artysta stworzył prace łączące pierwotne instynkty ze świadomymi rozważaniami na temat natury świata. Zabawiając się formą i kontrastami kolorystycznymi, Idźkowski połączył całą serię w pewnym wewnętrznym dialogu.

(...) we wszystkich jego pracach dominuje rys niemierzalnego, ale intensywnie odczuwalnego porządku, zmierzającego do czytelnej geometrii. Drugim spoiwem, określającym twórczość Pawła Korab Kowalskiego, i równie istotnym jak tendencja porządkowo-geometryczna, jest nierozerwalny związek jego malarstwa z przyrodą czy szerzej z Naturą, czy jeszcze szerzej z kosmosem.
– Bożena Kowalska

(fragment tekstu towarzyszącemu wystawie „KORAB. W czasie i przestrzeni", Galeria (-1), Warszawa 2023)

111
PAWEŁ KORAB-KOWALSKI
(ur. 1974)

Splash down, 2021

akryl, pigment, płótno, 90 x 65 cm
sygn. i opisany na odwrociu: 2021 / PAWEŁ KORAB KOWALSKI / "SPLASH DOWN" / 90 x 65 cm, ACRYLICS & PIGMENTS ON CANVAS

Estymacja: 5 000 – 6 000 zł

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

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

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

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

1. Definicje

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Postanowienia ogólne

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

3. Udział w Aukcji – zasady ogólne.

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

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

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

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

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

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

4. Osobisty udział w Aukcji

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

5. Licytacja w imieniu Licytującego

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

6. Licytacja telefoniczna

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

7. Przebieg aukcji

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

Ceny na Aukcji są podawane w złotych polskich.

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

8. Płatności

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

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

9. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

10. Przejście własności Obiektu na Nabywcę.

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

11. Odbiór obiektów

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

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

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

12. Postępowanie w przypadku opóźnienia lub braku płatności

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

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

13. Reklamacje

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

14. Pozwolenie na export

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

15. Dane osobowe Licytujących

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

Administratorem danych osobowych Licytujących jest Dom Aukcyjny.

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

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

16. Rozstrzyganie sporów.

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

Licytujący poddają się niniejszym jurysdykcji tego sądu.

17. Obowiązujące przepisy prawa

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

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

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

Dom Aukcyjny w szczególności zwraca uwagę na przepisy:

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