



P O L S W I S S A R T



P O L S W I S S A R T



POLSWISSART

DOM AUKCYJNY

AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

10 grudnia 2024 r., godz. 19.00

Wystawa przedaukcyjna:
22 listopada – 10 grudnia 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

Prezes Zarządu:
Jacek Piotrowski

Wiceprezes Zarządu, Dyrektor Sprzedaży:
Marzena Karpińska

Dyrektor Marketingu:
Marta Rydyńska

Kierownik działu obsługi klienta:
Maria Jaxa-Chamiec

Starszy specjalista działu obsługi klienta:
Michał Pająk

Kontakt w sprawie propozycji obiektów
do sprzedaży:
biuroprzyjec@polswissart.pl

Dział przyjęć i opracowania obiektów:
Pamela Skrzypczak (teksty)
Julia Łukasik (opisy)

Logistyka:
Grzegorz Wawrzyńczak

Księgowość i rozliczenia:
Główna księgowa:
Agnieszka Dykty

Edyta Tokarska
Jolanta Piłat

Indeks

A	N
Abakanowicz Magdalena, 87	Niesiołowski Tymon, 52
Adler Jankiel, 48	Niewiadomski Eligjusz, 21
B	Nowosielski Jerzy, 65, 66, 67, 68, 69
Banaszak Marta, 114	O
Bańda Basia, 105	Ołowska Paulina, 107, 108
Berdyszak Jan, 71	Opałka Roman, 72
Bogusz Marian, 81	P
C	Papa-Rostkowska Maria, 63
Ciecierski Tomasz, 91	Paruzel Andrzej, 102
Czapski Józef, 51	Pawlak Włodzimierz, 95
D	Pazdanowski Jerzy, 17
Dominik Tadeusz, 57	Pągowska Teresa, 88, 89
E	Peszke Jan (Peské Jean), 46, 47
Eibisch Eugeniusz, 43, 44	Pinkas Ignacy, 15
F	Płóciennik Henryk, 99
Fałał Julian, 6	Podlewska-Polił Anna, 113
Fangor Wojciech, 75, 76, 77, 78	Podsadecki Kazimierz, 50
Fedkowicz Jerzy, 14	Pronaszko Zbigniew, 8
Fijałkowski Stanisław, 70	R
G	Rapacki Józef, 7
Gędtek Ludwik, 2	Roguski Władysław, 16
Gomułicki Maurycy, 104	Rosenstein Erna, 62
Gottlieb Leopold, 36, 37	Rychter-Janowska
Grunshweigh Nathan, 38	Bronisława, 26
Grzyb Ryszard, 94	S
H	Sobel Judyta, 96
Hasior Władysław, 64	Sosnowski Kajetan, 58
Hayden Henryk, 27, 28, 29	Sperski Apolinary (Ary), 20
Hecht Józef, 49	Stażewski Henryk, 74
Hofman Wlastimil, 18	Strzeмиński Władysław, 55
Huanca Donna, 115	Szapocznikow Alina, 86
J	Szłaga Radek, 111
Jabłoński Marcin, 1	Szreniawa-Rzecki Stanisław, 19
Jarodzki Konrad, 85	T
Juszkiewicz Ewa, 109, 110	Tarasewicz Leon, 92, 93
K	Terlikowski Włodzimierz, 45
Kanelba Rajmund, 35	Trębacz Maurycy, 25
Kantor Tadeusz, 59, 60, 61	W
Kasperski Maciej, 112	Waliszewska Aleksandra, 106
Kisling Mojżesz, 39, 40, 41, 42	Wasilewski Czesław
Kobro Katarzyna, 54	(Zygmuntowicz Ignacy), 4
Korecki Wiktor, 22	Weingart Joachim, 30
Kozakiewicz Antoni, 5	Weiss Wojciech, 23
Krynicky Nikifor, 53	Winiarski Ryszard, 73
Krzyżanowski Konrad, 24	Wróblewski Andrzej, 56
Kuryluk Ewa, 100	Wrzeszczyńska Halina, 82
Kvapil Charles, 34	Z
L	Zajac Ryszard, 97
Lach-Lachowicz Natalia, 101	Ziemski Jan, 79, 80
Liberski Benon, 98	Ż
Ł	Żmurko Franciszek, 3
Łodziana Tadeusz, 83, 84	
M	
Malczewski Jacek, 9, 10, 11, 12	
Malczewski Rafał, 13	
Matecki Przemysław, 103	
Menkes Zygmunt, 31, 32, 33	
Mitoraj Igor, 90	



1
MARCIN JABŁOŃSKI
(1801 - 1876)

Portret kobiety w czarnej sukni, 1832

olej, płótno, 54,5 x 43 cm
opisany na odwrociu: Jabłoński (obcą ręką)

Estymacja: 38 000 – 45 000 zł

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna
Wrocław, depozyt w Muzeum Miejskim (2008-2024)



Portret mężczyzny z bokobrodami, 1832

olej, płótno, 54,5 x 43 cm
opisany na odwrociu: Jabłoński / 1832
(obcą ręką)

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna
Wrocław, depozyt w Muzeum Miejskim (2008-2024)



2
LUDWIK GĘDŁEK
(1847 - 1904)

Powrót z polowania

olej, płótno, 79 x 121 cm
sygn. l.d.: L. Gędłek-Wien

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

PROWENIENCJA

Poznań, kolekcja prywatna

Agra-Art, aukcja 11.06.1995

Londyn, Sotheby's, aukcja 11.04.1995, poz. 181

Stuttgart, Nagel, aukcja 12.03.1994, poz. 2533

W swoim malarstwie Ludwik Gędłek skupia się przede wszystkim na ukazaniu polskiej wsi i piękna rodzimego krajobrazu Galicji, którą opuścił by studiować, a następnie osiąść na stałe w Wiedniu. Tworzył sceny batalistyczne i rodzajowe – targi, polowania, patrole, przedstawienia kozaków i powstańców, których zawsze nieodłącznym elementem były sylwetki koni. Jego styl i obrana tematyka bliskie są dziełom szkoły monachijskiej, tj. sztuce Józefa Brandta, Alfreda Wierusza-Kowalskiego czy Maksymiliana Gierymskiego.

Oferowany obraz przedstawia powrót z polowania. Swojski pejzaż tworzy polski dworek ziemiański, otoczony zielenią drzew i krzewów. Towarzystwo, które dopiero co zajęło przed domostwo, tłoczy się na szerokim podjeździe. Myśliwi schodzą z wozu, dookoła krzątają się psy, stoją konie. Na drewnianym ganku gospodarz wita przyjezdnych, na co jeden z mężczyzn dumnie unosi w górę myśliwskie trofeum. Realistyczna kompozycja oddana została w pietyzmem dla szczegółów, podkreślając sielską atmosferę polskiej wsi.

Niech mi się przyśni dworek skryty w białych sadach,
Z drewnianym gankiem w młodych, gęstych winogradach;
(...)

By mi w tym miejscu, nie znanym nikomu,
Przedziwnie jak w obczyźnie i słodko jak w domu.

– *Leopold Staff*

(Staff L., „Dworek” [fragment], [w:] „Gałąź kwitnąca”, Lwów 1908)



3
FRANCISZEK ŻMURKO
(1859 - 1910)

*Młoda kobieta w barokowych
perłach, ok. 1900*

olej, płótno, 52 x 67 cm
sygn. p.d.: Fr. Żmurko, na blejtramie
napis: Żmurko F.

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna
Paryż, Millon & Associates, aukcja
31.05.2023, poz. 1

LITERATURA
Zarewicz S., Franciszek Żmurko,
„Sztuka”, zeszyt I, rok I, Lwów, lipiec
1911, s. 119 [por.]

Na stworzenie bezsprzecznie takiego typu (...) silił się Żmurko, czy to przedstawiając kobietę niewinną, jak pączek róży, czy w rozkwicie piękności, czy jakąś kuszącą boginię, lub kochankę, żądną pieszczot, lub heterę, pełną zmysłowości i finezyi. Te właściwości odnaleźć można w główkach niewieścich Żmurki, potrafi on uchwycić jeden rys dominujący, aby czarodziejskim pociągnięciem pędzla stronę duchową wyrazić. To zagadka, o której rozwiązanie całe życie się sili.

(Zarewicz S., Franciszek Żmurko, „Sztuka”, zeszyt I, rok I, Lwów, lipiec 1911, s. 120)





4
CZESŁAW WASILEWSKI
(IGNACY ZYGMUNTOWICZ)
(1875 - 1945)

Wjazd ze wsi, 1922

olej, płótno, 120 x 150 cm
sygn. p.d.: Czesław Wasilewski / 1922 WK

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 15.05.2013, poz. 151
Polska, kolekcja prywatna
Agra-Art, aukcja 04.04.1993, poz. 17





5
ANTONI KOZAKIEWICZ
(1841 - 1929)

Przed chatą

olej, deska, 38 x 56,5 cm
sygn. l.d.: AKozakiewicz / München

Estymacja: 35 000 – 38 000 zł

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Los Angeles, Bonhams, aukcja 02-12.03.2024,
poz. 14
kolekcja rodziny Epstein



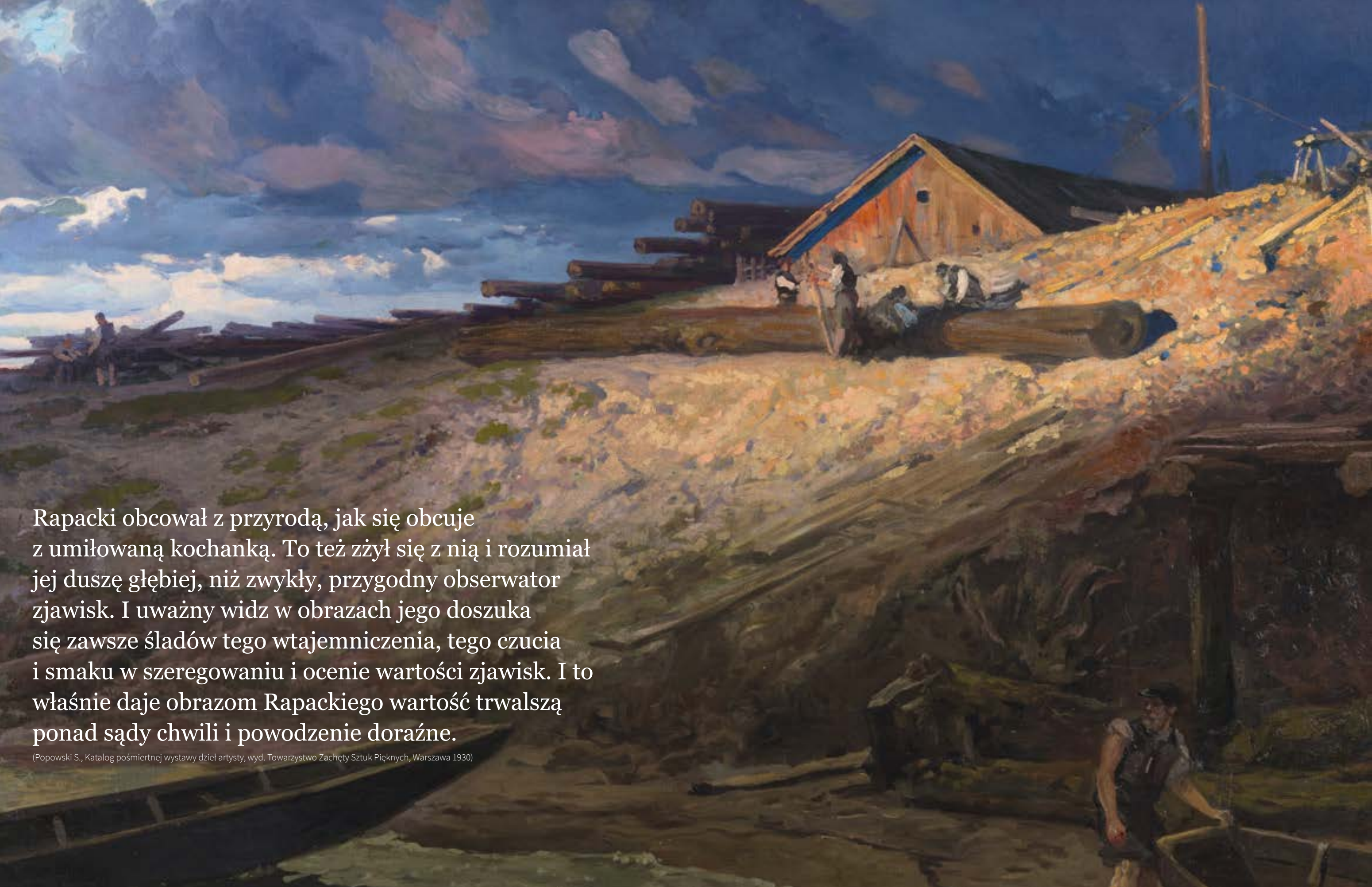
6
JULIAN FAŁAT
(1853 - 1929)

Wesele chłopskie, 1910

pastel, tektura, 58,5 x 133,5 cm (w świetle oprawy)
sygn. l.d.: JFałat / Bystra 1910, na odwrociu nalepki transportowe

Estymacja: 70 000 – 80 000 zł

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Larchmont, Clarke Auction, aukcja 05.05.2024, poz. 46



Rapacki obcował z przyrodą, jak się obcuje z umiłowaną kochanką. To też zżył się z nią i rozumiał jej duszę głębiej, niż zwykły, przygodny obserwator zjawisk. I uważny widz w obrazach jego doszuka się zawsze śladów tego wtajemniczenia, tego czucia i smaku w szeregowaniu i ocenie wartości zjawisk. I to właśnie daje obrazom Rapackiego wartość trwalszą ponad sądy chwili i powodzenie doraźne.

(Popowski S., Katalog pośmiertnej wystawy dzieł artysty, wyd. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1930)

7

JÓZEF RAPACKI (1871 - 1929)

Binduga (Winduga), 1921

olej, płótno, 128 x 194,5 cm
sygn. p.d.: JÓZEF RAPACKI 1921, na blejtramie nalepka
z „Loterii Artystycznej” z 28 lutego 1922 r.

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup w galerii Wacława Rudolfa w Łodzi (ok. 2015)
RempeX, aukcja 21.04.2010, poz. 227

LITERATURA
„Kurjer Warszawski” nr 53, z dn. 22.02.1922, s. 14.
Dziennik Komisarjatu Rządu na m.st. Warszawę, nr 266
(393), z dn. 24.11.1921, s. 2.
„Gazeta Lwowska” nr 163, z dn. 26.07.1921, s. 4.

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

– *Stefan Popowski*

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

Józef Rapacki to jeden z najpopularniejszych pejzażystów polskich przełomu XIX i XX wieku, zwany niekiedy romantycznie „malarzem brzoź 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.

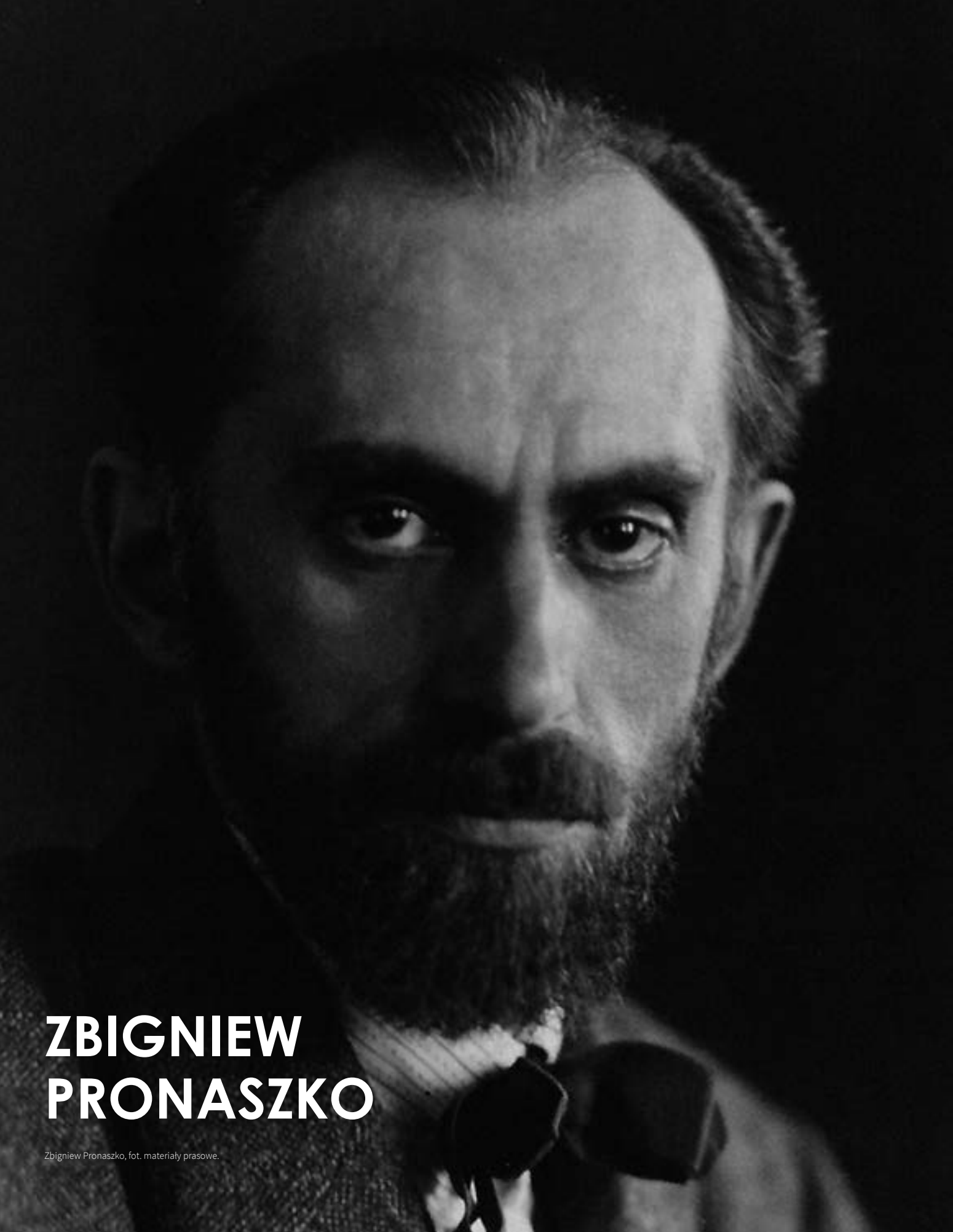
Swoje szkolenie artystyczne rozpoczął w wieku czternastu lat w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Od nauczyciela szybko przejął zamiłowanie do pejzażu i studiów z natury, które wyznaczyło jego dalszą drogę twórczą. W 1887 roku zapisał się na studia do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. 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: „Ulubionymi motywami jego były stare budynki krakowskiego Kazimierza, z odrapanymi 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 obrosnięte żółtymi kaczęciami, 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, żył się z nią i do głębi rozumiał jej duszę.

**Pojął słuszność starej jak sztuka prawdy,
że jedynym wzorem w sztuce jest
natura, jedynym elementem twórczym
przeżywane emocje i wrażenia.**

(Popowski S., Malarstwo Rapackiego. Przewodnik, Nr 51, Wyd.
Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1930, s. 5)





ZBIGNIEW PRONASZKO

Zbigniew Pronaszko, fot. materiały prasowe.

Zbigniew Pronaszko jest jakby uosobieniem malarstwa polskiego ostatniego półwiecza. Wciela on historię tego malarstwa na przestrzeni pięćdziesięciu lat od czasu, gdy ze śmiercią Wyspiańskiego i Wojtkiewicza zakończył się bojowy i wielki okres Młodej Polski.

(Kępiński Z., Wystawa malarstwa Zbigniewa Pronaszki [katalog wystawy], wyd. CBWA, Warszawa 1957, s. 5)

8
ZBIGNIEW PRONASZKO
(1885 - 1958)

Rycerz północy, ok. 1910

olej, płótno, 65 x 55 cm
sygn. l.d.: Z. Pronaszko
na blejtramicie częściowo zachowana
papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa
Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz
nalepka z domu aukcyjnego Desa Unicum

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 11.10.2022, poz. 6

Obraz „Rycerz północy” wpisuje się w serię symbolistycznych kompozycji namalowanych przez Zbigniewa Pronaszkę około 1910 roku. Ten nieformalny cykl charakteryzował się podobną, zimową najczęściej scenerią i specyficznym klimatem. W poczet tych przedstawień zaliczyć należy znajdujące się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie obrazy „Portret matki” (1909) i „Wspomnienie” (ok. 1910). Cechuje je m.in. niezwykle przejmująca, bajkowa wręcz nastrojowość stworzona przez skąpany w śnieżnej ciszy krajobraz i umieszczone na jego tle postaci. Ponadto w obrazie „Wspomnienie” widoczna jest również fascynacja elementami żołnierskiego uzbrojenia – drugi charakterystyczny dla wczesnej twórczości Zbigniewa Pronaszki motyw. Znalazł on swoje rozwinięcie w obrazach „Portret w zbroi” (1910) oraz w oferowanym „Rycerzu północy”. Kompozycja wyróżnia się mocną kolorystyką utrzymaną w stonowanej szarości, od której odcina się beżowo-różowa tonacja twarzy mężczyzny oraz ciemne elementy uzbrojenia. Siłą obrazu leży w charakterystycznym opracowaniu formy. Zainteresowanie młodego Pronaszki rzeźbiarstwem przejawia się w potraktowaniu brył przedstawionego młodego mężczyzny. Rysunek jest klarowny i mocny, jego linia giętka. Również światło i kolor mają zdecydowany charakter i służą uwypukleniu postaci bohatera kompozycji, który zwrócony twarzą w kierunku widza spogląda nań spokojnie choć z lekkim smutkiem.

Powstanie „Rycerza północy” zbiega się w czasie z podróżą, jaką za poradą swojego na-

uczyciela i mistrza Jacka Malczewskiego, odbywa Pronaszko do Włoch. Zwiedza wówczas Wenecję, Florencję, Rzym i Mediolan. Wielkie wrażenie robią na nim prymitywi i klasycy: Giotto, Masaccio, Rafael. Pronaszko poczuł się gotowy do odczucia wielkości syntezy zawartej w dziełach wymienionych mistrzów. Pochłania go, widoczne w oferowanym obrazie, studium zwięzłej brylowatości form i lapidarne ujęcie przestrzeni. W tym wszystkim pozostaje, pod względem nastrojowości, uczniem Malczewskiego, od którego przejął specyficzną polskość i poetycki sentyment, wyrażający się w stanowiącym sugestywne tło zimowym pejzażu. Stanowi on wyraźne nawiązanie do przeszłości narodu i niewoli, w której się wówczas jeszcze znajdował. Jednocześnie uzbrojony młody mężczyzna, kroczący z zarzuconym na ramię mieczem i tarczą w dłoni zdaje się uosabiać wolę walki i nadzieję. Modelem dla postaci rycerza był młodszy brat artysty – Andrzej, również malarz, z którym Pronaszko był silnie związany.

Oferowana kompozycja jest tym cenniejsza, iż należy do nielicznej grupy obrazów, jakie wyszły spod pędzla Zbigniewa Pronaszki na krótko przed jego ostatecznym zwrotem ku sztuce formistycznej. Dwa lata po namalowaniu „Rycerza północy” bracia Pronaszko pokazali w Krakowie pierwszą niewielką wystawę prac, które stanowiły nie tylko preludium do zupełnie nowego etapu w twórczości młodego artysty, ale otworzyły zupełnie nowy rozdział w historii polskiej sztuki.

Realizm jak kokon stary, będzie pozostawiony przez Sztukę, idącą w dalszą formę. – *Zbigniew Pronaszko*

(Pronaszko Z., Przed wielkim Jutrem, [w:] „Rydwan”
R.2, t.3 [styczeń/luty 1914], s. 125)



(...) 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 obrat 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 Thanatos i zwodniczą chimere.

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 podczas malowania obrazu w plenerze, koniec XIX wieku, fot. NAC.





I trzeba zachwycić się drugą egerią Malczewskiego: młodą artystką o rzymskim profilu, panią Michaliną Janoszanką, wierną do zgonu opiekunką życia sędziwego już artysty, twórcy Błędnego koła. Kiedy patrzyło się później na Introdukcję – Nike – Śmierć poznawało się, że ona właśnie była tą, która w ostatniej godzinie życia Malczewskiego przywarła powieki i splotła dłonie do wiekuistej modlitwy temu najpokorniejszemu tytanowi sztuki.

(Wańkowski A., Znajomi z tamtych czasów [literacie, malarze, aktorzy]. [1892-1939], wyd. III, Kraków 1971, s. 106)

Kobieta na tle gaju, 1917

olej, tektura, 100 x 71 cm
sygn. p.d.: 1917 / J. Malczewski
na odwrociu nalepka depozytowa z Muzeum
im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

Estymacja: 1 700 000 – 2 200 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Radom, depozyt w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu
Okna Sztuki, aukcja 31.05. 2016, poz. 21

WYSTAWIANY
Radom, Muzeum im. Jacka Malczewskiego,
Moja Dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, 4 października 2019 – 1 marca 2020.

REPRODUKOWANY
Szymalak-Bugajska P., Moja Dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, wyd. Muzeum im. Jacka Malczewskiego, Radom 2019, strona okładkowa, s. 183.

Niezwykły, wizyjny świat Jacka Malczewskiego przepelnia rola jego wewnętrznych uczuć, tęsknot, smutków i najdroższych sercu marzeń. Ich symbolicznym wyrazem jest niejednokrotnie kobieta – muza, opiekunka sztuk, patronka miłości, personifikacja Polonii w kajdanach czy czyhającej śmierci. Do około 1913 roku miała ona oblicze Marii Balowej, po niej przysłała Michalina Janoszanka – „(...) jego powiernica, przyjaciółka, modelka – (...) równolatka i koleżanka jego córki, Julii, a także malarka i pisarka zafascynowana osobowością i talentem Jacka, który był dla niej »(...) ideałem artysty i człowieka, (...) jednym z największych współczesnych Polaków, pieśniarzy ojczyzny«. Ona zaś była dla niego »duszą bratnią«, »dużą miłą«, »siostrą miłą«, »dzieciusem« (Krzysztofowicz-Kozakowska S., Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Wyd. Kluszczyński, Kraków 2008).

Janoszanka знаła i podziwiała Malczewskiego od dzieciństwa. Jej wuj, Juliusz Kaniewski, poślubił Zofię Gralewską, młodszą siostrę żony malarza, Marii z Gralewskich Malczewskiej. Wszystkie trzy rodziny – Kaniewscy, Gralewscy i Malczewscy – trzymali się razem, stąd Michalina często gościła w domu artysty. Wysoce ceniła jego sztukę, rozmawiała z nim godzinami, pokazywała swoje prace i bardzo chętnie mu pozowała. Miała ciemnobrązowe włosy i piękny rzymski profil, a według słów samego Malczewskiego jej uroda była jak „czysta Grecja” (Janoszanka M., Wielki Tercjarz – moje wspomnienia o Jacku Malczewskim, Poznań, s. 255). Artysta malował ją w samodzielnych portretach, a także przedstawiał w zwiewnych, białych szatach na tle kwitnących zagajników niczym antyczną boginię. „Zawsze od dzieciństwa mego traktowałam pozowanie panu Malczewskiemu jako największy zaszczyt.

(...) Godziny te w pracowni były zawsze dla mnie wielkim świętem. Do dziś pamiętam, jak starałam się zawsze cicho stąpać po drewnianych krętych schodach, prowadzących do pracowni na Zwierzyniecu, i jak byłam zawsze ogromnie wzruszona, wchodząc tam, choć pan Malczewski robił różne miny i żarty” – wspominała młoda modelka (Janoszanka M., dz. cyt., s. 25).

Janoszanka użyczyła swojej twarzy dla wielu znaczących dzieł artysty. Jej oblicze znaleźć można między innymi w tryptykach „Niewola, Wojna, Wolność” (1917) oraz „Kobieta: Preludium, Intermezzo, Finale” (1918), a także w monumentalnym „Pożegnaniu z pracownią. Prządka” (1922). W prezentowanej kompozycji „Kobieta na tle gaju” artysta odmalowuje ją zadumaną, w ujęciu do kolan, na tle ulubionej, naturalnej scenerii z drzewami. Melancholijna piękność trzyma splecione dłonie przy twarzy, kierując łagodny wzrok do dołu. Jej jasną postać otacza czarny, półprzezroczysty szal, jakby wzniesiony w powietrze tajemniczym podmuchem wiatru. Jak zauważa Paulina Szymalak-Bugajska: „Regularne rysy twarzy młodej kobiety ubranej w białą halkę (sukienkę?), przypominającą antyczną tunikę, oraz układ splecionych rąk o napiętych mięśniach ramion, a także silna gra światłocieniem, podkreślająca rzeźbę i plastyczność ciała, dodają posągowości modelce i potęgują podobieństwo do greckich rzeźb w marmurze” (Szymalak-Bugajska P., Moja Dusza. Oblicza kobiet w twórczości Malczewskiego, wyd. Muzeum im. J. Malczewskiego, Radom 2019, s. 184). Uwieczniona muza naturalnie staje się jedną z mitologicznych bohaterek świata Malczewskiego. Jej szlachetna uroda i dostojność, w połączeniu z układem ciała i strojem predysponują ją do miana „czystej Grecji” – tak jak pragnął tego i widział ją jej mistrz.

Janoszanka (...) po odejściu pani Balowej wielokrotnie pozowała do scen symbolicznych (...).

(Szymalak-Bugajska P., Moja Dusza. Oblicza kobiet w twórczości Malczewskiego, wyd. Muzeum im. J. Malczewskiego, Radom 2019, s. 184)

Miłością się nie bawił, uważał ją za sakrament. Był skłonny do najwyższych egzaltacji uczuć i zdolny do miłości najsubtelniejszej, a jednak mam przekonanie, że kochał fantomy swojej wyobraźni (...) A poeta musi kochać kobietę. Malczewski był poetą pędzla.

– Michalina Janoszanka

(M. Janoszanka, Wielki Tercjarz – moje wspomnienia o Jacku Malczewskim, Poznań)



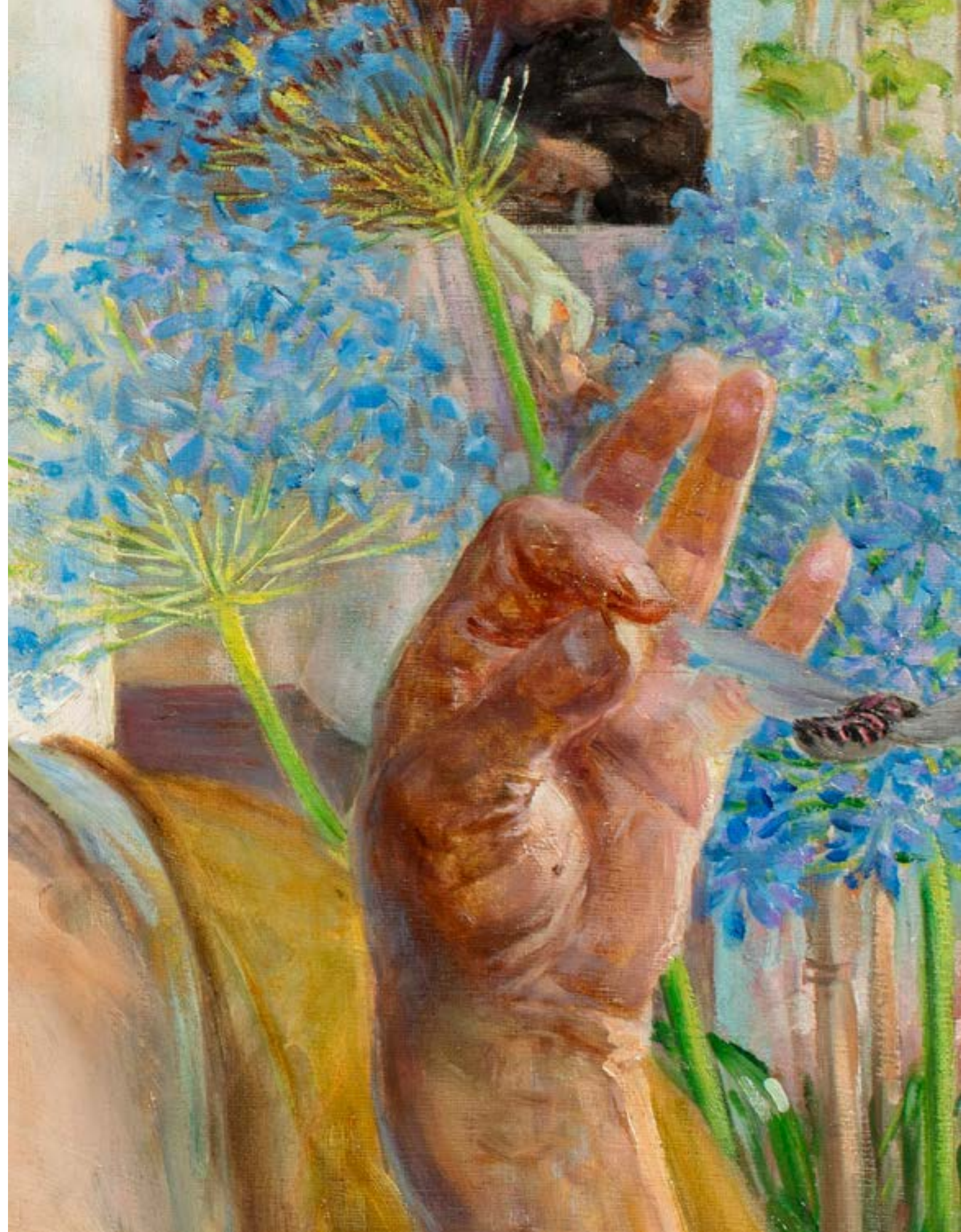


**OWIANE
MELANCHOLIJNYM
NASTROJEM
„POWROTY” STAŁY SIĘ
SYMBOLEM TĘSKNOTY
MALCZEWSKIEGO ZA
DOMEM RODZINNYM,
KTÓRY – URZECZONY
SZTUKĄ – OPUŚCIŁ,
TĘSKNOTY ZA CZASEM,
KTÓRY MINĄŁ.**

(Puciata-Pawłowska J., Jacek Malczewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in., 1968, s. 244)

Był Malczewski nie tylko artystą i nie tylko nim być pragnął; był ostatnim polskim malarzem, który sztukę swą pojmował jako posłannictwo narodowe, jako służbę dla Polski, dla narodu, którego ducha pragnął krzepić i podtrzymywać. Zgryźliwie, a przecież trafnie mawiał Stanisławski, że Malczewski malarstwem chciał Polskę zbawić.

(Puciata-Pawłowska J., Jacek Malczewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in., 1968, s. 64)



**10
JACEK MALCZEWSKI
(1854 - 1929)**

Powrót Sybiraka, 1912

olej, płótno, 65 x 82 cm
sygn. i opisany l.g.: J M / 1912 (czerwonym
olejem) oraz J Malczewski (czarnym olejem),
na odwrociu nalepka depozytowa z Muzeum
im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

Estymacja: 1 800 000 – 2 300 000 zł

PROWENIENCJA

Poznań, kolekcja prywatna
Radom, depozyt w Muzeum im. Jacka
Malczewskiego w Radomiu
zakup w Polswiss Art (2016)
Polska, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 24.11.2005, poz. 9

WYSTAWIANY

Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie,
Jacek Malczewski romantyczny, 18 lutego -
31 lipca 2022.
Radom, Muzeum im. Jacka Malczewskiego,
Moja Dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka
Malczewskiego, 4 października 2019 – 1 marca
2020.

REPRODUKOWANY

Kozakowska-Zauchka U. [red.], Jacek Malczewski
romantyczny [katalog wystawy], Muzeum
Narodowe w Krakowie, Kraków 2022, s. 84.
Szymalak- Bugajska P., Moja Dusza. Oblicza ko-
biet w twórczości Jacka Malczewskiego, wyd.
Muzeum im. Jacka Malczewskiego, Radom
2019, s. 50, 57-58.

Motywy zaczerpnięte z Pisma Świętego Jacek Malczewski wykorzystywał w rozmaitych symbolicznych kontekstach. Jednym z jego ulubionych wątków stała się przypowieść o Tobiaszu. Biblijny Tobiasz był człowiekiem sprawiedliwym i wiernym Bogu. Mimo to, stracił on cały swój majątek i został dotknięty ślepotą. Sytuacja zmusiła go do wysłania do krewnych po pieniądze swojego jedyne go syna, Tobiasza-juniora. Młodego mężczyznę podczas niebezpiecznej wędrówki otaczała opieka archanioła. Poinstruował on młodego Tobiasza by ten złowił w rzecze wielką rybę, której wnętrzności stały się cudownym lekarstwem. Po powrocie do domu, syn uzdrowił ojca, ściągając mu bielmo z oczu.

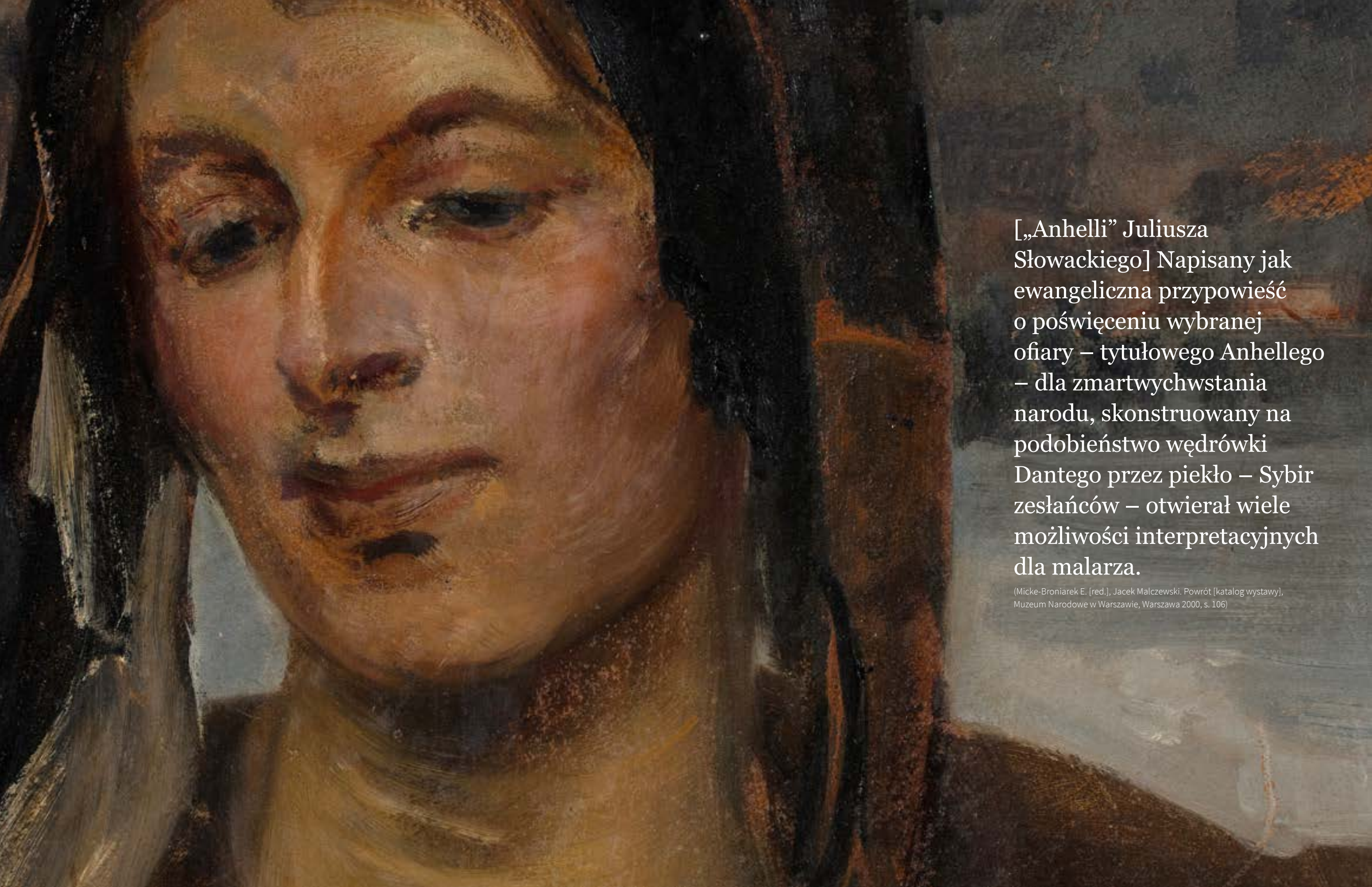
Prezentowane dzieło zatytułowane „Powrót Sybiraka” jest wyjątkowym przykładem adaptacji biblijnej przypowieści o Tobiaszu na gruncie bolesnej historii narodu polskiego. Kompozycja ukazuje sybirskiego zesłańca w kajdanach, któremu młoda kobieta przemywa oczy, trzymając w dłoni porcelanową filiżankę z boskim remedium. Postacie, ujęte przez malarza w ciasnym kadrze, znajdują się w ogrodzie przed gankiem domu – zapewne dworu w Lusławicach. Pod kolumnowym portykiem widać nakryty obrusem stół, przy którym siedzą dwie kobiety. Są to ubrana na czarno matka artysty, Maria z Korwin-Szymanowskich Malczewska, oraz jego siostra Bronisława.

Po odejściu matki w 1898 roku, Malczewski rozpoczął swój cykl prac poświęconych temacie Thanatosa. Posłańca śmierci przedstawiał zazwyczaj pod postacią pięknej kobiety ze skrzydłami lub kosą w ręku. W kompozycjach takich jak „Śmierć” (1902) czy „Ukojenie” (1911), bogini śmierci czułym gestem dotyka oczu klęczących przed nią starców. Pomysł ten powtórzył Malczewski także w swoim autoportrecie „Thanatos” (ok. 1911), gdzie sam postawił się w roli człowieka u kresu swoich dni. Gest zamykania oczu przez Thanatosa łączy się z ideą zmartwychwstania i mądrością płynącą z biblijnej historii Tobiasza: należy w swym cierpieniu ufać dobremu, miłosiernemu Bogu, a on nas wynagrodzi. Malczewski nie postrzegał śmierci jako ostatecznego końca, łącząc ją w swej sztuce zawsze z nadzieją na odrodzenie. Przedstawiony Sybirak uosabia tu niezasłużenie umęczony naród polski. Doczekał on jednak lekarstwa, które go wyleczyło i uśmierzyło ból. Wątek cierpienia i śmierci przeplata się w kompozycji z tematem zbawienia i powrotem do domu. Ukazana rodzina w tle to szczęście, spokój i ukojenie. Tymczasem trzymany za skrzydełko przez zesłańca owad (motyl?) być może odnosi się do nieśmiertelności duszy. „Powrót Sybiraka” stanowi zawoalowaną, patriotyczną myśl o odrodzeniu Polski. Artysta realizował swoje posłannictwo poprzez malarskie dzieło, przypominając rodakom, że nigdy nie należy tracić nadziei na lepsze jutro.

**Artysta oswaja moment odejścia,
kres wędrówki życia znużonych
przebytą drogą starców, którym
skrzydlate anioły – posłańcy
śmierci, zamykają, bądź
przemywają bielmem okryte oczy.**

(Szymalak- Bugajska P., Moja Dusza. Oblicza kobiet w twórczości Malczewskiego,
wyd. Muzeum im. J. Malczewskiego, Radom 2019, s. 47)





[„Anhelli” Juliusza Słowackiego] Napisany jak ewangeliczna przypowieść o poświęceniu wybranej ofiary – tytułowego Anhellego – dla zmartwychwstania narodu, skonstruowany na podobieństwo wędrówki Dantego przez piekło – Sybir zesłańców – otwierał wiele możliwości interpretacyjnych dla malarza.

(Micke-Broniarek E. [red.], Jacek Malczewski. Powrót [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, s. 106)

11
JACEK MALCZEWSKI
(1854 - 1929)

Ellenai, 1911

olej, tektura, 53 x 38 cm
sygn. l.d.: J. Malczewski / 1911,
na odwróciu nalepka aukcyjna z Desy Unicum

Estymacja: 350 000 – 420 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 30.06.2020, poz. 5
Polska, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie,
Jacek Malczewski romantyczny, 18 lutego -
31 lipca 2022.

REPRODUKOWANY
Kozakowska-Zaucha U. [red.], Jacek
Malczewski romantyczny [katalog wystawy],
wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków
2022, s. 81

Od początku swojej drogi artystycznej Jacek Malczewski w szczególny sposób zafascynowany był poezją Juliusza Słowackiego. Obecny w domu rodzinnym kult dla idei romantyzmu zaszczerpiony został w nim przez ojca, Juliana Malczewskiego, który – jak pisał o nim Adam Heydel – „literaturę polską zna na wylot, Słowacki jest jego poetą, Anhellego czytał »ze sto razy«” (Heydel A., Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 13). Pierwsze szkice nawiązujące do utworów naszego narodowego wieszczka Malczewski wykonał jeszcze podczas studiów w Paryżu w 1977 roku. Niemniej, jego malarskie wizje nie były w żaden sposób próbą bezpośredniej ilustracji dzieł Słowackiego. Artysta korzystał z tych wątków w ramach pretekstu do przekazania własnych myśli o patriotyczno-martyrologicznym zabarwieniu.

Malczewski – poprzez Słowackiego – sięgał wielokrotnie m.in. do postaci Ellenai, bohaterki poematu „Anhelli”. Utwór napisany został kilka lat po klęsce powstania listopadowego i cechowała go metafizyczna aura i duch rewolucyjny. Przedstawiona przez poetę Ellenai była zesłaną na Sybir zbrodniarką, odbywającą pokutę za swoje grzechy. Cierpliwie i z wielką pokorą znosząc swoją karę, stała się towarzyszką niedoli Anhellego, którego pokochała czystą, siostrzaną miłością. „Serce jej od modlitwy ciąglej stało się pełne też, smutków i niebieskich nadziei, i wypiękniało na niej ciało. Oczy rozpromieniły się blaskiem cudownym i ufnością w Bogu” – brzmią słowa poematu (Słowacki J., „Anhelli”, rozdział XIII, Księgarnia Polska, Lwów 1894, s. 36).

Tymczasem w sztuce Malczewskiego postać Ellenai ucieleśnia ogółem los polskich wygnańców bytujących w śniegach Syberii. Jest symbolicznym przesłaniem stale przeżywanej przez niego popowstańczej martyrologii i niegasnącej nadziei na ostateczne zbawienie kraju.

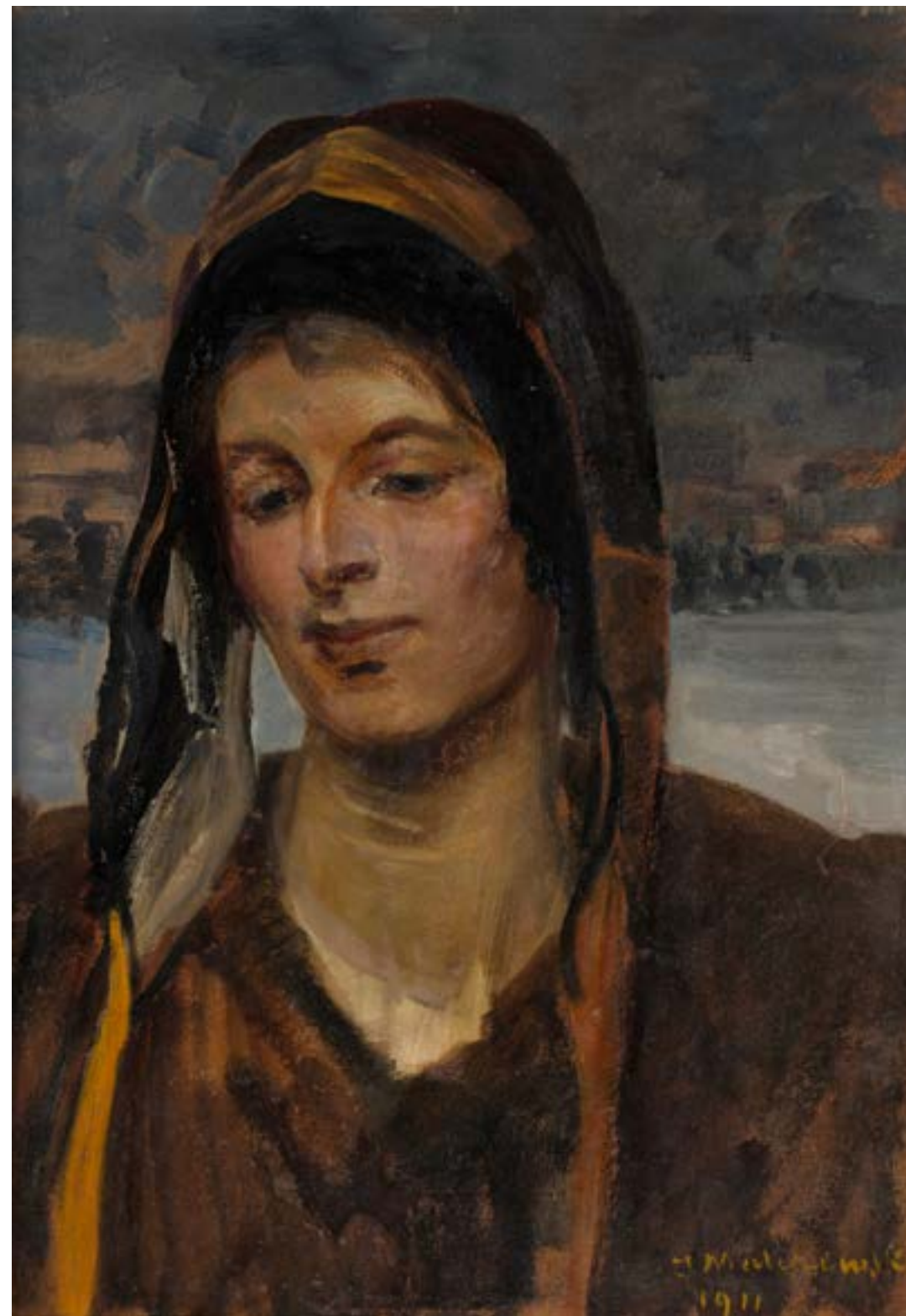
Namalowany przez artystę w 1911 roku portret Ellenai ukazuje kobietę w popiersiu. Jej łagodne oblicze, lekko pochylona głowa, spuszczone w pokorze wzrok i delikatnie zarysowujący się uśmiech odzwierciedlają opis bohaterki przedstawiony przez Słowackiego. Jednakże rysy modelki, w tym charakterystyczny orli nos i zadarty podbródek, zdradzają postać Marii Balowej – w tamtym czasie ciągle ważnej muzy i ukochanej Malczewskiego. Kobieta ma na sobie symboliczny brązowy szynel i jakucką czapkę z nausznikami – nieodłączne elementy narodo-martyrologicznej ikonografii dzieł artysty. „Zesłańczy szynel i jakucka czapka wielokrotnie pojawiały się (...) w kompozycjach Malczewskiego w różnych kontekstach. (...) przypominały, że niewola Polski wciąż trwa i że „Anhelli” jest wciąż aktualny” (Kozakowska-Zaucha U. [red.], Jacek Malczewski romantyczny [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2022, s. 25) Za dziewczyną, w tle widnieją bezkres śnieżnej przestrzeni, nad którym ciężą gęste szare chmury, rozświetlone gdzieś tam pomarańczowym światłem. Na horyzoncie majaczą sylwetki wygnańców beznadziejnie kroczących przez sybirskie pustkowia. Czy kiedykolwiek uda im się odnaleźć drogę do domu?

Była to zbrodniarka-pokutnica, nawrócona pod wpływem cierpienia, która stała się dla Anhellego towarzyszką niedoli i bolesnym przypomnieniem utraconej ojczyzny.

(Micke-Broniarek E. [red.], Jacek Malczewski. Powrót [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, s. 106)

Zesłańczy szynel i jakucka czapka wielokrotnie pojawiały się (...) w kompozycjach Malczewskiego w różnych kontekstach. (...) przypominały, że niewola Polski wciąż trwa i że „Anhelli” jest wciąż aktualny.

(Kozakowska-Zaucha U. [red.], Jacek Malczewski romantyczny [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2022, s. 25)





12
JACEK MALCZEWSKI
(1854 - 1929)

Portret syna Rafała, 1925

olej, płótno, 57 x 65 cm
sygn. wzdłuż prawej krawędzi: Maj. Malczewski. 1925

Estymacja: 220 000 – 260 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Sopocki Dom Aukcyjny, aukcja 21.08.2021, poz. 11

WYSTAWIANY
Radom, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu,
Malczewscy. Spotkanie Artystów, 3 lutego – 16 kwietnia 2023.

REPRODUKOWANY
Szymalak-Bugajska P., Nosowska M. E., Malczewscy. Spotkanie
Artystów [katalog wystawy], wyd. Muzeum im. Jacka Malczew-
skiego w Radomiu, Radom 2023, s. 26.

Jacek Malczewski bardzo często portretował swojego męskiego potomka, znacznie częściej niż córkę. (...) Syn ukazywany jest zarówno w czasach młodości, jak i późniejszych, jako osoba zamyślona i wrażliwa.

(Wolska B. M., Malczewscy. Figura syna, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2017, s. 40)





13
RAFAŁ MALCZEWSKI
(1892 - 1965)

Widok na Dolinę Gąsienicową,
ok. 1933

akwarela, papier, 34 x 49,5 cm
sygn. p.d.: Rafał Malczewski

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
kolekcja Jadwigi Ficowskiej (dar od artysty,
ok. 1963)

WYSTAWIANY
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie,
Rafał Malczewski i mit Zakopanego, 6 kwietnia
- 25 czerwca 2006.

REPRODUKOWANY
Folga-Januszewska D. [red.], Rafał Malczewski
i mit Zakopanego, tom 1, wyd. Bosz, Olszanica
2006, poz. 283, s. 173.

Miejscowość u stóp Giewontu,
z całą swoją barwną specyfiką,
w dużej mierze ukształtowała
Malczewskiego jako artystę.
Jego międzywojenne prace są
zwierciadłem miejsca, ludzi,
czasów. Później w schyłkowej
fazie twórczości, po drugiej
stronie oceanu stosował będzie
wypracowane w owych czasach
środki do wyrażania piękna
podhalańskiego krajobrazu.

(Szymalak-Bugajska P., Nosowska M. E., Klan Malczewskich,
wyd. Arkady, Warszawa 2022, s. 207-208)





14
JERZY FEDKOWICZ
(1891 - 1951)

Kwitnąca jabłoń, 1918

gwasz, papier, 38,1 x 27 cm
(w świetle passe-partout)
sygn. p.d.: J. FEDKOWICZ / 1918

Estymacja: 9 000 – 12 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 28.02.1999, poz. 11



15
IGNACY PINKAS
(1888 - 1935)

Pejzaż zimowy nad Dźwiną, 1920

olej, tektura, 73 x 100 cm
sygn. i opisany p.d: Pinkas / nad Dźwiną /
styczeń 1920

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

16
WŁADYSŁAW ROGUSKI
(1890 - 1940)

Madonna z Dzieciątkiem,
lata 30. XX w.

gwasz, akwarela, złoto, karton, 94,5 x 67,5 cm
sygn. p.d.: WRoguski

Estymacja: 35 000 – 38 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
kolekcja spadkobierców artysty

Za swoje zamiłowanie do ikonografii maryjnej, Władysława Roguskiego okrzyknięto „malarzem Madonn”. Tworzył pod urokiem polskiej ludowości, a jego dzieła poprzez swą zdobną formę, ekspresję linii i koloru oraz walor uczuciowy, stanowią swoisty kult piękna i radości. Artysta urodził się w 1890 roku w Warszawie. Swoją edukację artystyczną rozpoczął w Klasie Rysunkowej im. Wojciecha Gersona, ucząc się pod okiem m.in. Jana Kaulzika, Miłosza Kotarbińskiego i Edwarda Trojanowskiego. Ten ostatni „zwrócił jego uwagę na wartości sztuki ludowej, jej świeżość i dekoracyjność” (cyt. za: Podgórska H., Roguski Władysław Marek, [w:] Słownik artystów polskich, t. 9, Warszawa, 2013, s. 36). Od 1914 roku kontynuował naukę na krakowskiej akademii, z początku w pracowni Józefa Mehoffera, później u Józefa Pankiewicza. W czasie pierwszej wojny światowej służył w Legionach Polskich, dokumentując żołnierskie życie w pracach graficznych i rysunkowych. Następnie walczył jeszcze w wojnie polsko-bolszewickiej. W 1920 roku osiadł w Poznaniu, przyjmując propozycję Fryderyka Pautscha by dołączył do grona pedagogicznego nowo utworzonej tam Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego. Uczył najpierw rysunku i „kompozycji zdobniczej”, następnie został kierownikiem Wydziału Tekstylnego prowadząc wykłady z kostiumologii oraz zajęcia praktyczne.

Należał do wielu artystycznych ugrupowań. W 1918 roku związał się z formistami, co tymczasowo wpłynęło na stylistykę jego prac i pociągnęło do deformacji. Po przeprowadzce

do Poznania współzałożył grupę „Świt” – z której po konflikcie ze Stanisławem Jagminem „został usunięty bez prawa powrotu i z odsądzeniem od honoru” (cyt. za: dz. cyt., s. 37). Od 1923 roku był również członkiem „Rytmu”. Prócz działalności malarskiej, Roguski zajmował się też ilustrowaniem książek dla dzieci i młodzieży oraz tworzył rysunkowe karykatury poznańskich polityków, literatów i aktorów. Działał także w poznańskim kabarecie Klubu Artystyczno-Literackiego „Żdziebko” i teatrze lalek „Kuku”. Na początku drugiej wojny światowej został aresztowany przez Gestapo i wywieziony do obozu zagłady KL Posen, gdzie zmarł w 1940 roku.

Twórczość Roguskiego odznacza się szczególnym zamiłowaniem do tematyki religijnej, choć artysta sięgał również po sceny rodzajowe, portrety i akty. Malował pełne wdzięku, „(...) dobrotliwe Madonny o oczach dziecięcych i dziecięcym uśmiechu, Chrystusiki biedne i bolejące, patronowie niosący spokój i ukojenie duszom” (Bunikiewicz W., Wstęp, [w:] Katalog wystawy zbiorowej prac Władysława Roguskiego, Salon Sztuki Cz. Garlińskiego, Warszawa 1923, s. 5-6). Swoje stylizowane, świadomie prymitywizujące postacie obwodził mocnym konturem i często umieszczał na zdobnym, przypominającym tradycyjny haft tle. Z wyjątkowym talentem i artystyczną inwencją przetwarzał inspiracje płynące z ludowego drzeworytu i naiwnie uroczych, góralskich malunków na szkło, komponując przejrzyste, subtelne sceny o lirycznym nastroju, swą formą wpisujące się w konwencję klasycyzującego art deco.

Roguski idąc śladem prymitywu polskiego oparł swą formę na sztuce ludowej i u niej podsłuchał pierwszy akord, by go rozwinąć w symfonię. I ta szczęśliwa myśl zadecydowała o jego dziele.

– Witold Bunikiewicz

(Bunikiewicz W., Wstęp, [w:] Katalog wystawy zbiorowej prac Władysława Roguskiego, Salon Sztuki Cz. Garlińskiego, Warszawa 1923, s. 6)



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

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

18
WLASTIMIL HOFMAN
(1881 - 1970)

Uskrzydłone dziecko, 1931

olej, płótno, 35,5 x 26,5 cm
sygn. p.d.: Wlastimil Hofman / 1931
na odwrociu dwie pieczęcie z firmy
Skład Papieru R. Aleksandrowicz

Estymacja: 24 000 – 28 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna



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

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

Urodzony w 1888 roku Stanisław Szreniawa-Rzecki swoje studia artystyczne podjął na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Malarstwa uczył się u Teodora Axentowicza, Juliana Fałata i Stanisława Wyspiańskiego, dziedzinę rzeźby poznawał natomiast pod okiem Konstantego Laszczki. W roku 1904 współuczestniczył w wydaniu zbioru litografii „Teki Melpomeny” poświęconej aktorom teatrów krakowskich, tworzył też ilustracje do czasopisma Liberum Veto. Od roku 1905 współtworzył kabaret „Zielony Balonik”, a następnie działał w warszawskim kabarecie „Momus”. W 1909 wyjechał do Paryża, aby kontynuować naukę. Powrócił do kraju tuż przed wybuchem I wojny światowej. Został aresztowany jako dezerterski z armii carskiej i osadzony w jednym z fortów Kowna, gdzie skazano go na karę śmierci, następnie zamienioną na zesłanie. Uciekł z transportu i po wielu perypetiach wrócił do Warszawy, gdzie wstąpił do założonego przez

Tadeusza Pruszkowskiego ugrupowania „Młoda Sztuka”. 5 sierpnia 1915 całe ugrupowanie zgłosiło akces do Legionów Polskich. Rzecki został zaregowany do plutonu kawalerii sztabowej przy Komendzie Legionów. Od stycznia do czerwca 1917 roku służył w 2 szwadronie 2 pułku ułanów, w październiku tego samego roku wstąpił jako chorąży do Polskich Sił Zbrojnych i służył tam do listopada 1918 roku. Podczas wojny polsko-bolszewickiej walczył w 2 pułku szwoleżerów. Od 1919 roku był członkiem „Reduty” Juliusza Osterwy, współpracował też z Arnoldem Szyfmanem jako scenograf. W 1922 roku przeszedł do rezerwy. Zaczął aktywnie działać w środowisku artystycznym. Współzałożył Stowarzyszenie Artystów Plastyków „Rytm”, grupę „Ryt” i Instytut Sztuk Plastycznych, zajmował się też projektami okładek do czasopisma „Pani”. W 1925 roku został komisarzem wystawy we Florencji, wystawiał również w Helsinkach i Wiedniu. W 1928 roku

uczestniczył w akcji tworzenia polichromii kamienic na Rynku Starego Miasta w Warszawie (kamienice Anszultowska i pod Bazyliżkiem), dwa lata później postanowił poświęcić się wyłącznie rzeźbiarstwu. W 1936 roku zainicjował organizację wystawy „Marszałek Piłsudski w rzeźbie”, która miała miejsce w Muzeum Narodowym. Rok później na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki otrzymał Grand Prix, między innymi za pokazaną wówczas rzeźbę „Magdalena”.

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

19 STANISŁAW SZRENIAWA-RZECKI (1888 - 1972)

Magdalena, ok. 1930

brąz, podstawa drewniana, wys. 32 cm (z podstawą 52,5 cm)
ed. 8/8 (odlew współczesny)
sygn. u dołu: RZECKI oraz 8/8

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

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

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



20
APOLINARY (ARY) SPERSKI
(1902 - 1943)

Portret dr. Michała Jagodowskiego,
1935

olej, płótno, 61 x 72,5 cm
sygn. p.d.: Ary Sperski 1935

Estymacja: 32 000 – 38 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 15.03.2022, poz. 19
Warszawa, kolekcja rodzinna
dar od artysty

Sztuka Apolinarego Sperskiego obejmuje głównie portrety i sceny rodzajowe. Malował m.in. marszałka Piłsudskiego oraz generała Składkowskiego. Jego dzieła portretowe wraz z „Autoportretem” publikowano w trzech rocznikach „Łodzi w Ilustracji”. Artysta był kilkakrotnie wzmiankowany w prasie polskiej, w tym bardzo pochlebnie oceniono go w recenzji z wystawy w Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego: „Pośród portretów, które w twórczości Sperskiego zajmują ilościowo największą pozycję, można znaleźć takie, które między sobą mają bardzo niewiele cech wspólnych, bo malarz do każdej postaci podchodzi inaczej i stosuje inne środki techniczne. Najlepsze z nich są te, które malowane są szkicowo i pod wrażeniem sytuacji. Mają dużo swobody rysunkowej i barwnej, a co za tym idzie, śmielsze skrót i odważniejsze pomysły kolorystyczne” (Stokowski J., „ABC – Nowiny Codzienne”, 1937, nr 121, s. 6).

Prezentowane dzieło Sperskiego doskonale wpisuje się w przedstawioną na łamach „ABC – Nowin Codziennych” charakterystykę jego twórczości portretowej. Ukazany na płótnie mężczyzna to doktor Michał Jagodowski, dyrektor Policijnego Domu Zdrowia w Zakopanem. Ujęty

przez malarza, siedzi w fotelu z książką rozpostartą na kolanach i papierosem w dłoni. Wspierając lekko głowę na lewej ręce, kieruje swój świdrujący wzrok na widza. Jego twarz znaczą zmarszczki, a kącik ust delikatnie unosi się ku górze. Wydaje się być osobą niezwykle pewną siebie, choć nie pozbawioną dystansu i poczucia humoru. Jego sylwetka malowana śmiało i nowocześnie, trafnie oddaje niebanalny charakter mężczyzny.

Jako ważny członek zakopiańskich kręgów, doktor Jagodowski był częstym gościem w domu Białynickich-Birula, przyjaźnił się także z Kornelem Makuszyńskim, Wacławem Szymanowskim oraz Witkacym. Ten ostatni narysował kilka portretów żony doktora, Zofii z Sobolewskich. W czasie powstania warszawskiego Jagodowski pełnił funkcję porucznika-lekarza w grupie sanitarniej AK „Radosław”. Wywieziony do obozu Zeithain, pracował w tamtejszym Polskim Szpitalu Wojskowym. Po wyzwoleniu mieszkał krótko w Szklarskiej Porębie, by następnie przenieść się na stałe do Karpacza. Tam do końca życia pełnił misję opieki lekarskiej. Uważany za genialnego diagnostę, zajmował się najróżniejszymi dolegliwościami. Zbudował w Karpaczu pracownię rentgenowską, którą prowadził do końca życia.

Sperski jest artystą o silnie zapowiadającej się indywidualności i dużej łatwości tworzenia. I sądzić należy, że w hierarchii warszawskiego środowiska artystycznego zajmie należne mu miejsce.

– Jerzy Stokowski

(„ABC – Nowiny Codzienne”, 1937, nr 121, s. 6)



21
ELIGIUSZ NIEWIADOMSKI
(1869 - 1923)

Dachy miasta

olej, płótno naklejone
na tekturę, 20 x 29 cm

Estymacja: 6 000 – 8 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja Stanisławy
Niewiadomskiej

(...) tymczasem wbrew ogólnemu
mniemaniu ludzi wychowanych
na fotografii i malarstwie
naturalistycznym, nie to jest
najciekawsze i najistotniejsze np.
w malarstwie, co je upodabnia do
natury – ale właśnie to, co je od
natury różni. To coś wypływa z naszej
istoty wewnętrznej – i w niem
przejawia się pierwiastek twórczy.
– *Eligiusz Niewiadomski*

(Niewiadomski E., Wiedza o sztuce na tle jej dziejów: malarstwo, architektura, rzeźba,
przemysł artystyczny, wyd. Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa 1923, s. 2-3)





22
WIKTOR KORECKI
(1890 - 1980)

Kaczeńce na rozlewisku

olej, płótno, 80 x 140 cm
sygn. l.d.: WIKTOR KORECKI

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Wiedeń, Dorotheum, aukcja 11.06.2024, poz. 134

23
WOJCIECH WEISS
(1875 - 1950)

Kobięcy akt z zegarkiem

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

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna





**24
KONRAD KRZYŻANOWSKI
(1872 - 1922)**

Zielony salonik, 1 ćw. XX w.

olej, deska, 40,5 x 30,5 cm
na odwrociu stempel: SPUŚCIZNA POŚMIERTNA / KONRADA
KRZYŻANOWSKIEGO / dn. 5. II.1922 / Michalina Krzyżanowska

Estymacja: 29 000 – 34 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Ostoya, aukcja 16.12.2017, poz. 1
kolekcja Michaliny Krzyżanowskiej, spadkobierczyni artysty
własność artysty



**25
MAURYCY TRĘBACZ
(1861 - 1941)**

*Martwa natura
z truskawkami, ok. 1925*

olej, deska, 53,3 x 70,5 cm
sygn. p.d.: Maurycy Trębacz,
na blejtramie nalepka z domu
aukcyjnego Agra-Art oraz nalepka
ramiarska

Estymacja: 18 000 – 20 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra-Art, aukcja 22.10.2000,
poz. 28



**26
BRONISŁAWA RYCHTER-
-JANOWSKA
(1868 - 1953)**

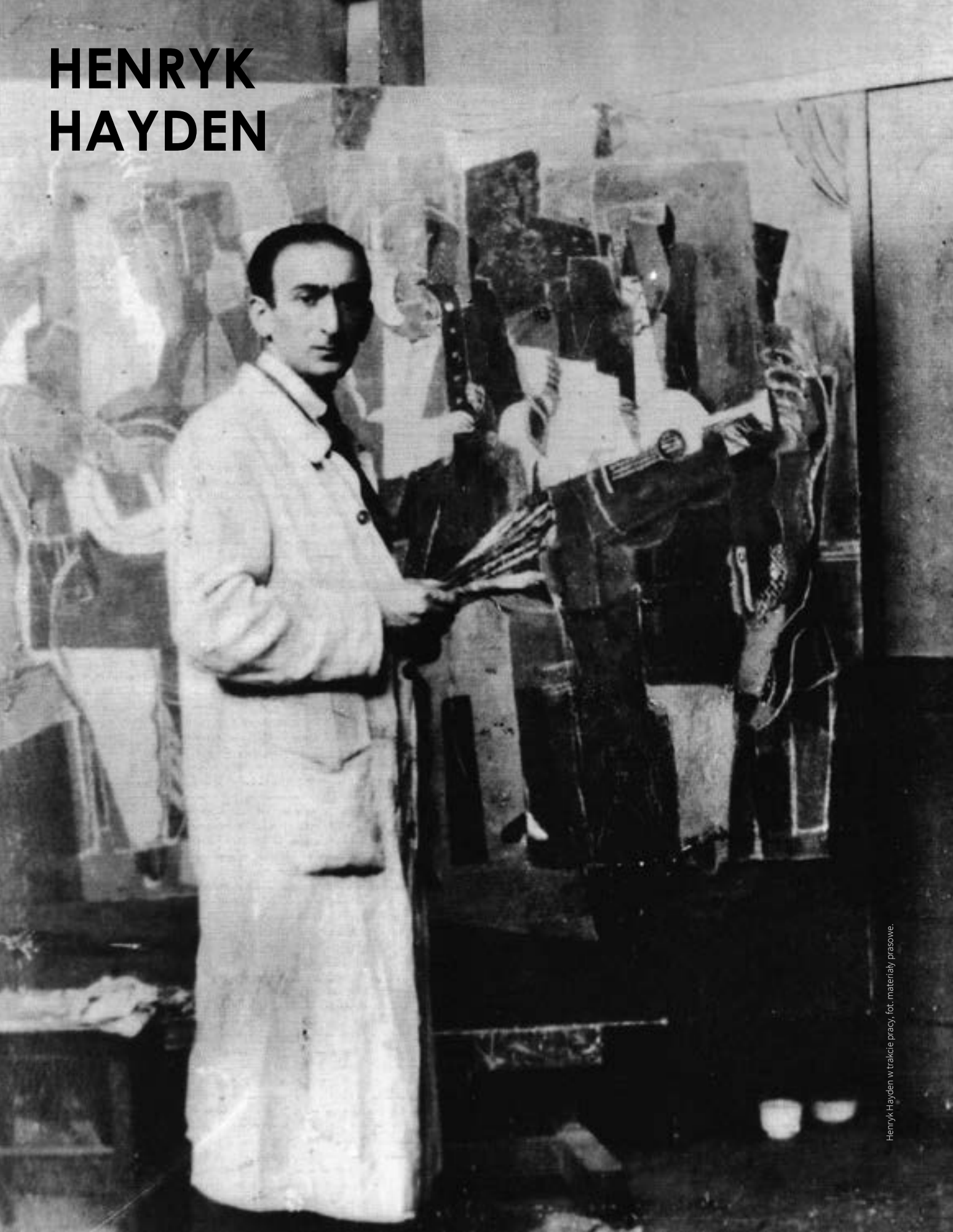
W salonie, przed 1927

olej, tektura, 27 x 37,5 cm
sygn. l.d.: B. RYCHTER-JANOWSKA

Estymacja: 14 000 – 16 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Sopocki Dom Aukcyjny, aukcja
08.02.2023, poz. 39

HENRYK HAYDEN



Henryk Hayden w trakcie pracy, fot. materiały prasowe.

Artysta poszukuje prawideł natury, toczącej swoją historię wedle ustanowionego wyższego porządku. Historia człowieka wpleciona w rytm natury nie jest historią walki i próbą podporządkowania, lecz formą zgodnej koegzystencji.

– *Henryk Hayden*

(Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris [katalog wystawy], wyd. Villa la Fleur, Warszawa 2013, s. 35)



27
HENRYK HAYDEN
(1883 - 1970)

Plaża w Le Pouldu, 1911

olej, płótno, 58 x 78,8 cm
sygn. l.d.: HHAYDEN /1911, na blejtramie
nalepka z Musée des Beaux-Arts Thomas Henry
w Cherbourg, dwie nalepki wywozowe oraz
nalepka z domu aukcyjnego Christie's

Estymacja: 250 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 28.02.2010, poz. 30
Polska, kolekcja prywatna
Londyn, Christie's, aukcja 01.04.2008, poz. 336

WYSTAWIANY
Cherbourg, Musée des Beaux-Arts Thomas
Henry, 5 czerwca - 6 sierpnia 1997.

REPRODUKOWANY
Beckett S., Chabert Ph., Zagrodzki Ch., Hayden,
wyd. Fragment Editions, Paryż 2005, s. 12.

Le Pouldu, malownicze nadmorskie miasteczko położone w Bretanii, stało się bardzo ważnym miejscem dla młodego Henryka Haydena. Ten przybył do Francji w 1907 roku absolwent warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych osiadł początkowo w Paryżu. Pobyt miał trwać rok. Dziś wiemy, że Hayden został we Francji do końca swojego życia.

Jeszcze w czasie studiów w Warszawie artysta poznał Władysława Ślewińskiego. Podczas pięcioletniego pobytu w Polsce w latach 1905-1910 był on częstym gościem w Szkole Sztuk Pięknych, a jego obecność stanowiła istotny powiew modernizmu i wielką inspirację dla gromadzących się tłumnie wokół Ślewińskiego studentów. Przyjazd Haydena do stolicy Francji zbiegł się w czasie z otwarciem wielkiej retrospektywnej wystawy malarstwa Paula Cezanne'a w ramach Salon d'Automne. Zetknięcie się ze sztuką wybitnego postimpresjonisty zaciążyło na młodym Haydenie. Swoje gorączkowe poszukiwania artystyczne rozpoczął od Bretanii. Była ona dla środowiska polskich artystów przybywających nad Sekwanę naturalnym celem wędrowki. To w okolicach Pouldu, w których Ślewiński osiedlił się już w 1891 roku, znajdowali przystań. Tam narodziła się słynna Szkoła Pont-Aven, a dwie dekady później ćwiczył się w malarstwie Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tadeusz Makowski i wielu innych wielkich polskich artystów.

Hayden po raz pierwszy odwiedził Bretanię w 1908 roku. W tym czasie jego paleta barwna nabrała intensywności, a w rysunku pojawił się wyraźny kontur. W 1909 trafił do Le Pouldu, rok później spotkał tam Ślewińskiego, który powrócił z podróży do Polski. Pozostawał on wówczas nadal pod wpływem swojego mistrza Paula

Gauguina. Inspiracja twórczością tych dwóch artystów oraz echa sztuki Cezanne'a widoczne są w oferowanym pejzażu, stworzonym przez Haydena w 1911 roku. Malarz uchwycił bretońskie miasteczko ujmując jego widok z przeciwległego brzegu zatoki. W dolnej części kompozycji widoczne są fale morskie rozbijające się o urwisty klif. Kolorystyka obrazu jest powściągliwa i subtelna. To, co zwraca szczególną uwagę to oddzielenie od siebie poszczególnych plam barwnych i zastosowanie konturu. W obrazach z tego czasu odnaleźć można słowa innego polskiego artysty Tadeusza Makowskiego, który o Bretanii pisał: „Kraj bardzo podatny do studiowania konstrukcji. Nie ma chwiejnych linii i kształtów. Jest jakaś surowość formy i zdecydowany architektoniczny charakter (...)” (Jaworska W., Tadeusz Makowski. Pamiętnik, Kraków 2003, s. 87).

Do dnia dzisiejszego niewiele zachowało się obrazów z tego najwcześniejszego okresu twórczości Haydena. Oferowany pejzaż jest zatem cennym świadkiem drogi, jaką przeszedł artysta od momentu przyjazdu do Francji. A była to droga burzliwa, nacechowana nieustającym poszukiwaniem formy. Pejzaż z Le Pouldu powstał chwilę przed zwrotem ku kubizmowi, którym malarz zafascynował się w Paryżu. Artysta powrócił jednak później do pejzażu, który był jego ulubionym gatunkiem. W widokach malowanych przez niego od połowy lat 20., już po odrzuceniu kubizmu, widoczna jest lekcja wyniesiona z tych najwcześniejszych doświadczeń zdobytych w Bretanii. W oferowanym pejzażu z Le Pouldu Hayden zawarł wszystkie istotne dla siebie kwestie malarskie, do których będzie następnie powracał w kolejnych latach działalności twórczej.



Do artystów, na których studia w Paryżu wywarły rozstrzygający wpływ, zaliczyć należy i Haydena; przeeksperymentował on różne „izmy”, formy i techniki, by wrócić w końcu – i zupełnie słusznie – do swojego osobistego poglądu na plastyczny sens Natury. Eklektyk tematowy, staje się on wierny pięknu życia realnego, które odtwarza z nieprzeciętną znajomością rzemiosła malarskiego.
– Zygmunt Klingsland

(Klingsland Z., Malarze polscy w Paryżu, „Sztuki Piękne” 1933, r. IX, s. 307)



28
HENRYK HAYDEN
(1883 - 1970)

*Portret kobiety w czerwonych
 pończochach, 1941/1942*

olej, płótno, 73 x 60 cm
 sygn. l.d.: Hayden, opisany na blejtramie: Fait
 à Mougins 41 ou 42 "Femme aux bas rouges" /
 Toile préparée par Hayden sur des draps

Estymacja: 26 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
 Polska, kolekcja prywatna

29
HENRYK HAYDEN
(1883 - 1970)

Martwa natura z butelką rumu

olej, płótno, 46 x 55 cm
 sygn. p.d.: Hayden, na odwrociu nalepka
 z domu aukcyjnego Desa Unicum

Estymacja: 29 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
 Warszawa, kolekcja prywatna
 Desa Unicum, aukcja 21.06.2018, poz. 237
 Polska, kolekcja prywatna

30
JOACHIM WEINGART
(1895 - 1942)

*Portret dziewczyny
w stroju krakowskim*

olej, płótno, 73 x 60 cm
sygn. l.g.: Weingart

Estymacja: 28 000 – 30 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Saint-Cloud, Le Floc'h Maison de ventes,
aukcja 11.12.2022, poz. 44



ZYGMUNT MENKES



Z pochodzenia Polak, z wykształcenia Amerykanin, Menkes jest dla mnie jednym z niewielu artystów, którzy potrafią być całkowicie „modern” bez szkody dla piękna świata, koloru i faktury oraz tego, co rozumiemy przez malarstwo już od czasów Tycjana i Rembrandta.

– *Artur Miller*

(cyt. za: Czaplński Cz., Biografia [w:] Sigmund Menkes, 1896-1986, wyd. Lipert Gallery, Nowy Jork 1993, s. 27)

Zygmunt Menkes urodził się w 1896 roku w średniozamożnej, wielodzietnej rodzinie żydowskiej. W wieku szesnastu lat rozpoczął naukę we lwowskiej Szkole Przemysłu Artystycznego pod kierunkiem Kazimierza Sichulskiego. Tworzył wówczas także dekoracje kościołów oraz kształcił się w zakresie malarstwa ściennego. Niemal od samego początku jego droga twórcza była burzliwa i kosmopolityczna. W 1919 roku rozpoczął studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Wojciecha Weissa, jednak już w 1922 roku wyjechał do Berlina by kontynuować edukację w prywatnej pracowni Aleksandra Archipenki. Poszukiwania własnej drogi twórczej zaprowadziły go zaledwie rok później do Paryża. W mieście światel zamieszkał na legendarnym Montparnassie w Hôtelu Médical, miejscu pełnym artystycznych inspiracji, gdzie jego sąsiadami byli malarze tacy jak Marc Chagall czy Eugeniusz Zak.

Początki francuskiej emigracji były dla Menkesa ciężkie, artyście z trudem udawało się zdobyć środki na życie. To właśnie przestanki ekonomiczne były jednym z motywów, dla których w 1925 roku postanowił on założyć Grupę Cztereich (le Groupe des Quatre) wspólnie z Alfredem Aberdamem, Joachimem Weingartem i Leonem Weissbergiem, czyli innymi artystami pochodzenia żydowskiego, którzy do Paryża przybyli z terenu dawnej Galicji. Grupa nie miała żadnego manifestu czy też programu, a jej celem było przede wszystkim promowanie własnej twórczości na trudnym rynku paryskim. Menkes jako pierwszy z przyjaciół odniósł sukces – już podczas pierwszej wystawy grupy w Galerie Au Sacre du Printemps został zauważony przez krytyka sztuki Emila Teriade'a, który nie tylko przychylnie pisał o jego twórczości, ale też przedstawił go greckiemu kolekcjonerowi Nico Mazaraki, ten zaś stał się wieloletnim mecenasem artysty.

Wczesny okres paryski to dla Menkesa moment eksperymentów z formą i kolorem. Prace z tego czasu mają charakter ekspresjonistyczny i fowistyczny. Artysta nie ograniczał się do jednego gatunku malarstwa – tworzył sceny rodzajowe, symboliczne, religijne, ale też portrety, akty, pejzaże i martwe natury. Wystawiał wiele m.in. na Salon d'automne, Salon des Indépendants czy też Salon des Tuileries. Pobyt we Francji niewątpliwie wpłynął na jego sposób malowania. Obrazy o statycznej kompozycji z czasem stały się bardziej dynamiczne, artysta coraz odważniej tworzył efekty

fakturalne, zarówno przy użyciu pędzla, jak i szpachelki malarskiej. Widoczne są inspiracje twórcami takimi jak Chaim Soutine, Marc Chagall, Eugeniusz Zak, Henri Matisse czy Georges Roualt. Lata dwudzieste stanowiły także niezwykle szczęśliwy okres w życiu artysty. W 1928 roku zawarł on związek małżeński z piękną studentką Sorbony, Stanisławą Teodorą Weiss, słynącą z niezwyklej urody, która została jego wierną partnerką do końca życia. Odzwierciedlenie tej miłości odnajdujemy także na płótnach artysty z tego okresu: zachwycony kobiecym pięknem, Menkes stworzył w tym czasie sporą ilość aktów i zmysłowych przedstawień kobiecych.

Lata trzydzieste to czas swoistego kryzysu tożsamości w biografii artysty. We Francji atmosfera stawała się coraz mniej przychylna cudzoziemcom. Artysta długo wahał się jaką decyzję podjąć: z jednej strony wspólnie z żoną coraz częściej rozważał przeprowadzkę do Stanów Zjednoczonych, a z drugiej – zacieśniał związki z ojczyzną m.in. poprzez przynależność do polskich ugrupowań artystycznych takich jak Nowa Generacja oraz Zwornik. Na jego płótnach obserwujemy powrót do korzeni, silnie obecne są wątki religijne – zarówno żydowskie, jak i chrześcijańskie: sceny biblijne, przedstawienia Tory oraz reprezentacje żydowskich rodzin. Nostalgicznie za ojczyznę odzwierciedlają także pejzaże z lat trzydziestych: krajobrazy śródziemnomorskie coraz częściej przeplatają się z przedstawieniami rodzimej Huculszczyzny.

Pogłębiający się kryzys społeczno-gospodarczy zmusił Menkesa do definitywnego wyjazdu z Europy tuż przed wybuchem II wojny światowej. Wspólnie z żoną zamieszkał on w Riverdale, niedaleko Nowego Jorku. We wczesnym okresie nowojorskim artysta był pod wyraźnym wpływem realizmu, a jego płótna charakteryzują się precyzyjnym rysunkiem i jasną kolorystyką; zaś po 1945 roku paleta barwna ulega stopniowemu zawężeniu, kontury stają się wyraźniejsze, a formy zgeometryzowane. W Nowym Jorku Menkes pozostał aktywny na scenie artystycznej. Był związany z Associated American Artists Gallery oraz French Art Gallery. W 1967 roku został laureatem nowojorskiej Fundacji im. Alfreda Jerzykowskiego. Poza pracą twórczą podjął także wyzwanie kształcenia przyszłych pokoleń twórców i wykladał w Arts Students League. Malarz pozostał w Stanach Zjednoczonych do końca życia. Umarł w swojej posiadłości w Riverdale w 1986 roku.

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

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

31
ZYGMUNT MENKES
(1896 - 1986)

Para na tle pejzażu (Zaręczyny),
ok. 1925 – 1930

olej, płótno, 65 x 81 cm
sygn. p.d.: Menkes, opisany na odwrociu:
GRUSS oraz stempel wywozowy

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
kolekcja Josepha Grussa

Datowany na lata około 1925-1930 obraz „Para na tle pejzażu (Zaręczyny)” należy do wczesnego paryskiego okresu w twórczości Zygmunta Menkesa. Artysta, przybyły w 1923 roku do stolicy Francji, uległ wptywowi malarstwa Soutine’a. Na płótnach Menkesa dominowały wówczas barwy złoto-brunatne z dominacją czerwieni, a ich styl był dynamiczny i ekspresyjny. W 1928 roku na łamach „Wiadomości Literackich” Artur Prędski pisał, że malarstwo Menkesa z drugiej połowy lat 20. charakteryzuje „(...) namiętne torowanie sobie drogi do własnej formy wyłącznie za pomocą koloru, za pomocą farby” i zawiera w sobie „(...) wszystkie cechy poprzednie wzbogacone doświadczeniem Soutine’a” (Prędski A., Menkes czyli zwycięstwo koloru, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 22, s. 2).

Oferowany obraz doskonale wpisuje się w powyższą charakterystykę. Malowany jest spontanicznie, szerokimi pociągnięciami pędzla. Wyraźną fakturę podkreśla zastosowanie przez Menkesa głębokiego koloru, szerokiej gamy

zieleni, brązów, czerwieni i czerni. Niezależnie od podejmowanej tematyki to nie ona odgrywa w jego płótnach rolę pierwszoplanową. Jest tylko impulsem do tworzenia własnych niezależnych wizji, w których jedynie kolor jest istotny. Dobór tematu charakteryzuje jednak Menkesa – człowieka. Fascynują go ludzie, podpatrzone sceny rodzajowe z życia Paryża. Powraca też tematyka żydowska. „Para na tle pejzażu” ukazująca moment zaręczyn dwojga młodych ludzi wpisuje się w te zainteresowania. Menkes karmił swoją wyobraźnię emocjami, by je wylapać z wrażliwością obserwował otoczenie. W swoim malarstwie powracał do rzeczy prostych, codziennych, w których upływa życie człowieka. Michał Weinzieher pisał słusznie, że Zygmunt Menkes jest „(...) jednym z przedstawicieli owej »sztuki ludzkiej« – przyjął bowiem na siebie wielką odpowiedzialność budowania malarstwa naszej epoki na sile własnego uczucia i własnej myśli” (Weinzieher M., Zygmunt Menkes [artysta i twórczość], „Miesięcznik Żydowski” 1931, nr 3, s. 226).





32
ZYGMUNT MENKES
(1896 - 1986)

Sprzedawca arbułów

gwasz, papier, 60 x 45 cm
sygn. p.d.: Menkes

Estymacja: 28 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Nowy Jork, William Doyle, aukcja 12.09.2023, poz. 1057

33
ZYGMUNT MENKES
(1896 - 1986)

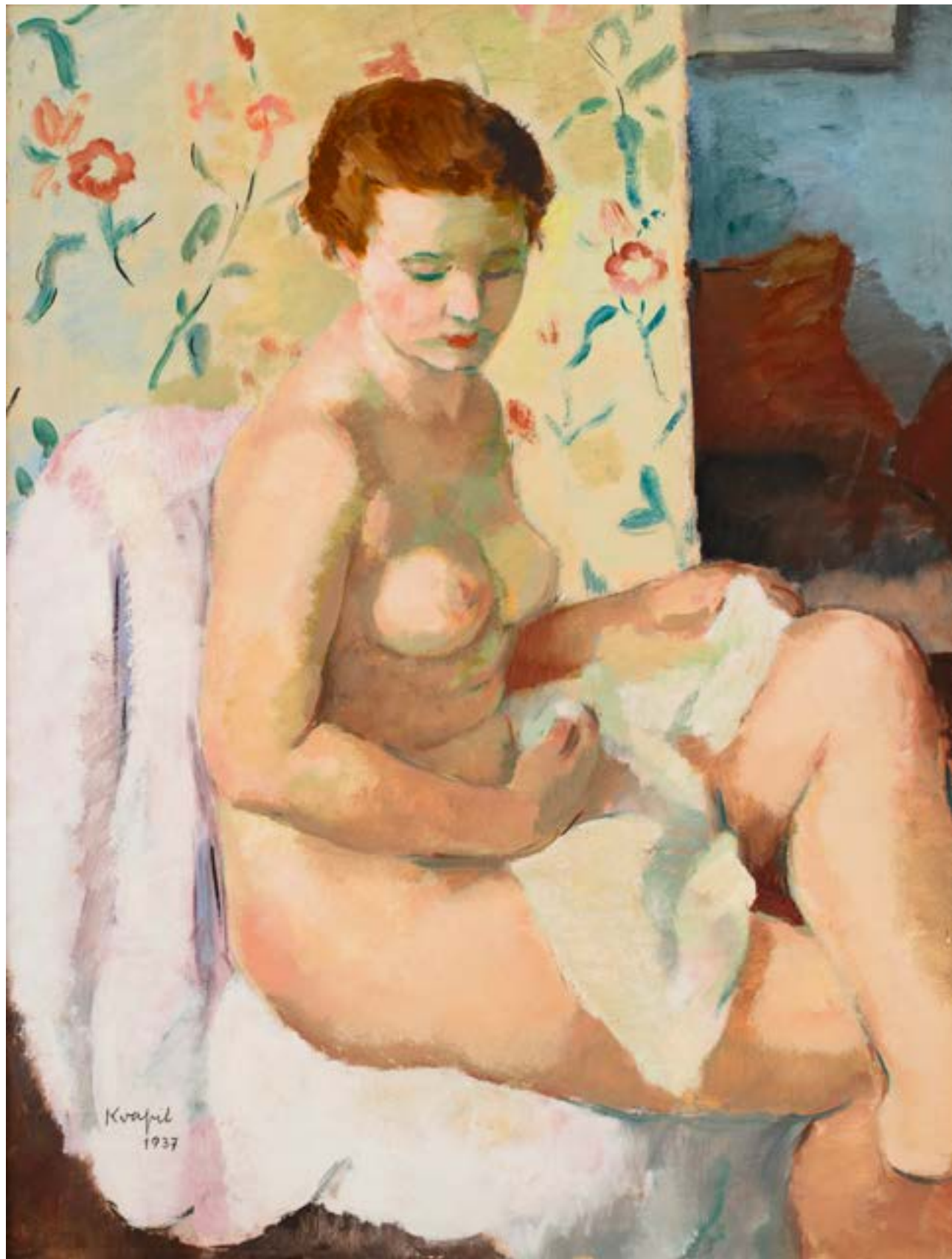
Bukiet liliowców

olej, płótno, 80 x 59,5 cm
sygn. p.d.: Menkes

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Nowy Jork, Helios Auctions, aukcja 10.01.2023, poz. 232





**34
CHARLES KVAPIL
(1884 - 1957)**

Toaleta, 1937

olej, papier naklejony na płytę pilśniową, 63 x 48,5 cm
sygn. l.d.: Kvapil / 1937, l.d. wybita sucha pieczęć
z literami J. A.

Estymacja: 8 000 – 9 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Newbury, Dreweatts, aukcja 18.07.2018, poz. 124
Wielka Brytania, kolekcja prywatna
Montpellier, Commissaires-Priseurs De Montpellier,
aukcja 21.07.1995, poz. 15



**35
RAJMUND KANELBA
(1897 - 1960)**

Dziewczyna w naszyjniku

tusz, akwarela, papier, 47 x 45 cm (w świetle passe-partout)
sygn. p.d.: Kanelba, na odwrociu nalepka z numerem 252
i opisem pracy oraz druga nalepka z numerem 252

Estymacja: 7 000 – 9 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Nowy Jork, New York City Estate Auction, aukcja 08.10.2023,
poz. 18

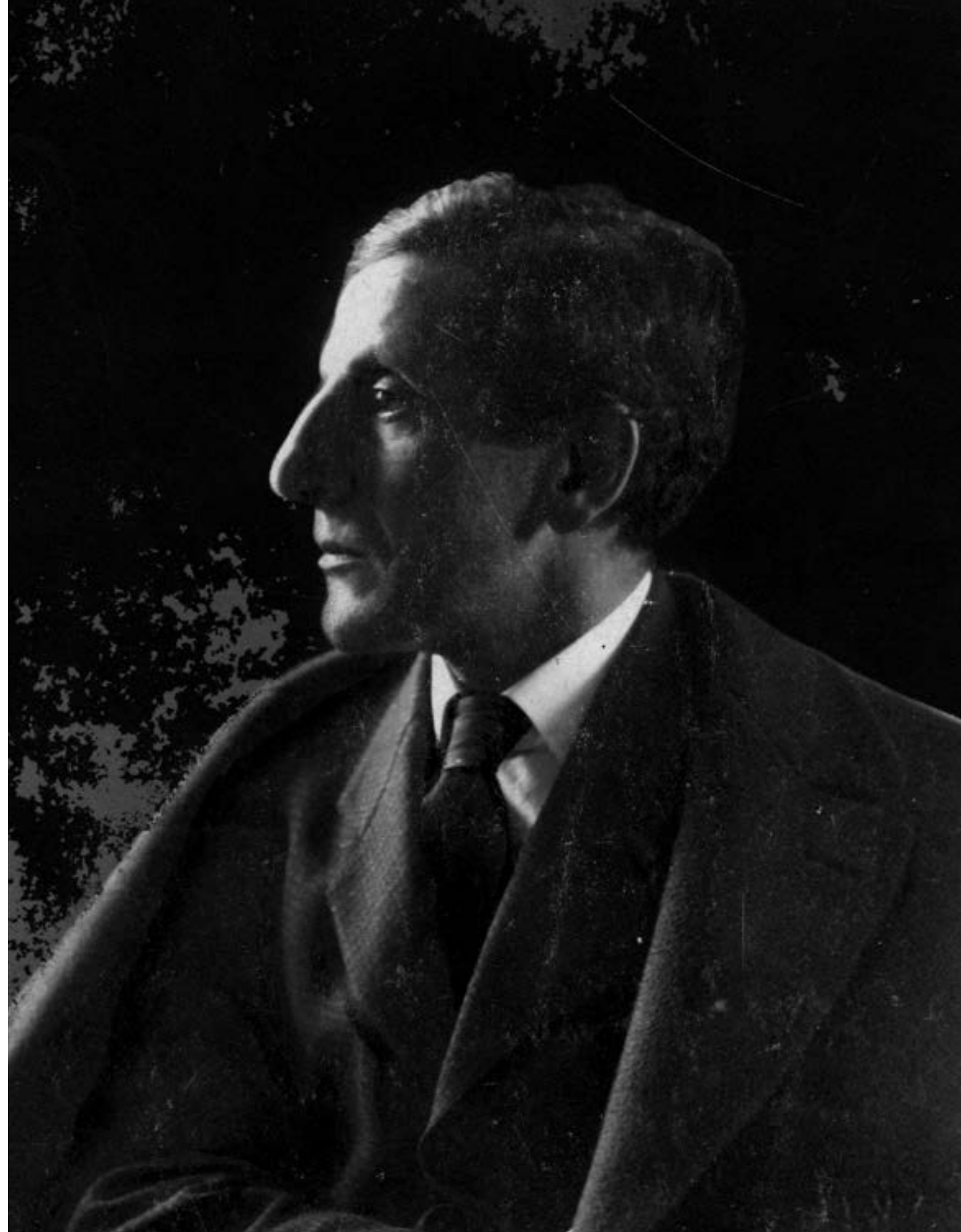
LEOPOLD GOTTLIEB

Gottlieb, który pracuje w Paryżu od dobrych kilku lat, jest dyskretnym i szczerym człowiekiem. W jego sztuce odnajdujemy wpływy Van Gogha i Muncha, a on sam jest ekspresjonistą, który z kolei oddziałł na prace kilku swoich rodaków.

– *Guillaume Apollinaire*

(G.A. [Guillaume Apollinaire], Uczestnicy pojedynku, „Paris-Journal”, 13.06.1914; przedruk ang. [w:] Apollinaire G., Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918, MFA Publications, Boston 2001, s. 405)

Leopold Gottlieb fotografia portretowa, fot. NAC.





Chrystus, król nędzarzy, ugaszcza wszystkich biednych i opuszczonych. Sam mizernutki (...) tuli do piersi swojej smutną, umierającą ulicznicę. I garną się do niego wszyscy ci, których pożera to miasto-potwór, ludzie bez jutra, chorzy, nieszczęśliwi i kalecy.

(Zbierzchowski H., Z pracowni artystów polskich w Paryżu. [cz. I] Gottlieb i Jakimowicz, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 35, s. 704)

Leopold Gottlieb wywodził się z rodziny żydowskiej podległej częściowej asymilacji i akulturacji. Nowoczesne poglądy jego ojca wpłynęły na edukację chłopca w szkołach publicznych i przygotowały go do koegzystencji z nieżydowskim otoczeniem. Podobnie jak jego starszy brat, Maurycy – Leopold czuł się jednocześnie Polakiem i Żydem. Świadomość przynależności do obu narodów nakazywała artyście działać na obu polach swojej tożsamości. Stąd jego sztuka, oprócz ważnej gałęzi malarstwa portretowego, prezentowała zarówno tematykę judaistyczną, jak i ikonografię chrześcijańską.

Artysta po raz pierwszy zwrócił się ku wątkom nowotestamentowym około 1910 roku, podczas swojego drugiego pobytu w Paryżu. Pokazał wówczas na wystawach Salonu Jesiennego i Salonu Niezależnych kilka wielopostaciowych scen z życia Chrystusa, które natychmiast przykuły uwagę krytyki. Jedną z nich była oferowana „Wieczera Pańska”. Monumentalne dzieło, niczym leonardowska „Ostatnia wieczerza”, ukazuje przy stole Jezusa z towarzyszami. Jednak w wizji Gottlieba, zaskakująco, nie są to postacie apostołów, tylko żebracy – ludzie samotni, potrzebujący, chorzy i starzy. Zebrali się wokół swego Pana, błagając o łaskę i chwilę ukojenia. „Zapady zautek paryski, schronisko całej nędzy i mizeryi życia wielkomięskiego. Wśród czarnych, brudnych uliczek snują się posępne postacie. Na pierwszym planie, niby wizja gorączkowa, dziwna wieczerza. Chrystus, król nędzarzy, ugaszcza wszystkich biednych i opuszczonych. Sam mizernutki, bez sukni, niby żebrak najlichszy, jakby dopiero co z krzyża zdjęty, tuli do piersi swojej smutną, umierającą ulicznicę. I garną się do niego wszyscy

ci, których pożera to miasto-potwór, ludzie bez jutra, chorzy, nieszczęśliwi i kalecy. Oto widać, jak do stołu Chrystusowego śpieszy przez wąskie ulice jakiś żebrak na kulach. Oto jakaś matka, z chorem dzieckiem przy piersi pije słodycz świętego spojrzenia... A nad tym wszystkim tłoczą się ciężkie, sine chmury deszczowe, pląga ludzi bezdomnych. Dziwna melancholia snuje się z tego pięknego płótna” – opisywał swoje wrażenia Henryk Zbierzchowski (Zbierzchowski H., Z pracowni artystów polskich w Paryżu. [cz. I] Gottlieb i Jakimowicz, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 35, s. 704).

Obraz łączy w sobie jeden z najważniejszych nowotestamentowych motywów z najbardziej palącym dla Gottlieba dramatem współczesności – wielkomięskim ubóstwem. Przejmująca scena, o mizerabilistyczno-egzystencjalnym wydźwięku, wykreowana została poprzez przekroczenie ikonograficznej tradycji biblijnej. Artysta w miejsce dwunastu uczniów Jezusa, zdecydował się wprowadzić osoby wykluczone poza margines społeczny. Swoich nieszczęśliwych ubrał w antykizujące, drapowane szaty i usadził przy pustym stole. Mimo wszechogarniającej biedy, przedstawione postacie wiążą ze sobą bliska, emocjonalna więź, wyrażona serdecznymi gestami i łagodną mimiką. Prosta kompozycja o neorenesansowej stylistyce, opowiada o najwyższych ludzkich wartościach. Są nimi empatia, miłosierdzie i współczucie, a także bezinteresowna pomoc w obliczu ubóstwa czy fizycznej degradacji człowieka. Odważna, autorska interpretacja tematu Wieczernika, u podstawy której wyraźnie leży krytyka świata i współczesnej cywilizacji, pozwoliła Gottliebowi na stworzenie swoistego arcydzieła o wysoce misteryjnym charakterze.

[Gottlieb] Unika twarzy łatwych i banalnie ładnych. Interesują go tylko te, z których wyczytać można temat przeciągłych walk i cierpień.

(Zbierzchowski H., Z pracowni artystów polskich w Paryżu. [cz. I] Gottlieb i Jakimowicz, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 35, s. 704)



36
LEOPOLD GOTTLIEB
(1854 - 1929)

Wieczerza Pańska, 1910

olej, płótno, 114 x 292 cm
sygn. u dołu: L Gottlieb / Paris / PA 1910

Do obiektu dołączono ekspertyzę Barbary Brus-Malinowskiej i prof. dr. hab. Jerzego Malinowskiego z 2009 r.

Estymacja: 3 500 000 – 4 500 000 zł

PROWENIENCJA

Polska, kolekcja prywatna
zakup w Domu Aukcyjnym Okna Sztuki
Tel Awiw, kolekcja Josepha Stieglitza (od 1939)
Kraków, kolekcja Josepha Stieglitza (1920-1939)

WYSTAWIANY

Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, przed 1921 (jako „Wieczerza Pańska”).
Lwów, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Wystawa prac Jana Rubczaka i Leopolda Gottlieba z Paryża, październik 1912 (jako „Wieczerza nędzarzy” – tempera).
Paryż, Salon Jesienny, 1 października – 8 listopada 1911 (jako „Ostatnia Wieczerza”).
Paryż, 26. Salon Niezależnych, 18 marca – 1 maja 1910 (jako „Ostatnia Wieczerza” – fragment-szkic).

REPRODUKOWANY

Tanikowski A., Wizerunki człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło, wyd. Universitas, Kraków 2011, il. 25, s. nlb.
„Sztuka”, zeszyt I, rok I, Lwów, lipiec 1911, s. 218.

LITERATURA

Tanikowski A., Wizerunki człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło, wyd. Universitas, Kraków 2011, s. 154-155, 265.
Hurajewicz M., O żydach malarzach w sztuce polskiej, „Ogniw”, 1921, nr 1, s. 35.
„Sztuka”, zeszyt I, rok I, Lwów, lipiec 1911, s. 221.
Salon d'automne. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin [katalog wystawy], Paryż 1911, nr kat. 618, s. 110.
Société des artistes indépendants. Catalogue de la 26e exposition [katalog wystawy], Paryż 1910, nr. kat. 2190, s. 155.
Zbierchowski H., Z pracowni artystów polskich w Paryżu. [cz. I] Gottlieb i Jakimowicz, „Tygodnik Ilustrowany”, 1910, nr 35, s. 704.



(...) z za zasłony zwykłości
przeziera uświęcenie, sakralny
wymiar bytu; tak dzieje się
w przepięknym, kolorystycznym
malarstwie Leopolda Gottlieba,
malarza związanego (...) z École
de paris.

(Pollakówna J., Malarstwo polskie między wojnami, Warszawa 1982, s. 88)

37
LEOPOLD GOTTLIEB
(1854 - 1929)

Martwa natura z rybami, 1925-1927

olej, płótno, 60 x 80 cm
sygn. p.d.: l. gottlieb, opisany na odwrociu:
433 I (czerwona farbą)

Estymacja: 40 000 – 45 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Sopocki Dom Aukcyjny, aukcja 13.12.2023,
poz. 52





38
NATHAN GRUNSHWEIGH
(1880 - 1956)

W parku

olej, tektura, 40 x 49,6 cm
sygn. l.d: Grunshweigh, na blejtramie nalepka
z firmy ramiarskiej Artistic Picture Framing /
Artist Materials

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Nowy Jork, South Bay Auctions, aukcja
17.09.2022, poz. 75

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

– *Eugeniusz Geppert*

MOJŻESZ KISLING

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

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

otwierając tym samym blisko sześćoletni czas amerykańskiej emigracji artysty.

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

Bujne życie towarzyskie nie ograniczało w żaden sposób Kislinga, który z zapalem malował. W roku przybycia do USA miał m.in. wystawę w słynnym Whitney Museum w Nowym Jorku. W 1942 roku na zaproszenie swojego przyjaciela Artura Rubinsteina wyjechał do Hollywood. Tam również utrzymywał kontakty z polskim środowi-

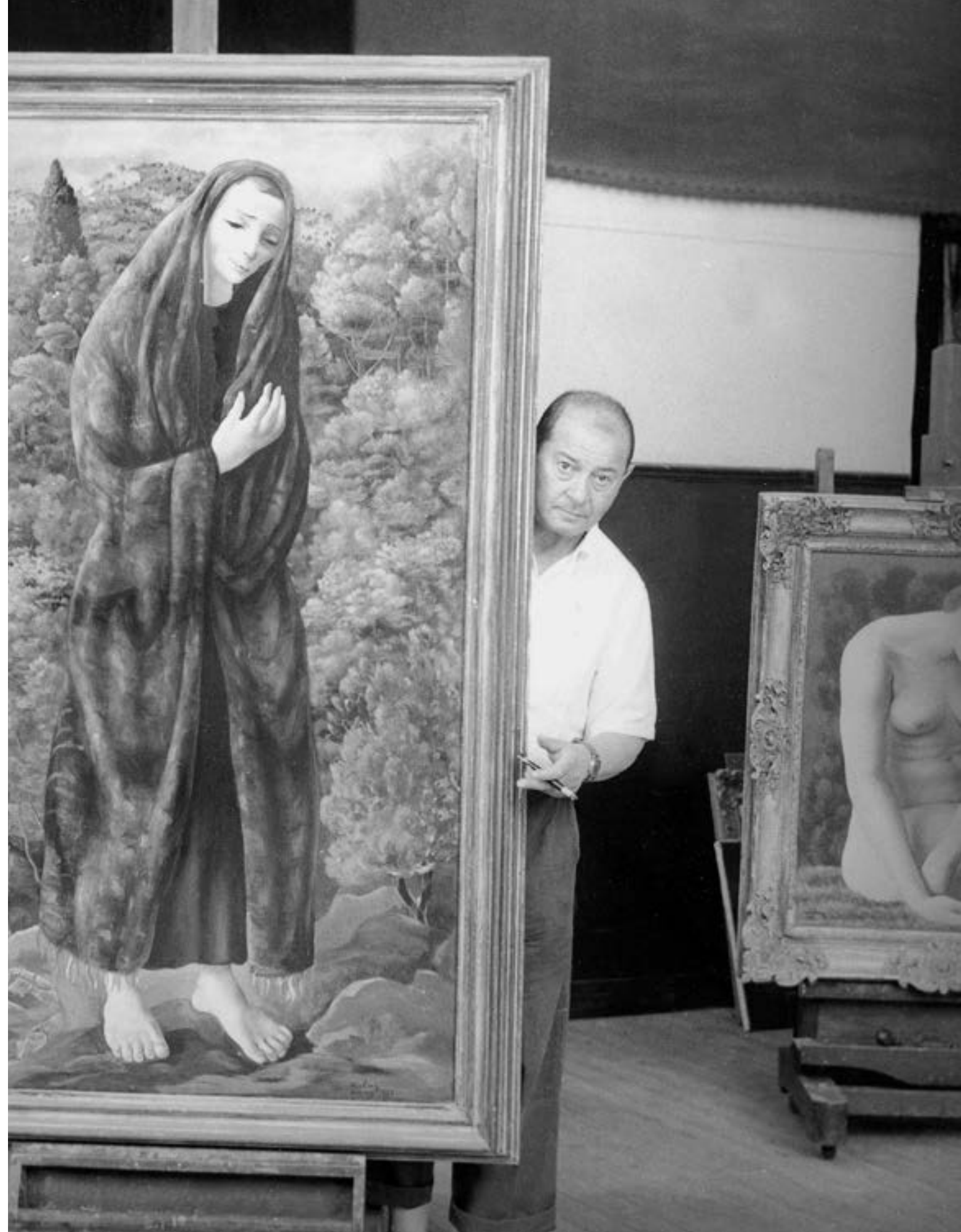
Kisling jest malarzem bardzo nowoczesnym, można spierać się o słuszność jego dążeń, lecz nie można odmówić mu wyczucia kompozycji.

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

skiem, często odwiedzając dom pianisty Kazimierza Krance i jego żony Felicji z Lilpopów, który był ważnym ośrodkiem polskiej myśli na zachodnim wybrzeżu. W spotkaniach u Kranców brali udział m.in. Artur Rubinstein, Henryk Szeryng, Witold Małcużyński, Julian Tuwim i Rafał Małczewski.

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

Mojżesz Kisling w pracowni, lata 50. fot. Forum.





39
MOJŻESZ KISLING
(1891 - 1953)

Martwa natura na tle pejzażu, 1917 (St. Tropez)

olej, płótno, 92 x 73 cm
sygn. l.d.: Kisling / 1917, sygn. i opisany na odwrociu:
M. KISLING / ST. TROPEZ / FÉVRIER 1917, na bieżymie
nalepka firmy LP Art z Tuluzy oraz nalepka z nazwą galerii
Hervé Courtaigne z Paryża

Estymacja: 650 000 – 800 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Paryż, Ader (Drouot-Richelieu), aukcja 14.05.2014, poz. 47
Paryż, kolekcja prywatna
Paryż, Lombrail-Teuquum (Drouot-Richelieu), aukcja
04.12.1998, poz. 17

WYSTAWIANY
Lodève, Musée Fleury, Moïse Kisling (1891 - 1953),
14 czerwca - 2 listopada 2008.

REPRODUKOWANY
Kisling J. [red.], Kisling, tom IV, Turyn 2008, poz. VI, s. 311.

Nasycone światłem i bogate kolorystycznie martwe natury były bardzo istotnym i powtarzającym się motywem w twórczości Mojżesza Kislinga. Oferowana „Martwa natura na tle pejzażu” namalowana została w 1917 roku. Symbolicznie przyjmuje się ten rok za początek okresu największych sukcesów Kislinga, który miał trwać aż do jego wyjazdu do Ameryki ponad dwie dekady później. We wczesnej fazie twórczości, do której należy omawiany obraz, artysta pozostawał pod silnymi wpływami Paula Cézanne’a. W martwych naturach i pejzażach Kisling syntetyzował i geometryzował bryły, spiętrzał plany kompozycyjne oraz wprowadzał podwyższony punkt widzenia zacieśniając przestrzeń na obrazie. Nie brak w nich elementów świadczących o kontaktach ze środowiskiem kubistów.

„Martwa natura na tle pejzażu” powstała podczas blisko dwuletniego pobytu artysty na południu Francji (1917-1918). Przedstawia wnętrze pomieszczenia z dużym otwartym oknem, za którym widoczny jest fragment ogrodu. Centralnym elementem kompozycji uczynił Kisling okrągły stół ze stojącym za nim krzesłem. Na stole znajduje się patera z owocami i stojący obok wysoki, prosty w formie, metalowy dzbanek. Oferowany obraz jest jedną z tych kompozycji, które cechowała rozbielona paleta i eteryczność, zauważalne we fragmencie krajobrazu widocznego za oknem. Z kolei wnętrze zbudowane jest przy pomocy gamy kontrastowo zestawionych i nasyconych barw oraz zgeometryzowanych brył. Rozświetlony i organiczny w formie pejzaż nadaje całej kompozycji lekkości, a nasycone, ciepłe barwy przedstawionego wnętrza otulają. Francuski krytyk André Warnod w recenzji jednej z wystaw Kislinga porównywał malowane przez niego martwe natury do „symfonii żywych i czystych kolorów”, pisząc: „Przynoszą nam przyjemność, radość życia, której tak bardzo potrzebujemy. Sztuka Kislinga jest pozbawiona ozdób, uproszczona. Malarz wie, jak pominąć to, co zbędne, to, co niepotrzebne. Wszystko w jego obrazach jest jasne, ostre, schludne, ożywione zamiłowaniem do żywych kolorów (...)” (cyt. za: Kisling J. [red.], Kisling, tom IV, Turyn 2008, s. 93).

**Malarz musi poddać się instynktowi,
zachowując jednocześnie kontrolę nad swoim
rozumem. Na chwałę naszego entuzjazmu,
naszej pasji, którą musimy celebrować.
Powinniśmy móc odczytać na płótnie tę radość,
którą malarz czuł, tworząc je.
– Mojżesz Kisling**

(cyt. za: Kisling J. [red.], Kisling, tom IV, Turyn 2008, s. 85)





Kisling swój stosunek uczuciowy wypisuje wprost, płynną i subtelną kaligrafią uczuć: konturem, który obejmuje i określa każdy kształt żywy, każdą formę i dyskretny jej kierunek. (...) Jest to linia platoników Renesansu, którzy konturem cielesnym, żywym w każdym milimetrze, obrysowywali „absolutną ideę” postaci.
– *Henryk Weber*

(Weber H., Mojżesz Kisling, [w:] „Nowy Dziennik”, 22.02.1932, s. 8)

CHARAKTERYSTYKĄ JEGO DZIEŁ JEST PRAWDOMÓWNOŚĆ DUCHOWA.

– *Florent Fels*

(„Nowa Sztuka”, nr 2, luty 1922)

40
MOJŻESZ KISLING
(1891 - 1953)

Portret młodej brunetki

olej, płótno, 41 x 33 cm
sygn. p.g.: Kisling

Estymacja: 550 000 – 600 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup w Polswiss Art
Marsylia, La Galerie Alexis Pentcheff
Paryż, Galerie Malingue
Francja, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Tokio, Musée d'art métropolitain Teien, Kisling,
une grande figure de l'Ecole de Paris, 20 kwiet-
nia - 7 lipca 2019.
Okazaki, Okazaki City Museum, 27 lipca -
6 września 2019.
Akita, Akita Museum of Art, 29 września - 24 li-
stopada 2019.





41
MOJŻESZ KISLING
(1891 - 1953)

Nelly, ok. 1930

akwatinta, papier, 42 x 34 cm
(w świetle passe-partout)
sygn. p.d.: Kisling, opisana l.d.: 81/100
(ołówkiem)

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



42
MOJŻESZ KISLING
(1891 - 1953)

Dziewczyna, 1919

sangwina, papier, 53,5 x 33,5 cm
(w świetle passe-partout)
sygn. l.d.: Kisling 1919, na odwrociu
nalepka z Kunstsalon Wolfsberg Zurich

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Los Angeles, Bonhams, aukcja 02-12.03.2024, poz. 98



43
EUGENIUSZ EIBISCH
(1895 - 1987)

Dziewczyna w czerwonym kaftaniku, 1963

olej, płótno, 89 x 70 cm
sygn. p.d.: Eibische, na odwrociu nalepka autorska, na blejtramie
nalepka z opisem pracy oraz nalepka z domu aukcyjnego Desa
Unicum

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 14.10.2021, poz. 27
Polska kolekcja prywatna
zakup w domu aukcyjnym Cheval-Légers Enchères (Paryż, 2008)

44
EUGENIUSZ EIBISCH
(1896 - 1987)

Targ w Antibes

olej, płótno, 68 x 82 cm
sygn. p.d.: Eibisch

Estymacja: 25 000 – 28 000 zł •

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna



45
WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
(1873 - 1951)

Most w Wenecji

olej, płótno, 55 x 38 cm
na odwrociu nalepka wystawowa z Musée Gaston Rapin

Estymacja: 14 000 – 16 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Paryż, Ader, aukcja 16.05.2024, poz. 207

WYSTAWIANY
Villeneuve-Sur-Lot, Musée Gaston Rapin, Collections
privées du Villeneuveois, 1982.



46
JAN PESZKE (JEAN PESKÉ)
(1870 - 1949)

Widok na Jezioro Genewskie

olej, płótno, 81 x 100 cm
sygn. p.d.: Peské., na bieżymie pieczętka
konserwatorska od Nicola Restauri oraz
nalepka wywozowa

Obiekt zostanie włączony do przygotowywanego przez Association Jean Peské Catalogue Raisonné prac artysty.

Estymacja: 55 000 – 65 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Londyn, Bonhams, 1.12.2010, poz. 73
Monako, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Kijów, Muzeum Narodowe Sztuki Rosyjskiej
w Kijowie, Jean Peské. Dialog dwóch kultur,
9–28 września 2011.

REPRODUKOWANY
Kijów, Muzeum Narodowe Sztuki Rosyjskiej
w Kijowie, Jean Peské. Dialog dwóch kultur
[katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe
Sztuki Rosyjskiej w Kijowie, Kijów 2011, s. 43.

47
JAN PESZKE (JEAN PESKÉ)
(1870 - 1949)

Pejzaż z Collioure, 1939

akwarela, papier, 48 x 64 cm
sygn. l.d.: Peské 1939 /
29 septembre

Obiekt zostanie włączony do przygotowywanego przez Association Jean Peské Catalogue Raisonné prac artysty.

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna





daller

48
JANKIEL ADLER
(1895 - 1949)

Dziewczyna z martwą naturą, 1946

olej, płótno, 87 x 112 cm
sygn. l.d.: adler, na odwrociu liczne nalepki

Estymacja: 170 000 – 190 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Herzliya Pituach (Izrael), Tiroche,
aukcja 28.01.2017, poz. 301

REPRODUKOWANY
Jankel Adler. Catalogue Raisonné, s. 468
(jako Mädchen Mit Stilleben)

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

(„Literarische Bleter”, 1929, nr 30, s. 582)

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

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



JÓZEF HECHT



Józef Hecht przy jednej ze swoich prac, fot. materiały prasowe.

Choć jego prace znajdują się w najbardziej prestiżowych kolekcjach w Europie i Stanach, w ojczyźnie jest artystą prawie zupełnie nieznanym. Jedyne pasjonaci grafiki warsztatowej kiwają znacząco głowami, kiedy pada jego nazwisko. O jego malarstwie nie wspomina się w opracowaniach dotyczących polskiej sztuki XX wieku, zapewne z powodu często prekursor-skich rozwiązań artystycznych i braku przynależności do głównych kierunków w sztuce. Dlaczego jeden z najwybitniejszych Polaków działających w Paryżu w okresie dwudziestolecia międzywojennego został zapomniany w rodzinnym kraju?

Józef (Mojżesz) Hecht urodził się w 1891 roku w Łodzi, w rodzinie wyznania mojżeszowego. Jego rodzina należała do średniej klasy mieszczańskiej, najprawdopodobniej związanej ze sprzedażą tekstyliów. Młody Hecht, mając niecałe osiemnaście lat, w 1909 roku rozpoczyna studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wybiera pracownię Wojciech Weissa, symbolisty, który razem z Józefem Pankiewiczem, jest autorytetem w zakresie nowinek artystycznych przywiezionych z Paryża. Kraków jest w tym czasie opanowany przez dekadenski młodopolski klimat. Jednak nie zdominuje on twórczości młodego adepta sztuki, który będzie poszukiwał własnych rozwiązań artystycznych. Inspiracji dostarczać mu będą podróże po Europie, które rozpocznie jeszcze w czasie studiów. Odwiedzi między innymi Capri, jedną z ówczesnych mekk artystycznych, gdzie zetknie się z najnowszymi kierunkami dopiero przebijającymi się w stolicy Francji. Jego umysł pobudzać będą martwe natury Paula Gauguina i pejzaże Vincenta van Gogha.

Do Paryża, najbardziej upragnionego miejsca studiów wśród młodych artystów, Hecht trafia wiosną 1920 roku. Dzięki przyjaźni ze związanym z École de Paris rzeźbiarzem, Moïse Koganem, wynajmuje pracownię w dzielnicy Montparnasse, pod adresem Cité Falguière nr 14. Ulicę zasiedla cała kolonia artystów, wśród nich m.in. Pablo Picasso, Amedeo Modigliani czy Tsuguharu Foujita. Kilka kroków dalej znajduje się słynne studio artystyczne „La Ruche” z pracami kubistów, ekspresjonistów i innych awangardowych

twórców. Wśród Polaków na Montparnasse towarzyski prym wiedzie Mojżesz Kisling, starszy kolega Hechta z krakowskiej uczelni. Mieszkają tam też Mela Muter, Leopold Gottlieba i Eugeniusz Zak.

Łodzianin na początku swojego pobytu w Paryżu maluje serię kubizujących widoków miejskich za pomocą uproszczonej palety barwnej. Uwiecznia Boulevard Edgar Quinet, Cité Falguière, Rue Dauphine czy Moulin de la Galette. Słynne widoki stolicy Francji staną się też tematem jego późniejszej teki graficznej. W 1922 roku razem z innymi artystami-emigrantami z Polski, Hecht bierze udział w 1. Międzynarodowej Wystawie Nowej Sztuki w Düsseldorfie – pokazie prezentującym najnowsze trendy w ówczesnej sztuce europejskiej. Cztery lata później odbywa się jego pierwsza indywidualna wystawa w słynnej galerii Berthe Weill, popularyzującej najbardziej awangardową sztukę paryską. Wówczas artysta poznaje Williama Stanleya Haytera, który wkrótce zostanie jego uczniem i oddanym przyjacielem. Relacja ta owocuje założeniem Atelier 17, które odegra znaczącą rolę w rozwoju nowoczesnej i współczesnej grafiki.

Co wyróżnia twórczość Józefa Hechta? Początkowo w Paryżu podejmuje on podobne tematy i sięga po zbliżone inspiracje, jak artyści zaliczani do Szkoły Paryskiej. Można odnaleźć pewne analogie z pracami czerpiącego z tych samych krakowskich doświadczeń Mojżesza Kislinga, w szczególności w jego aktach i pejzażach ukazujących przyrodę śródziemnomorską. Stopniowo jednak twórczość Hechta nabiera coraz bardziej oryginalnego wyrazu. Pojawiają się stylizacje form bliskie estetyce art déco, uproszczenia, a także intensyfikacja barw, tak chętnie stosowana przez fowistów w celu zwiększenia ekspresji dzieła. Oprócz typowych krajobrazów, coraz więcej jego prac zawiera elementy symboliczne, a ich bohaterami stają się dzikie zwierzęta. Przebywając w międzykulturowym tyglu Paryża, malarz nie utrzymuje bliskich relacji z polską kolonią artystyczną. Zmierza swoją własną, indywidualną drogą.

Pejzaże jasne i czyste, utrzymane w jasnej zieleni i fiolecie, okraszone bielą kremową bądź niebieskawą... Jakże on kocha drzewa! (...) U ich stóp rozpościera szmaragdowy dywan pysznej murawy, za nimi zaś – tło w turkusie, błękicie królewskim lub po prostu błękicie nieba. W innym miejscu, nad cichym, spokojnym morzem wznoszą się góry uporządkowane i grzeczne, które łaskawie goszczą miasta i wsie o ładniutkich domach, tak czystych, że aż lśnią.

(Woroniecki E., L'Art polonais à Paris. Exposition de M. J. Hecht chez Mme Weill, rue Lafitte, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1926, pótr. II, s. 714-715)



49
JÓZEF HECHT
(1891 - 1951)

Pejzaż morski z Bretanii, ok. 1930

olej, płótno, 54 x 65 cm
sygn. l.d.: Joseph Hecht, opisany na odwrociu:
Belle ile / la côte / De grand / Village

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna



50
KAZIMIERZ PODSADECKI
(1904-1970)

Pejzaż podmiejski, 1956

olej, sklejka, 38 x 52 cm (w świetle oprawy)
sygn. p.d.: K. Podsadecki - 56, opisany na
odwrociu: "PEJZAŻ PODMIEJSKI" / 1956 /
K. PODSADECKI / -OLEJ - SKLEJKA-

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



JÓZEF CZAPSKI

Józef Czapski malarz, pisarz, major WP w swoim pokoju w siedzibie
Polskiego Instytutu Literackiego, Francja, 1987 fot. Maisons Laffitte, Fotonova.

51
JÓZEF CZAPSKI
(1896 - 1993)

Faust w Operze Paryskiej, 1956

olej, płótno, 81 x 65 cm
sygn. p.d.: J.CZAPSKI.56, na odwrociu
pieczętka z paryskiego zakładu zaopatrzenia
dla artystów Maison Blanchet, na blejtramie
napis: FAUST A L'OPERA DE PA..., nalepka
z domu aukcyjnego Millon & Associates oraz
stara nalepka wywozowa

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Paryż, Millon & Associates, aukcja
23.04.2024, poz. 31

Malarstwo Józefa Czapskiego jest wynikiem silnie zmysłowego odbioru świata przefiltrowanego przez jego osobistą, zupełnie niezwykłą wrażliwość. Dramatyczne wojenne losy, które go dotknęły, wpłynęły na jego późniejszą postawę twórczą i nieustanny dialog, jaki prowadził – jako arystokrata i były żołnierz – a jednocześnie jako malarz i pisarz. W eseju badaczki literatury i krytyki artystycznej Małgorzaty Krakowiak pod tytułem „Józef Czapski: ciało – osoba – twarz” znajduje się fragment wywiadu radiowego z artystą przeprowadzonego przez Jacques'a Cousteau w 1985 roku. Na pytanie: „Jak powstają Pańskie płótna? Czy zawsze zaczyna się od stanięcia oko w oko z naturą?”, Czapski odpowiedział: „Zawsze. Kontakt z naturą to zawsze dla mnie wstrząs” (Krakowiak M., Józef Czapski: ciało – osoba – twarz, „Humaniora. Czasopismo Internetowe”, nr 3 [35] / 2021, s. 58).

Impulsem twórczym był dla Czapskiego otaczający świat, owo wstrząsające doświadczenie natury rozumianej nie tyle jako zjawisko przyrodnicze, ile jako rzeczywistość zastaną przez obserwatora w danym momencie. Zarówno malarstwo, jak i jego dorobek literacki noszą silne znamiona antropocentryzmu. Człowiek był dla niego punktem wyjścia i zarazem ostatecznym celem, co podkreślił Andrzej Osęka pisząc: „(...) powoli zaczynałem rozumieć (...) w jaki sposób on na ludzi patrzy: nie jak na pojęcia, które »brzmiały dumnie«, ani na postacie grające w opowieści rolę artysty, robotnika, żołnierza czy też kochanka, lecz jak na osoby – pojedyncze, niepowtarzalne. Były one dla niego zawsze ostatecznym, najważniejszym punktem odniesienia” (Osęka A., Czapski – zagadka poczciwości, „Znak”, nr 11, 1994, s. 52-53). Tragiczne doświadczenia czasu wojny, jak i późniejsze zaangażowanie Czapskiego w sprawy polskie spowodowały, że poddawał on czujnej i troskliwej obserwacji zarówno postać samego człowieka, jak i jego przeżycia oraz historię.

Umiejętność wyłapywania z pozorów zupełnie błałych obrazów codzienności i za-

mykania ich w często zaskakujących kadrach stały się znakiem rozpoznawczym twórczości malarskiej Czapskiego. Wspomnianym cechom towarzyszyło wielkie wyczcucie barwy. Czapski był, obok Jana Cybisa, Zygmunta Waliszewskiego i Piotra Potworowskiego, jednym z ważniejszych przedstawicieli koloryzmu. W jego zróżnicowanej twórczości malarskiej, reprezentowanej przede wszystkim przez obrazy powstałe po II wojnie światowej, znajdujemy szereg przykładów kompozycji oddających założenia tego nurtu. Czapski nie był jednak kolorystą ortodoksyjnym. Dużą wagę przywiązywał do rysunku – kreska i kontur były dla niego istotnymi środkami wyrazu.

Wszystkie powyższe cechy odnaleźć można w oferowanym obrazie „Faust w Operze Paryskiej” z 1956 roku. Czapski zbudował kompozycję kilkuplanową, w której w oddali widoczny jest fragment sceny teatralnej z kulisami oraz znajdująca się pod nią orkiestra, na pierwszym zaś planie umieścił widzów zwróconych w stronę sceny. Mężczyzna i chłopiec w czerwonym swetrze stoją przy balustradzie balkonu, po prawej stronie za nimi znajduje się kobieta w zielonkawej koszuli, lewą ręką wspierająca się o oparcie fotela. Pod wpływem emocji towarzyszących oglądaniu spektaklowi powstali z foteli i zastygli w bezruchu, wsłuchując się w muzykę. Uderzający jest ten reporterski zapis chwili, uwieczniony przez Czapskiego z tylnego miejsca balkonu paryskiej Opery. Kompozycja zaskakuje nie tylko specyficznym kadrowaniem, w którym na plan pierwszy artysta wysuwa widzów. Równie istotne są tu mocno wybrzmiewające barwy – błękitny zestawione po mistrzowsku z czernią i czerwienią. „Faust w Operze paryskiej” powstał w okresie, w którym Czapski z przyjemnością powrócił po dłuższej przerwie do malarstwa. Po 1948 roku stworzył wiele obrazów dokumentujących życie Paryża. Teatry, kawiarnie, restauracje i opera należały wówczas do najchętniej podejmowanych przez artystę motywów.



Moje odkrywanie świata to odkrywanie form czy układów form istniejących na świecie, które nas otaczają i których przeważnie nie zauważamy.

– Józef Czapski

(Czapski J., Wyrwane strony, wyd. Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2010, s. 52)

52
TYMON NIESIOŁOWSKI
(1882 - 1965)

Dziewczyna z kwiatkiem

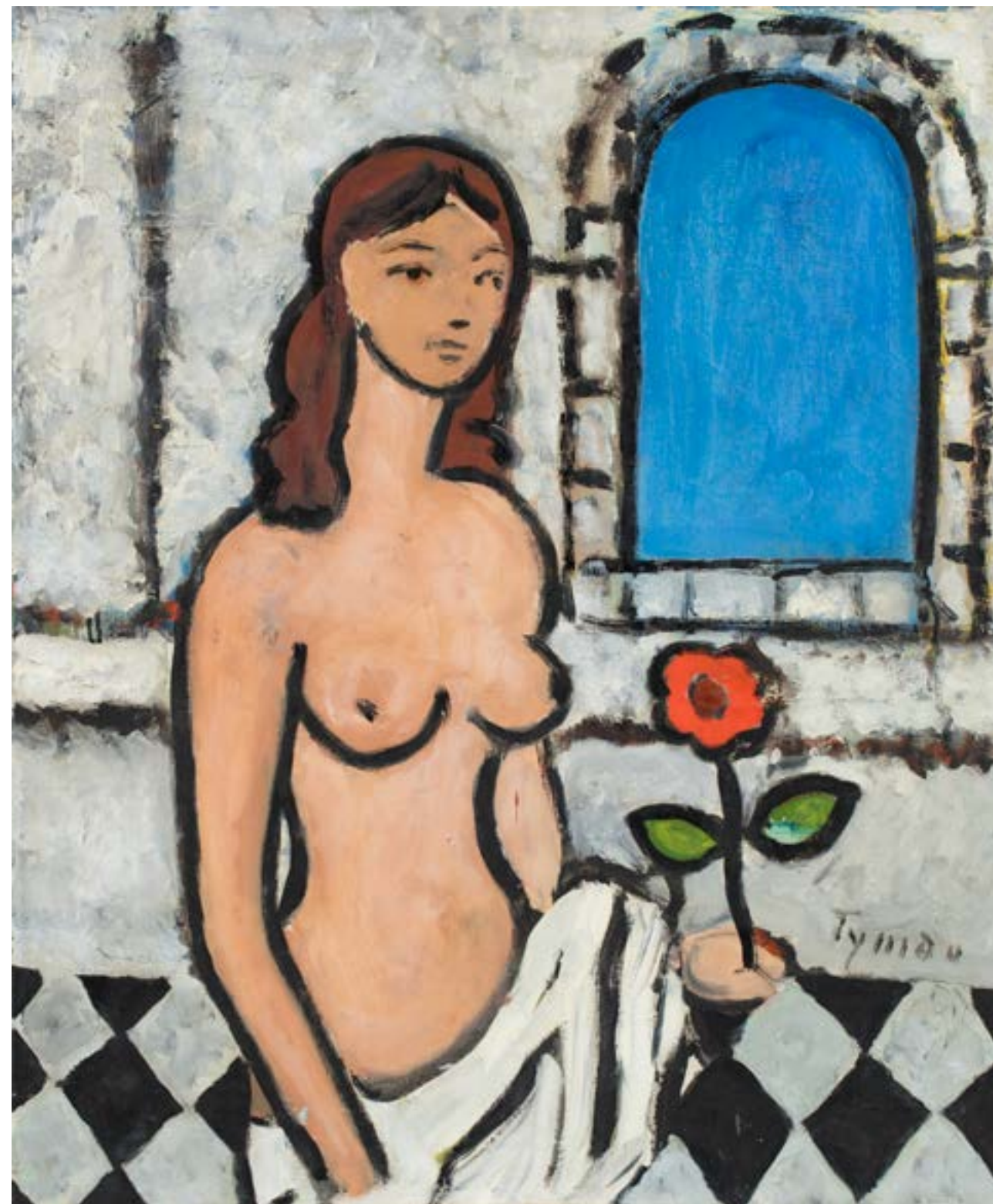
olej, płótno, 73 x 60,1 cm
sygn. p.d.: Tymon, na odwrociu autorska
nalepka z opisem pracy i nr 13 oraz nalepka
wywozowa

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
kolekcja Marguerite Littman

Zadaniem obrazu jest dawać
uczucie spokoju w oderwaniu
od codziennej rzeczywistości (...)
– *Tymon Niesiołowski*

(cyt. za: Geron M., Tymon Niesiołowski [1882-1965]. Życie
i twórczość, wyd. Neriton, Warszawa 2004, s. 5)



Obrazki moje na zawsze po mnie zostaną.
A są inne od innych, bo są moje własne.
Proszę, przypatrzcie się im bliżej.
– *Nikifor Krynicki*

(Fragment listu prośbalnego, Muzeum Nikifora w Krynicy, ok. 1955-1960)

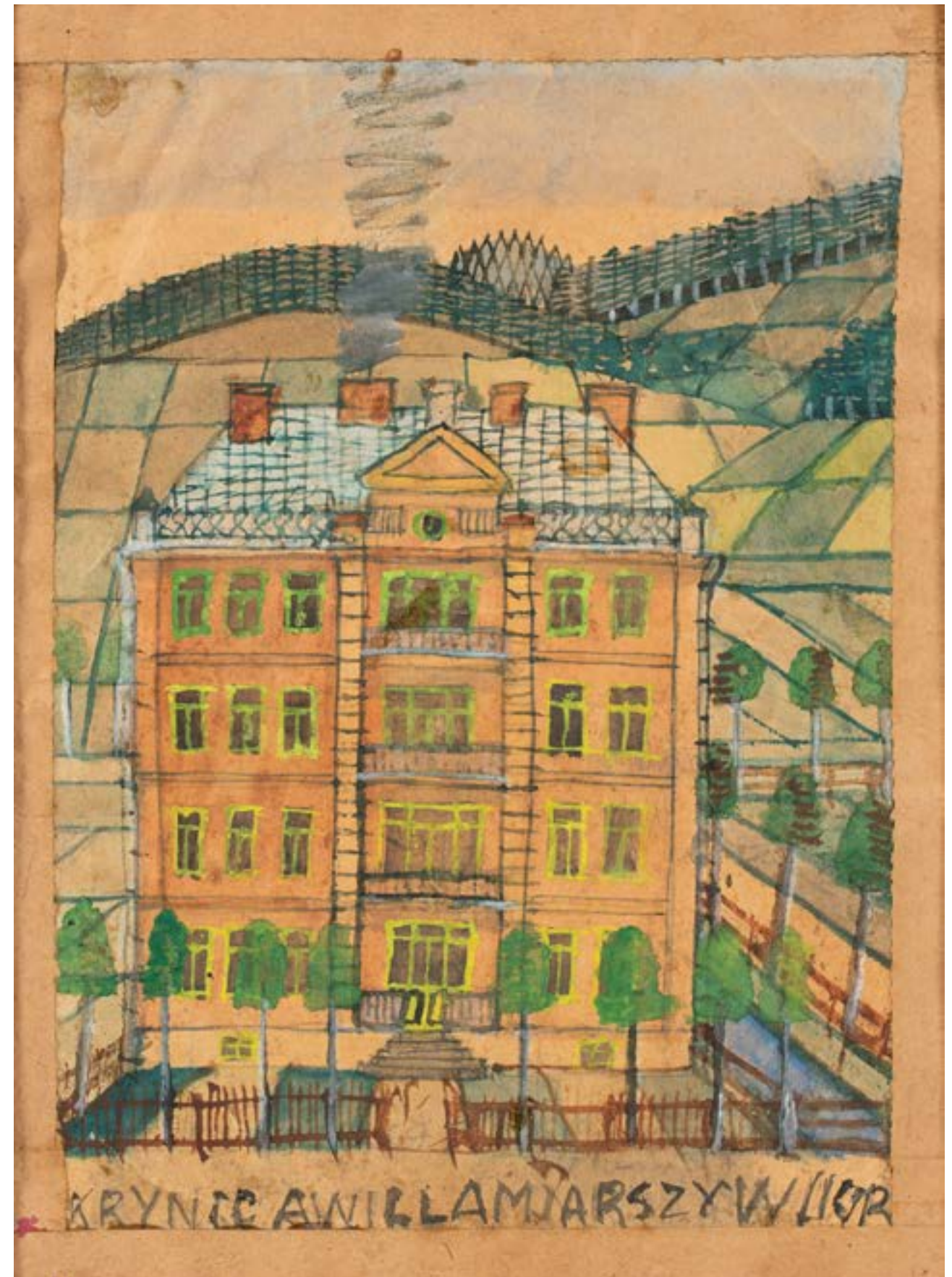
53
NIKIFOR KRYNICKI
(1895 - 1968)

Willa w Krynicy, koniec lat 40. XX w.

akwarela, ołówek, papier, 22 x 16 cm
(w świetle passe-partout)
opisany u dołu: KRYNICA WILLA MARSZYWIOR,
na odwrociu pieczęć autorska

Estymacja: 8 000 – 10 000 zł•

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna



KATARZYNA KOBRO

Rzeźba jest wyłącznie kształtowaniem formy w przestrzeni. (...) Jej mową jest forma i przestrzeń. (...) rzeźba stanowi część przestrzeni, w jakiej się znajduje. Dlatego nie powinna być od niej odłączona. Rzeźba wchodzi w przestrzeń, a przestrzeń w nią. Przestrzenność budowy, łączność rzeźby z przestrzenią, wydobywa z rzeźby szczerą prawdę jej istnienia. (...) [w rzeźbie] powinny być tylko te kształty, które ustosunkowują ją do przestrzeni, wiążąc się z nią.

– *Katarzyna Kobro*

(Kobro K., „Rzeźba i bryła”, [w:] „Europa”, 1929)

Katarzyna Kobro urodziła się w 1898 roku w Moskwie. Pochodziła z dobrze sytuowanej tatarsko-rosyjskiej rodziny zamieszkałej w Rydze. Była córką armatora Mikołaja Kobro i Eugenii z domu Rozanow. Ukończyła III Warszawskie Żeńskie Gimnazjum (ewakuowane z Warszawy ze względu na działania wojenne). W 1917 roku rozpoczęła studia rzeźby w Moskiewskiej Szkole Malarstwa, Rzeźby i Budownictwa, przeobrażonej w 1918 roku w Państwowe Wolne Pracownie Artystyczne. W czasie studiów poznała głównych przedstawicieli awangardy rosyjskiej i utrzymywała kontakt z konstruktywistyczno-produktywistycznym ugrupowaniem OBMOCHU (Objedinenije Molodych Chudożników). Wówczas poznała również Władysława Strzemińskiego, z którym w krótkim czasie zdecydowała się wyjechać do Smoleńska, gdzie uczyła form przestrzennych w szkole ceramiki i opracowywała scenografie dla miejscowych teatrów.

W 1920 roku para postanowiła wziąć ślub cywilny, a następnie udać się w podróż do Paryża. W obliczu wojny i nastrojów antybolszewickich młode małżeństwo natrafiło na problemy na przejściu granicznym, po przekroczeniu którego zostali złapani i zamknięci w areszcie pod zarzutem szpiegostwa sowieckiego. Po wyjaśnieniu sprawy w 1921 roku osiedlili się w Wilnie, gdzie mieszkali rodzice Strzemińskiego. Strzemiński w szybkim czasie zaczął nauczać rysunku, ale jego żona nie mogła sobie znaleźć miejsca ze względu na słabą znajomość języka polskiego, swoje rosyjskie korzenie i panujące po wojnie nastroje antybolszewickie. Aby umożliwić Kobro zdobycie polskiego obywatelstwa, Strzemiński wziął z nią ślub w kościele katolickim w Rydze (pomimo prawosławnego wyznania żony).

Artystka była członkiem utworzonej w 1924 roku grupy Blok, do której należeli m.in. Karol Kryński, Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka, Władysław Strzemiński czy Teresa Żarnowerówna. Wspólnie z grupą, Kobro wystawiała swoje rzeźby w 1924 roku w salonie firmy samochodowej Laurin-Clement (konstrukcje wiszące i rzeźby abstrakcyjne) oraz na międzynarodowej wystawie w Rydze w tym samym roku (dwie konstrukcje). Fascynowały ją współczesne osiągnięcia techniki. W swych pracach dążyła do zasady maksymalnego uproszczenia środków artystycznych, geometryzacji formy i kontrastu różnorodnych faktur. W 1929 roku zaczęła działać w ramach nowej grupy a.r., jednocześnie wraz z mężem finalizując pracę nad publikacją „Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego”. W latach 30. brała aktywny udział w wystawach m.in. na objazdowym Salonie Listopadowym w Warszawie, Łodzi, Krakowie i Lwowie, wystawach Zrzeszenia Artystów Plastyków w Łodzi oraz wystawach organizowanych przez Grupę Plastyków Nowoczesnych i Łódzki ZPAP.

We wrześniu 1939 roku Strzemińscy w obawie przed niemieckimi represjami wyjechali do Wilejki. Jednak później zmuszeni zostali do powrotu do Łodzi, aby tam w bardzo ciężkich warunkach przeżyć całą okupację. Dzieła znajdujące się w pracowni artystki zostały rozmyślnie zniszczone przez nazistów, zaledwie kilka z nich ocalało. Po wojnie choroba uniemożliwiła Kobro powrót do normalnej pracy artystycznej, w tym czasie powstawały już tylko małe gipsowe akty.

Katarzyna Kobro nad Zatoką Ryską, Łotwa, 1924, fot. Katarzyna Kobro 1898-1951, s. 12.



54
KATARZYNA KOBRO
(1898 - 1951)

Akt kobiecy, 1948/2013

brąz patynowany, wys. 28 cm, ed. 4/6
opisana u dołu: 4/6

Estymacja: 500 000 – 700 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
kolekcja Geoga Kobro (od 2001)
kolekcja Niki Strzezińskiej
własność artystki

Działalność rzeźbiarska Katarzyny Kobro, oparta na ścisłych, matematycznych wyliczeniach, była prekursorska. Doskonałą harmonię osiągała artystka przez stosunki liczbowe, realizując obiekty przestrzenne o prostych, zgeometryzowanych kształtach, w późniejszych latach zaś stosując formę organiczną, łagodnie owalną, jakby inspirowaną przyrodą. Rozwój tej nowej linii poszukiwań przerwał wybuch wojny, po której Kobro powróciła do rzeźbienia aktów, kontynuując znacznie wcześniejszą linię zainteresowań. Jak sama przyznawała, tę formę swojej twórczości traktowała wypoczynkowo. Bryły z tego czasu, syntetyczne i zwarte, doskonale chwytały ruch, są bezpośrednim dowodem talentu, umiejętności i warsztatu rzeźbiarskiego rozumianego w sposób tradycyjny.

Do takich form należy oferowany „Akt kobiecy” z 1948 roku. Ujęta dość sumarycznie postać, siedzi na podłodze z torssem nieznacznie pochylonym do przodu. Lewą nogę ma podwiniętą, zaś prawą przyciąga do swojej piersi. Głowa modelki, bez zaznaczonych jakichkolwiek rysów twarzy czy włosów, jest lekko opuszczona. Kompozycja zamknięta została w zwartej bryle, bez prześwitów. Charakteryzuje ją przy tym niezwy-

kła harmonia, osiągnięta poprzez odpowiednio zachowane proporcje i równowagę.

Katarzyna Kobro, obok swojego męża Władysława Strzezińskiego, uznawana jest obecnie za kluczową postać środkowoeuropejskiej awangardy. Jej spuścizna artystyczna, wypracowana poprzez kontakt z rosyjskim konstruktywizmem, a następnie z zachodnioeuropejską awangardą, ma cechy uniwersalne i fascynuje całą Europę, czego dowodem są zagraniczne wystawy poświęcone artystom (jak chociażby retrospektywna w Madrycie w 2017 roku). Józef Robakowski, w poświęconej Katarzynie Kobro rozmowie określił ją jako „absolutną gwiazdę” – najwybitniejszą artystkę międzywojenną w dziedzinie rzeźby (Zob.: Sztuka desantowa, [w:] Bomanowska M., 7 rozmów o Katarzynie Kobro, wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2011, s. 143-154). Dramatyczne losy tej wielkiej twórczyni, które na sam koniec spowodowały jej przedwczesne odejście w wieku zaledwie pięćdziesięciu trzech lat, nadają dziś, z perspektywy czasu, szczególnego wymiaru pojawiającym się bardzo sporadycznie na rynku antykwarycznym rzeźbom jej autorstwa. Wyczekiwane przez kolekcjonerów, wzbudzają zawsze ogromne zainteresowanie.

**Proces rzeźbienia nagiego człowieka
wywołuje emocje fizjologiczne
i seksualne. Rzeźbię z natury tak, jak
idzie się do kina, żeby lepiej wypocząć.
Lubię się zabawiać, poprawiając to, co
nie zostało ukończone w jakimkolwiek
kierunku sztuki dawnej.**

– Katarzyna Kobro

(Kobro K., „Abstraction-Création”, 1933)





WYSTAWIANY

Haga, Gemeentemuseum Den Haag, Kobro & Strzemiński – A Polish Avant-Garde, 23 marca - 30 czerwca 2019.

Paryż, Centre Pompidou, A Polish Avant-Garde, Kobro-Strzemiński, 24 października 2018 - 14 stycznia 2019.

Madryt, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia, Kobro & Strzemiński. Avant – Garde Prototypes, 26 kwietnia - 18 września 2017.

Kraków, Kamienica Szołayskich im. Feliksa Jasińskiego, oddział Muzeum Narodowe w Krakowie, Potęga awangardy, 10 marca - 18 września 2017.

Bruksela, BOZAR, The Power of the Avant-Garde. Now and Then, 29 września 2016 - 22 stycznia 2017.

Belgrad, Gdańsk, Moskwa (wystawa objazdowa), Za żelazną kurtyną. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku Radzieckim i w Polsce 1945-1989, 4 grudnia 2010 - 8 października 2012.

Warszawa, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Portret, pejzaż, martwa natura. Od Siemiradzkiego do Czapskiego. Kolekcja Krzysztofa Musiała, 18 grudnia 2007 - 17 lutego 2008.

Wrocław, Szczecin, Kraków, Poznań, Stalowa Wola, Gdańsk, Kielce (wystawa objazdowa), Zapisy przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała, wrzesień 2007 - sierpień 2009.

Warszawa, Galeria Piotra Nowickiego, Katarzyna Kobro, rzeźby i pastele, 1947-1949. Hommage à Nika Strzemińska, 27 kwietnia - 7 czerwca 2003.

Leeds, Henry Moore Institute, Katarzyna Kobro 1898-1951, 25 marca -27 czerwca 1999.

Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, Katarzyna Kobro 1898-1951. W setną rocznicę urodzin, 21 października 1998- 17 stycznia 1999.

Warszawa, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Katarzyna Kobro. Władysław Strzemiński, 1957.

Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki, Katarzyna Kobro. Władysław Strzemiński, 1956-1957.

REPRODUKOWANY

Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński. Une Avant-Garde Polonaise/A Polish Avant-Garde [katalog wystawy], wyd. Editions Skira / Éditions du Centre Pompidou, Paryż 2018, s. 126.

Tu jesteśmy. Wybrane prace polskiej sztuki po 1945 roku z kolekcji Krzysztofa Musiała, wyd. Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2017, s. 137.

Kobro & Strzemiński. Prototipos Vanguardistas [katalog wystawy], wyd. Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia and Muzeum Sztuki Łódź, Madryt/ Łódź 2017, s. 54.

Potęga awangardy/ The Power of the Avant-Garde [katalog wystawy], wyd. Lanoo Publishers, Tielt 2017, s. 173 (jako Akt dziewczęcy).

Kolekcja Jerzego Staraka, vol. 2., wyd. Starak Family Foundation, Warszawa 2015, s. 092.

Za żelazną kurtyną. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku Radzieckim i Polsce 1945-1989 [katalog wystawy], wyd. Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2012, s. 184.

Zapisy przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 243.

Strzemińska N., Sztuka, Miłość i Nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004, s. 139, 140.

Katarzyna Kobro, rzeźby i pastele, 1947-1949. Hommage à Nika Strzemińska, wyd. Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2003, s. 1, 15.

Katarzyna Kobro, 1898-1951 [katalog wystawy], wyd. Henry Moore Trust, Leeds 1999, s. 108.

Skalska A., O akcie, którego nie ma, Rozdział III - Figuracja: Przykłady, w: Rocznik Rzeźba Polska, t. VIII 1996-1997, Figuracje w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1999, s. 98.

Strzemińska N., Katarzyna Kobro, Catalogo ragionato delle sculture, Arte Moderna Straniera, Mediolan 1998, s. 91.

Katarzyna Kobro 1898-1951. W setną rocznicę urodzin [katalog wystawy], wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998, s. 116.

Strzemińska N., Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim, „Res Publica”, 1991, il. nr 95, s. 76.

LITERATURA

Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński. Une Avant-Garde Polonaise/A Polish Avant-Garde [katalog wystawy], wyd. Editions Skira / Éditions du Centre Pompidou, Paryż 2018, s. 190.

Potęga awangardy/ The Power of the Avant-Garde [katalog wystawy], Lanoo Publishers, Tielt 2017, s. 172 (jako Akt dziewczęcy).

Kobro & Strzemiński. Prototipos Vanguardistas [katalog wystawy], wyd. Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia / Muzeum Sztuki Łódź, Madryt/ Łódź, 2017, s. 251.

Kolekcja Jerzego Staraka, vol. 2., wyd. Starak Family Foundation, Warszawa 2015, s. 261.

Za żelazną kurtyną. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku Radzieckim i Polsce 1945-1989 [katalog wystawy], wyd. Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2012, s. 79.

Zapisy przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 242.

Zapisy przemian, „Gazeta Antykwaryczna Sztuka.pl Rynek Sztuki i Antyków”, czerwiec 2008, nr. 6 (147), s. 101.

Strzemińska N., Sztuka, Miłość i Nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004, s. 139-141.

Jarecka D., Kobro u Nowickiego, „Gazeta Stołeczna” / „Gazeta Wyborcza”, 28 kwietnia 2003, s. 16.

Katarzyna Kobro w Galerii Piotra Nowickiego, „Rzeczpospolita”, 2-4 maja 2003, nr. 102 (6482), s. A16.

Katarzyna Kobro, rzeźby i pastele, 1947-1949. Hommage à Nika Strzemińska, wyd. Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2003, s. 14.

Strzemińska N., Sztuka, Miłość i Nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2004, s. 139, 140.

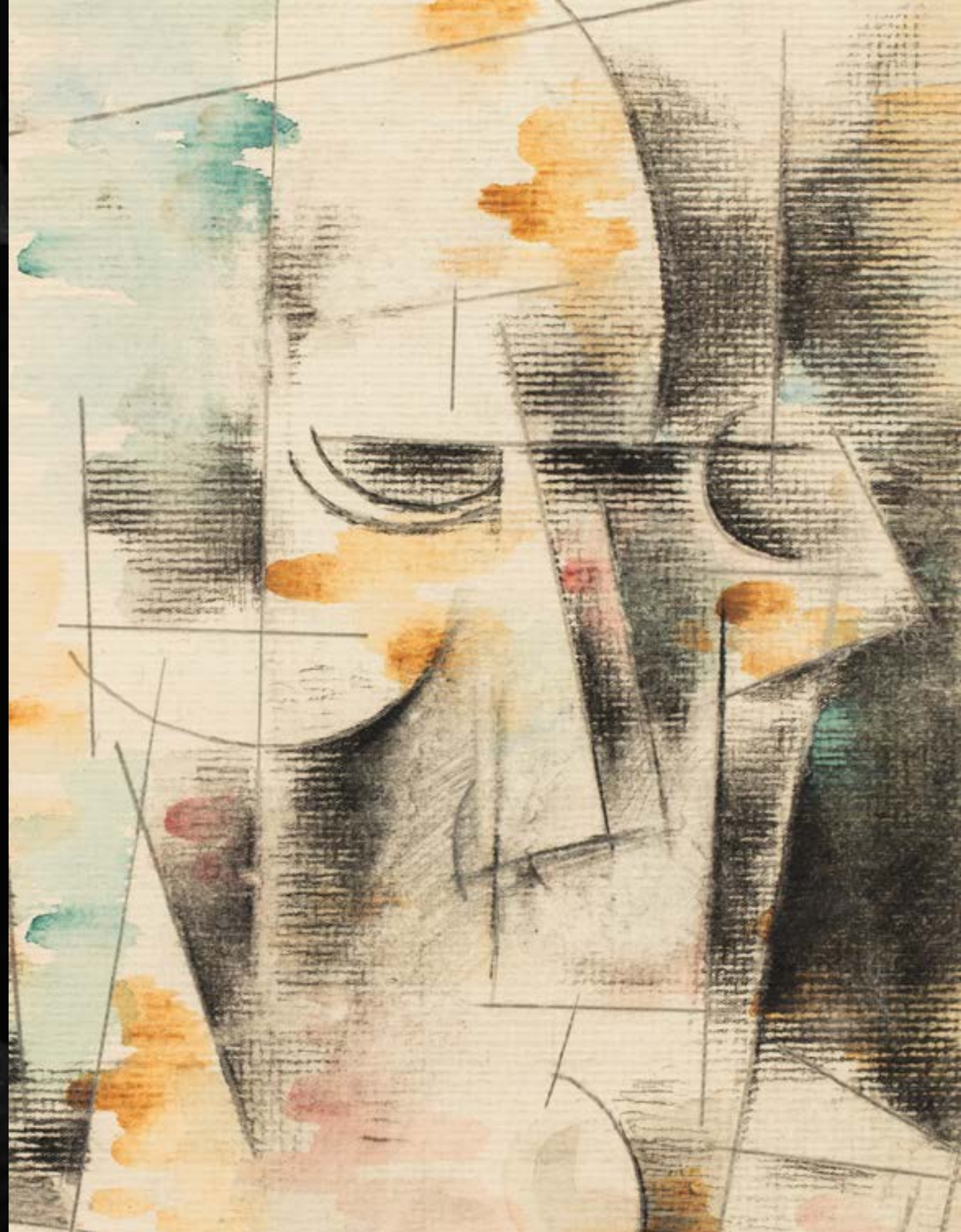
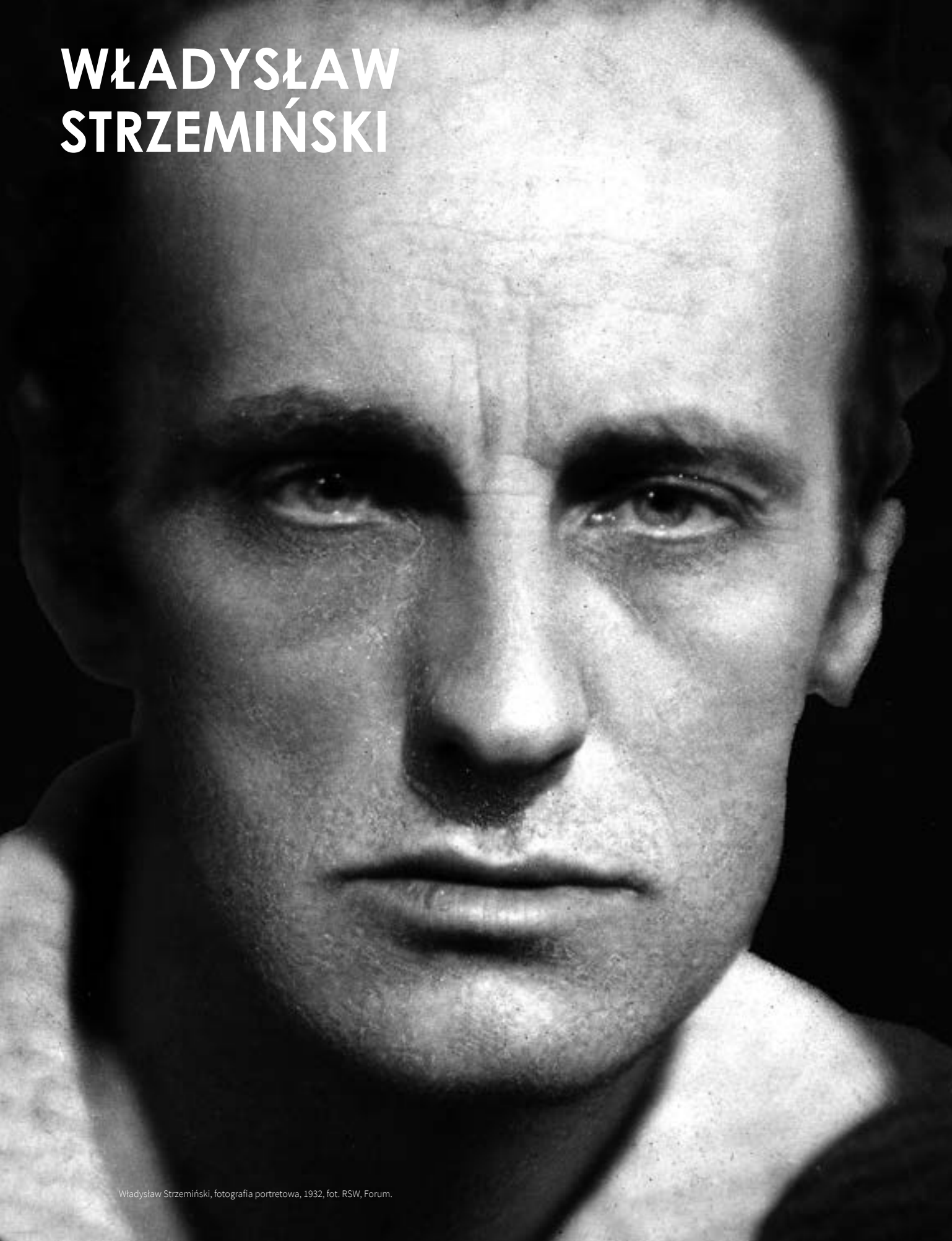
Katarzyna Kobro, 1898-1951 [katalog wystawy], wyd. Henry Moore Trust, Leeds 1999, s. 129.

Katarzyna Kobro 1898-1951. W setną rocznicę urodzin, wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998, s. 137.

Strzemińska N., Katarzyna Kobro, Catalogo ragionato delle sculture, Mediolan 1998, s. 92, 93.

Katarzyna Kobro. Władysław Strzemiński [katalog wystawy], wyd. Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź 1956, s. 18.

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI



Strzeмиński był z wykształcenia inżynierem, widział świat form i kolorów we wszechstronnym powiązaniu z całokształtem działalności człowieka. Z kierunku analitycznego i krytycznego w sztuce, z dociekań zmierzających do ustalenia elementów widzenia przedmiotu na płaszczyźnie przejął jedynie jego dążenie (...) do matematycznego ujęcia praw wiążących formy ze sobą. (...) Stawiał swojej twórczości wymagania najwyższe, nieosiągalne dla przeciętnego talentu. Domagał się, żeby każdy obraz był wynalazkiem, żeby odkrywał taką zasadę kompozycji kolorów i form, jakiej dotychczas nie znano. W istocie więc żądał, żeby każdy obraz był początkiem nowego kierunku artystycznego, nowej szkoły.

– *Julian Przyboś*

(Przyboś J., Przedmowa. Nowatorstwo Władysława Strzeмиńskiego, [w:] Strzeмиński W., Teoria widzenia, Wyd. Literackie, Kraków 1958, s. 6)

Manifesty malarza należy czytać, patrząc na jego malarstwo, ponieważ malarstwo przeznaczone jest do patrzenia. Zadanie zresztą niełatwe, gdyż odkąd sztuki plastyczne nauczyły się oddziaływać bezpośrednio formą, a nie ikonografią lub narracją, wymagają od widza wysokiej kultury widzenia: „Należy wydoskonalic oko i umieć nie tylko mówić, lecz i widzieć (!)”. Obraz stał się autarkiczny, ale interpretacja obrazu taka być nie może.

(Brogowski L., Powidoki i po...: Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzeмиńskiego, Wyd. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2001)

55
WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
(1893 - 1952)

Autoportret, 1946

ołówek, pastel, karton, 33,5 x 23 cm (w świetle passe-partout)
sygn. l.d.: W. Strz [...] / 1946

Estymacja: 500 000 – 700 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Lubiak J. [red.], Powidoki życia. Władysław Strzeмиński i prawa dla sztuki, wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 639 [jako Głowa (Autoportret?)].

LITERATURA
Lubiak J. [red.], Powidoki życia. Władysław Strzeмиński i prawa dla sztuki, wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 762 [jako Głowa (Autoportret?)].



56

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI
(1927 - 1957)

Portret żony Teresy w kwiatach
[Kompozycja figuralna], 1953-1955

akwarela, papier, 29,4 x 41,6 cm
sygn. l.d.: AWróblewski

Estymacja: 250 000 – 350 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna

LITERATURA

Andrzej Wróblewski, Wystawa pośmiertna
[katalog wystawy], Kraków 1958 (spis prac
niewystawionych), poz. 989, s. 63 (jako Teresa)

W 1952 roku na plenerze malarskim w Czchowie nieopodal Nowego Sącza Andrzej Wróblewski poznał młodą studentkę historii i filologii klasycznej, Teresę Walerię Reutt. Para wzięła ślub w 1953 roku a rok później w maju urodził się ich syn Andrzej, zwany pieśczołliwie Kitkiem, najstarszy spośród trojga dzieci. Od tej pory Wróblewski zaczął tworzyć akwarele i szkice przedstawiające sceny z życia rodzinnego, a ołówek i papier zastąpiły aparat fotograficzny w dokumentowaniu wzruszających i intymnych momentów.

O tym, jak wyjątkowy dla artysty był temat rodziny świadczy ilość zachowanych rysunków, gwaszy i akwareli, na których widzimy Teresę, samą bądź w towarzystwie Kitka, w różnych sytuacjach życia codziennego. Płacz synka, moment karmienia, pierwsze kroki dziecka, Teresa czytająca – w kompozycjach tych Wróblewski nie tylko utrwał obserwowaną scenę. Zawierają one również niezwykle ładunek emocjonalny. Ewa Majewska w tekście „Karmiąca i czytająca. Kobięce archetypy, afekt i słabość w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego” pisze, że moment ustakowania się i założenia rodziny musiał być dla tego nonkonformisty i antimieszczucha sporym wyzwaniem. Obserwowanie i dokumentowanie nowej sytuacji było zapewne dla Wróblewskiego

próbą jej oswojenia. Stąd prace te mają charakter ściśle prywatny i z pewnością nie powstawały z myślą o szerszej publiczności.

Oferowany wizerunek Teresy zajmuje na tym tle szczególne miejsce. Nie jest bowiem zapisem podpatrzonej w domowym zaciszu scenki, a ujęciem właściwym dla gatunku portretu. Malowany akwarelą ukazuje żonę przodem do widza z głową zwróconą w lewą stronę. Postać kobiety odcina się od czarnego tła. Szczególną funkcję w kompozycji pełnią róże, wśród których artysta umieścił swoją modelkę, ożywiając jej statykę i nadając lekkość. Kobieta obejmuje rękoma dwa kielichy kwiatów, przyciskając je do swojego łona. Jej wzrok zdradza zamyślenie, nawet lekki smutek. Ten gest czułości połączony z z troskaniem Teresy stanowi o potężnym ładunku emocjonalnym oferowanej pracy. Róża symbolizuje miłość, piękno i doskonałość. Bywa też jednak oznaką cierpienia – jakim niewątpliwie naznaczone było życie Wróblewskiego, a po jego przedwczesnej śmierci również życie jego najbliższych. Z żoną łączyła artystę więź, której nie sposób nie zauważyć oglądając zachowane archiwalne fotografie młodych małżonków. W tym kontekście oferowany portret jest wyjątkową propozycją dla kolekcjonerów.



**Kochana Żono, jesteś dla mnie
wszystkim: spokojnym szczęściem
rodzinnym, i letnią burzą miłości (...)
Jesteś sztuką samą – żyjesz w ciągłych
kontrastach tragedii, farsy i nasyconych
od słońca poematów młodości.
– Andrzej Wróblewski**

(Z listów do żony, [w:] Michalski J. [red.], Andrzej Wróblewski nieznan, Kraków 1993, s. 215)

57
TADEUSZ DOMINIK
(1928 - 2014)

Pejzaż, 1958

olej, płótno, 96 x 119,5 cm

sygn. l.d.: Dominik, na odwrociu: DOMINIK 1958 / olej płótno
95 x 120 / Pejzaż oraz nalepka z CBWA Zachęta, na blejtramie
napis flamastrem M.N.W. KAT. NR. 27.

Estymacja: 90 000 – 110 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

WYSTAWIANY

Belgrad, Muzeum Historii Jugostawii w Belgradzie, Za żelazną
kurtyną. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku Radzieckim
i Polsce 1945-1989, 4 grudnia 2010 - 15 lutego 2011.
Olsztyn, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Wczoraj i dziś.
Malarstwo Tadeusza Dominika, 7 września - 1 października 2006.
Warszawa, Państwowa Galeria Sztuki Zachęta, Tadeusz Dominik.
Malarstwo, 1993.

REPRODUKOWANY

Za żelazną kurtyną. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku
Radzieckim i Polsce 1945-1989 [katalog wystawy], wyd. Fundacja
Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2011, s. 150.
Tadeusz Dominik. Za oknem jest ogród..., wyd. Muzeum Narodo-
we w Warszawie, Warszawa 2008, poz. 27, s. 201.
Tadeusz Dominik wczoraj i dziś [katalog wystawy], wyd. Galeria
Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn 2006, s. 11.
Tadeusz Dominik. Malarstwo, wyd. Państwowa Galeria Sztuki
Zachęta, Warszawa 1993, poz. 5.

LITERATURA

Za żelazną kurtyną. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku
Radzieckim i Polsce 1945-1989 [katalog wystawy], wyd. Fundacja
Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2011, s. 319.



58
KAJETAN SOSNOWSKI
(1913 - 1987)

012/86, 1959

olej, płótno, 100 x 81 cm
sygn. i opisany na odwrocie:
KAJETAN SOSNOWSKI/obraz
olejny/012/86/81x100/ 1959

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



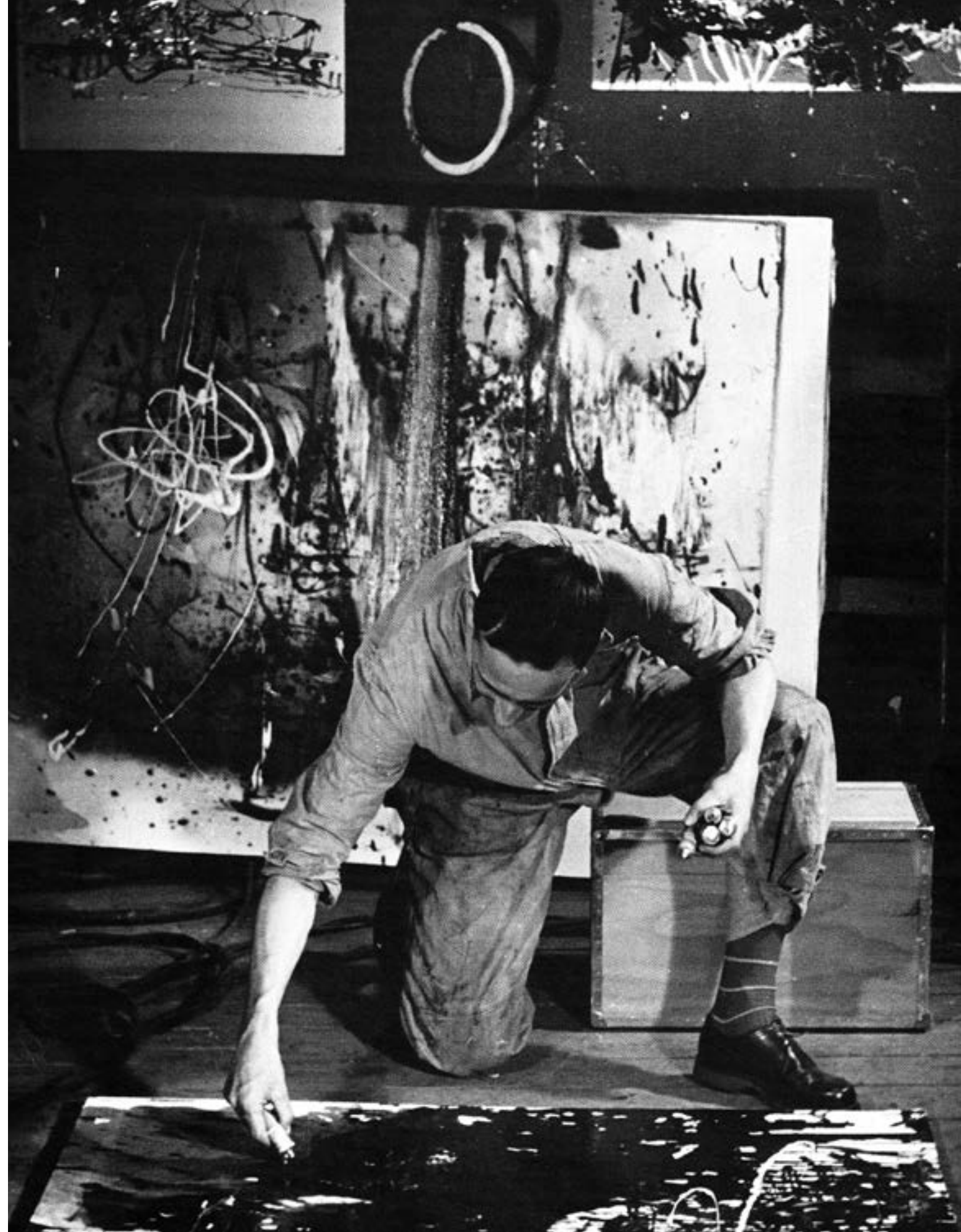
TADEUSZ KANTOR

Materia – żywioł i gwałtowność, ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, ciekłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia.

– *Tadeusz Kantor*

(Kantor T., Abstrakcja umarta, niech żyje abstrakcja, „Życie Literackie”, 1955, nr 50, dod. „Plastyka” nr 16, s. 6)

Tadeusz Kantor, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Warszawa-Kraków 2005.





(...) moment zanurzenia się choćby na krótko w informelu, w swobodnym i bezkształtnym istnieniu materii malarskiej, był w owym czasie zabiegiem odświeżającym, kąpielą, która wyzwalała formę z akademickich zwapnień wyobraźni.

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

59
TADEUSZ KANTOR
(1915 - 1990)

Peinture, 1961

olej, płótno, 130 x 140 cm
sygn. na odwrociu: T.KANTOR / "Peinture"
1961, na blejtramie nalepka z opisem pracy

Estymacja: 700 000 – 800 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

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

Ten nowy sposób artystycznej ekspresji miał stanowić wyraz wewnętrznych przeżyć i stanów emocjonalnych. Artysta nie myślał nad dziełem w trakcie jego tworzenia, tylko poddawał się swojej podświadomości i malował intuicyjnie. W ten sposób mógł się uwolnić od kodów kulturowych i stworzyć portret autentycznej egzystencji. Kantor opisując swoje malarstwo Informelu posługiwał się określeniami takimi jak „wydzielina mojego Wnętrza”, „filtr, na którym osadza się in-

dywidualność twórcy” czy „niemal biologiczna materia mojego organizmu”. W konsekwencji informelowe obrazy, które po sobie pozostawił są jego najwnikliwszymi i najintymniejszymi autoportretami.

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

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



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

– *Wiesław Borowski*

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

60
TADEUSZ KANTOR
(1915 - 1990)

Permettez emballage, 1969

asamblaż, płótno, 66 x 81 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Kraków / T.
Kantor / format: 65 x 81 / titre: "Permettez" /
emballage / X 1969

Estymacja: 220 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 9.03.2017, poz. 38

WYSTAWIANY
Warszawa, Piękna Gallery, Tadeusz Kantor.
Malarstwo, 17 grudnia 2015 - 15 marca 2016.

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

Od około 1963 roku zaczął tworzyć asamblaże i ambalaże – dzieła, do których przytwierdzał fragmenty trójwymiarowych przedmiotów i zużytych opakowań. Wywodzące się z tradycji kolażu, tzw. „malarstwo łączone” stanowiło swoistą prowokację i odwieczne pytanie o granice sztuki. Nie rezygnując z tradycyjnej techniki z użyciem farb, Kantor dopełniał swoje płótna jednym bądź dwoma przedmiotami, swoistymi „ciałami

obcymi”. W 1964 roku w swoim manifestie o ambalazach Kantor pisał: „Przedmiot interesował mnie zawsze. Zdawałem sobie sprawę, że on sam jest nie do zwyciężenia i niedostępny. Naturalistycznie odtworzony na obrazie staje się mniej lub bardziej naiwnym fetyszem. Kolor, który usiłuje go dotknąć, uwikluje się natychmiast w pasjonującą przygodę światła, materii i fantomów. Ale przedmiot trwa dalej nieodgadniony. Czy nie można by go 'dotknąć' w inny sposób. Sztuczny. Poprzez negatyw, odcisk lub przez ukrycie. Przez coś, co go ukrywa” (Borowski W., Tadeusz Kantor, wyd. WAiF, Warszawa 1982, s. 147-148). Okres asamblaży jest w twórczości Kantora niezwykle ważny. Wówczas jego dzieła – zarówno te plastyczne, jak i sceniczne – zaczęły coraz bardziej unicestwiać formę artystyczną i odkrywać realność samego, zdegradowanego przedmiotu.

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

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



61
TADEUSZ KANTOR
(1915 - 1990)

Informel, lata 60. XX w.

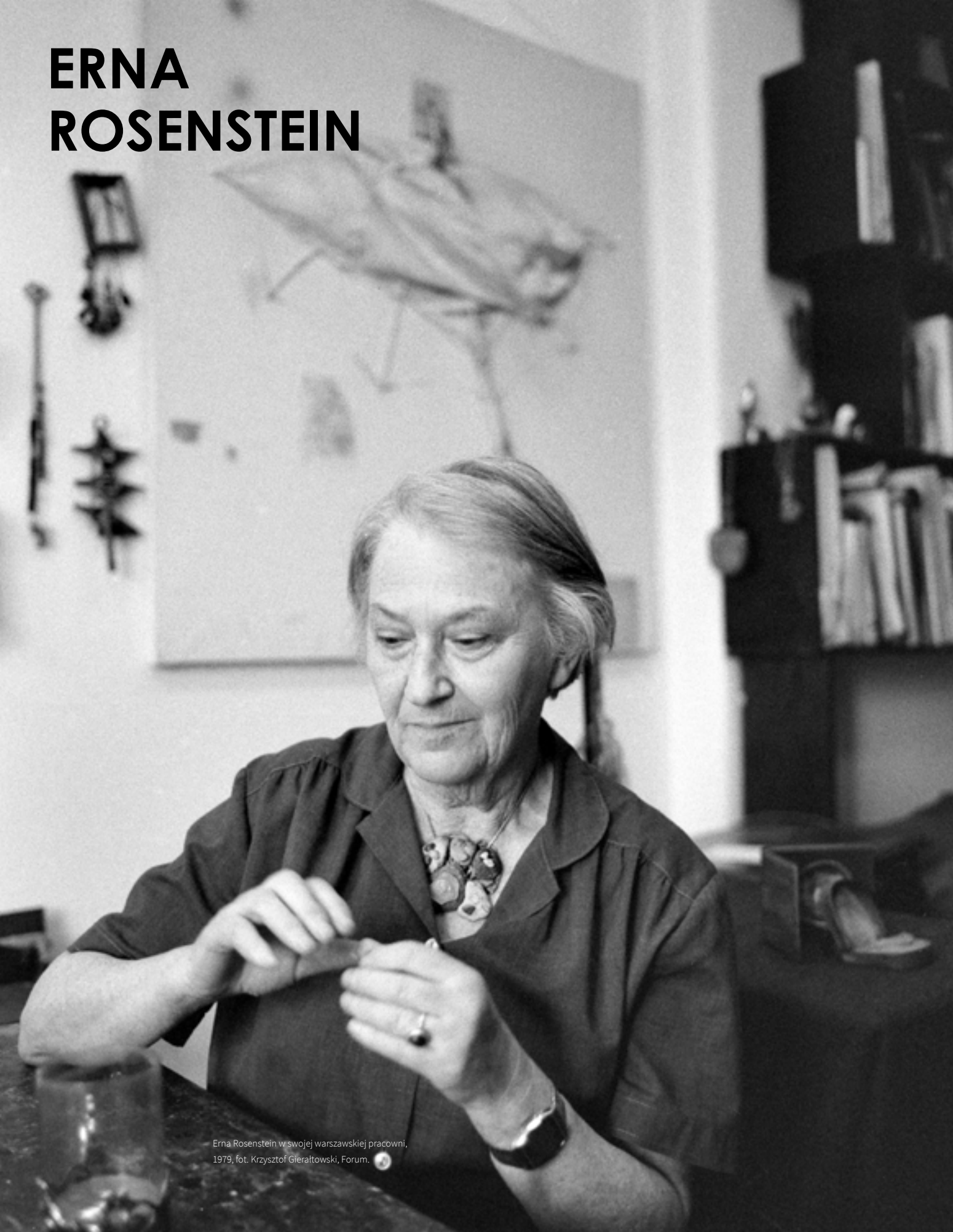
olej, płótno, 97 x 130 cm
sygn. p.d.: Kantor, na blejtrame trzy nalepki
w języku francuskim

Estymacja: 220 000 – 260 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Portugalia, kolekcja prywatna



ERNA ROSENSTEIN



Erna Rosenstein w swojej warszawskiej pracowni,
1979, fot. Krzysztof Gieraltowski, Forum.

**(...) WIEDZIAŁAM, ŻE
ISTNIEJE WE MNIE COŚ,
CO SIĘ CHCE UJAWNIĆ,
I JA TYLKO MOGĘ TO
ZOBACZYĆ I WYRAZIĆ.**

– Erna Rosenstein

(Na pewno mu nie przeszkadzałam. Rozmowa z Erną Rosenstein, [w:] Baran J. [red.], Śnił mi się Artur Sandauer, Kraków 1992)



E. Rosenfeld

1966

Przed wojną (...) byłam na wystawie surrealistów w 1938 roku i to zrobiło na mnie kolosalne wrażenie. Bardzo to podziało na moją wyobraźnię. Paryż to było źródło.

– *Erna Rosenstein*

(cyt. za: Kuczyńska A., Teoretyczne konteksty surrealizmu: Rosenstein, Kantor, „TECHNE. Seria Nowa”, nr 11/2023, s. 176)

62
ERNA ROSENSTEIN
(1913 - 2004)

Czas łabędzia, 1966

olej, płótno, 97 x 65 cm
sygn. śr.d.: E. Rosenstein 1966, sygn. i opisany
na odwrociu: E. ROSENSTEIN / CZAS ŁABĘDZIA
/ 97 x 65 / olejny 1966

Estymacja: 160 000 – 180 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
kolekcja Artura Sandauera, męża artystki



MARIA PAPA-ROSTKOWSKA

Maria Papa Rostkowska urodziła się w 1923 roku w Warszawie jako córka Bolesława Baranowskiego i Nadei Baranowskiej. W 1943 roku wyszła za mąż za Ludwika Rostkowskiego juniora, działacza ruchu oporu i członka Żegoty. Wraz z dr. Ludwikiem Rostkowskim seniorem, jej teściem, młode małżeństwo uczestniczyło w ratowaniu Żydów z getta warszawskiego. Jej mąż został pośmiertnie odznaczony medalem Sprawiedliwego. Maria brała także czynny udział w Powstaniu Warszawskim, za co została odznaczona Srebrnym Medalem Virtutii Militarii. Schwytała przez hitlerowców i wywieziona, uciekła z pociągu wiozącego ją do Oświęcimia.

W 1946 roku podjęła studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni prof. Janusza Strzaleckiego. Była stypendystką Ministerstwa Kultury, a następnie UNESCO w Paryżu. Po powrocie Marii do Polski zmarł jej mąż Ludwik Rostkowski junior, który był ofiarą represji stalinowskich. W 1950 roku została adiunktem w Akademii Sztuk Pięknych w Sopocie, a następnie w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Brała udział w licznych wystawach organizowanych przez państwo polskie. W 1952 roku otrzymała nagrodę za portret młodej Ślązaczki na Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Warszawie. W 1954 roku pracowała przy renowacji zabytkowej kamienicy przy Rynku Starego Miasta 10 w Lublinie. Kilka z jej obrazów znajduje się obecnie w kolekcji w Kozłowie.

W 1955 roku na Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki, w Galerii Arsenał, poznała francuskiego malarza Edouarda Pignona, od którego dostała zaproszenie na wyjazd do Francji. Wyjechała z Polski w 1957 roku. Edouard Pignon wprowadził Marię w paryskie środowisko artystyczne. Poznała Gualtieri Papa di San Lazzaro, krytyka sztuki, dziennikarza, właściciela galerii i redaktora kultowego pisma artystycznego "XXe Siècle". Był on wówczas kluczową postacią na międzynarodowej scenie artystycznej. Pobrali się w 1958 roku.

Maria weszła w krąg towarzyski nowopopstulionego męża, a przyjaciółmi domu były takie postaci jak Nina Kandinsky, Juan Miro, Mark Chagall, Serge Poliakoff, Sonia Delaunay, Lucio Fontana, Jean Arp, Alberto Magnelli.

W latach 1958-1964 przebywała we Włoszech na zaproszenie słynnej pracowni ceramicznej Tullio Mazzotti'ego w Albisoli. Pracowała tam u boku Lucio Fontany, który zachęcił Marię do realizacji jej marzenia o zostaniu rzeźbiarką. Zaczęła tworzyć płaskorzeźby i rzeźby z terakoty i brązu, a od 1964 roku pogłębiała swe zainteresowanie marmurem, który stał się jej ulubionym materiałem. Pracowała głównie w Pietrasanta, niedaleko Carrary. W ciągu swojego życia stworzyła około trzystu rzeźb. W 1966 roku, rekomendowana przez Jeana Arpa i Lucio Fontanę, otrzymała nagrodę William and Norma Copley Foundation Award. Zmarła w 2008 roku w Pietrasanta.

Artystka reprezentowana była w Paryżu przez Galerię XXe Siècle, a w Mediolanie przez Galleria del Naviglio. Jej prace regularnie prezentowano w prestiżowych paryskich salonach (Salon de Mai, Salon d'Automne, Salon des Réalités Nouvelles) oraz licznych galeriach prywatnych, głównie we Francji i Włoszech. W 1994 roku jej rzeźby były wystawiane w Polsce, w Galerii Ars Polonia w Warszawie.

Monumentalne dzieła Marii Papy znajdują się w kolekcjach publicznych w Polsce: w Królikarni, w Muzeum Narodowym w Warszawie, Pałacu Prezydenckim oraz w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku; we Francji: w Parlamencie, Skansenie Paryskim, Pavillon de l'Arsenal, Bibliothèque Polonaise, Issoudun, Musée de l'Hospice Saint Roch, Musée d'Art et d'Histoire de Meudon, Musée d'Art de Menton; we Włoszech: w Pietrasanta, Centro di Arti Visivi di Pietrasanta, Muzeum Rzeźby Henraux, na Università degli Studi (Mediolan). Około stu prac kameralnych znajduje się również w kolekcjach prywatnych we Francji, Włoszech, Szwajcarii, Belgii, USA, Japonii, Rosji i Polsce.

Maria Papa Rostkowska w trakcie pracy, fot. z archiwum rodzinnego artystki.



***Rycerz pustyni, ok. 1966
(Wojownik pustyni, Guerrier du désert)***

brąz patynowany, wys. 100 cm (bez postumentu), ed. 1 / 3
sygn. u dołu: M. PAPA oraz 1 / 3

Estymacja: 100 000 – 130 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja spadkobierców artystki

WYSTAWIANY

Saint-Rémy-lès-Chevreuse, Musée de la Fondation de Coubertin, Maria Papa-Rostkowska. Sculptrice à la rencontre du marbre, 13 kwietnia – 14 lipca 2024 (wersja z białego marmuru karraryjskiego, wys. 46 cm).

Querceta di Seravezza, Fondazione Henraux, Collezione Henraux 1960-1970, 25 lipca – 6 listopada 2022 (wersja z czarnego marmuru, wys. 100 cm).

Mediolan, Gallerie d'Italia, Collezione Henraux 1960-1970, 10 czerwca – 17 lipca 2022 (wersja z czarnego marmuru, wys. 100 cm).

Meudon, Musée d'art et d'histoire de Meudon, Maria Papa-Rostkowska. Affinités artistiques: Jean Arp, Émile Gilioli, Marino Marini, 26 marca – 10 lipca 2022 (wersja z białego marmuru karraryjskiego, wys. 46 cm).

San Donato Milanese, Galleria d'Arte Contemporanea Virgilio Guidi, Maria Papa Rostkowska: le opere, gli amici, i luoghi, 11 marca – 30 kwietnia 2017 (wersja z piaskowca, wys. 40 cm).

Paryż, Bibliothèque Polonaise de Paris, Maria Papa Rostkowska. La passion de la sculpture, 3-24 lipca 2015 (wersja z piaskowca, wys. 40 cm).

Ferrara, Cortile d'Onore di Palazzo dei Diamanti, Collezione Henraux, 1972 (wersja z czarnego marmuru, wys. 100 cm).

REPRODUKOWANY

Niesseron C., Maria Papa-Rostkowska. Sculptrice à la rencontre du marbre, Musée de la Fondation de Coubertin, Saint-Rémy-lès-Chevreuse 2024, strona okładkowa (wersja z czarnego marmuru i mała wersja z piaskowca), s. 24 (wersja z białego marmuru karraryjskiego, wys. 46 cm).

Smolińska M. [red.], Haptyczny rezonans materii. Maria Papa Rostkowska i gościnie w stulecie urodzin artystki [katalog wystawy], wyd. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko, 2023, s. 28 (wersja z czarnego marmuru, wys. 100 cm i wersja z piaskowca, wys. 40 cm).

Cortina S., Riva V., Maria Papa Rostkowska. Le opere, gli amici, i luoghi [katalog wystawy], Galleria d'Arte Contemporanea Virgilio Guidi, San Donato Milanese 2017, s. 25 (wersja z czarnego marmuru, wys. 100 cm).

Cortina S., Riva V., Maria Papa. La materia nell'anima [katalog wystawy], Cortina Arte, A.C.R.C., Mediolan 2012, s. 26 (wersja z białego marmuru karraryjskiego, wys. 46 cm).

Ikoniczna postać wojownika-rycerza powraca w twórczości Marii Papy-Rostkowskiej wielokrotnie. Rzeźbiarka przez lata stworzyła grupę dzieł odwołujących się do tego tematu, wykonanych w różnym materiale – od brązu, poprzez terakotę, aż po różnokolorowy marmur. Pierwotną inspiracją do cyklu stanowiła polska husaria i jej wielkie zwycięstwa, na czele z bitwą pod Grunwaldem i Odsieczą Wiedeńską. Artystka uważała, że uzbrojeni, skrzydlaci rycerze wyglądali na koniach niczym żywe rzeźby. Przywołując w swej sztuce ich potęgę i sukcesy, pragnęła tym samym pokonać traumę klęski powstania warszawskiego, w którym brała aktywny udział. Będąc łączniczką, widziała wiele śmierci i sama cudem jej uniknęła.

Rycerze Marii Papy są również odwołaniem do jej męskiego pierwiastka. Rzeźbiarka w swym życiu wielokrotnie udowodniła, że jest kobietą nieprzeciętną – pełną siły i determinacji, a przy tym nowoczesną i niezależną. „W figurze Wojownika odżywa wpojona artystce w dzieciństwie polaryzacja ról płciowych, rezonuje »Maciej«, imię, którym ją nazywano. Im była starsza, tym chętniej nosiła tweedowe marynarki i koszule syna, ubierała się po męsku, co było wygodniejsze w pracy” (Araszkievicz A., Kobieta z marmuru, „Krytyka Polityczna”, 13.06.2014). Często też obcinała włosy na krótko. Była tą jedną z czterech córek państwa Baranowskich, która miała być synem. W artystycznym świecie zdominowanym przez mężczyzn, odważnie brała w dłoń ciężkie narzędzia i własnoręcznie kuła w kamieniu, realizując samą siebie. To właśnie wtedy odzywał się w niej „Maciej” – jej męska strona.

Ujęci przez rzeźbiarkę wojownicy walczą o wolność i zawsze wygrywają. Wyjątkowy w swej istocie „Rycerz pustyni” stanowi odwołanie do ruchów niepodległościowych na Bliskim Wschodzie z czasów pierwszej wojny światowej. Bezpośrednim impulsem do stworzenia dzieła był dla Marii Papy film pt. „Lawrence z Arabii” z 1962 roku w reżyserii Davida Leana. Dramat, oparty na prawdziwych wydarzeniach, opowiada historię buntu Arabów przeciwko Imperium Osmańskiemu. W scenie Bitwy o Akabę, artystkę wyjątkowo silnie zafascynowała pędząca arabska szarża. Wśród szalonej jazdy jaśniały dwie sylwetki – spowitego w czerń Auda Abu Tayi, przywódcy plemienia Howeitat, Arabów Beduinów oraz – tytułowego Lawrence’a, ubranego w całości na biało. Stąd narodziły się dwie metrowe wersje „Rycerza pustyni” – w czarnym i białym marmurze. Ta pierwsza znajduje się dziś w mediolańskiej kolekcji Intesa Sanpaolo. Z kolei druga, tak jak sobie życzyła tego artystka, zdobi jej grób na Cmentarzu Montparnasse w Paryżu.

Seria „Wojowników” to autokomentarz do sztuki Papy – uosobienie transgresji płciowej, historycznej i geograficznej.

(Araszkievicz A., Kobieta z marmuru, „Krytyka Polityczna”, 13.06.2014)





Używam materiałów, które coś znaczą.
Każdy przedmiot ma swój sens, a złożone
dają aforyzm. Aforyzm jest bardzo
podobny do prawdy, ale nie jest samą
prawdą. Działalność artystyczną uważam
za prowokację: intelektualną, twórczą.
– *Władysław Hasior*

(cyt. za: Magiczny Świat Władysława Hasiora [katalog wystawy], Miejski Dom Kultury w Mińsku Mazowieckim, Mińsk Mazowiecki 2013)

64
WŁADYSŁAW HASIOR
(1928 - 1999)

Zwycięzca, 1988

asamblaż, 122 x 57 x 11 cm
na odwrociu: dwie nalepki z opisem pracy

Estymacja: 100 000 – 130 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Oferowany „Zwycięzca” z 1988 roku należy do grupy przestrzennych asamblaży, komponowanych przez Władysława Hasiora z różnych, pozornie bezwartościowych przedmiotów – zabawek, sztuczków, gwoździ, drutów, porcelanowych bibelotów czy kawałków tkanin. Artysta uważał, że niektórych tematów nie da się przedstawić za pomocą jednego konkretnego materiału – stąd poszukiwał rozwiązań alternatywnych. Tworząc swoje obrazopodobne montaże, bardzo starannie wybierał każdy element, tak by potem całość nabrała emocjonalnej ekspresji i metaforycznego sensu. „Wszystkie niemal jego prace cechuje wielostronność znaczeń, skojarzeń, napięcie między patrzącym a dziełem. Każda z kompozycji staje się aktorem spektaklu, jaki uruchamia artysta. Dramat toczy się symultanicznie, jednocześnie w wielu kierunkach, spięcia przebiegają między poszczególnymi elementami dzieła” (Kirchner H., Teatr plastyczny Władysława Hasiora, „Współczesność”, 1961, nr 14, s. 8).

Przedstawiona kompozycja na pierwszy rzut oka wydawać się może dziwna, dramatyczna i iście drastyczna. Nie można odmówić jej też sporej dawki teatralności. Bogata wizualnie, odwołuje się w swym tytule do jednego z archetypów ludzkiego uniwersum – motywu zwycięzcy. Bohater rozpościera skrzydła, wznosząc się nad światem. Tymczasem ikonograficznie, poprzez dwie drewniane listewki w miejscu ramion lalki oraz agrafki tworzące bolesną koronę na jej głowie, praca odnosi się do tematu Ukrzyżowania. „Czerpię z religii, tak jak z kultury i tradycji. Korzystam z niej jak z kodu informacyjnego o wartościach: kodu informacyjnych wyobrażeń, symboli. I służy mi to do wyrażania treści świeckich. Przedstawiany przeze mnie Chrystus jest jedynie alegorią człowieczeństwa” – mówił Hasior (cyt. za: Chromy J., Rogalska K. [red. nauk.], Hasior. Trwałość przeżycia [katalog wystawy], Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2024, s. 176). Odważna kompozycja, ukazuje niezwykłą wolność artystycznej kreacji i środków wyrazu.





JERZY NOWOSIELSKI

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

– *Jerzy Nowosielski*



65
JERZY NOWOSIELSKI
(1923 - 2011)

Plaża, 1980

olej, płótno, 100 x 120 cm
sygn. na odwrociu: JERZY NOWOSIELSKI / 1980
/ "PLAŻA" / OLEJ/ 100 x 120

Estymacja: 500 000 – 600 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup w Polswiss Art

Obraz „Plaża” z 1980 roku stanowi doskonały przykład tego, co najpełniej określa twórczość Jerzego Nowosielskiego – syntezy malarstwa figuratywnego ze sztuką abstrakcyjną. Uderzająca jest siła wyrazu tego płótna, którego język został sprowadzony do znaku i koloru. A mimo to poszczególne elementy pozostają czytelne dla widza – schematycznie ujęte ciała kobiet, dwie łódzie i bezkres między nimi. Stonowana żółcień tła podbija biel pływających jednostek i kontrastuje z ciemnymi ciałami modelek odzianych w białe bikini. Cały obraz skonstruowany jest za pomocą najprostszycy środków wyrazu. Naiwnie potraktowane kwestie perspektywy intrygują. Kobiety flankujące prawą stronę kompozycji ustawione są przodem do widza, jedna nad drugą, zachodząc na siebie nawzajem. Trzy postaci z lewej strony zmierają w przeciwnym kierunku, niektóre w wysokich białych butach. Pomiedzy nimi przepływają majestatycznie dwie łódzie pokazane z lotu ptaka. Błękitne szyby większej z nich sugerują, że to motorówka. Za nią fragment kajaka.

Kiedy pod koniec lat 50. Jerzy Nowosielski wyzwolił się z okresu ateizmu, wywołanego traumatycznym doświadczeniem wojny, poczuł się gotowy by podjąć ponownie tematykę przedstawieniową. Nie oznaczało to jednak porzucenia

języka niefiguratywnego, który miał dla artysty wymiar teologiczny i który był jego bramą do utraconego Boga. Nowosielskiemu udało się osiągnąć syntezę figuratywności z abstrakcją, a z syntezy tej zrodziły się najbardziej imponujące cykle obrazów malowanych od początku lat 60. – pływaczek, aktów i pejzaży. Traktują one przede wszystkim o otaczającym świecie, ale z perspektywy nieustrudzonego poszukiwania w nim sfery sacrum. Nowosielski twierdził, że sfera ta musi być istotną częścią malarstwa. W jednym z wywiadów powiedział: „Odbiorcy pozbawieni odczuwania sacrum są mało podatni na działanie sztuki, a twórca nie może bez tej specyficznej intuicji istnieć. Owszem, będzie on w stanie produkować obiekty sztuki, ale pozbawione siły działania. Nie ma zaś dobrego obrazu bez jego działania niewytłumaczalnego. Sztuka, która powstawała pod wpływem prądów zupełnie racjonalistycznych, jest bezsilna” (Dzikowska E., Jerzy Nowosielski – ostatnia rozmowa, „Art & Business” 2011). W dzisiejszym świecie nastawionym na konsumpcjonizm i materializm obrazy Nowosielskiego przemawiają siłą swego spokoju. Nie rozpraszają uwagi, nie przebodźcują. Zapraszają by zatrzymać się i dostrzec to, co w nich ukryte.

**Sztuka to afirmacja świata,
cielesności, fizycznego istnienia
świata i wiary w to, że fizyczne
istnienie świata posiada olbrzymie
zaplecze, że jest przejawem
rzeczywistości znacznie szerszej
i większej niż sam przejaw.
– Jerzy Nowosielski**

(Ikona i sztuka a świat współczesny. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Jan Achminiuk,
„Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego”, 1-2/1975)



66

**JERZY NOWOSIELSKI
(1923 - 2011)**

Abstrakcja, 1956

olej, płótno, 37,5 x 50,5 cm
sygn. na odwrociu: J. NOWOSIELSKI 56

Estymacja: 100 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA

Polska, kolekcja prywatna
zakup w Polswiss Art

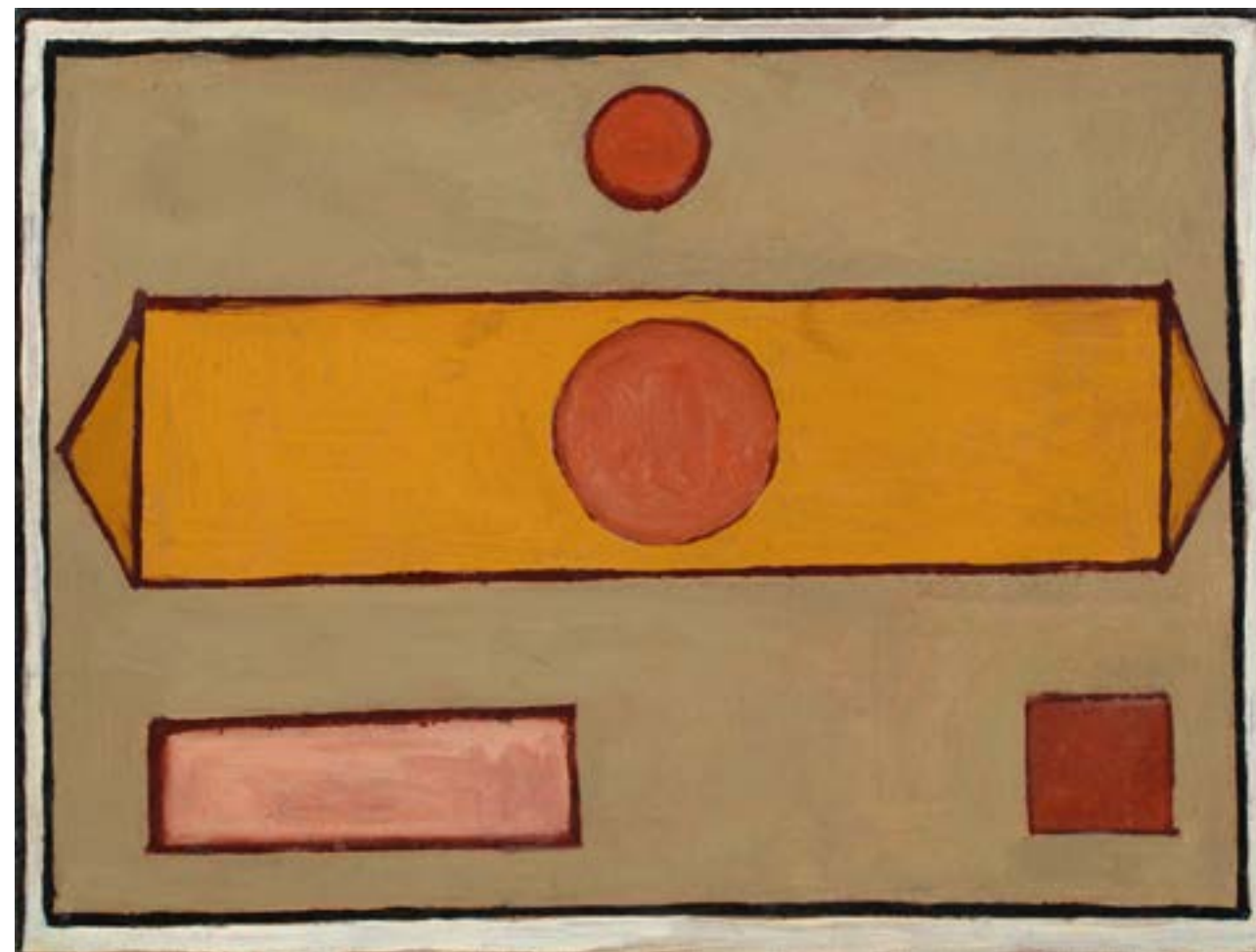
We wczesnej fazie twórczości Jerzego Nowosielskiego wyjątkowe miejsce zajmują obrazy utrzymane w nurcie abstrakcji geometrycznej. Klucza do ich interpretacji szukać należy w sferze, która miała największy wpływ na postawę artysty – w teologii i duchowości. Wyrosły na gruncie sztuki prawosławnej i zafascynowany ikoną Nowosielski posiadał też ugruntowaną wiedzę dotyczącą sztuki zachodnioeuropejskiej i poprzez pryzmat tej właśnie wiedzy odczytywał ikonę – jako doskonale zespolenie malarstwa realistycznego, odtwarzającego z abstrakcją.

Dla Nowosielskiego obrazy abstrakcyjne były ikonami. Prezentowały nie tylko formę, ale przede wszystkim intencję. Artysta tworzył w wyniku impulsu wewnętrznego, a nie racjonalnej analizy. „Sztuka abstrakcyjna stwarza możliwości kontaktu z wielkościami duchowymi i z rzeczywistością duchową nie na naszą miarę, do której dostęp bez istnienia właśnie sztuki abstrakcyjnej byłby prawdopodobnie zupełnie niemożliwy” – mówił malarz (Nowosielski J., *Inność Prawosławia*, wyd. Anafora, Warszawa 1991, s. 109). Pojęcie upatrywania wątków spirytualnych w abstrakcji nie był nowy w historii sztuki. Wassili Kandinski w 1912 roku wydał książkę „O duchowości w sztuce”, w której rozpatrywał temat bliskości świata niewidzialnego ze sztuką niefiguratywną. Reprezentanci abstrakcyjnego ekspresjonizmu, tacy jak Mark Rothko, Barnett Newman, Richard Pousette-Dart i przedstawiciele geometrycznej abstrakcji Ad Reinhardt i Agnes Martin, również

poszukiwali transcendentnych idei w swojej twórczości. Nic więc dziwnego, że Jerzy Nowosielski – filozof i teolog prawosławny sięgnął po język abstrakcji, poszukując symboli reprezentujących świat duchowy.

Najwięcej obrazów abstrakcyjnych namalował artysta bezpośrednio po II wojnie światowej – pod koniec lat 40. i w latach 50. Badaczka sztuki Nowosielskiego, Krystyna Czerni podkreśla, że pozwalało to artyście utrzymać łączność z transcendencją i metafizyką w obliczu moralnego spustoszenia czasu wojny (Zob.: Czerni K., *Malarska „dwujęzyczność” Jerzego Nowosielskiego. Związki między abstrakcją a ikoną w monumentalnych projektach sakralnych*, „Sacrum et Decorum” 2020, nr 13, s. 48-80).

Abstrakcje Nowosielskiego charakteryzują się prostotą formalną, linearyzmem i wyrazistą ekspresją. Często powtarzanym motywem jest koło wpisane w inne formy geometryczne, i zajmujące centralną część kompozycji. Stanowi ono odwołanie do doskonałości, wiecznego cyklu życia i natury. Symbolizuje pełnię, odrodzenie i wieczność. Prosta, a zarazem głęboka forma łączy się z harmonią barw zaczerpniętą z estetyki łemkowskiej sztuki ludowej. W tej prostocie szukał Nowosielski Boga, w którego istnienie zwątpił i którego na jakiś czas odrzucił. W wyniku tego trudnego doświadczenia powstały jedne z najbardziej tajemniczych i spirytualnych obrazów artysty.



**Ja sam w moim osobistym doświadczeniu (jestem spirytualistą) w malowaniu abstrakcji znajdowałem spokój i pewność kontaktu ze światem wartości duchowych dobrych, przynoszących radość, poczucie siły i szczęście.
– Jerzy Nowosielski**

(cyt. za: K. Czerni, *Malarska „dwujęzyczność” Jerzego Nowosielskiego. Związki między abstrakcją a ikoną w monumentalnych projektach sakralnych*, „Sacrum et Decorum” 2020, nr 13, s. 54)





67
JERZY NOWOSIELSKI
(1923 - 2011)

Kobiety na plaży, 1968

olej, płótno, 38,5 x 46,5 cm
 sygn. na odwrociu: J. NOWOSIELSKI / JERZY
 NOWOSIELSKI 1968

Estymacja: 170 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
 Polska, kolekcja prywatna

68
JERZY NOWOSIELSKI
(1923 - 2011)

Murzynka na plaży, 1987

olej, płótno, 36 x 25 cm
 sygn. na odwrociu: JERZY NOWOSIELSKI / 1987

Estymacja: 180 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
 Warszawa, kolekcja prywatna
 Polswiss Art, aukcja 9.03.2021, poz. 81
 Warszawa, kolekcja prywatna
 zakup w galerii Starmach w Krakowie





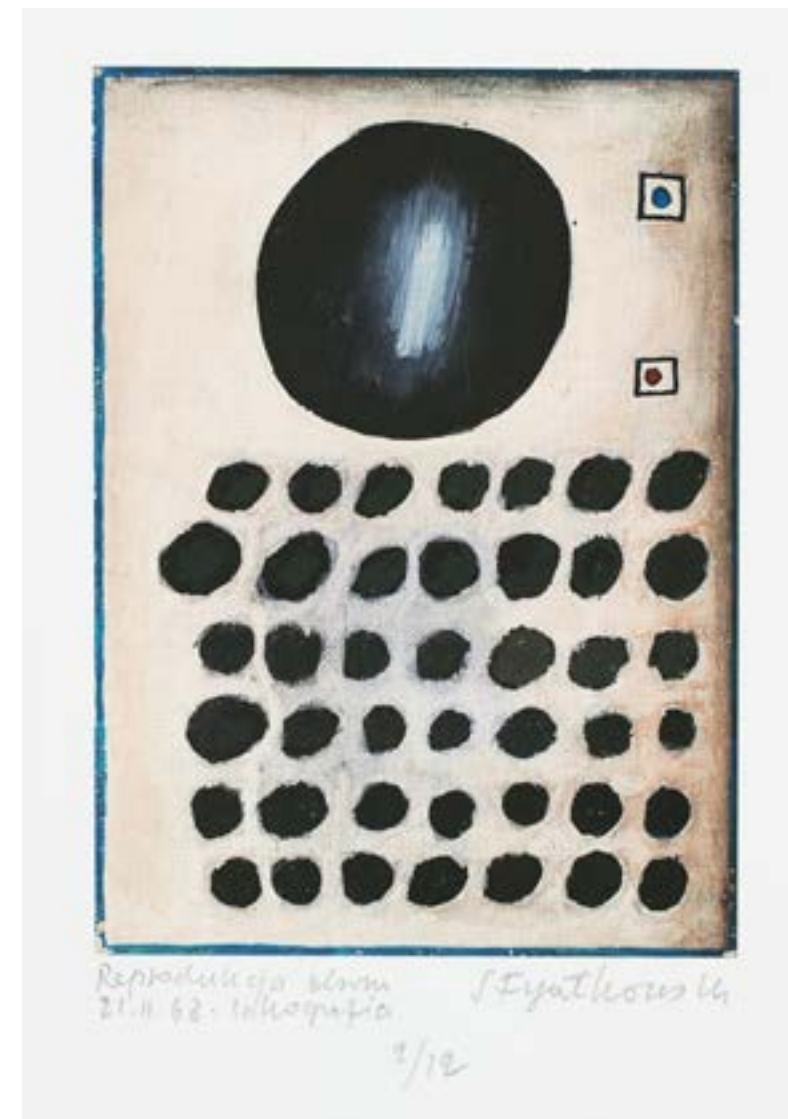
69
JERZY NOWOSIELSKI
(1923 - 2011)

Abstrakcja, lata 50. XX w.

gwasz, akwarela, ołówek, papier, 42 x 29,5 cm
 sygn. p.d.: J. N.

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
 Warszawa, kolekcja prywatna



70
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(1922 - 2020)

21.II.63, 1963

inkografia, 34 x 25 cm
 sygn. p.d.: S Fijałkowski, opisana l.d.: Reprodukacja obrazu /
 21.II.63 - inkografia / 2 / 12 (ołówkiem)

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
 Warszawa, kolekcja prywatna

Pojawiają się koła, lub kształty zbliżone do kół i półkoli, łączone ze sobą w układach wertykalnych. Zbudowanie układami barwnymi ich powierzchni decydowało o wzajemnym stosunku między nimi i ogólnym w rezultacie oddziaływaniu kompozycji. W zależności od dominowania w układzie barwnym: pionów czy poziomów, form agresywnych i rozczłonkowanych czy spokojnych, ujednoliconych albo wreszcie zaznaczonych fragmentów półkoli na obu powierzchniach zespolonych kół, z domyślnym środkiem na ich styku – koła podwójne odpychały się lub przyciągały, płynnie przechodziły w siebie, lub ulegały rozbiciu. W niezliczonych rysunkach kolejnych tomów swoich szkicowników, około stu studiach, kolażach, realizacjach w temperze i gwaszu, a wreszcie w osiemnastu wersjach obrazów olejnych, pracował Berdyszak nad dwoma tematami podstawowymi. Pierwszy – stanowił układ, w którym łączył dwie formy kół w sposób tektoniczny przez powtarzalny element pionowy, przy czym wiązał je także kolorystycznie. Drugim była destrukcja kół jako formy i ich wzajemne rozbicie, mimo konstrukcyjnego zespolenia.

(Kowalska B., Jan Berdyszak, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1979, s. 37)

71
JAN BERDYSZAK
(1934 - 2014)

Bez tytułu, 1962

gwasz, olej, papier, 100 x 41 cm (w świetle passe-partout)
sygn. na odwrociu: JAN / BER / DYSZ / AK / 1962

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna



**ROMAN
OPAŁKA**



**POTOCZNIE NAZYWANE
OBRAZAMI, JEGO
PŁÓTNA SĄ JEDYNI
„DETALAMI” JEDNEGO
DZIEŁA, KTÓRE
STANOWI CAŁĄ
JEGO TWÓRCZOŚĆ.
POSZCZEGÓLNE
„DETALE” SPEŁNIAJĄ
BOWIEM ROLĘ
WYODRĘBNIONYCH
KART JEDNEJ, SPÓJNEJ
KSIĘGI ŻYCIA.**

(Kowalska B., Protokonceptualizm polski, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 6 [2012], s. 17)



Roman Opalka na tle swoich prac, fot. Sueddeutsche Zeitung, Photo SZ-Photo, Forum.



Roman Opalka w swoim studio, 1965, Sueddeutsche Zeitung Photo SZ-Photo Forum, Forum.

72
ROMAN OPAŁKA
(1931 - 2011)

Opalka 1965/1 - ∞; detal 1194480-1215202, 1965

akryl, płótno, 196,5 x 135,2 cm
sygn. i opisany na odwrociu: OPAŁKA 1965/1 - ∞ / DETAIL 1194480-1215202, na odwrociu nalepki wystawowe z John Weber Gallery

Estymacja: 3 500 000 – 4 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Londyn, Christie's, aukcja 06.10.2017, poz. 36
Szwecja, kolekcja prywatna (od ok. 1975)
Nowy Jork, John Weber Gallery

WYSTAWIANY
Nowy Jork, John Weber Gallery, Opalka 1965/1-∞ Paintings, 1974

Program OPAŁKA 1965/1 – ∞ zapoczątkowany w 1965 roku w Warszawie i trwający aż do śmierci artysty w 2011 roku wypełnił parę dziesięcioleci jego pracy. Malarz pozostawił po sobie kilkaset „Detali” – obrazów o identycznych wymiarach 196 x 135 cm – wymiarach antropometrycznych, jak to zwykł określać. Stałym elementem programu były również „Kartki z podróży”, w formacie 33,2 x 24 cm, wykonywane w czasie, gdy artysta opuszczał pracownię, a nie chciał zarzucać ciągłości liczenia. „Oszołomienie odpowiedzialnością wobec mojego życia i sztuki (...) było tak wielkie, że niewiele brakowało, aby ładunek emocjonalny zawarty w tym malutkim znaku jedności [1], jaki namalowałem, drżącą ręką, w górnym lewym narożniku pierwszego Detalu, skończyłby się w momencie poczęcia – obrazu jednej egzystencji – z powodu zabójczej emocji, jaka temu początkowi towarzyszyła” – wspominał artysta. Obrana idea malarska nie stanowiła dla twórcy jedynie rachuby upływającego czasu i konsekwentnego zapelniania płótna kolejnymi liczbami. Program OPAŁKA 1965/1 – ∞ był dziełem na wskroś emocjonalnym. Krokiem naprzód, skąd nie było już odwrotu. Zakończeniem mogła być tylko śmierć artysty.

Opalka swoje progresywne liczenie wykonywał odręcznie pędzlem zamoczonym w białej farbie. Zapisywał cyfry na szarym tle, stopniowo przy każdym nowym „Detalu” rozjaśniając je o 1%. Rejestracji ciągu liczb wtórował zapis na taśmie magnetofonowej głosu Opalki, który wymawiał głośno do mikrofonu kolejne liczebniki. Artysta starał się też uchwycić przemijający czas poprzez fotografowanie swojej osoby w tej samej pozie i tej samej białej koszuli na tle aktualnie malowanego „Detalu”. Była to czynność, którą powtarzał po każdym kolejnym dniu pracy.

Wielkie dzieło Opalki, które zapewniło mu trwałe miejsce w gronie największych światowych artystów konceptualnych, zaczęło się od prozaicznego wydarzenia. W 1965 roku malarz czekał na swoją partnerkę, rzeźbiarkę Halszkę

Piekarczyk, w kawiarni w warszawskim hotelu Bristol. Dziewczyna spóźniła się – więc dla zabicia czasu młody artysta zaczął zapisywać na serwetce kolejne ciągi cyfr. „Miałem już trzydzieści trzy lata i dojrzały stosunek do swojego życia. Pomyślałem, że to wszystko nie ma sensu. Byłem na skraju samobójstwa. Ten program mnie uratował” – przyznawał po latach Opalka. Z losowej sytuacji, która zaowocowała notatkami na kawiarnianych bibułkach, zrodził się wieloletni projekt, stanowiący prawdzie dzieło życia.

Artystyczna droga malarza, rozpoczęta na początku lat 50. od grafiki, po 1958 roku włącza się w abstrakcyjno-geometryczną linię twórczości Władysława Strzemińskiego. Dzieła Strzemińskiego były inspirowane związkiem formy i koloru, zgodnie z naczelną zasadą ujmującą dzieło sztuki wizualnej jako „organiczność zjawiska przestrzennego”. Ta lekcja unizmu, którą odebrał Opalka od Strzemińskiego kazała mu szukać w malarstwie „intelektualnego uzasadnienia”. Widoczne jest to w pierwszych rezultatach – gęstej sieci znaków, obecnej zarówno w obrazach „Composition miste”, jak i „Vignoble de Bacchus” malowanych pod koniec lat 50. „Już w projekcie Chronome obecna była idea czasu, a jednak była to idea czasu odwracalnego, podobnego temu w klepsydrze lub zegarze: atomizacja, powtarzające się segmentowanie odwracalnego czasu” – wspominał Opalka. W programie zapoczątkowanym w 1965 roku znalazł ostateczną formułę dla swoich wcześniejszych poszukiwań. Przez lata konsekwentnie zapisywał na płótnach i kartkach papieru kolejne cyfry, którymi rejestrował upływający czas. Opalka mówił, że prawdziwy artysta to ten, który jest autentyczny i głęboko wierzy w to, co tworzy – przy zachowaniu tych dwóch warunków prędzej czy później zostanie dostrzeżony „choćby się schował w szpitalu wariatów”. Słowa te znalazły odzwierciedlenie w jego własnym przypadku – Roman Opalka to dziś jeden z najwyżej cenionych artystów, a jego twórczość jest rozpoznawalna na całym świecie.

**Moja praca na pewno nie jest monotonią, ale czymś, co jest koniecznością, żeby namalować czas jednego istnienia. Tak jak czas naszego bytu. (...) Gdybym umarł po trzech, czterech obrazach, pozostałaby po mnie pamięć, że był sobie taki wariat.
– Roman Opalka**

(Opalka R., Śmierć zakończy mój obraz, rozm. przepr. R. Swaczyński, 27.04.2011)



73
RYSZARD WINIARSKI
(1936 - 2006)

Przypadek w grze dla dwóch, 1984

akryl, płyta pilśniowa, 64,5 x 64,5 cm
sygn. i opisany na odwrociu: przypadek / w grze / dla dwóch
/ winiarski 84., na odwrociu nalepka wystawowa

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

WYSTAWIANY

Warszawa, Biuro Wystaw/ Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Sekwencje #5: Logika przypadku. Ryszard Winiarski, Dominik Jałowiński, 21 czerwca – 26 lipca 2024.
Warszawa, Galeria Opera / Teatr Wielki Opera Narodowa, Ryszard Winiarski, Nowy Jork, Utica, Munson Williams Proctor Institute, Ryszard Winiarski, 16 marca - 29 kwietnia 2017.
Utica, Nowy Jork, Munson Williams Proctor Institute, Masters of Contemporary Polish Art, 8 października - 27 listopada 1988
Nowy Jork, Ithaca, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Masters of Contemporary Polish Art, 1986.


REPRODUKOWANY

Sekwencje #5: Logika przypadku. Ryszard Winiarski, Dominik Jałowiński [katalog wystawy], wyd. Biuro Wystaw/ Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2024, s. 16.
Ryszard Winiarski [katalog wystawy], Wydawnictwo Teatr Wielki, Opera Narodowa, Warszawa 2017, s. 46-47.
Masters of Contemporary Polish Art [katalog wystawy], wyd. Munson Williams Proctor Institute, Utica, Nowy Jork 1988.
Masters of Contemporary Polish Art [katalog wystawy], wyd. Herbert F. Johnson Museum of Art Cornell University, Ithaca, Nowy Jork 1986, s. 80.

LITERATURA

Masters of Contemporary Polish Art. [katalog wystawy], wyd. Herbert F. Johnson Museum of Art Cornell University, Ithaca, Nowy Jork 1986, s. 81.





Zajmuję się zagadnieniem koloru.
W ostatnich reliefach stosuję najostrzejsze
rygory, które upodabniają je do tablic
używanych w optyce i kolorymetrii.
Kolory rozłożone są według zasad widma
rozszczonego promienia. Wyeliminowane
są wszystkie kontrasty, a stosowane jedynie
stopniowe przejścia i gradacje kolorów. (...)
Obliczanie stosunków kolorów otrzymuje
się na krążku kolorów spektralnych,
rozmieszczonych według określonych długości
fal. Można z niego wybrać albo kolory
zasadnicze o największej różnicy długości
fal, albo kolory zbliżone – o małej różnicy.
Matematyczną precyzję w wyborze kolorów
osiągam przez intuicję. W naszym oku jest
miara, która daje niezawodne oparcie dla
intuicji. Dzięki intuicji twórczość artystyczna
nie jest ilustracją praw już odkrytych.

– *Henryk Stażewski*

(Henryk Stażewski [katalog wystawy], Galeria Foksal, Warszawa 1969, s. nlb.)

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

– *Henryk Stażewski*

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

74
HENRYK STAŻEWSKI
(1894 - 1988)

Relief nr 37, 1973

akryl, aluminium, płyta pilśniowa, 61,4 x 61,4 x 4,3 cm
sygn. i opisany na odwrociu: H. Stażewski 1973 /
nr. 37, na odwrociu naklejka Galerii Foksal

Do obrazu dołączono potwierdzenie autentyczności autorstwa Wiesława Borowskiego, dyrektora Galerii Foksal w latach 1966-2006

Estymacja: 350 000 – 450 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna

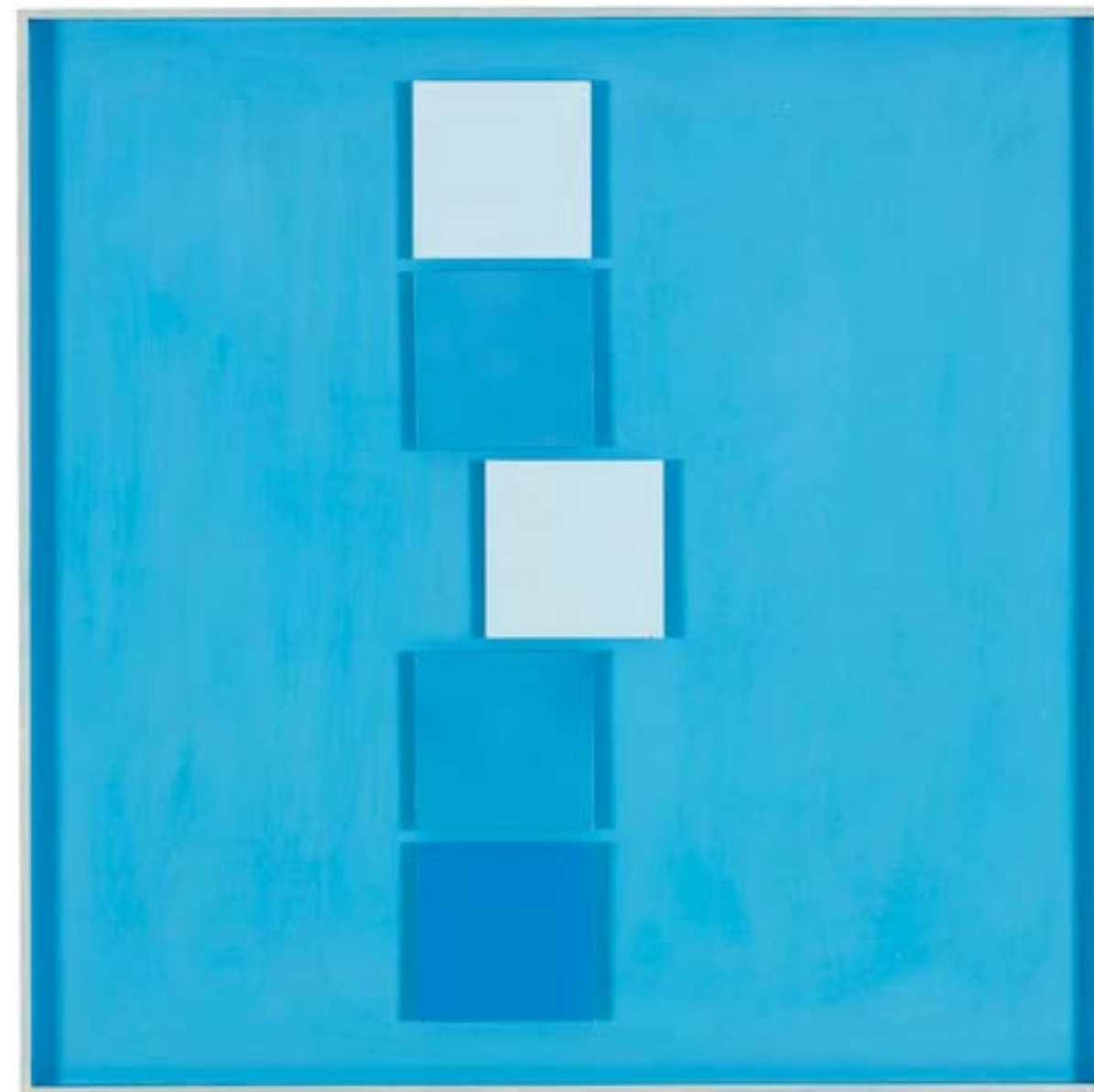
Polswiss Art, aukcja 16.10.2018, poz. 70

Kraków, kolekcja prywatna

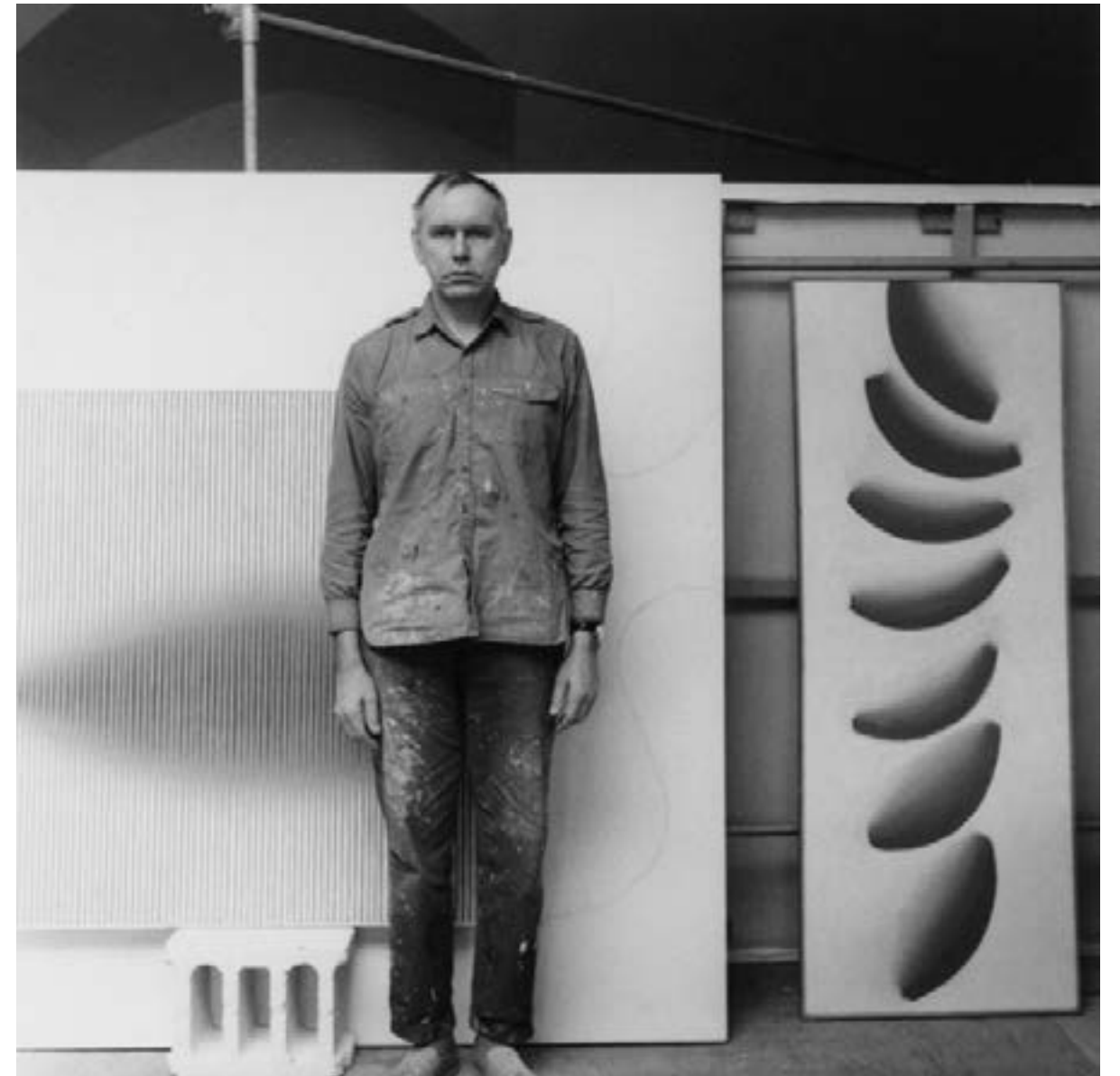
Warszawa, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY

Szczepaniak A. [red.], Henryk Stażewski, wyd. Skira, Mediolan 2018, s. 169.



WOJCIECH FANGOR



Wojciech Fangor na tle Red Moons 2, fot. Fangor Foundation.



Wojciech Fangor, Warszawa 1959, fot. Tadeusz Roleke, Agencja Gazeta.



75
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

Red moons 1, 1961/2010

olej, płótno, 180 x 65 cm
sygn. i opisany na odwrociu: FANGOR / 1961 /
RED MOONS 1./ 180 x 65 cm

Estymacja: 800 000 – 1 000 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Catalogue raisonné, strona internetowa Fundacji Wojciecha Fangora, poz. 1189.
Szydłowski S., Wojciech Fangor. Space as play [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 80.

Odpowiadające sobie i stanowiące niejako dyptyk dzieła Wojciecha Fangora „Red moons 1” i „Red moons 2” z 1961 roku powstały w pierwszych latach jego nowej drogi twórczej, zapoczątkowanej trzy lata wcześniej przełomową wystawą „Studium Przestrzeni” w warszawskim salonie „Nowej Kultury”. Zaprezentowane wówczas obrazy miały ograniczoną kolorystykę, w większości sprowadzoną do czerni i bieli. Przedstawiły „smugi” w pionie i poziomie, koła, elipsy i półkola – wszystkie o rozmytych, mglistych krawędziach, wykonanych techniką sfumato. Rozmieszczone w przestrzeni galerii na sztalugach, oddziaływały na siebie wzajemnie, tworząc jedną wspólną kompozycję. Fangor tłumaczył nowatorstwo swojej koncepcji: „Na tradycyjnej wystawie jeden obraz odbiera się statycznie, ale żeby odebrać »Studium przestrzeni«, trzeba w nią wchodzić. Wynikają z tego różne konsekwencje. Przez wybór drogi odbiorca staje się współautorem dzieła, które nie jest zamkniętą w sobie konstrukcją, ale otwartym systemem do indywidualnego odbioru” (Ślizińska M. [red.], Wojciech Fangor [katalog wystawy], CSW, Warszawa 2003, s. 68). Polskie środowisko artystyczne nie było wówczas jeszcze przygotowane do obcowania z tego typu sztuką. By móc dalej eksperymentować, Fangor musiał wyjechać. Dopiero za granicą był w stanie

rozwinąć swoje malarskie skrzydła, zapisując się na kartach światowej historii sztuki.

Oba dzieła z czerwonymi księżycami powstały w Austrii, zanim artysta wyemigrował na stałe do Stanów Zjednoczonych. W swym wysmukłym formacie ukazują uporządkowane pionowo abstrakcyjne kształty, będące w istocie wycinkami kół. Ich krawędzie po jednej stronie są precyzyjnie zaznaczone, ostro odcinając się soczystą czerwienią od białego tła. Zaś ze swojej drugiej strony, kształty zacierają się, stopniowo wtapiając w powierzchnię płótna. Kompozycje zdradzają inspiracje artysty płynące z obserwacji kosmosu, przypominając swoiste diagramy z fazami księżyca.

Obrazy w latach 60. znajdowały się w Gres Gallery w Waszyngtonie, a następnie wspólnie przeszły do kolekcji Edwarda J. Gesicka w Atlancie. Jak podaje Fundacja Fangora, „Red moons 1” został następnie strawiony w wyniku pożaru w Dallas w 1975 roku. Po trzydziestu pięciu latach artysta podjął decyzję by namalować jego autorską replikę, dzięki czemu oba dzieła mogą spotkać się na wspólnej wystawie aukcyjnej w Polswiss Art. Czerwone księżycy to swoiste preludium do cyklu słynnych rozmytych kół i fal, stanowiąc ważny etap na drodze artystycznych eksperymentów Fangora nad przestrzenią obrazu.

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

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



76
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

Red moons 2, 1961

olej, płótno, 180 x 65 cm
sygn. i opisany na odwrociu: FANGOR / 1961 / RED
MOONS 2./ 180 x 65 cm

Estymacja: 800 000 – 1 000 000 zł •

PROWENIENCJA

Polska, kolekcja prywatna
Polski Dom Aukcyjny, aukcja 08.12.2022, poz. 02
Polska, kolekcja prywatna
zakup w Galerii Heather James Fine Art, Nowy Jork
(ok. 2017)
Atlanta, Edward J. Gesick
Waszyngton, Gres Gallery (ok. 1961-1962)
Stany Zjednoczone, kolekcja Toma Slicka
zakup od artysty

WYSTAWIANY

San Francisco, Heather James Fine Art, Wojciech
Fangor, 11 października 2018 - 31 grudnia 2018.
Nowy Jork, Heather James Fine Art, Wojciech
Fangor: The Early 1960s., 19 kwietnia - 30 czerwca
2018.
Palm Desert, Heather James Fine Art, Wojciech
Fangor, 2017- 2018.
Gdańsk, Zbrojownia Sztuki, Fangor. Malarstwo,
6 – 11 października 2015.
San Antonio, Texas, McNay Art Museum, Tom Slick.
International Art Collector, 10 czerwca - 13 września
2009.

REPRODUKOWANY

Catalogue raisonné, strona internetowa Fundacji
Wojciecha Fangora, poz. 243
Tomaszewski P. [red.], Wojciech Fangor [katalog
wystawy], wyd. Heather James Fine Art, San Franci-
sco 2018, s. 18.
Wojciech Fangor [katalog wystawy], wyd. Heather
James Fine Art, Palm Desert 2017, s. nlb.
Fangor. Malarstwo, wyd. Akademia Sztuk Pięknych
w Gdańsku, Gdańsk 2015, s. 54-55.
Szydłowski S., Wojciech Fangor. Space as play
[katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Kra-
kowie, Kraków 2012, s. 80.
Tom Slick. International Art Collector [katalog
wystawy], wyd. McNay Art Museum, San Antonio,
Texas 2009, s. 33.

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

– *Thomas Messer*

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



77
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

B70, 1965

olej, płótno, 60 x 60 cm
sygn. i opisany na odwrociu: FANGOR / B 70 /
1965

Estymacja: 900 000 – 1 200 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 6.06.2023, poz. 69
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 04.03.2021, poz. 17
Desa Unicum, aukcja 05.03.2020, poz. 14
Desa Unicum, aukcja 11.10.2018, poz. 18
Grisebach, aukcja 03.06.2016, poz. 700
Berlin, Galerie Springer

REPRODUKOWANY

Catalogue raisonné, strona internetowa
Fundacji Wojciecha Fangora, poz. 479

Oferowany obraz B70 z 1965 roku stanowi przykład studium nad zależnością między przestrzenią, światłem i ruchem, jaką zapoczątkował Fangor pod koniec lat 50., tworząc tym samym nurt absolutnie nowatorski nie tylko w polskiej, ale i światowej sztuce. Wydarzeniem symbolicznie otwierającym ten najbardziej znamieny okres w twórczości artysty było zorganizowanie w 1958 roku wspólnie z architektem Stanisławem Zamecznikiem pierwszego polskiego environment, zatytułowanego „Studium przestrzeni”. Zaprezentowane wówczas pierwsze wibrujące płótna, utrzymane w tonacji czerni i bieli, stały się narzędziem oddziaływania na zmysł widza w systemie nazwanym przez Fangora „Pozytywną Przestrzenią Iluzyjną”. Charakteryzowała je niezwykła technika zwana „sfumato”, typowa dla malarstwa Leonarda da Vinci i jego szkoły. „Miękkie, rozproszone, bezkrawędziowe przejście między kolorami, leonardowe sfumato, stało się nieprzebranym polem eksperymentów plastycznych – Fangor systematycznie zaczął badać, w jakich warunkach daje się ono jak najlepiej wykorzystać, osiąga najlepszy efekt wizualny. Rezultatem

tych poszukiwań były przede wszystkim ‘koła’, ‘fale’ i obrazy ameboidalne, czyli to wszystko, co ugruntowało jego pozycję w sztuce op-artu i w sztuce światowej” (Szydłowski S., Wojciech Fangor. Mała retrospektywa, [w:] Fangor. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. ASP w Gdańsku, Gdańsk 2015, s. 17).

Energetyczne, wielobarwne B70 zachwyca miękkim przenikaniem się pomarańcza, czerwieni i zieleni. Kontrastowo zestawione ze sobą mgliste kręgi wibrują, stwarzając iluzję ruchu. Koło pulsuje, a kolory przechodzą w siebie i przemieszczają się na płaszczyźnie obrazu. Fangor prowokuje widza do aktywności w konstruowaniu tego, co może zobaczyć. Obraz odznacza się perfekcyjnie opracowaną powierzchnią o delikatnym modelunku, nawiązującym do leonardowskiego sfumato. Intensywność barw i ich nasycenie są wzmacniane przez idealne wyrównanie malarzkiej powierzchni, na której praktycznie nie widać śladów pędzla. Brzeg płótna stanowi tylko umowną granicę dla formy, która zdaje się wychodzić poza jego przestrzeń i wlewać się w otoczenie.

(...) ta sztuczka optyczna faktycznie jest czymś więcej niż tylko sztuczką i jawi się jako brama do nowego doświadczenia koloru i przestrzeni.
– *John Canaday*

(Fangor's Romantic Op, New York Times, 15 luty, 1970, s. 103)



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

(Gruen J., Angels in Treetops, „New York Magazine”, 4.01.1971)

78
WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

SU 21, 1972

olej, płótno, 210 x 140 cm
sygn. i opisany na odwrociu: FANGOR /
SU 21 1972

Estymacja: 2 200 000 – 2 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Nowy Jork, Chalette International
własność artysty

WYSTAWIANY
Nowy Jork, Chalette International, 1973.

REPRODUKOWANY
Catalogue raisonné, strona internetowa
Fundacji Wojciecha Fangora, poz. 907.

Malarstwo op-art Wojciecha Fangora jest jego znakiem rozpoznawczym. Po emigracji w latach 60. 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 wystawy i aranżując sprzedaż obrazów, ale przede wszystkim wprowadzając nazwisko Fangora w obieg. Działania te zaowocowały świetnymi recenzjami i sukcesami, takimi jak indywidualna wystawa artysty w nowojorskim Muzeum Guggenheima w 1970 roku. O sztuce malarza dyrektor muzeum pisał: „Podstawowymi reakcjami na twórczość Wojciecha Fangora są wizualna przyjemność emanująca z witalnej, malarskiej powierzchni, oraz ciekawość środków technicznych, za pomocą których artysta proponuje swoją intrygującą relację między kolorem i przestrzenią” (Fangor [katalog wystawy], wyd. The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nowy Jork 1970, s. 5).

Pierwszymi bezkrawędziowymi formami jakimi posługiwał się artysta były koła i elipsy, nieco później pojawiły się fale. Otworzyły one przed Fangorem nowe możliwości, gdyż fala jako forma nie miała początku ani końca. Przepływała swobodnie przez obraz, powodując jeszcze inny rodzaj wrażenia optycznego od pulsujących do wewnątrz okręgów. Wraz z zastosowaniem fali, malarz zwiększył formaty prac, odchodząc od kwadratu na rzecz krosien prostokątnych, podążających niejako za ruchem odbywającym się wewnątrz płótna.

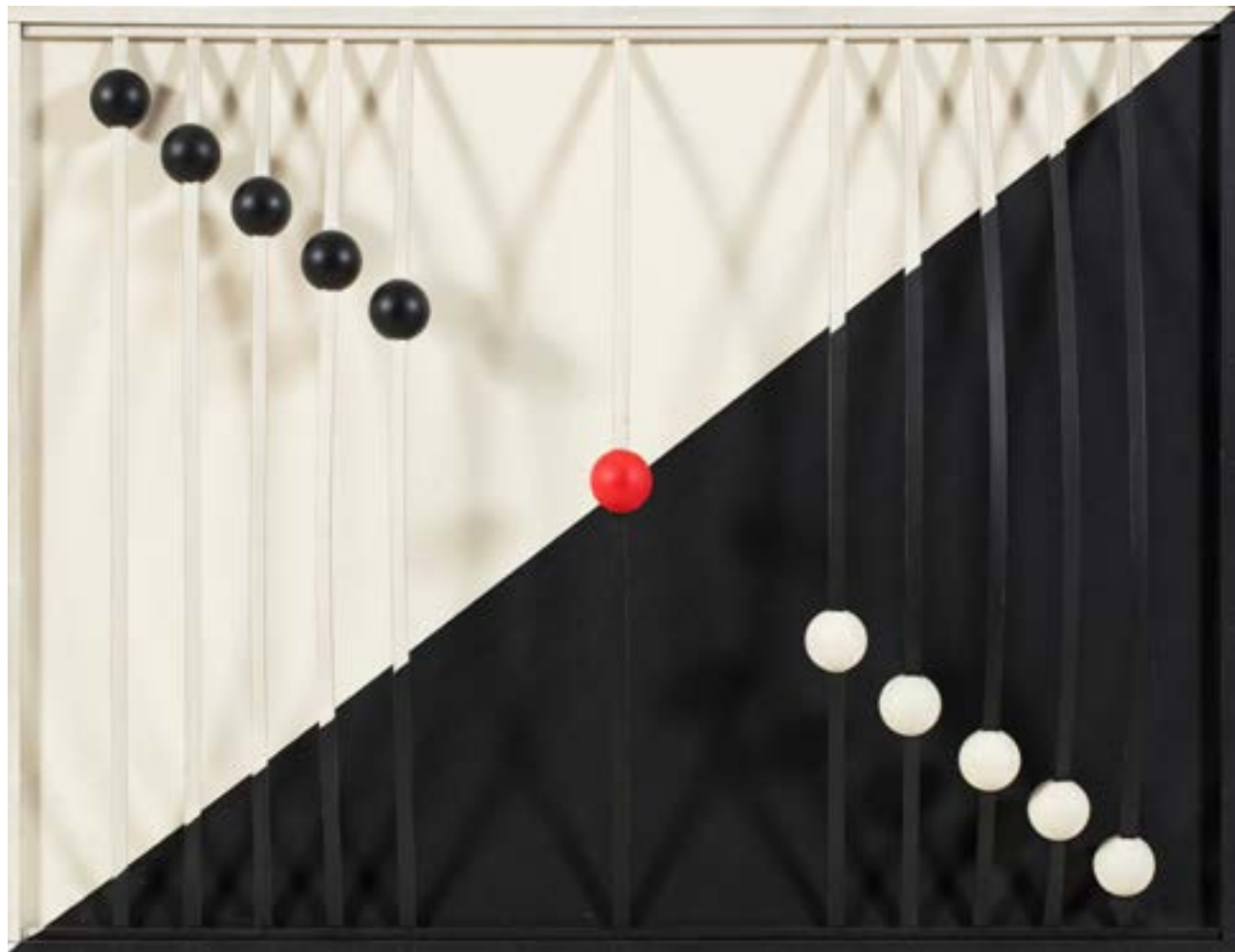
Prezentowany „SU 21” namalowany został dwa lata po słynnej, indywidualnej wystawie Fangora w nowojorskim Muzeum Guggenheima.

Obraz utrzymany w skontrastowanych tonacjach, z jednej strony zachwyca delikatnymi ledwo zauważalnymi przejściami między poszczególnymi odcieniami ceglastej czerwieni, fuksji i niebieskości, z drugiej zaś intryguje zdecydowanym odcięciem między poszczególnymi kolorami. Jest to zabieg, do którego malarz uciekał się niezwykle rzadko, wywołujący wrażenie zachodzenia na siebie dwóch odrębnych płaszczyzn ruchu wewnątrz jednego płótna. Postępująca od lewej krawędzi czerwono-niebieska fala wdziera się w płynną fuksję, przechodzącą gradientowo w coraz ciemniejszy granat i niemalże czerń. Owo przenikanie się wyznaczonych barw wprawia płaszczyznę obrazu w ruch, a przeciwstawione sobie fale pulsują, przemieszczając się po płótnie. Fangor prowokuje widza do aktywności w konstruowaniu tego, co można w obrazie zobaczyć. Kompozycja „SU 21” charakteryzuje się migotliwymi, perfekcyjnie opracowanymi powierzchniami i delikatnym, rozmytym modelunkiem, nawiązującym do leonardowskiego sfumato. „Oko usiłuje (...) »uporządkować« i okiełznać dany widok, który wymyka się prostym, logicznym podziałom i – ruchem pulsacyjnym – tworzy iluzję różnych poziomów głębi. Natura ludzkiego widzenia jest jednak zorientowana na poszukiwanie widoku ostrego, wyraźnego, z klarownym zarysem poszczególnych form, gwarantującym poczucie ich rzeczywistej obecności. Układy formalno-barwne (...) owo wrażenie rzeczywistej obecności podają jednak w wątpliwość, stwarzając pole ekspansji efektów optycznych, które nadbudowują się nad rzeczywistością obecnymi elementami” (Smolińska M., Tętno barwnej wibracji czyli uwagi o tym, jak prace Fangora i Nowackiego wzajemnie mierzą sobie puls, [w:] Widzieć jasno w zachwyceniu – Fangor/Nowacki, katalog wystawy Państwowej Galerii Sztuki, Sopot 2011, s. 9).

Fangorowe fale (...) przypominają falowanie wody lub wgląd w kosmiczne przestrzenie dokonywane przez lunety czy teleskopy. (...) Miętkość plam barwnych oraz płynne rozmycie stref granicznych pomiędzy poszczególnymi kolorami generuje sytuację, w której silnie do głosu dochodzi działanie nieostrości i niewyraźności.

(Smolińska M., Tętno barwnej wibracji czyli uwagi o tym, jak prace Fangora i Nowackiego wzajemnie mierzą sobie puls, [w:] Widzieć jasno w zachwyceniu – Fangor/Nowacki, katalog wystawy Państwowej Galerii Sztuki, Sopot 2011, s. 9)





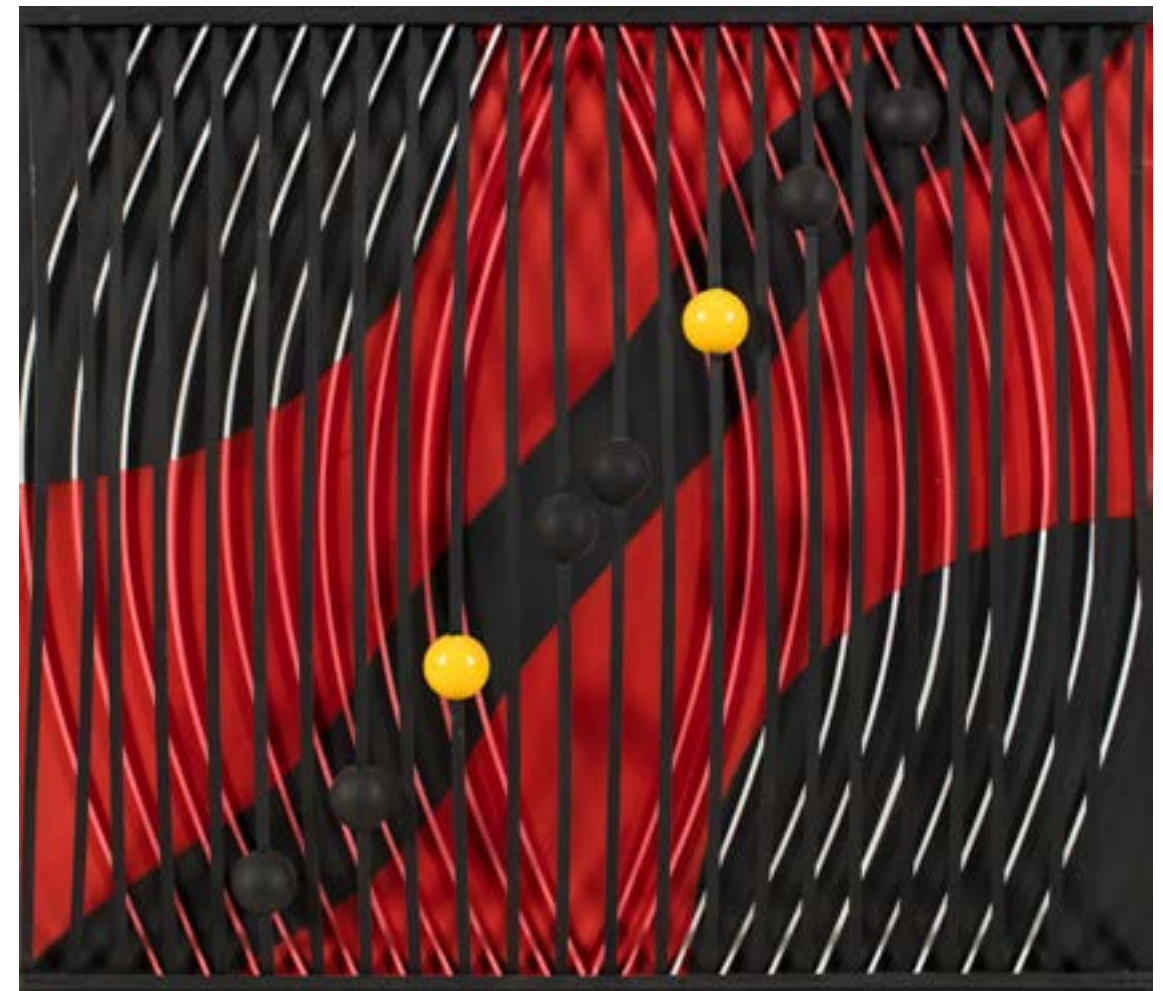
79
JAN ZIEMSKI
(1920 - 1988)

Interferencje, lata 60.-70. XX w.

akryl, drewno, płyta pilśniowa, 61 x 80 cm
 sygn. na odwrociu: Jan Ziemski / Lublin, opisany: DEP. ART.
 23/69 (obcą ręką)

Estymacja: 55 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
 Polska, kolekcja prywatna



80
JAN ZIEMSKI
(1920 - 1988)

Interferencje, 1976

akryl, drewno, płyta pilśniowa, 60 x 70 cm
 sygn. na odwrociu: JAN ZIEMSKI / 1976, nalepka
 z BWA w Lublinie

Estymacja: 55 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
 Polska, kolekcja prywatna



81
MARIAN BOGUSZ
(1920 - 1980)

Czarne skosy, 1979

akryl, aluminium, 70 x 100 cm
sygn. i opisany na odwrociu: mbogusz 79 /
"CZARNE SKOSY" / 0.70 x 1.00 m / ACRYL NA
ALUMINIUM

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 23.05.2010, poz. 71

Przenikanie światła, lata 70. XX w.

olej, płótno, 73 x 73 cm
sygn. p.d.: HW-ska, sygn. na odwrociu: HALINA WRZESZCZYŃSKA / Konfiguracja 2-punktowa peryferyczna / "Przenikanie światła" / format 73x73 - olej oraz na bieżym: Halina Wrzeszczyńska

Estymacja: 38 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna

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

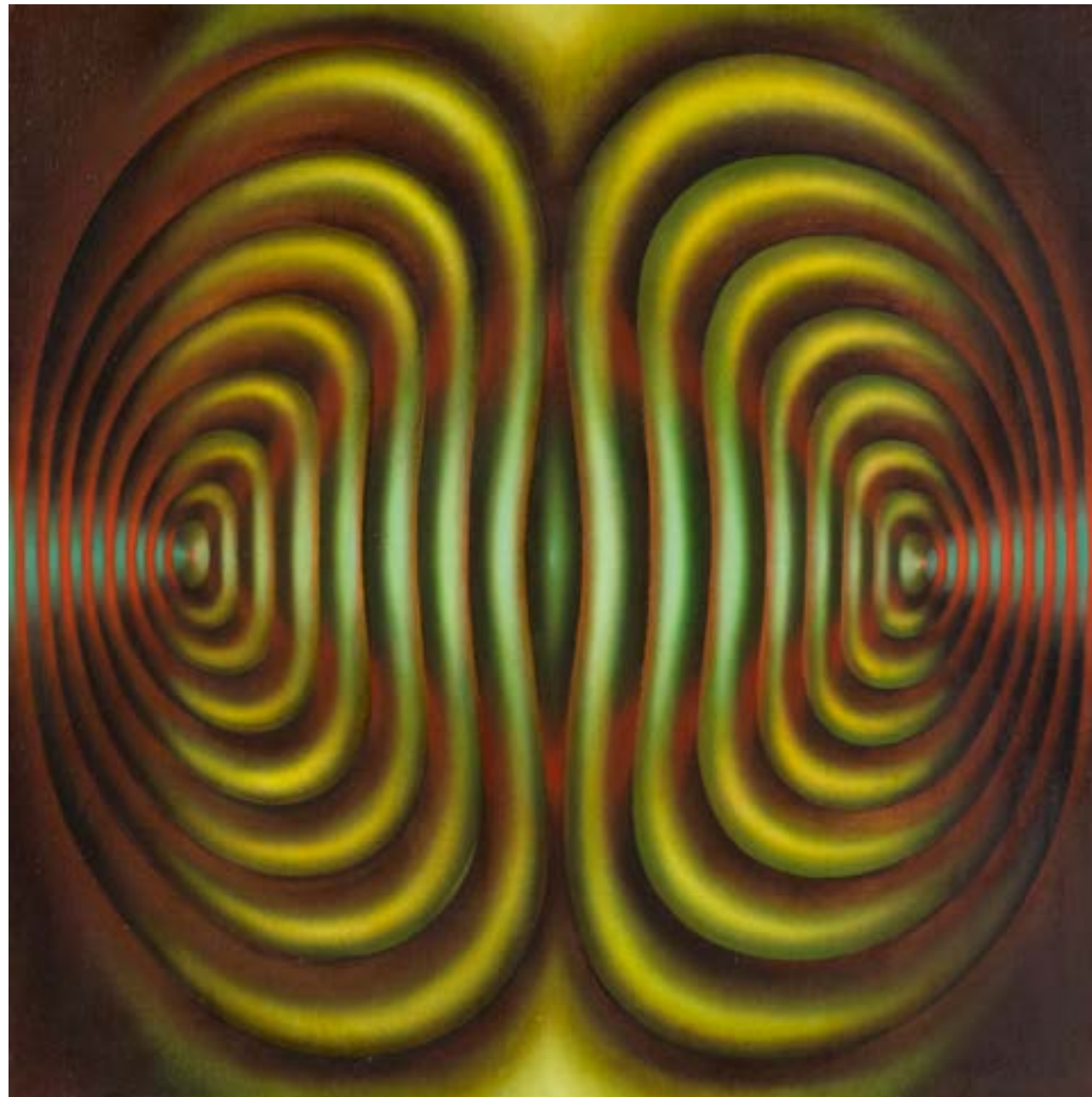
Halina Wrzeszczyńska była jednym z tych twórców, których porwał świat naukowy, tak różniący się od tego widzianego ludzkim okiem. Artystka tłumaczyła: „Okres krystalizowania się założeń, które w konsekwencji doprowadziły do skupienia się na strukturze opartej o ideę ładu, obejmuje głównie lata 1965-1972.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

Wrzeszczyńska swoją artystyczną drogę rozpoczęła na w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk

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

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

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





83
TADEUSZ ŁODZIŃSKI
(1920 - 2011)

Przydrożna

brąz złocony, wys. 26 cm
sygn. z tyłu: T.Ł. oraz 1/8

Estymacja: 24 000 – 28 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup w Polswiss Art

84
TADEUSZ ŁODZIANA
(1920 - 2011)

Łaskawa

brąz patynowany i złocony, wys. 19 cm
sygn. z tyłu: Ł.

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup w Polswiss Art





85
KONRAD JARODZKI
(1927 - 2021)

Erotyk VII, 1983

olej, płótno, 100 x 130 cm
sygn. p.d.: K Jarodzki, sygn. i opisany na biej-
tramie: „Erotyk VII” 1983 KONRAD JARODZKI
OL. PŁ. 100 x 130

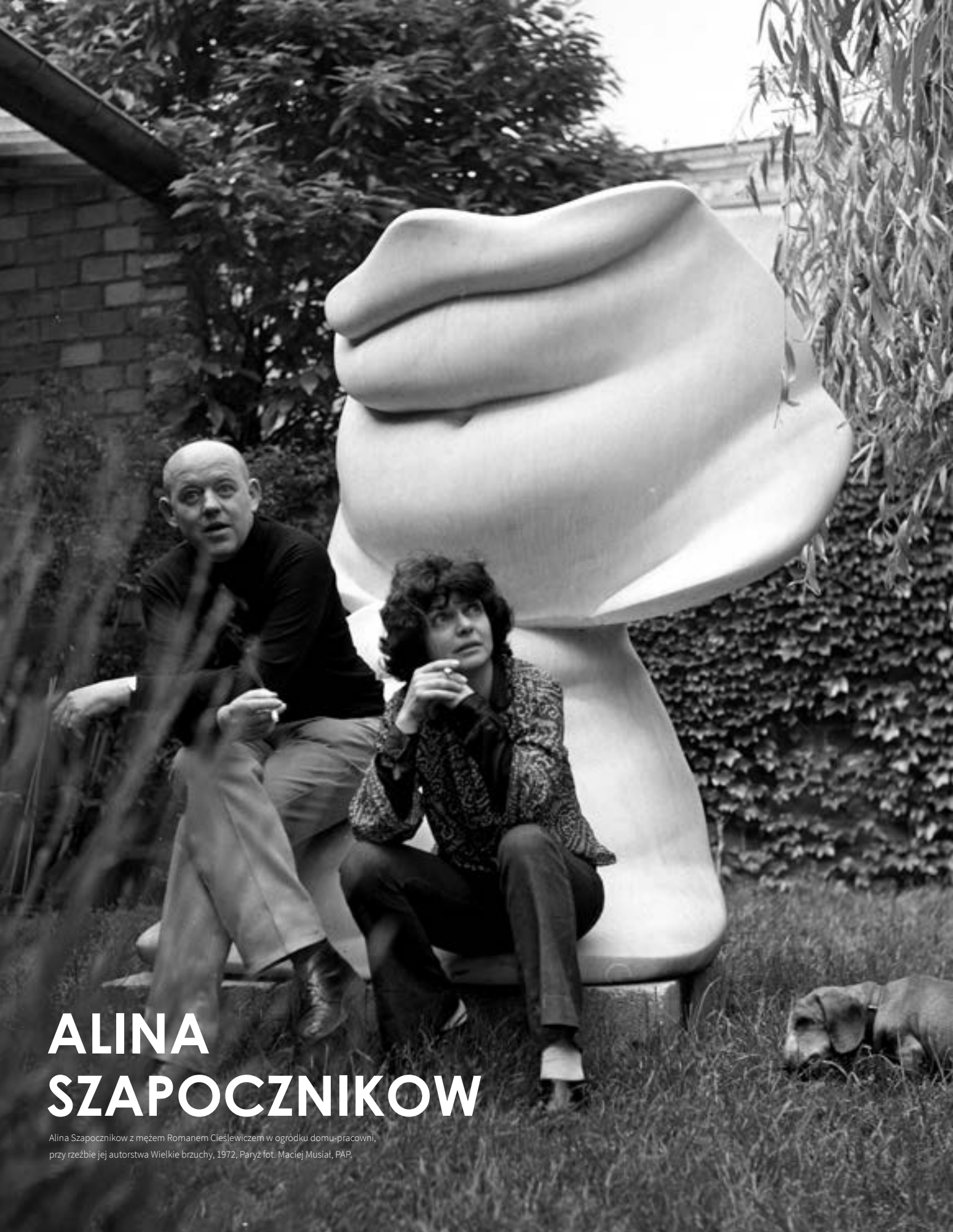
Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 6.03.2018, poz. 92

WYSTAWIANY
Wrocław, ART MAIN STATION by mia, Konrad
Jarodzki – Impulsy, 18 września - 8 październi-
ka 2016.

REPRODUKOWANY
Śnieciński M., Konrad Jarodzki, Wrocławskie
Środowiska Artystyczne, wyd. Akademia Sztuk
Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, Wrocław
2022, s. 85.





ALINA SZAPOCZNIKOW

Alina Szapocznikow z mężem Romanem Cieślewiczem w ogródku domu-pracowni,
przy rzeźbie jej autorstwa Wielkie brzuchy, 1972. Paryż fot. Maciej Musiał, PAP.

Gdy Szapocznikow przybyła do Paryża w 1963 roku, krytycy francuscy przypisali jej twórczość do rozwijającego się od 1960 roku nurtu Nowego Realizmu (franc. Nouveau Réalisme). Nowi Realiści praktykowali kult przedmiotu oderwanego od codzienności, nie chcieli przypisywać rzeczom konkretnych treści – miały być obiektem codziennej konsumpcji. „Nowy Realizm objawia się jako inicjatywa bezpośredniego przywłaszczenia obiektywnej rzeczywistości” – pisał w 1968 roku krytyk sztuki Paul Restany, autor mediolańskiego manifestu Nowego Realizmu. Po przyjeździe do Paryża, Szapocznikow chętnie czerpała z nowinek, jakie przyniósł nowy nurt w sztukach plastycznych. Rozpoczęła swoją przygodę z materiałami pochodzenia przemysłowego. W ten sposób powstawały rzeźby łączące w sobie zbrojenia budowlane lub fragmenty karoserii z materiałami takimi jak gips, brąz czy kamień. Bardzo chętnie korzystała też z nowego dla niej „budulca”, jakim były żywice syntetyczne, w tym poliester.

Do tego rodzaju eksperymentalnych rzeźb zaliczyć należy odlewy fragmentów ciała wykonywanych przez artystkę od 1967 roku. Do pierwszych obiektów z tego cyklu zaliczają się „Piersi” i „Kroczące usta”. Odlewy te wykonywała Szapocznikow ze swojego ciała, bądź z ciał bliskich jej osób. W 1968 roku powstała słynna seria „Ventres” (fr. brzuch). Modelką w tym przypadku była Arianne Raoul-Auval, ówczesna narzeczona pisarza Rolanda Topora, z którym w latach 60. Szapocznikow łączyły więzy przyjaźni. Motyw brzucha stał się punktem wyjścia do stworzenia serii mniejszych i większych obiektów przy użyciu materiałów syntetycznych m.in. białego winylu. Oferowana praca „Ventre – coussin” jest wynikiem zastosowania nowego dla Szapocznikow tworzywa, jakim był szybko powiększający swą objętość poliuretan, który pozwalał na ręczne formowanie obiektu. Tak zrodziły się brzuchy – poduszki, formy lekkie i miękkie. Z drugiej zaś strony, nie pozostawiające widza obojętnym, zmuszające do refleksji. Obiektów z cyklu „Ventres” nie można bowiem odizolować od szerszego kontekstu w jakim się narodziły.

O ile z Nowym Realizmem połączyła Szapocznikow fascynacja nieznanymi dotąd w dziedzinie sztuk plastycznych możliwościami, jakie oferowały materiały syntetyczne, o tyle daleko jej było do lekkości i frywolności w podejściu do procesu twórczego, do którego podchodziła bardzo poważnie. Odlewy z ciała wykonywała Szapocznikow w tym samym czasie, w którym Yoko Ono, dokumentując własną ciężę, wystawiała na widok publiczny kobiece ciało i jego funkcje, a Niki de Saint Phalle uprawiała sztukę pełną gniewu i przemocy. Tworzone wówczas przez Szapocznikow obiekty balansujące na granicy dizajnu i dzieła sztuki, które za punkt wyjścia biorą właśnie kobiece ciało, są przykładem świadomego zastosowania dwuznaczności między tym, co atrakcyjne i trywialne, ładne i brzydkie, między witalnością a ułomnością cielesną, radością i smutkiem. Wpływ na takie postrzeganie własnej twórczości był w przypadku Szapocznikow mocno zakorzeniony w dramatycznej biografii. Jej los naznaczony był doświadczeniem getta i obozu koncentracyjnego, niespełnionym macierzyństwem, a wreszcie chorobą nowotworową. Świadoma własnej kondycji, odwoływała się do cielesności z potrzebą oswojenia jej kruchości i przemijalności. To wszystko odcisnęło piętno na twórczości Szapocznikow i kontrastowało z tym, jak była postrzegana – jako pełna życia i energii piękna kobieta oraz nie bojąca się wyzwiań artystka, która zdawała sobie sprawę z własnej kondycji jako rzeźbiarki. W 1972 roku, na rok przed śmiercią, pisała: „Korzenie mego dzieła wyrastają z zawodu rzeźbiarza. Przez lata całe zgłębiałam problematykę równowagi, bryły, przestrzeni, światła i cienia. By dojść do tego, czym stałam się dzisiaj: niczym innym, jak rzeźbiarzem patrzącym na bankructwo swego powołania (...)” (cyt. za: Beylin M., Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow, wyd. Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków – Warszawa 2015, s. 196).

**To prawdziwa „kobieta-artystka”
tzn. jest autentyczna, wolna, kipi
wyobraźnią. (...) zdecydowanie
wyprzedza swój czas – nadęte
środowisko artystyczne nie jest
w stanie zaakceptować szybko
artystki aż tak barokowej, tak
ironicznej i tak wrażliwej.**

(Alina Szapocznikow, wyd. Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 43)



86

ALINA SZAPOCZNIKOW
(1926 - 1973)

Ventre - coussin
(*Brzuch - poduszka*), 1968

pianka poliuretanowa, żywica
poliestrowa, 30 x 31 x 16 cm

Estymacja: 350 000 – 450 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 05.04.2018, poz. 9

WYSTAWIANY

Londyn, Hauser and Wirth, Alina Szapocznikow,
1962-1972. To Exalt the Ephemeral, 7 lutego - 14
sierpnia 2020 (inny egzemplarz).

REPRODUKOWANY

Alina Szapocznikow, 1962-1972. To Exalt the
Ephemeral, wyd. Hauser and Wirth, Londyn 2020, s.
93 (inny egzemplarz).
Gola J. [red.], Kalendarium życia i twórczości Aliny
Szapocznikow, wyd. Muzeum Narodowe w Krako-
wie, Kraków 2001, s. 163, poz. 380 (inny egzemplarz)

LITERATURA

Gola J., [red.], Kalendarium życia i twórczości Aliny
Szapocznikow, wyd. Muzeum Narodowe w Krako-
wie, Kraków 2001, s. 163.

Jestem przekonana, że wśród wszystkich przejawów nietrwałości, ciało ludzkie jest najwrażliwszym, jedynym źródłem wszelkiej radości, wszelkiego bólu i wszelkiej prawdy, a to z powodu swej ontologicznej nędzy, tak samo nieuniknionej, jak – w płaszczyźnie świadomości – zupełnie nie do przyjęcia.

– *Alina Szapocznikow*

(cyt. za: Beylin M., Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow, wyd. Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków – Warszawa 2015, s. 196-197)



MAGDALENA ABAKANOWICZ

**(...) SZTUKA NIE
JEST DEKORACJĄ,
A WYZNANIEM,
KONFRONTACJĄ,
OSTRZEŻENIEM.**

– Magdalena Abakanowicz

(Abakanowicz M., Bezgłowy tłum, [w:] Magdalena Abakanowicz. Doktor Honoris Causa, Poznań 2002, s. 9-10)



Przyczyn tajemnicy, jaką jesteśmy sami dla siebie, i bezradności wobec samych siebie, upatruję w konstrukcji i funkcjonowaniu naszego mózgu, w naszym kodzie genetycznym. Nosimy w nim wiecznotrwałe ślady dziedzictwa po naszych przodkach sprzed milionów lat, prymitywnych organizmach i pierwszych ssakach.
– *Magdalena Abakanowicz*

(Magdalena Abakanowicz [katalog wystawy], Wyd. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2013, s. 34)

87
MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930 - 2017)

Seated figure, 1976

tkanina jutowa, żywica, stelaż metalowy,
144 x 53 x 59 cm
sygn. i opisana na tabliczce autorskiej: SEATED
FIGURE / M.ABAKANOWICZ / 1976

Estymacja: 250 000 – 280 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 05.04.2018, poz. 4

LITERATURA
Ślazińska M. [red.], Magdalena Abakanowicz,
Cysterna [katalog wystawy], wyd. Centrum
Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, War-
szawa 2008, s. 174, 175 (por.).
Hermansdorfer M. [red.], Magdalena Abakano-
wicz, wyd. Muzeum Narodowe we Wrocławiu,
Wrocław 2001, s. 23 (por.).

Mnogość form rzeźbiarskich, prac instalatorskich z różnych materiałów nosi w twórczości Magdaleny Abakanowicz jeden wspólny mianownik. Jest nim człowiek i nieustanna chęć zgłębienia jego kondycji i natury psychofizycznej. Artystka mawiała, że badając człowieka, bada właściwie samą siebie. Stąd podróżując przez kolejne etapy twórczości Abakanowicz można zaobserwować nie tylko ścieżkę jej rozwoju artystycznego, ale też osobowościowego, a także sposobu postrzegania rzeczywistości i przemyśleń z tym związanych. Fakt, że w nielicznych dziełach, które pozostawały w prywatnej kolekcji artystki, dokonywała z czasem zmian, świadczy o jej niesamowitej ewolucji i konieczności spójności tego, co tworzy z tym, jak widzi i jak się czuje w teraźniejszej rzeczywistości.

Abakanowicz nieustannie poszukiwała rozwiązania zagadki, jaką jest człowiek. Poszukiwała, wiedząc jednocześnie, że pozostanie on tajemnicą. Wierzyła, że ciągła walka między świadomością własnego ja, a tym co odziedziczył człowiek, między szaleństwem i rozumem, jest właśnie sensem życia i drogi każdej jednostki. Pokazanie tej zależności, a zarazem bezradności wobec tej prawdy, stało się na pewnym etapie

głównym celem artystki. Postać ludzka w połączeniu z elementami natury, architektury, bądź symbolami świata otaczającego oraz pokazanie związku między nimi – miało zwrócić uwagę na to, jak funkcjonujemy w zastanej rzeczywistości, czy jesteśmy w opozycji, czy płyniemy z nurtem i co jest na końcu każdej z tych dróg.

Bardzo ważnym, niemalże spirytualnym elementem procesu twórczego był dla rzeźbiarki bezpośredni kontakt z materią, w której pracowała. Patrząc na siedzącą jutową postać łatwo możemy wyobrazić sobie artystkę wciskającą do formy nasączoną żywicą taninę by następnie nadać jej ostateczny kształt swymi dłońmi. Wykorzystując ten proces, Abakanowicz stworzyła wiele egzemplarzy tej samej figury, ale żadne dwie nie są dokładnie takie same. Oferowana rzeźba zwraca uwagę ziemistym brązowym kolorem i pomarszczoną fakturą jutowego płótna, przywołującego na myśl korę drzew lub pomarszczoną skórę. Osadzona na drucianej ramie, bezpłciowa postać wydaje się naga, odsłonięta i bezbronna. Troska i współczucie, jakie rzeźbiarka wkładała w tworzenie każdego dzieła sztuki, są odpowiedzią na przemoc i traumę, których doświadczyła podczas II wojny światowej.





Wnętrze, 1970

olej, płótno, 160 x 140 cm
sygn. na odwrociu: TERESA PAĞOWSKA
1970 / 160 x 140 cm / WNĘTRZE / INTÉRIEUR
TERRIBLE

Estymacja: 250 000 – 350 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna
zakup w Polswiss Art (2016)
kolekcja Wojciecha Fibaka
Francja, kolekcja prywatna

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

Jej „fanaberyjne i nieprzewidywalne” kobiece akty wpisują się w bogatą tradycję przedstawiania ludzkiego ciała, obok prac Jerzego Nowosielskiego czy Władysława Jackiewicza. Są jednak obrazem o tyle wyjątkowym, że stworzonym przez kobietę 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 skróconego boleśnie ciała. Pağowska jest zmysłowa. Ale ta drapieżna zmysłowość jest poprzedzona refleksją, próbą odgadnięcia współczesności (...)” – pisał o artystce Tadeusz Konwicki (Teresa Pağowska. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. CBWA Zachęta, Warszawa 1966, s. nlb).

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



Pağowska nie lubi realizmu, ale nie chce malować obrazów abstrakcyjnych. Robiła to wiele lat temu, ale (..) ten okres jej twórczości jest już zamknięty. Zostaje niejednoznaczność i obcinanie. Obcinanie wszystkiego: w sobie, w obrazie, w emocjach, w rzeczywistości, w kolorach. Tylko wyobraźnia pozostaje nieobjęta żadną redukcją.

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

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

89
TERESA PAĞOWSKA
(1926 - 2007)

Postać, 1996

serigrafia barwna, papier, 80 x 58,5 cm
sygn. p.d.: Teresa Pągowska 96, opisana l.d.:
27/30 (ołówkiem)

Estymacja: 22 000 – 28 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

(...) 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)





IGOR MITORAJ

Igor Mitoraj w swojej pracowni w Pietrasanta, fot. Jacek Poremba.

(...) sztuka antyczna była i jest dla mnie ideałem, a także wiąże się z nostalgią za utraconym rajem.

– *Igor Mitoraj*

(Constantini C., Blask kamienia, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2003, s. 39)

Igor Mitoraj to jeden z najwybitniejszych polskich rzeźbiarzy współczesnych, któremu udało się zyskać międzynarodowy rozgłos. Początki jego wielkiej kariery wiążą się z przeprowadzką w 1979 roku do Włoch. W małym miasteczku Pietrasanta, położonym u stóp górskiego łańcucha Alp Apuańskich, artysta odnalazł wszystko co było mu niezbędne do pracy. Bliskość kamieniołomów w Carrarze i Monte Altissimo już wcześniej uczyniły z Pietrasanta, nazywanej „Małymi Atenami”, siedzibę takich rzeźbiarzy jak Marino Marini czy Henry Moore. Tam też w połowie lat 80. trafiła znana włoska krytyk sztuki i jedna z najbardziej wpływowych kobiet w Rzymie – Maria Angiolillo. Zafascynowana Mitorajem, pomogła zorganizować mu pierwszą wielką wystawę, która odbyła się w Zamku Świętego Anioła w Rzymie w 1985 roku. Zwieńczony sukcesem pokaz otworzył rzeźbiarzowi drzwi do międzynarodowej kariery i zaowocował kolejnymi ważnymi ekspozycjami we Francji, Włoszech, Hiszpanii, Niemczech, Szwajcarii i Stanach Zjednoczonych. Dodatkowo artysta

otrzymał zamówienia na szereg monumentalnych realizacji rzeźbiarskich takich jak m.in. kariatydy gmachu Prefektury Policji w Paryżu, fontanna w Mediolanie czy pomnik na Piazza Mignanelli w Rzymie.

Rzeźba Mitoraja wciela ideał klasycznego piękna ewokując zarazem, poprzez swą niekompletność, odczucie destrukcyjnego działania czasu. Nadwątłona gracia, naruszona elegancja, podupała wielkość, fragment zamiast całości – stanowią estetyczne wartości sztuki doby postmodernizmu, której wyróżnikiem jest ciągły dialog między współczesnością i tradycją. „Mitoraj modeluje swoje rzeźby uszkodzone, podzielone, zniszczone, modeluje każdy fragment – rękę, nogę, oko, usta, genitalia, skrzydła, tułów – ale ta fragmentacja odzwierciedla stan człowieka i społeczeństwa: to »ja, podzielone«, rozszczępienie osobowości, przemoc człowieka nad drugim człowiekiem i nad samym sobą, głębokie konflikty świadomości z podświadomością, niepokojące autodestrukcyjne tendencje jakim jednostka pod-

daje się w dzisiejszym świecie. Mitoraj udowadnia, że piękno przetrwa każdą ranę, okaleczenie, wszelkie możliwe zniszczenia, tak jak przetrwa piękno płatków uciętego kwiatu” (Costantini C., Conversazioni con Igor Mitoraj, L'enigma della pietra, ed. Il Cigno, Roma 2004). Sam artysta nie lubił, gdy jego rzeźbom towarzyszyły przymiotniki takie jak „okaleczony”, „ułamny” czy „niepełnowartościowy”. „Nie lubię rzeźby, na którą patrząc wszystko się od razu widzi; trzeba odkryć ją samemu i długo dochodzić do sedna. Myślę, że sztuka powinna intrygować widza. Być tajemnicą. Może nawet zachować swój sekret na zawsze” – mawiał rzeźbiarz. Fragmentaryczność nie była dla niego tożsama z ułamnością. Stanowiła raczej symbol harmonii, która zniknęła wraz z końcem starożytnych cywilizacji. W ujęciu Mitoraja piękno rzeźby przyjęło wymiar ludzki, niedoskonały – w odróżnieniu od rzeźby klasycznej, która była odbiciem ideału, boskości i absolutu.

To, że zostałem rzeźbiarzem, zawdzięczam jednak przede wszystkim samemu sobie. Znaleźć siebie, to najtrudniejsza droga, a przynajmniej znaleźć te drzwi, które się przed tobą otworzą.

– *Igor Mitoraj*

(Constantini C., Blask kamienia, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2003, s. 21)



Dzieła Igora Mitoraja są niczym elegia o ludzkim przemijaniu. Po- przez swą formę wskrzeszają klasyczne piękno, jak również odwołują się do odwiecznych, uniwersalnych prawd. Sam artysta mówił: „(...) sztuka antyczna była i jest dla mnie ideałem, a także wiąże się z nostalgią za utraconym rajem” (Constantini C., Blask kamienia, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2003, s. 39).

Rzeźba „Centurion” przedstawia potężną głowę z brązu. Niekom- pletna, jakby skorodowana, ukazuje swoją wewnętrzną konstrukcję. Rozpa- dająca się twarz, pozostaje czytelna jedynie po swojej lewej stronie. Zachował się fragment oka, klasyczny nos oraz część pięknie wyciętych, pełnych ust, zastygłych w charakterystycznym lekkim uśmiechu. Stanowią one niefor- malny, a zarazem bardzo osobisty „podpis” Mitoraja, rodzaj autoportretu, który lubił wprowadzać do swojej twórczości.

Szlachetna uroda młodzieńca budzi wspomnienia o dawnych bohaterach, ich wielkich czynach i minionych cywilizacjach. Praca swym tytułem odnosi się do dowódcy centurii w armii rzymskiej, czyli najmniejszej

jednostki taktycznej legionu. W przeważającej mierze centurionami byli żołnierze najbardziej doświadczeni i zasłużeni, gdyż to na nich spoczywała główna odpowiedzialność za przebieg bitwy. Jak wielu młodych, krzepkich mężczyzn zginęło walcząc w imię cesarstwa, ich imiona pochłonął bieg hi- storii, a piękne ciała ciężka ziemia? Dzieło rzeźbiarza skłania do refleksji, swą symboliczną formą stając się pomostem między dwiema skrajnie różnymi epokami – współczesnością i antykiem.

U podstawy kompozycji odlany w brązie został dodatkowo mały kamienny blok, sugerujący działanie czasu i powolny rozkład szlachetnej formy. Jednocześnie, niekompletna głowa zawiera w sobie obietnicę ist- nienia pozostałych części monumentalnego niegdyś posągu. Praca wyko- nana zaledwie w trzech edycjach, jest na rynku antykwarecznym niezwykle rzadkością. Podobne dzieła Mitoraja spotkać można dziś przede wszystkim w przestrzeniach publicznych. Jedna z wersji „Centuriona” zdobi teren Gewerbepark Regensburg w Niemczech.

Człowiek w sztuce Mitoraja znalazł się cały poza wpływem czasu. Rzeźby artysty nie przedstawiają ludzi, lecz istoty, które powstając z ludzi, osiągają na naszych oczach wewnętrzny status herosów i bogów. Przemijanie już ich nie dotyczy.

(Potoczek A., Podróż do Itaki. O rzeźbie Igora Mitoraja, [w:] Dobrowolski W. [red.], Mitoraj. Urok Gorgony, Rosikon Press, Warszawa 2003, s. 67)

90
IGOR MITORAJ
(1944 - 2014)

Centurion I, 1989

brąz patynowany, 205 x 136 x 140 cm, ed. 2/3
sygn. i opisany na dole: MITORAJ oraz 2/3

Estymacja: 2 000 000 – 3 000 000 zł ••

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

PROWENIENCJA
Szwajcaria, kolekcja prywatna (od 1991)
Paryż, JGM Galerie

WYSTAWIANY
Paryż, JGM Galerie, Igor Mitoraj: Têtes 1980-1990,
kwiecień - maj 1991.

REPRODUKOWANY
Igor Mitoraj: Têtes 1980-1990 [katalog wystawy],
Paryż 1991, s. 23.

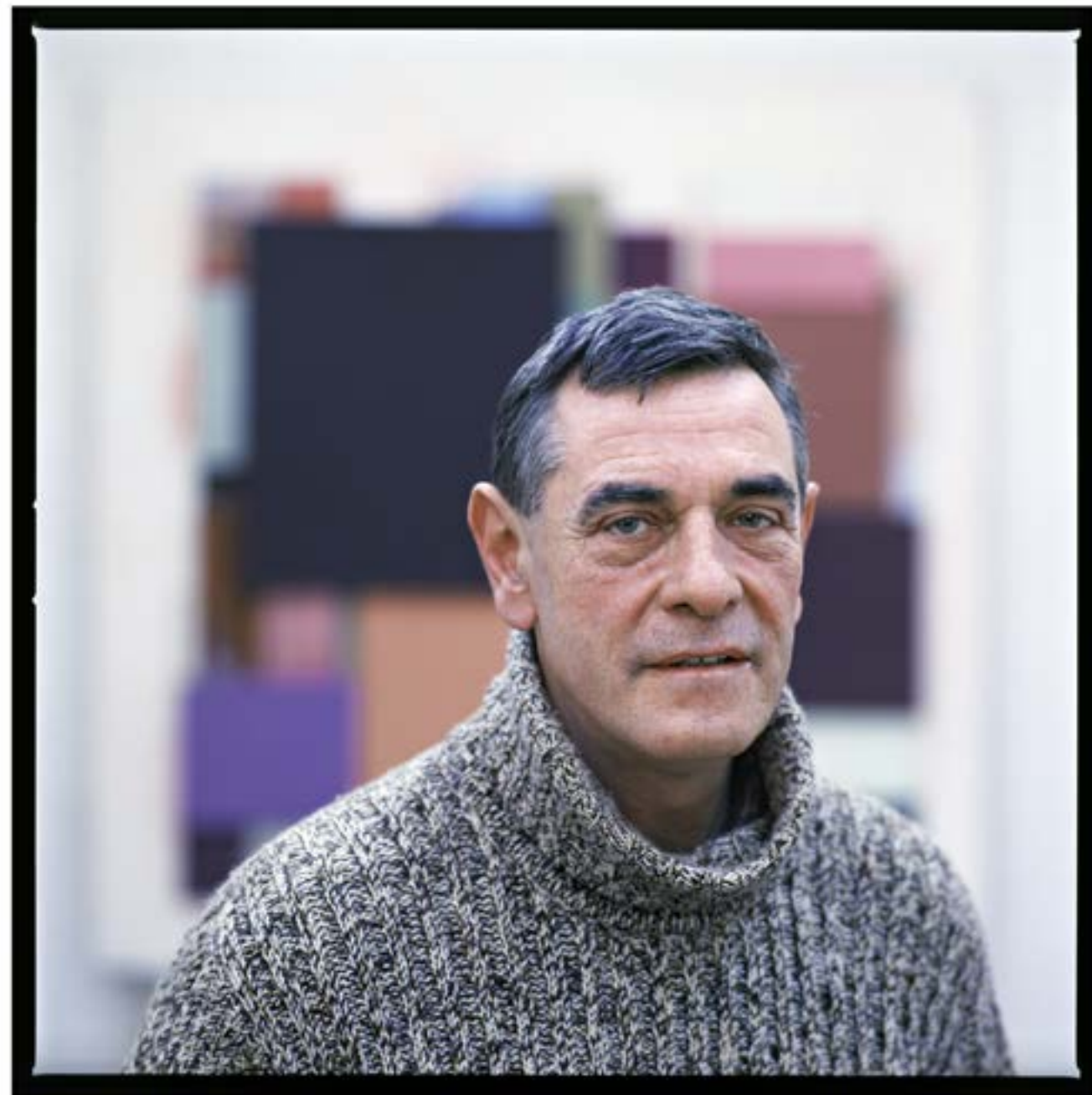


TOMASZ CIECIERSKI

Moi rodzice interesowali się sztuką, w moim domu od podłogi do sufitu wisiały ciekawe rzeczy, dużo malarstwa i grafik. Jako chłopak bardzo lubiłem malować i rysować. Wiedziałem, że będę zdawał na akademię i w nocy, kiedy wszyscy spali, ja pod stołem malowałem i malowałem.

– *Tomasz Ciecierski*

(Tomasz Ciecierski: często słucham muzyki podczas pracy, Mazurek słucha, Dwójka Polskie Radio, 30.10.2021)



Tomasz Ciecierski w swojej pracowni w Miedzylesiu, 2003, fot. Marek Szczepanski, Forum.

W pracach z cyklu „Dejà vue” płótno jest ze wszystkich stron otoczone pasmem wielu prostokątów krajobrazu, które jakby strzegą obszaru poszczególnych enklaw tajemnicy. I tak jest w istocie, gdyż obraz tworzą wybrane fragmenty dawnych, nazwijmy je, nie koniecznych obrazów. Rozłożenie na części historii własnej w postaci kawałków niektórych obrazów i zaczerpnięcie „z tego samego” jest gestem skolekcjonowania, które przeistacza – co już było w przychodzące – zawsze.

(Morzuch M., Tomasz Ciecierski. Malarstwo i rysunek, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1990, s. nlb)

91
TOMASZ CIECIERSKI
(1945 - 2024)

Dejà vue IV, 1988

olej, kolaż, płótno, 186 x 230 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Tomek Ciecierski /
oil / canvas 1988 / Dejà vue IV

Estymacja: 140 000 – 160 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja spadkobierców artysty
Holandia, kolekcja prywatna
Warszawa, Galeria Foksal
własność artysty



(...) jedne z pejzażyków są bardziej konkretne, inne mniej. Za każdym jednak razem jest to tylko pretekst do tego, żeby namalować spokój, ciszę... (...) jest to dla mnie okazja do namalowania tej fenomenalnej jedności świata, którą przeczuwam.

– *Tomasz Ciecierski*

(cyt. za: Pacewicz O., Maluję ciszę, spokój, przestrzeń, „Kurier poranny”, Nr 293, Białystok, 15.12.1998)

Twórczość Tomasza Ciecierskiego składa się z cykli, które poprzez koncentrację na danym problemie, wyznaczają różnorodne obszary jego intelektualnych rozważań. W latach 70. malował on prace obnażające procesy i środki, jakimi dysponuje malarstwo (np. „Paleta malarska” z 1972, „Podręcznik malarza sztalugowego” czy „Zamalowywanie” z 1974). Równocześnie tworzył serię „Obrazów alogicznych” o luźnej, pozornie niespójnej kompozycji. Od 1986 roku artysta poświęcił się cyklowi „Deja vue”, w którym radykalnie zmienił tradycyjne myślenie o strukturze obrazu. Prace te podejmowały tematykę pejzażu, a ich charakterystyczną cechą było otoczenie środkowego przedstawienia osobnymi małymi widoczkami – na wzór symbolicznej ramy.

Do tej grupy dzieł należy zaliczyć prezentowany „Deja vue IV” z 1988 roku. Wielkoformatowa kompozycja przyciąga uwagę swoją skomplikowaną budową. Obraz składa się z wielu obrazów, ukazując relację centralnej części z pobocznymi. Nasze widzenie poddaje się fragmentacji albo też zaprezentowana fragmentacja jest skutkiem takiego widzenia. W porównaniu do pasm małych widoczków, środkowe przedstawienie zdaje się wyjątkowo nieczytelne i niejasne, niemal abstrakcyjne. Z kolei niewielkie, niby-konwencjonalne pejzaże ukazują morze, wyspy, odległe krainy. „Na początku świata żywioty zostały rozgraniczone. Linia pozioma może być początkiem aktu tworzenia

obrazu. Horyzont dzieli niebo i ziemię; tak zaczyna się cała historia. Ciecierski wskazuje na ten początek wielokrotnie. Geometria stworzenia daje się odczytać w każdym pejzażu, zwłaszcza najprostszym. Dlatego Ciecierski dzieli obraz na pół: niebo i ziemia; rzadko jakiś ślad, okręt, ptak, drzewo, upadają w horyzont” (Szymczyk A., Horyzont, niebo, ziemia, „Obserwator”, nr 23, Warszawa, 26.03.1992). Potraktowane schematycznie, zmultiplikowane widoczki są prawie puste – jakby stanowiły zapis pierwszych dni boskiego stworzenia świata. Zmysł malarza oczyścił je ze zbędnego detalu, nakierunkowując widza na przeżycie emocjonalne. (...) jedne z pejzażyków są bardziej konkretne, inne mniej. Za każdym jednak razem jest to tylko pretekst do tego, żeby namalować spokój, ciszę... (...) jest to dla mnie okazja do namalowania tej fenomenalnej jedności świata, którą przeczuwam” – tłumaczył artysta (cyt. za: Pacewicz O., Maluję ciszę, spokój, przestrzeń, „Kurier poranny”, Nr 293, Białystok, 15.12.1998). Za pomocą naturalnej skali barw i prostych środków plastycznych, Ciecierski zmierza do syntetycznego oddania krajobrazu. Powtarza linię horyzontu, niebo i morze – aż pozornie nudny widok staje się łatwym do zapamiętania znakiem. W swej przemyślanej koncepcji artysta rozbija jednorodność i jednostkowość malarstwa, przekraczając tym samym granice konwencjonalnej sztuki.






LEON TARASEWICZ

Leon Tarasewicz w trakcie wystawy w Muzeum Kunsthalle St. Amren, 2006, Lubeka, Niemcy, fot. Grzegorz Dąbrowski, Agencja Wyborcza.

Myślę, że sztuka zawsze odzwierciedla miejsce. I czas. To jest nieodłącznie związane z tworzeniem, chociaż sam artysta nie zawsze zdaje sobie z tego sprawę. Nie jest świadomy tego związku. (...) Nie ma na moich obrazach rzeczy, które nie miałyby odniesienia do rzeczywistości. Często osoby działające w opozycji do zastanych idei powracają do klasyki. Artyści, którzy tworzą – wydawałoby się – abstrakcyjne obrazy, wcale nie wywodzą ich z idei abstrakcji.
– *Leon Tarasewicz*

(Dzikowska E., *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Rosikon Press, Warszawa 2011, s. 232-235)



Prosty – ograniczony do czerwieni i czerni – język tych obrazów, namalowanych pod wrażeniem skalistego pejzażu amerykańskiego, nie jest wyrazem zatrzymania się na powierzchni, ale wynikiem autentycznego, osobistego przeżycia natury.

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

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, wciągając 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 dyptyk należy do grupy dzieł stworzonych przez artystę pod wpływem jego dwóch krótkich pobytów w Stanach Zjednoczonych, w 1987 i 1988 roku. 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 swojej wizyty za oceanem 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. „Cynober z niebieskim jakoś mi jeszcze wtedy wydawał się zbyt kontrastowy” – przyznawał Tarasewicz w wywiadzie (Czyńska M., Nie opuszczam rąk. Rozmowa z Leonem Tarasewiczem, Wyd. Czarne, Wołowiec 2021, s. 81). Stany Zjednoczone stały się jednak dla niego niezwykle ważną lekcją i otworzyły go na zupełnie nowe doświadczenie koloru. „Paranoją było to, że dopiero w Nowym Jorku zobaczyłem czerwone farby. (...) Pobyt w Ameryce dużo mi przewartościował, bo u nas nie widzi się

czerwonych gór na tle nieba z ultramaryną. Albo poświaty kolorystycznej na obrzeżach obiektów, kiedy zachodzące słońce mocno świeci. Zauważyłem wiele takich rzeczy, których u nas się nie widziało” – mówił artysta (Czyńska M., dz. cyt., s. 81-84).

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.

(...) 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)

92
LEON TARASEWICZ
(UR. 1957)

Bez tytułu (Czerwona skała), 1988

(dyptyk) olej, płótno, 190 x 260 cm
sygn. na odwrociu: LEON TARASEWICZ 1988 /
NEW YORK

Estymacja: 650 000 – 750 000 zł •

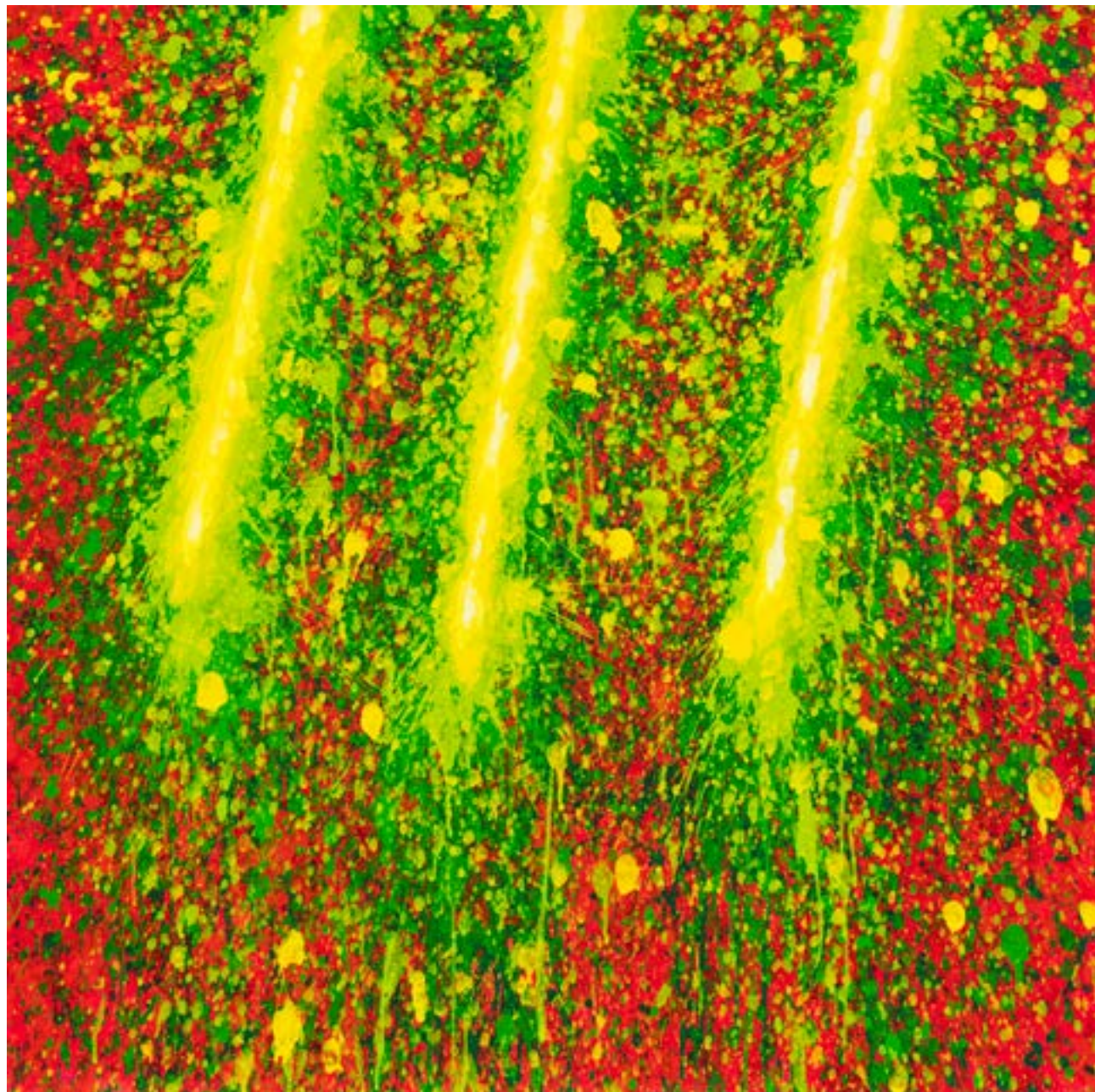
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Gdańsk, depozyt w Muzeum Narodowym w Gdańsku

Paranoją było to, że dopiero
w Nowym Jorku zobaczyłem
czerwone farby.

– *Leon Tarasewicz*

(Czyńska M., Nie opuszczam rąk. Rozmowa z Leonem
Tarasewiczem, Wyd. Czarne, Wotowiec 2021, s. 81).





93
LEON TARASEWICZ
(UR. 1957)

Bez tytułu, 2024

olej, płótno, 100 x 100 cm
sygn. na odwrociu: L. Tarasewicz / acrylic on
canvas / 2024 / 100 x 100

Estymacja: 90 000 – 110 000 zł •

PROWENIENCJA
Bydgoszcz, kolekcja prywatna

94
RYSZARD GRZYB
(UR. 1956)

Kosmiczny nokturn, 2021

akryl, płótno, 80 x 100 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Ryszard Grzyb /
"Kosmiczny / nokturn" / 80 x 100 cm / 2021/
akryl

Estymacja: 25 000 – 28 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty



95
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

Dziennik nr 94, 1998

olej, płótno, 150 x 100 cm

sygn. i opisany na odwrociu:

WŁODZIMIERZ PAWLAK / DZIENNIK NR

94 / 21 VI – 29 VI // 150 X 100 / 1998

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna

Polswiss Art, aukcja 11.10.2016, poz. 93





96
JUDYTA SOBEL
(1924 - 2012)

Wnętrze z krzesłem

olej, płótno, 84 x 71 cm
sygn. p.d.: J. SOBEL

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Sopocki Dom Aukcyjny, aukcja 10.02.2021, poz. 87



97
RYSZARD ZAJĄC
(1929 - 2016)

Martwa natura, 1964

olej, płótno, 61 x 46 cm
sygn. p.d.: RY / ZA / 64, sygn. na odwrociu: RYSZARD
ZAJĄC / 1964

Estymacja: 7 000 – 8 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Ruislip, Adam Partridge Auctioneers & Valuers,
aukcja 30.04.2024, poz. 152



98
BENON LIBERSKI
(1926 - 1983)

Kobieta i róże, 1970

olej, płótno, 85 x 59 cm
sygn. l.d.: 70 oraz monogram wiązany
na odwrociu nalepka z opisem pracy oraz
nalepka wywozowa z Desy

Estymacja: 14 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



99
HENRYK PŁÓCIENNIK
(1933 - 2020)

Pejzaż zielony z koniem, 1977

olej, płótno, 114 x 130 cm
sygn. p.d.: HENRYK PŁÓCIENNIK 1977 BORÅS

Estymacja: 19 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
zakup od artysty

WYSTAWIANY
Borås, Szwecja, 1977.

(...) zostałam jedyną studentką profesora Gierowskiego. Tę pracownię wybrałam nie dlatego, że mi się podobała dekoracyjna abstrakcja Gierowskiego. Poszłam, żeby dowieść samej sobie, że nic sobie nie robię z gadania w rodzaju, że się z bab nic nie wykrzesa i szkoda na nie czasu.

– *Ewa Kuryluk*

(Fabjanowska-Micyk Z., Różowe kasztany – rozmowa z Ewą Kuryluk, „Zwierciadło” 18.09.2019)

EWA KURYLUK

Jestem stoikiem o słabym zdrowiu i sporym harcicie ducha.

– *Ewa Kuryluk*

(Fabjanowska-Micyk Z., Różowe kasztany – rozmowa z Ewą Kuryluk, „Zwierciadło” 18.09.2019)



Ewa Kuryluk na tle jednej ze swoich prac, 1983,
Nowy Jork fot. Czesław Czaplinski, Fotonova.



Moje własne utopie artystyczne
wywodzą się z pragnienia,
by zrobić w sztuce kopię
niepowtarzalnego losu
jednostki, utrwalić jej kontur
i gest, bicie serca i słowa, cień.
– *Ewa Kuryluk*

(cyt. za: Stankowska A., Podróż ku sobie w podróże od
siebie. O poezji i sztuce Ewy Kuryluk, [w:] „Poznańskie Studia
Polonistyczne”, Seria Literacka 32 (52), Poznań 2018, s. 227)

100
EWA KURYLUK
(UR. 1946)

z serii Człekopejzaże, 1970

akryl, płyta pilśniowa, 90 x 90 cm
sygn. na odwrociu: KURYLUK / Dec. 70

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Ewa Kuryluk to pionierka efemerycznych instalacji tekstylnych, malarka, fotografka, historyczka sztuki, powieściopisarka i poetka. Jej twórczość inspirowana jest autobiografią i realizmem, cieniami, śladami i lustrami, legendami o dziewczynie z Koryntu i tkaninie Weroniki. Wczesne prace wpisują się w nurt nowej figuracji i hiperrealizm. Po 1978 roku Kuryluk porzuciła tradycyjnie rozumiane malarstwo i poświęciła się instalacjom tworzonym z malowideł nanoszonych na bawełniane i jedwabne chusty. Równoległe, od 1959 roku artysta uprawia autofotografię, początkowo na potrzeby własne. Od 2000 roku jej fotografie pokazywane są publiczności. Prace Kuryluk można znaleźć w kolekcjach publicznych i prywatnych w Europie i USA, a także w Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Wrocławiu i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi.

Cykl „Człekopejzaże” powstawał od drugiej połowy lat 60. Jego tytuł odnosi się do relacji między człowiekiem i naturą. Kuryluk przedstawia człowieka jako byt organiczny, spleciony z naturą i zależny od jej rytmów. Cieleśność w relacji z otaczającym światem jest podstawowym tematem prac należących do tego cyklu. Początkowo „Człekopejzaże” miały charakter błogi i harmonijny. Swą idylliczność utraciły na skutek doświadczenia śmierci ojca i wydarzeń Marca

1968. Zespolone z pejzażem ciało stało się pokawałkowane, okaleczone – konfrontujące swoją kruchość z wszelkiego rodzaju zagrożeniami płynącymi z zewnątrz i z wewnątrz. W oferowanym obrazie splecione ciała kochanków pośród spokoju zimowego krajobrazu rodzą z siebie kwiaty róży. Następuje w nim napięcie między harmonią zimy a pogmatwaniem człowieka.

W 1973 roku Ewa Kuryluk pisała o cyklu „Człekopejzaży”: „Zrodzony z pragnienia odbudowania harmonii między człowiekiem a naturą przez jej uczłowieczenie – postawienie znaku równości między krajobrazem a kształtami ludzkiego ciała – utworzenia sobie drogi z piętrzących się groźnie miast ku wzgórzom łagodnie rozpostartym, intymnym wąwozom i dolinom, gdzie rytm pór roku odpowiada jeszcze rytmowi życia człowieka, a jego przemijanie jest pełną pogodą metamorfozą materii” (cyt. za: Stankowska A., *Podróż ku sobie w podróże od siebie. O poezji i sztuce Ewy Kuryluk*, [w:] „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka 32 (52), Poznań 2018, s. 230). „Człekopejzaże” poruszające sprawy trudne i bolesne, nie są w odbiorze przygnębiające. Ludzka natura spogląda z tych obrazów groteskowym okiem zmuszając widza do refleksji nad sobą samym.



101
NATALIA LACH-LACHOWICZ
(1937 - 2022)

Sztuka postkonsumpcyjna, 1975

odbitka żelatynowa, papier, 50 x 60 cm, ed. 4/5
sygn. p.d.: Natalia LL, opisana l.d.: 1975, sygn.
i opisana na odwrociu: NATALIA LL / SZTUKA
KONSUMPCYJNA / POST CONSUMER ART /
1975 / gelatin colour print on paper / 4/5

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

Dwuznaczność działania, które z prostej czynności jedzenia przeradza się jakby w wyrefinowaną erotykę, a wreszcie w gest niemal magiczny, w system znaków, wydawałoby się powszechnie stosowanego, a przecież nieznanego nam kodu, nie tylko intryguje, ale i powoduje budzenie się refleksji właśnie nad znakiem, nad kodami stosowanymi przez nas powszechnie dla uzyskania wzajemnego porozumienia. I ta refleksja, która ostatecznie staje się refleksją sztuki nad sztuką, należy niewątpliwie do najcenniejszych osiągnięć artystycznych Natalii Lach-Lachowicz.

(Dzieduszycki A., „Fotografia”, nr 7/1973)

„Sztuka konsumpcyjna” i wywodząca się z niej „Sztuka postkonsumpcyjna” autorstwa Natalii Lach-Lachowicz należą dziś do najbardziej rozpoznawalnych projektów polskiej sztuki współczesnej. W 1971 roku artystka przyjęła pseudonim Natalia LL: „(...) skróciłam sobie nazwisko. Odkleiłam się od Natalii Lach-Lachowicz, stałam się Natalią LL. Te dziewczyny-modelki są moimi sobowtórami”. Modelki to blondynki o lalkowatej urodzie, perwersyjne i przesiąknięte erotyzmem. Ich przedstawione na czarno białych bądź kolorowych fotografiach twarze w ostentacyjny sposób zajadają różne produkty: banany czy kisiel. Fizjologiczna czynność kontrastuje z młodością, zadbaną i umalowaną dziewczyną. Ostentacyjność gestu często uwypuklona jest przez powtórzenie, serie klitek dokumentują proces konsumpcji, fascynując bądź odpychając.

Powstające w pierwszej połowie lat 70. prace z omawianego cyklu wpisywały się w trwający na zachodzie dyskurs o roli kobiety w świecie. Również Natalia LL włączyła się do międzynarodowego ruchu sztuki feministycznej biorąc udział w licznych sympozjach i wystawach. Poprzez swoje prowokacyjne artystyczne działania dołączyła do dyskusji na temat feminizmu, przypisując kobietom rolę aktywną, nadrzędną względem mężczyzny. Perspektywa Natalii LL, żyjącej i tworzącej za żelazną kurtyną, odróżniała ją od artystów zachodnich. Jej sztuka miała nie tylko wymiar walki kulturowej, ale również ważnym

jej aspektem była polityka. W wywiadzie przeprowadzonym w 2015 roku przez Agnieszkę Sural przyznała, że od lat 70. fascynowała ją idea zapisu rzeczy zwyczajnych, codziennych, w tym m.in. jedzenia: „To była rejestracja konsumpcji, która – nagle okazało się, że – jest strasznie erotyczna. (...) A zachodnia krytyka mówiła i pisała, że jest to sztuka krytyczna pokazująca, że w PRL-u nie było niczego, tych parówek, bananów. To była sztuka krytyczna, która obnaża PRL” (Natalia LL: „Sztuka konsumpcyjna”, rozm. przepr. A. Sural, portal Culture.pl, styczeń 2015).

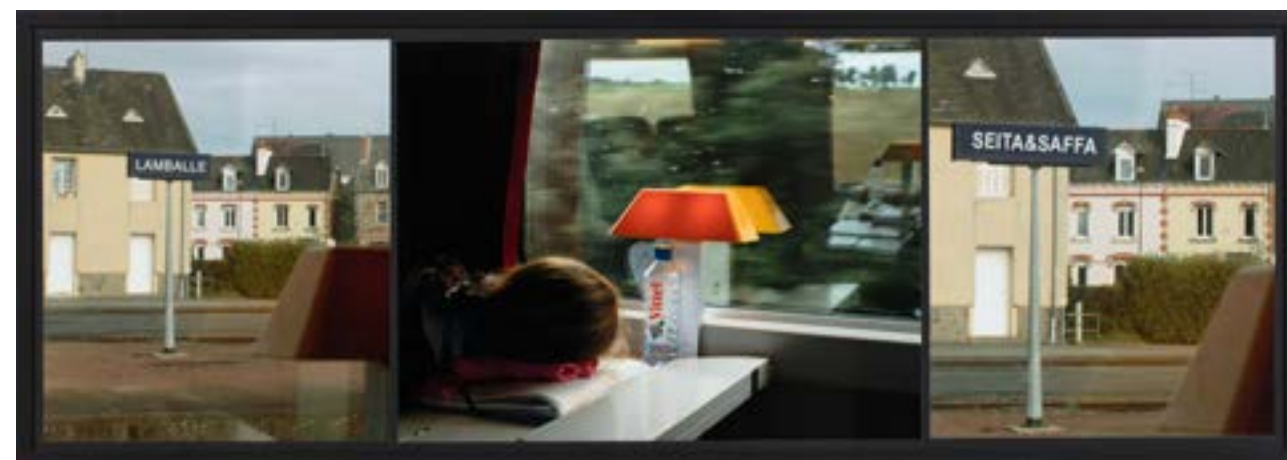
„Sztuka konsumpcyjna” i „Sztuka postkonsumpcyjna” narodziły się w Polsce lat 70., w okresie który dziś odbierany jest jako czas silnego rozbudzenia potrzeb konsumpcyjnych, a także kreowania wizualnych zachęt do ich zaspokajania. Polityczna wymowa prac artystki była podkreślona faktem, iż możliwości konsumpcyjne Polaków w tamtym czasie były mocno ograniczone, a sama konsumpcja była narzędziem polityki państwowej. Jej prace początkowo nie zostały dobrze odebrane w kraju, natomiast na Zachodzie przyjęto je z entuzjazmem. Sztuka konsumpcyjna i postkonsumpcyjna pokazywana była na okładkach „Flash Artu”, „Art Pressu” i innych francuskich czasopism. Natalia LL wpisała się trwale w kanon artystek-feministek zabierających ważny głos w trwającej od wielu lat i trwającej nadal na całym świecie dyskusji o kondycji kobiet we współczesnej rzeczywistości.



W słoneczny listopadowy dzień 2005 roku, grupa najbliższych przyjaciół Raymonda Hainsa, wybitnego francuskiego Nowego Realisty, udała się z Paryża pociągiem TGV do Saint Brieu, aby uczestniczyć w ceremonii pochówku tego wybitnego artysty. Robiłem zdjęcia widoków za oknem, pejzaży bretońskich i stacji kolejowych przed Saint Brieu.

Być może we śnie młodej kobiety, czy w lustrze mojego aparatu pojawiła się stacja o nazwie "SEITA&SAFFA" taka sama jak seria obiektów Raymonda Hainsa – wielkich pudełek z zapalkami, które w ramach czterdziestoletniej współpracy z Raymondem Hainsem, wielokrotnie fotografowałem...

– *Andrzej Paruzel*



102
ANDRZEJ PARUZEL
(UR. 1951)

Sen o Raymondzie, 2005

fotografia, 57 x 163,5 cm

Estymacja: 14 000 – 20 000 zł

PROWENIENCJA
własność artysty



**103
PRZEMYSŁAW MATECKI
(UR. 1976)**

Bez tytułu (kuchnia), 2001

kolaż, olej, płyta pilśniowa, 47 x 56,5 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Pm + PTD
01.03.2001 / MATECKI.P.

Estymacja: 5 000 – 6 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty (ok. 2004)

**MAURYCY
GOMULICKI**



**MANIFESTOWANIE
TEGO W CO WIERZĘ
JEST DLA MNIE
KWESTIĄ WITALNĄ,
A LUBIĘ WIERZYĆ
W MIŁOŚĆ I W SEKS.**

– Maurycy Gomulicki

(Maurycy Gomulicki: „Cycki mają konkretny potencjał symboliczny”. Artysta o swoim najnowszym projekcie, rozm. przezr. H. Rydlewska, portal „Na Temat” 6.09.2012)





**Cycki to też luksus. (...)
Marzą mi się wielkie
różowe melony,
kołyszące się na łagodnej
fali sopockiej mariny.
– Maurycy Gomulicki**

(Gomulicki M., RELAX & LUXUS [artist statement], Sopot, 30.05.2012)

Prezentowana praca „Relax & Luxus” powstała w ramach pierwszej edycji festiwalu Artloop, który odbył się w Sopocie we wrześniu 2012 roku. Założeniem imprezy było włączenie w przestrzeń miejską sztuki, która eksplorowałaby pojęcie „kurortowości” i ożywiła, a może wręcz podgrzewała pozasezonową atmosferę tego miejsca. Znany ze swego zamiłowania do rózu i erotyki, Gomulicki zaprezentował rzeźbę ukazującą gigantyczne, landrynkowe piersi z odstającymi sutkami. Instalując pod nimi nadmuchane opony, zrobił z nich dwie boje, które puścił by wesoło dryfowały przy sopockim molo.

Humorystyczna, wpisująca się w pop-artowe tendencje praca stanowi komentarz do seksualności wczasowiczów „polskiego Acapulco nad szarym morzem” – jak określa Sopot artysta. Gomulicki pieszczotliwie i z sympatią patrzy na tłumy nadbałtyckich plażowiczów, dostrzegając naszą rodzimą charakterystykę: blade ciała, gęsią skórę na ramionach i łydkach, pastelową szminkę, tipsy – „taka właśnie jest wenus polska – chapeu bas mademoiselles” – pisze z przekąsem w swoim manifestie (Gomulicki M., RELAX & LUXUS [artist statement], Sopot, 30.05.2012). Śmieje się z odstawianego na plaży letniego theatrum, gdzie wszyscy na siłę udają, że są na Karaibach. Panie i panienki w kolorowych bikini kołyszą biodrami, odstawiając istną rewię mody, wierząc w swoje pięć minut na czerwonym dywa-

nie. Zadowoleni panowie pozerają je łapczywie wzrokiem, chętnie uczestnicząc w tym targowisku próżności.

Wybierając na rzeźbę kobiecego biustu, artysta określa go jako pewnego rodzaju symbol przyjemności. Widzi w nim tytułowy relaks i luksus, skojarzony z gorącym słońcem, turkusową wodą i wakacyjnymi igraszkami. Jednocześnie nie zapomina, że piersi to też silny fetysz. „Cycki – o tym jest ten projekt – bezlitośnie eksploatowane przez szowinistyczny marketing, magnetyzujące swą krągłością. Bouncing Boobs – hiptnotyczne drgania. Mamma, Mamita, Mamacita – fundamentalna męska fascynacja – możemy opowiadać i wierzyć, że najpiękniejsze są te drobne, że naprawdę liczy się tylko charakter i piękne sutki każdy jednak chciałby zanurkować w kanion majestatycznego dekoltu, skłonić nań strudzone czoło. Paradise in the flesh – Tom Wesselmann wiedział co robi. Podobno w zeszłym roku aresztowali jakąś opalającą się topless dziewczynę na Helu. Śmieszy mnie pruderia. Cycki są fajne – to konkretny kapitał – nie ma to tamto” – tłumaczy swój zamysł Gomulicki (Gomulicki M., RELAX & LUXUS [artist statement], Sopot, 30.05.2012). Ocierając się o lekki kicz, różowy „Relax & Luxus” ma przede wszystkim wywoływać w odbiorcy uśmiech, przypominając o kulturowanej przez artystę kulturze przyjemności i rozkoszy.

**(...) cycki są fundamentalne – nie dość, że jest to nasze pierwsze doświadczenie bliskości z drugim człowiekiem to jest w nich miękki słodki spokój – myślę, że gnijący w okopach żołnierze o niczym nie marzą tak bardzo jak o tym żeby wtulić się w ciepłe piersi i zapomnieć o wojnie.
– Maurycy Gomulicki**

(Maurycy Gomulicki: „Cycki mają konkretny potencjał symboliczny”. Artysta o swoim najnowszym projekcie, rozm. przepr. H. Rydlewska, portal „Na Temat” 6.09.2012)

104
MAURYCY GOMULICKI
(UR. 1969)

Relax & Luxus, 2012

włókno szklane, żywica, stal, farba
poliuretanowa, wys. 180, szer. 185 cm (każdy)

Estymacja: 280 000 – 350 000 zł •

PROWENIENCJA

zakup w Galerii Leto
Poznań, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY

Sopot, ARTLOOP Festival, 6-9 września 2012.



(...) seksualność człowieka jest (...) bardzo ściśle związana
z estetyką, a stąd już tylko krok do sztuk wizualnych.

– *Maurycy Gomulicki*

(Maurycy Gomulicki: „Cycki mają konkretny potencjał symboliczny”. Artysta o swoim
najnowszym projekcie, rozm. przepr. H. Rydlewska, portal „Na Temat” 6.09.2012)



106
ALEKSANDRA WALISZEWSKA
(UR. 1976)

Bez tytułu, ok. 2013

gwasz, papier, 34 x 24 cm
 (w świetle passe-partout)

Estymacja: 13 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
 Warszawa, kolekcja prywatna
 zakup w Galerii Leto (ok. 2016)
 własność artystki

WYSTAWIANY
 Białystok, Galeria Arsenał, Wiśnie,
 18 września – 6 listopada 2020.



105
BASIA BAŃDA
(UR. 1980)

Pokaż dupę, 2006

haft, akryl, płótno, 25 x 40 cm
 opisany na blejtramie: STYCZEŃ 2006

Estymacja: 4 000 – 6 000 zł •

PROWENIENCJA
 Warszawa, kolekcja prywatna
 zakup od artystki (ok. 2006)



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 zestawiała ze sobą sztukę współczesną z malarstwem o zapomnianej, niechcianej estetyce. Z kolei w 2003 roku

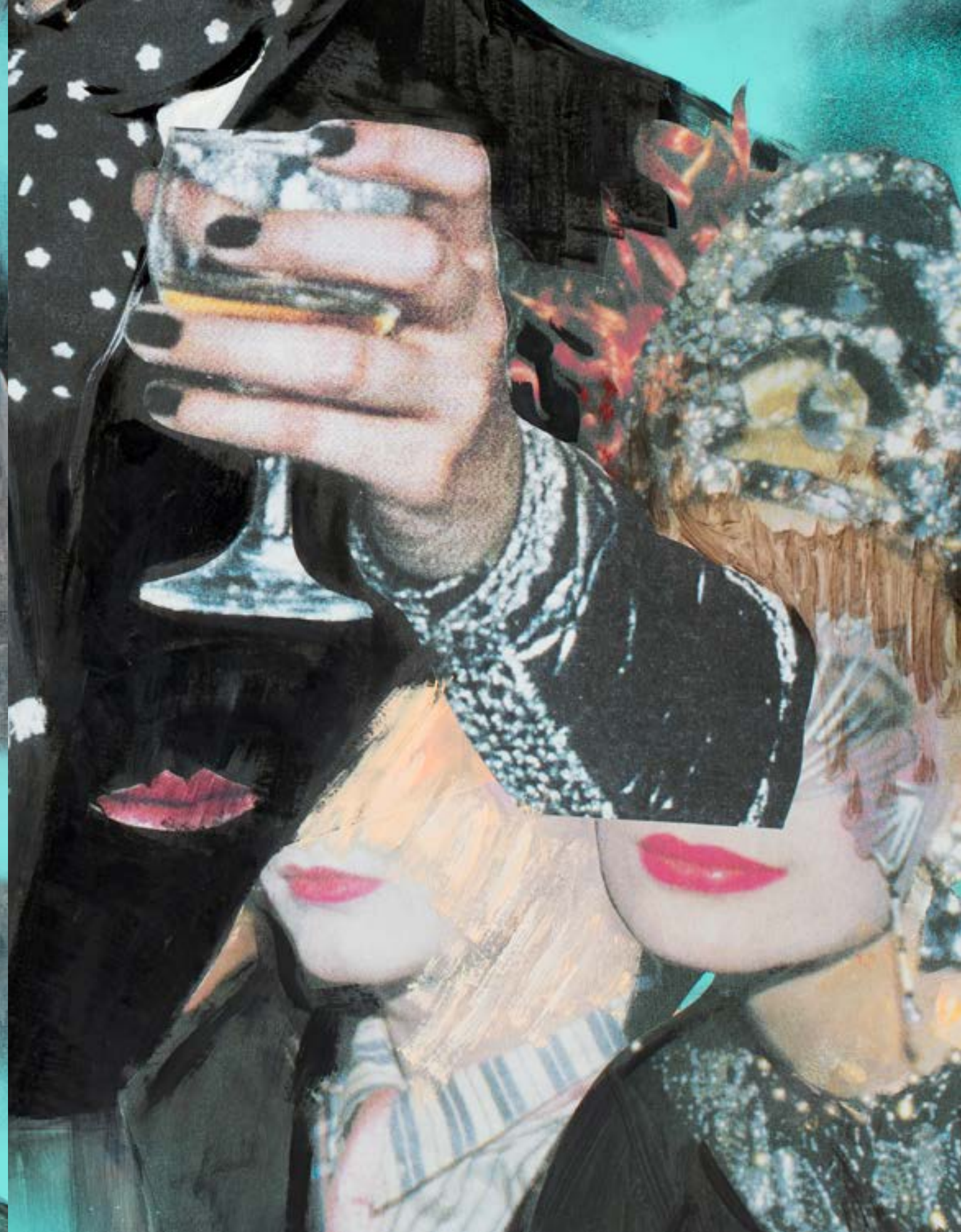
wraz z zaprzyjaźnioną malarką Lucy Mckenzie prowadziła w Warszawie przy ul. Chmielnej kawiarnię, która z założenia stanowiła artystyczny happening pod egidą Galerii Foksal. Było to miejsce spotkań towarzyskich i dyskusji, podczas których ścierały się ze sobą różnorakie poglądy na sztukę.

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 wystawiła w londyńskim Cabinet Gallery i Camden Art Centre (2006 i 2009), nowojorskim Metro Gallery (2007) oraz na Biennale w Berlinie (2008). Swoje działania twórczo 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”

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

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



(...) historia kobiet portretowanych przez kobiety jest dosyć świeża. Jest to inna relacja niż wielkich mistrzów, którzy malowali modelki, muzy. Dla mnie jest to idea aktywnej muzy, czyli kobiety, która dzieli się swoim światem i spostrzeżeniami, interpretuje je na swój sposób. Jest to początek jej historii („her story”) w opozycji do „his story”.

– *Paulina Ołowska*

(„Usta magazyn”, 2017/09, s. 39)

107
PAULINA OŁOWSKA
(UR. 1976)

Dans les Volutes Pavilionesque, 2015

olej, spray, kolaż, płótno, 140 x 100 cm
sygn. i opisany na odwrociu: 2015 / Paulina / Ołowska / "Dans les volutes / Pavilionesque",
na blejtrami nalepka z nowojorskiej galerii
Metro Pictures i nalepka z Pace Gallery

Estymacja: 800 000 – 900 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Londyn, Pace Gallery

WYSTAWIANY
Londyn, Pace Gallery, Squelchy Garden
Mules and Mamunas, 22 listopada 2023 –
6 stycznia 2024.
Aspen, Calodney Advisory Viewing Room,
marzec 2023.
Jevnaker, Kistefos Museum, The Twist, Paulina
Ołowska – Her Hauntology, 30 kwietnia –
16 października 2022.

„Dans les volutes Pavilionesque” Pauliny Ołowskiej wpisuje się w cechującą twórczość artystki złożoną praktykę, która obejmuje malarstwo, kolaż, rzeźbę, wideo, instalację i performanse. Ołowska płynnie przemieszcza się pomiędzy różnymi środkami wyrazu eksplorując bliską sobie tematykę wielowymiarowości współczesnej kobiety. Interesuje ją przede wszystkim historia doświadczeń i percepcji kobiet. U podstawy snutej przez Ołowską opowieści znajdują się miejsca związane z bohaterkami jej przedstawiień, scenerią wystaw i jej osobistym doświadczeniem życia i pracy z dala od wielkomiejskiego szumu. Odwołując się do przeszłości wskrzesza historie czyniąc je zaskakująco aktualnymi.

Obraz „Dans les volutes Pavilionesque” w swoim tytule odwołuje się do pierwszej indywidualnej wystawy Pauliny Ołowskiej w Szwajcarii w 2013 roku. W Kunsthalle Basel artystka pokazała wówczas model naturalnej wielkości drewnianego pawilonu. Konstrukcja w swym zamyśle miała być przestrzenią ekspozycyjną, jak również miała służyć akcją performance z pogranicza teatru i kabaretu – tematом bliskim artystce. Mariaż sztuki i teatru, w polskiej sztuce po raz pierwszy eksplorowany przez Tadeusza Kantora w słynnej Cricotece, znalazł u Ołowskiej wyraz nie tylko w instalacjach, ale również w wydawanym od 2015

roku czasopiśmie „Pavilionesque”. Stworzony przez nią magazyn artystyczny poświęcony był różnym aspektom sztuki współczesnej i teatru. Stanowił również formę aktywnego archiwum, w którym gromadzone były niepublikowane materiały związane z teatrem, performansem i lalkarstwem: dokumentacja, fotografia i teksty.

Równoległe z wydaniem pierwszego numeru czasopisma powstał nawiązujący do niego tytułem obraz. Praca utrzymana jest w duchu współczesnej sztuki popularnej, do której przywiązanie Ołowska deklaruwała wielokrotnie. Używając malarstwa i kolażu jako środków wyrazu, stworzyła swoisty teatr postaci na dwuwymiarowej przestrzeni płótna. Pierwszoplanową bohaterką uczyniła młodą, umalowaną i modnie ubraną dziewczynę, która z kieliszkiem wina w dłoni spogląda z nieskrywaną wyniosłością i pewnością siebie. Ołowska bawi się luksusową wizją, zaczerpniętą wprost ze stron kolorowych zachodnich magazynów, a jednocześnie zdaje się opowiadać o tęsknotach i ambicjach wielu kobiet. „Dans les volutes Pavilionesque” tylko przez chwilę emanuje kiczowatym luksusem. W ten charakterystyczny dla siebie, lekki i przewrotny sposób, Ołowska pozwala swoim bohaterkom opowiadać ich własną historię, prowokując zarazem do dyskusji na tematy niezmiennie aktualne.



108
PAULINA OŁOWSKA
(UR. 1976)

Cherry Picking, 2009

kolaż, papier, 130 x 94 cm
na odwrociu nalepka z nowojorskiej galerii
Metro Pictures

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Nowy Jork, Metro Pictures Gallery





EWA JUSZKIEWICZ

Ewa Juszkiewicz podczas mini targów Sztuki Kobiet w gdańskim CSW Łaźnia, fot. Dominik Sadowski, Agencja Wyborcza.pl.

Dzieci zaczęłam portretować od obrazu „Nasza klasa”.

– *Ewa Juszkiewicz*

(Ewa Juszkiewicz: Nasza straszna klasa, rozm. przezpr.
D. Karaś, „Gazeta Wyborcza”, 03.07.2009)

109
EWA JUSZKIEWICZ
(UR. 1984)

Nasza klasa, 2009

akryl, olej, płótno, 200 x 260 cm
sygn. na odwrociu: Ewa / Juszkiewicz / 2009

Estymacja: 2 200 000 – 3 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Kraków, Otwarta Pracownia, Jak to się dzieje,
pyta Agnieszka, że na obrazie widzimy misia?,
3 marca – 1 kwietnia 2011.
Sopot, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie,
Okolice portretu, 21 października – 15 listopada 2009.

REPRODUKOWANY
Okolice portretu [katalog wystawy], wyd. Państwowa
Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2009, s. nłb.





(...) moje obrazy mają w sobie coś z atmosfery horroru. Tworzą ją ciemne tło, zniekształcone twarze. Nie chodzi mi jednak o wywołanie przestrawienia, lecz zbudowanie napięcia.

– *Ewa Juszkiewicz*

(Ewa Juszkiewicz: Nasza straszna klasa, rozm. przepr. D. Karaś, „Gazeta Wyborcza”, 03.07.2009)

Ewę Juszkiewicz od początku fascynuje tradycja sztuki portretowej. Bawi się ona kanonami i powtarzającymi od wieków schematami, przekształcając je i nadając im nowych, zaskakujących znaczeń. Już jej wczesne prace, jeszcze przed słynnym cyklem kobiet bez twarzy, dotykają problemu brzydoty, inności i deformacji. Okraszone dużą dawką makabreski, przedstawiają wizerunki dzieci. „Lubię malować dzieci, bo często ich twarze nie mają zdecydowanych cech męskich czy kobiecych. Często mieszą płcie, kobiety mają wąsy, a mężczyźni – ufarbowane włosy. Lubię też kontrasty polegające na tym, że w drobnej sylwetkę dziecka »wbijam« twarz dorosłej osoby” – tłumaczy swoją koncepcję artystka (Ewa Juszkiewicz: Nasza straszna klasa, rozm. przepr. D. Karaś, „Gazeta Wyborcza”, 03.07.2009).

Prezentowana monumentalna „Nasza klasa” należy do grupy dzieł podejmujących tematykę dziecięcą, realizowanych przez Juszkiewicz w latach 2008-2010. Jej tytuł nawiązuje do popularnego wówczas portalu społecznościowego. „Postanowiłam namalować duży obraz, zaczęłam zastanawiać się, jak to technicznie rozwiązać, bo najlepiej maluje mi się postaci wielkości zbliżonej do naturalnej. Zainspirował mnie obraz holenderskiej malarki Marlene Dumas, który przedstawia szkolną fotografię. Odszukałam własne klasowe zdjęcie z podstawówki” – opowiada artystka (Ewa Juszkiewicz: Nasza straszna klasa, dz. cyt.). Malarce nie zależało jednak na ukazaniu jej wspomnienia czy realistycznym oddaniu charakterów. Klasyczne, szkolne zdjęcie stało się dla niej tylko przyczynkiem do wizualnych badań nad

ludzką naturą – pojęciem pewnego marginesu i mniejszości, a także na kwestię piękna i brzydoty, dobra i zła. Swoją kompozycję ciasno wypełniła modelami o dziwnych, niepokojących twarzach. Powykrzywione w grymasie, z groźnym uśmiechem i wytrzeszczonymi oczami, przypominają bardziej postaci z horrorów lub upiorne maski niż portrety słodkich dzieci. Gdzieś niedługo zauważyć można sączącą się z nosa krew, zaklejone usta czy puste oczodoły. ... Mimo tej całej makabreski, stroje przedstawionych postaci są jak najbardziej galowe. Królują śnieżnobiałe kołnierzyki, schludne sukieneczki, muszki i krawaty, silnie odznaczające się od ciemnego tła. Co ciekawe, wśród tej swoistej groteskowej, wręcz patologicznej akademii, Juszkiewicz zdecydowała się przedstawić siebie. „Siedzę w prawym dolnym rogu. Niektórzy z moich znajomych pytają, dlaczego tylko ja jedyna na tym obrazie nie mam zniekształconej twarzy. Nie zauważają, że brakuje mi prawej ręki” – zdradza artystka (Ewa Juszkiewicz: Nasza straszna klasa, dz. cyt.).

„Nasza klasa” stanowi wyjątkową ilustrację problemu norm społecznych i estetycznych, a co za tym idzie – wykluczenia, wstydu i ukrywania swojej inności, a ostatecznie wymuszonej maskarady i udawania. Co tak naprawdę jest pięknem i czy każde zło konotuje ideę brzydoty? Jak wiadomo, wszyscy mamy w sobie mroczną stronę, do której publicznie się nie przyznajemy. Juszkiewicz proponuje widzowi portret nieidealny, za to pełen emocji, diagnozujący nasze czasy. Zdejmuje maski, osławiając niepokój związany z tym, co obce i niepoznane, ale przecież nieuchronne.

Obszarem moich badań są wizerunki odmienne, dziwne, nieidealne, odbiegające od normy, często nieakceptowane w dyskursie społecznym.

– *Ewa Juszkiewicz*

(Tawicka J., Jarosz M., Torebka wielkiej wagi. Co Ewa Juszkiewicz zyska na współpracy z Louis Vuitton?, „Rzeczpospolita”, 5.11.2023)



110
EWA JUSZKIEWICZ
(UR. 1984)

Panna z wilka (Czary mary), 2011

olej, płótno, 160 x 130 cm
sygn. na odwrociu: Ewa Juskiewicz / 2011,
opisany: Panna z wilka / czary mary

Estymacja: 700 000 – 800 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup w Galerii Lokal_30 (ok. 2015)
własność artystki

Tworzyła postaci istniejące na granicy rzeczywistości i snu, czy może raczej koszmaru – niepokojące wizerunki kobiet, a jeszcze częściej dziewczynek o groteskowych twarzach przypominających maski. Niektóre z bohaterek obrazów zdawały się uchwycone w momencie magicznej transformacji w zwierzęta albo w istoty o jeszcze bardziej nieoczywistej, hybrydalnej naturze.

(Nowacki K., Ewa Juskiewicz – kim jest najdroższa polska artystka na świecie? Oto historia jej sukcesu, „Zwierciadło”, 13.03.2024)



111
RADEK SZLAGA
(UR. 1979)

Sell the House..., 2015

technika mieszana, płótno, 140 x 140 cm
sygn. i opisany na odwrociu: PAN / RDK /2015 /
R. Szlaga / * SELL THE *

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł

PROWENIENCJA
własność artysty



**JEŚLI MIAŁBYM NAZWAĆ,
CZY OKREŚLIĆ W KILKU
SŁOWACH SWOJĄ
TWÓRCZOŚĆ, UŻYŁBYM
SFORMUŁOWANIA:
POSTINDUSTRIALNY
CYBERUŻYTECZNY
RACJONALNY
EKSPRESJONIZM.**

– Maciej Kasperski

(Kasperski M., Między przedmiotem a obiektem [rozprawa doktorska], Wrocław 2007)

Prezentowane „Splątanie” Macieja Kasperskiego należy do nieukończonego przez niego cyklu „Warstwy”. Ten ostatni projekt artysty zakładał stworzenie kilkunastu abstrakcyjnych rzeźb w plastiku i ceramice, które można byłoby zestawzić ze sobą na zasadzie różnorodnych kontrastów. Dzieła miały układać się w fascynującą dychotomię sztuki, oscylującą wokół pojęcia nowoczesności i tradycji, elementów sztucznych i naturalnych, a także produkcji seryjnej i ręcznego formowania – wzbudzając tym samym w widzu refleksje nad upływającym czasem.

Kasperski przy projekcie wykorzystał swoje wieloletnie doświadczenia w dziedzinie ceramiki by zrealizować zupełnie nowatorskie obiekty z plastiku, wykonane w technice druku przestrzennego. „Metoda druku 3D w drukarkach opiera się na addytywnym wytłaczaniu materiału

(filamentu) poprzez dodawanie kolejnych warstw i do złudzenia przypomina klasyczną metodę budowania z wałeczków rzeźb ceramicznych. Oczywiście druk 3D wymaga przygotowania trójwymiarowego modelu komputerowego, programu do obróbki modelu czyli tzw. slicera, który podzieli elementy według możliwości technologicznych” – tłumaczył artysta we wniosku o stypendium artystyczne Prezydenta Wrocławia, przyznane mu w 2019 roku (Źródło: Archiwum spadkobierców artysty). Niestety Kasperskiemu w większości nie udało się wykonać zakładanych rzeźb. Zapisane cyfrowo w formie modelu 3D, pozostały w fazie koncepcyjnej.

By uhonorować ostatnie artystyczne przedsięwzięcie rzeźbiarza, spadkobiercy zdecydowali się ukończyć jego niezrealizowane projekty, oddając do druku zachowane pliki cyfrowe.

Oferowane „Splątanie” było drugą, wielkoformatową rzeźbą po kobaltowej „Świadomości”, jaką planował sfinalizować Kasperski w swoim cyklu. Wcześniej stworzył do niej mały model pod roboczym tytułem „Pąk” (2020), zaprezentowany na wystawie „Warstwy” w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Skomplikowana, pękata forma „Splątania” przykuwa wzrok elegancką, głęboką czerwienią. Kolor – intensywny i zdecydowany – stanowił dla artysty, obok wymiaru technologicznego, istotną cechę każdej realizacji. „Dążę do uprawiania sztuki, która będzie zrozumiała jeśli nie na poziomie racjonalnej czy intelektualnej analizy to na poziomie odczuć, zmysłów, przyjemności estetycznej” – pisał artysta (Kasperski M., *Między przedmiotem a obiektem* [rozprawa doktorska], Wrocław 2007).

Dążyłem do uzyskania zmysłowego kształtu, nie tyle organicznego (...) co sensualnego, oddziaływującego na zmysły, tak aby przyjemność estetyczna wynikająca z odczuć wizualnych rozbudzała potrzebę zaspokojenia innych, bardziej bezpośrednich, np. dotyku.

– Maciej Kasperski

(Kasperski M., Autoreferat do habilitacji, Wrocław 2013, s. 5)

**112
MACIEJ KASPERSKI
(1969 - 2020)**

*Splątanie z cyklu Warstwy,
2020/2024*

kompozyt polichromowany, wys. 100 cm

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja spadkobierców artysty

LITERATURA
Banaś B. [red.], Maciej Kasperski. Warstwy [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2022, s. 24 (por.)



113
ANNA PODLEWSKA-POLIT
(UR. 1971)

Bez tytułu, 2024

olej, płótno, 120 x 100 cm
sygn. na odwrociu: Anna Podlewska-Polit / 2024 r.

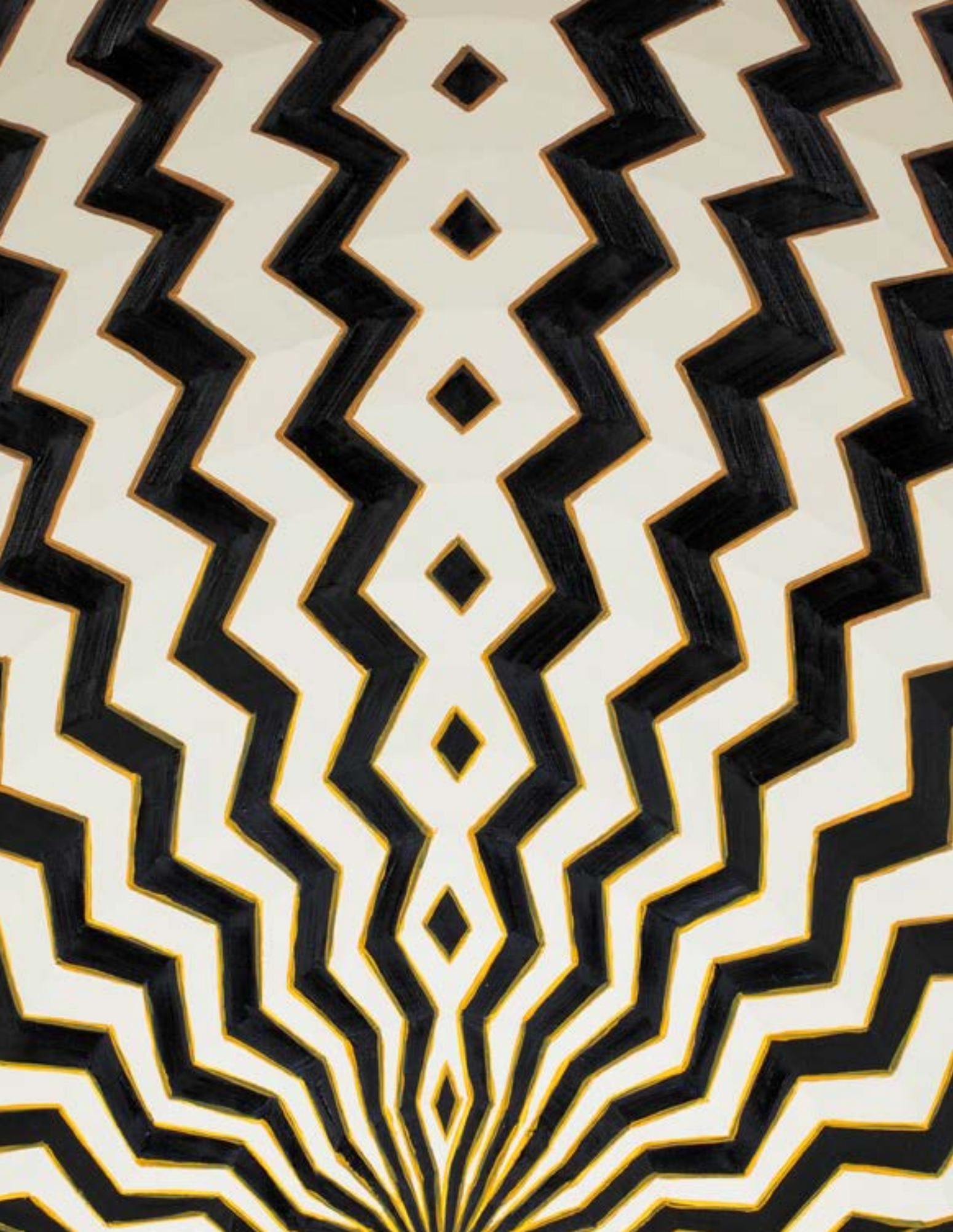
Estymacja: 12 000 – 14 000 zł

PROWENIENCJA
własność artystki

Obraz Anny Podlewskiej-Polit oferuje szczególnego rodzaju doświadczenie pejzażu. Kompozycja powstała przez nałożenie formy abstrakcyjnej na uogólniony pejzaż – widok wody z lotu ptaka. Nieostre kontury widoczne w tle przefiltrowane są przez układ pionowych pasów o subtelnych gradacjach kolorystycznych. Różniące się formalnie warstwy łączą się w planie mentalnym; czynnikiem jednoczącym jest rytm pasów, wykreślonych w równych odstępach przesunięć optycznych, stymulujący odbiorcę do odbycia swoistej podróży. W rytmie tym światło wydobywa niejako z materii malarzkiej podwodny świat, stymulując odbiorcę do wyobraźniowego penetrowania jego głębi, a zarazem prowokując do namysłu nad własnym widzeniem.

Proces odbioru kompozycji Podlewskiej-Polit kojarzy się z koncepcją nieruchomej podróży Gillesa Deleuze'a – podróży dokonującej się w miejscu, bez fizycznego przemieszczania się. Jak określił ją filozof, jest ona rodzajem „rojenia” dokonującego się w krainie zmysłów, a związana z nią geografia „dotyczy umysłu i ciała w tym samym stopniu co ruchów fizycznych”.





Jedną z najważniejszych inspiracji w twórczości Marty Banaszak jest architektura Bliskiego Wschodu. Obcując z nią od najmłodszych lat, artystka wyciągnęła z niej lekcję geometrii, proporcji i iluzji przestrzennej, a co najważniejsze – idealnego piękna. W swoich płótnach ukazuje ona proste, surowe bryły arabskich budowli przetransformowane w dwa wymiary, zgłębiając ich potencjał wizualny. Jej dzieła nie mają jednego układu, jednego schematu oglądu. Zachęcają do rotowania i konstruowania nowych zestawień by odkryć drzemiące w nich, hipnotyczne wrażenia wzrokowe.

Dyptyk „Mihrab Medinah” bombarduje zmysły kontrastem czerni i bieli. Przedstawia w istocie multiplikację półkolistej niszy modlitwowej – mihrabu. Jako ważny element islamskiej architektury religijnej, mihrab jest zazwyczaj bogato zdobiony i wskazuje wiernym kierunek modłów – w stronę Mekki. Banaszak wykorzystuje jego motyw do wykreowania własnej geometrycznej wizji. Wybiera niską perspektywę i z rozmachem maluje finezyjną, arabską kamieniarkę w stylu „ablaq”. „Logika stylu »ablaq« wymagała umiejętności zabudowania geometrycznym ornamentem z kolorowych kamiennych elementów mozaikowych każdej powierzchni płaskiej, zakrzywionej, wypukłej i wklęsłej” – tłumaczy rzeźbiarka (Banaszak M., Khan Asad Pasha – monografia formy, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2015, s. 17).

Efekt głębi potęgują zygzakowate pasy, rozchodzące się naprzemiennie, drgające, wprawiające nisze w ruch. Jednak prawdziwa zabawa z iluzją zaczyna się, gdy zmienimy pierwotny układ kompozycji, odwracając płótna. Mihraby wówczas znikają, tracą swój sens, a obraz pozbawiony zostaje realności. Hipnotyzujący rytm mozaiki porwuje w trans i wciąga widza w swoją abstrakcyjną przestrzeń. Silne złudzenia optyczne stają na granicy psychodelicznego ataku. Dzieło zostaje zawieszona w czasie, ukazując już tylko doskonałą, wiecznotrwałą geometrię. Zachęca by zatracić się w procesie obserwacji, kontemplować jego formę i być może – potążyć się z Absolutem?

114
MARTA BANASZAK
(UR. 1975)

Mihrab Medinah, 2018

(dyptyk) olej, płótno, 120 x 240 cm
sygn. na odwrociu: MARTA BANASZAK / MB
[monogram wiązany] / 2018

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

PROWENIENCJA
własność artystki

WYSTAWIANY
Milańówek, Zakład kamieniarski B. W. Wiśniewscy,
FALENDER/BANASZAK, 11-12 czerwca 2022.
Warszawa, Defabryka, Marta Banaszak – Przestrzeń bez
końca i poza czasem, 9 listopada – 15 stycznia 2019.
Warszawa, Galeria CONTRAST, Marta Banaszak – Ablaq,
6 lipca – 31 sierpnia 2018.
Warszawa, Galeria 18A, Marta Banaszak - Malarstwo,
23-25 lutego 2018.

REPRODUKOWANY
Rachoń J., Marta Banaszak: u mnie nie ma CTRL+Z, "Art
Salon. Przewodnik po polskich galeriach sztuki i wysta-
wach", "Polityka" - wydanie specjalne, 2023, nr 4, s. 18.



Jest to rodzaj gigantycznej mozaiki,
na granicy iluzji, nadinterpretacji przestrzeni.
– *Marta Banaszak*

(Banaszak M., Khan Asad Pasha – monografia formy, Akademia
Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2015, s. 12)

115
DONNA HUANCA
(UR. 1980)

Pyxicephalus, 2018

olej, piasek, druk cyfrowy, płótno, 200 x 160 cm
sygn. na odwrociu, na blejtramie nalepka
z galerii Peres Projects z opisem pracy

Estymacja: 170 000 – 220 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna

W mojej pracowni mam mnóstwo kolorów i po prostu się nimi bawię. Nie używam pędzla, maluję rękami – jest to bardzo instynktowne i szybkie. Używam dużego sztyftu z farbą olejną, a cała reszta jest malowana ręcznie. Pod obrazami znajdują się kolażowe fotografie ciał performerów. Kiedy ich maluję na potrzeby występu, działam intuicyjnie, nie myślę o tym, co robię. A potem znajduję piękne momenty w całym ciele i kadruję zbliżenie (...) powiększam, robię zdjęcie, potem drukuję i maluję.

– *Donna Huanca*

(Timofejev S., Donna Huanca: „Gravity is overrated”
[tłum. P. Skrzypczak], „Arterritory”, 01.10.2024)



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

1. Zakres regulaminu

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 Aukcjонера przed rozpoczęciem Aukcji danego Obiektu. Powyższe zmiany nie dotyczą jednak umów sprzedaży Obiektów zawartych przed ogłoszeniem zmiany Regulaminu.

1. Definicje

1.1. 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.

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

1.3. Cena wywoławcza – cena wywoławcza jest kwotą, od której rozpoczyna się Aukcja Obiektu. Zwyyczajowo 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.

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

1.5. Cena wywoławcza – cena wywoławcza jest kwotą, od której rozpoczyna się Aukcja Obiektu. Zwyyczajowo 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.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.15. Opłata z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego tzw. “droit de suite” (oznaczonych •) – 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:

- 5% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro, oraz
- 3% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro, oraz
- 1% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01euro do równowartości 350 000 euro, oraz
- 0,5% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01euro do równowartości 500 000 euro, oraz
- 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.

1.16. 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 Aukcjонера przez właściciela obiektu. Dom aukcyjny zobowiązuje się negocjować z właścicielem Obiektu możliwość obniżenia ceny do kwoty zaoferowanej przez Licytującego i przejętej przez Aukcjонера. Jeśli negocjacje nie przyniosą pozytywnego rezultatu w ciągu 7 dni roboczych od daty Aukcji Obiekt uznaje się za niesprzedany. Dom aukcyjny zastrzeżę 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 gwarancyjnej warunkowa umowa sprzedaży zostaje rozwiązana, a Obiekt może zostać sprzedany innemu Licytującemu po cenie gwarancyjnej.

1.17. Wynagrodzenie aukcjonerowi

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

3. Udział w Aukcji – zasady ogólne.

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

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

Wszyscy Licytujący muszą zarejestrować się przed Aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane

w Formularzu rejestracji oraz okazać dokument potwierdzający tożsamość (dowód osobisty lub paszport). W przypadku powzięcia uzasadnionych wątpliwości Dom Aukcyjny ma prawo poprosić Licytującego (np. w celu sprawdzenia jego 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

4.1. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

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 Aukcjонера odebrać potwierdzenie zawartych umów.

4.2. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

4.3. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

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.

4.4. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

4.5. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

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 barm możliwości wzięcia udziału w Aukcji za pośrednictwem środków bezpośredniego porozumiewania się na odległość w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu. Dom Aukcyjny zastrzega, że może rejestrować i archiwizować rozmowy telefoniczne z klientem, o których mowa powyżej.

7. Przebieg aukcji

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

Ceny na Aukcji są podawane w złotych polskich.

Aukcjoner może w każdym momencie Aukcji wycofać dany Obiekt ze sprzedaży.

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

8. Płatności

8.1. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

Licytujący, który w wyniku przyjęcia jego Oferty przez Aukcjонера zawarł z Domem Aukcyjnym umowę sprzedaży jest zobowiązany do zapłaty ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie 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

8.2. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

8.3. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

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.

8.4. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

8.5. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

9. Płatność w walutach innych niż polski złoty

9.1. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

9.2. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

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. Zaakceptowaniem 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

12.1. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

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 wyznaczenia 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 zlecenia 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 Aukcjонера na aukcji, wówczas będzie on zobowiązany do pokrycia Domowi Aukcyjnemu wynikającej stąd różnicy f) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko Nabywcy w celu odzyskania wierzytelności; g) potracić 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.

12.2. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

12.3. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

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.

12.4. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

12.5. Aukcja – organizowana przez Dom Aukcyjny w siedzibie Domu Aukcyjnego

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

Administratorem danych osobowych Licytującego jest Dom Aukcyjny.

Dane osobowe Licytującego będą przetwarzane w celach: a) realizacji transakcji między Licytującym a Administratorem, w tym przetwarzanie działania związane z realizacją umowy sprzedaży lub warunkowej umowy sprzedaży zawartej w wyniku przyjęcia oferty podczas Aukcji, obsługa klienta, płatności, przetwarzanie

- reklamacji itp., tj. na podstawie prawnej z art. 6 ust. 1 lit. b) RODO;
- b) marketingowych - na podstawie zgody podmiotu, którego dane dotyczą, tj. na podstawie prawnej z art. 6 ust. 1 lit. a) RODO;
- c) umożliwienia udziału w Aukcji oraz podejmowania działań nakierowanych na pozyskanie kontrahentów - na podstawie zgody podmiotu, którego dane dotyczą, tj. na podstawie prawnej z art. 6 ust. 1 lit. a) RODO;
- d) w razie podjęcia działań zmierzających do zawarcia umowy z Administratorem dane osobowe będą przetwarzane w celu realizacji tych działań (jeśli Licytującym jest osoba fizyczna), tj. na podstawie prawnej z art. 6 ust. 1 lit. b) RODO lub na podstawie uzasadnionego interesu Administratora w postaci nawiązania współpracy z reprezentowanym podmiotem (niebędącym osobą fizyczną), tj. na podstawie art. 6 ust. 1 lit. f) RODO;
- e) ewentualnego ustalenia, dochodzenia roszczeń lub obrony przed roszczeniami - w ramach prawnie uzasadnionego interesu Administratora polegającego na możliwości ustalenia i dochodzenia przez Administratora roszczeń oraz obrony przed roszczeniami, tj. na podstawie prawnej z art. 6 ust. 1 lit. f) RODO.

Administrator będzie przetwarzać następujące dane osobowe: imię, nazwisko, numer telefonu, adres e-mail, inne dane podane przez Licytującego.

Dane osobowe pochodzą bezpośrednio od podmiotu danych lub od podmiotu reprezentowanego (w przypadku gdy Licytujący nie jest osobą fizyczną). W zakresie danych podanych przez podmiot danych bezpośrednio, podanie danych osobowych jest dobrowolne, jednakże jest niezbędne w celu prawidłowego przebiegu Aukcji. Niepodanie danych osobowych może uniemożliwić dopuszczenie do udziału w Aukcji lub nawiązanie współpracy z Licytującym.

Administrator przechowuje dane osobowe od momentu pierwszego pozyskania danych przez okres:

- 2 lat ze skutkiem na koniec roku kalendarzowego, licząc od dnia ostatniej interakcji w ramach podjętego kontaktu lub do momentu wycofania zgody na przetwarzanie (w zależności od tego, co nastąpi wcześniej).
- 5 lat w przypadku zawarcia umowy z Licytującym i wystawienia Licytującemu faktury VAT, zgodnie z okresem wynikającym z powszechnie obowiązujących przepisów prawa, w tym w szczególności art. 74 ustawy z dnia 29 września 1994 r. o rachunkowości (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 120 z późn. zm.) oraz art. 70 ustawy z dnia 29 sierpnia 1997 r. - Ordynacja podatkowa (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2383 z późn. zm.).

W przypadku wniesienia sprzeciwu wobec przetwarzania danych z uwagi na szczególną sytuację, dane przechowywane będą do momentu wniesienia sprzeciwu, o ile prawnie uzasadnione podstawy po stronie Administratora nie są nadrzędne wobec podstaw sprzeciwu osoby, której dane dotyczą. Jeżeli dojdzie do podjęcia współpracy, dalszy okres przechowywania danych zostanie wskazany w odrębnej informacji (klauzuli informacyjnej załączonej do umowy) dotyczącej przetwarzania danych osobowych w związku z zawarciem i wykonaniem umowy. W razie potrzeby ustalenia i dochodzenia przez Administratora roszczeń oraz obrony przed roszczeniami, np. w przypadku zgłoszenia roszczenia, wskazane okresy przechowywania i przetwarzania danych osobowych mogą ulec wydłużeniu na okresy przedawnienia roszczeń lub na czas trwania sporu, jeśli okaże się to niezbędne.

Dane osobowe mogą być przekazywane podmiotom świadczącym usługi na rzecz Administratora, w tym dostawcom systemów informatycznych, oprogramowania i usług IT, doradcom prawnym, podatkowym i finansowym Administratora, dostawcom usług archiwizacji dokumentacji i obsługi korespondencji. Dane osobowe mogą być również udostępnione podmiotom upoważnionym na podstawie przepisów powszechnie obowiązującego prawa, w szczególności instytucjom uprawnionym do kontroli działalności Administratora lub instytucjom uprawnionym do uzyskania danych osobowych na podstawie przepisów prawa.

Administrator przechowuje dane osobowe w infrastrukturze informatycznej dostarczanej przez podmioty zewnętrzne, w tym w skrzynkach mailowych, których serwery mogą być zlokalizowane poza Europejskim Obszarem Gospodarczym, a tym samym przekazuje dane osobowe do państw trzecich. W takich przypadkach, Administrator stosuje odpowiednie mechanizmy ochrony danych, zgodne z przepisami prawa, w tym z RODO, opierając się między innymi na standardowych klauzulach umownych wymienionych w art. 46 RODO. Szczegółowe informacje o zabezpieczeniach danych oraz sposobach uzyskania kopii danych lub informacji o ich udostępnianiu można otrzymać, kontaktując się z Administratorem w sposób określony poniżej.

W związku z przetwarzaniem danych osobowych osobie, której dane dotyczą przysługują następujące prawa do: dostępu do danych, sprostowania danych, przenoszenia danych, usunięcia danych, ograniczenia przetwarzania danych oraz prawo do wniesienia sprzeciwu wobec przetwarzania Pani/Pana danych osobowych, z przyczyn związanych ze szczególną sytuacją - wobec przetwarzania przez Administratora danych osobowych na podstawie jego prawnie uzasadnionego interesu (art. 6 ust. 1 lit f RODO). W związku z przetwarzaniem danych przysługuje również prawo do wniesienia skargi do organu nadzorczego - Prezesa Urzędu Ochrony Danych Osobowych (ul. Stawki 2, 00-193 Warszawa).

Ponadto, w zakresie w jakim dane osobowe są przetwarzane na podstawie zgody, podmiotowi danych przysługuje prawo do wycofania zgody w dowolnym momencie poprzez przesłanie wiadomości mailowej z oświadczeniem o cofnięciu zgody na adres: daneosobowe@polswissart.pl.

Wycofanie zgody nie ma wpływu na zgodność z prawem przetwarzania, którego dokonano na podstawie zgody przed jej cofnięciem.

Administrator nie podejmuje decyzji opartych na zaautomatyzowanym przetwarzaniu, w tym profilowaniu w oparciu o dane osobowe.

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 jakkolwiek 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 wycytowaną 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 wypróżdzonego 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.