



AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

1 czerwca 2021 r., godz. 19.00
www.polswissart.pl

Wystawa przedaukcyjna:
14 maja – 1 czerwca 2021 r.
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 18.00
sob.: 11.00 – 15.00

galeria@polswissart.pl
+48 22 628 13 67

DOM AUKCYJNY
POLSWISS ART

Iwona Büchner-Grzesiak
Prezes Domu Aukcyjnego

Jacek Piotrowski
Dyrektor Zarządzający

Marzena Karpińska
Dyrektor Sprzedaży

Marta Rydyńska
Dyrektor Marketingu

Maria Jaxa-Chamiec
Asystentka Zarządu

Agnieszka Murawska
Specjalistka Działu Sprzedaży

Agnieszka Rowińska
Asystentka Działu Sprzedaży

Michał Pająk
Specjalista ds. Logistyki

Agnieszka Dykty
Księgowość

INDEKS

- A
Anuszkiewicz R., 64
B
Beksiński Z., 102, 103
Biegas B., 32
Brandis A., 3
Brandt J., 8
Broll U., 75
C
Chwałczyk J., 91, 92
Czachórski W., 7
D
Dali S., 40
Dwurnik E., 95, 96, 97
E
Egorovna Makovskaja A., 14
Epstein H., 33
Ernst M., 42
F
Fałat J., 18
Fangor W., 66, 67, 68, 69
Fijałkowski S., 72, 73, 74
Filipkiewicz S., 30
G
Geppert E., 59
Gierowski S., 93
Grzyb R. (OBA), 111
H
Hofman W., 26
J
Jachtoma A., 90
Jackiewicz W., 89
Jarodźki K., 113
K
Kaczanowski W., 104
Kali-Weynerowska H., 58
Kantor T., 47, 48, 49, 50, 51
Karska A., 114
Kisling M., 35, 36
Kobzdej A., 55
Kossak J., 9
Kossak W., 12, 13
Kostrzewski F., 2
Kowalski P., 78
Kramsztyk R., 37
Kraśniński E., 77
Kunka L., 56, 57
L
Lampi St. J. Ch.
(przypisywany), 1
Lebenstein J., 52
M
Mackiewicz K., 31
Malczewski J., 21, 22
Malczewski R., 29
Markowski E., 105
- Mehoffer J., 25
Menkes Z., 38, 39
Miro J., 43, 44
Miłoraj I., 98, 99
Modzelewski J., 106, 107
N
Natalia LL, 100, 101
Nowacki A., 112
Nowosielski J., 54
O
Osiowski M. (OBA), 111
Opałka R., 76
P
Paruzel A., 116
Pawlak W., 108, 109, 110
Pągowska T., 87, 88
Picasso P., 41
Płóciennik H., 81
Popiel T., 11
R
Raczo H., 70
Rosenstein E., 83
Rzegociński W., 20
S
Sadowski A., 82
Setkowicz A., 10
Sichel N., 6
Sienicki J., 86
Skoczylas W., 5
Sosnowski K., 80
Spiro E., 19
Stańczak J., 65
Stażewski H., 60, 61, 62
Słyka T., 4
Szczerciński M., 15
Szweczenko A., 117
Szkola Zakopiańska, 27
T
Tarasewicz L., 94
Tarasin J., 85
Tchórzewski J., 53
Tełmajer W., 16, 17
Tyszkiewicz T., 84
W
Waliszewski Z., 34
Waśko R., 115
Weiss W., 28
Went A., 114
Winiarski R., 79
Wiłkiewicz S. I., 23, 24
Włodarski M., 45
Wróblewski A., 46
Wrzeszczyńska H., 63
Z
Ziemski J., 71

P O L S W I S S A R T





Fragment obrazu
Jadka Malczewskiego
„Malarczyk i Muza” z 1895 r.



POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

Aukcja odbędzie się online:
1 czerwca 2021 r., godz. 19.00
www.polswissart.pl

Wystawa przedaukcyjna:
14 maja – 1 czerwca 2021 r.
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 18.00
sob.: 11.00 – 15.00

Zlecenia licytacji:
e-mail: galeria@polswissart.pl
tel.: +48 22 628 13 67

Katalog online:
www.polswissart.pl



Lampi był jednym z najbardziej cenionych i wziętych portrecistów europejskich ostatniej ćwierci XVIII i początku XIX stulecia, malarzem dworów panujących i arystokracji. W początkach swej kariery malował przeważnie kompozycje religijne (...), o widocznych wpływach włosko – austriackiej sztuki baroku. Już wówczas malował też pełne życia portrety, o wyraźnie indywidualnych cechach osobowości modela. Z biegiem czasu ulegał coraz bardziej wpływowi sztuki włoskiej, a obrazy jego nabrały większej swobody; faktura malarska stała się miękka i płynna, koloryt stonowany powściągliwą grą światłocienia (...)

(Nowak Z., Słownik Artystów Polskich..., T. IV, 1986, ss. 424-430)

Historia Lampich wpisuje się w bogatą tradycję włoskich 'bottega'- warsztatów rodzinnych, w których fach połączony z pasją przechodził doskonalony z pokolenia na pokolenie. Pochodzili oni z północnych Włoch. Lampi starszy wraz z synem, również malarzem, gościł kolejno w Wiedniu, Warszawie i Sankt Petersburgu. Pobyt obydwu Lampich w Polsce i Rosji udokumentowany jest licznymi portretami dostojników obu dworów, obecnie eksponowanymi w Muzeum Narodowym w Warszawie, Ermitażu w Sankt Petersburgu i Muzeum Puszkina w Moskwie. W Polsce Lampi przebywali w okresie od 1788 do 1791 roku portretując między innymi króla Stanisława Augusta Poniatowskiego oraz Stanisława Szczęsnego Potockiego. Z dworu polskiego króla malarze trafili następnie do carycy rosyjskiej Katarzyny II. W 1797 Lampi ostatecznie wrócili do Wiednia, gdzie kontynuowali działalność jako wzięci portreciści Habsburgów i środkowoeuropejskiej arystokracji.

Wszelkie cechy oferowanego obrazu: delikatne i miękkie, niemal niewidoczne pociągnięcia pędzla, łagodne zestawienie barw prze-

ciwstawny: ciepłych tonacji jasnej karnacji ciała modelki (róże) z zimnymi błękitami płaszczka, łagodny walor barw, temat – portret nieznaney z imienia dziewczyny, centralna, osiowa kompozycja, ujęcie postaci z lekkiego prawego en trois-quarts, a przede wszystkim niezwykle zmysłowy charakter przedstawienia nagiej kobiety, ranga artystyczna dzieła pozwalają przypisać obraz ręce wybitnego malarza, portrecisty Jana Chrzyciela Lampiego starszego. Cechy formalne i stylistyczne sytuują jego powstanie w czwartej ćwierci XVIII wieku, a nawet ostatniej dekadzie stulecia.

Oferowany portret przywodzi jednoznaczne skojarzenia ze znanym dziełem Petera Paula Rubensa (1577-1640) przedstawiającym drugą żonę malarza Helenę Fourment, namalowanym w 1638 roku.

Jak pisał Julius Held (1967) w poświęconym obrazowi eseju, Rubens stworzył portrait historii, w którym przedstawił swoją żonę pod postacią Wenus, czy raczej – nadał bogini miłości rysy Heleny.

Obraz ten zatytułowany „Het Pelsken” (Helena Fourment w futrzanym płaszczu) znajduje się do dziś w wiedeńskim Kunsthistorisches

1
JAN CHRZCICIEL LAMPI ST.
(1751-1830)
(PRZYPISYWANY)

*Akt dziewczyny okrytej futrem,
lata 90. XVIII w.*

olej, płótno, 101 x 76 cm
na odwrocie na blejtramie ołówkiem: a Monsieur Poele [...] de la Ville Leugne Paris VIII
em our oraz na ramie 2129P

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Szwecja, kolekcja prywatna

Museum, jedna z jego kopii zaś autorstwa Adama Brauna w galerii obrazów Stanisława Augusta Poniatowskiego w Łazienkach Królewskich. Jan Chrzyciel Lampi starszy najpewniej zetknął się z „Het Pelsken” w wiedeńskim muzeum. Obraz ten był jednym z chętniej powtarzanych w dobie baroku i później dzieł a punktem wyjścia dla wariantów tego przedstawienia był przede wszystkim zmysłowy charakter wizerunku nagiej, pociągającej swą urodą i wdziękiem dziewczyny. Znane są jeszcze przynajmniej trzy analogiczne do oferowanego portretu kompozycje – jeden z nich znajduje się w Muzeum Narodowym w Budapeszcie a jego autorstwo przypisywane jest Lampiemu Młodszemu. I choć mamy tu do czynienia z tą samą modelką i jej pozą, kompozycją, to jednak wyraźnie akcentowane sztywne fałdy draperii osłaniającej nagą kobietę, bardziej wyprostowana szyja, ostrzej zarysowane opaska na głowie oraz kosmyki włosów świadczą o wtórnym charakterze dzieła z Budapesztu, będącego zapewne kopią pierwowzoru, który – jak się wydaje – wyszedł spod ręki Lampiego Starszego.



Franciszek Kostrzewski, malarz realistyczny i rodzajowy, ilustrator, rysownik i karykaturzysta, związany z Warszawą i Kielcami, uchodzi za prekursora polskiego malarstwa pejzażowego i rodzajowego opartego na tradycji flamandzko-holenderskiej.

Charakterystycznym rysem twórczości artysty jest fascynacja pejzażem i obyczajowością polskiej prowincji widoczna m.in. w sielskich scenach oddających rozmaite aspekty życia codziennego chłopów m.in. na targu, w drodze, w karczmie, a także na weselu czy chrzcinach. Kostrzewski ukazywał włościan zadowolonych, wesołych, ubranych w barwne stroje, oglądanych z pozycji mieszkańca miasta dobrze obeznanego ze sprawami wiejskimi i zachwyconego bogactwem typów i barwnością folkloru. W późniejszym etapie twórczości artysta, pozostający pod wpływem idei pozytywistycznych, nie stronił w swym malarstwie od problematyki społecz-

nej. Ludność wiejska była mu bliska, stanowiła dlań źródło dumy, cenił jej prostotę, religijność, oddanie ciężkiej pracy, ale i rozsądek, i wesołość.

Ponad wszystko jednak lubił Franciszek Kostrzewski obserwować naturę i z niej czerpać inspirację do swoich obrazów. Jeszcze za czasów studiów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych wraz z przyjaciółmi Wojciechem Gersonem, Juliuszem Kossakiem i Henrykiem Pillatim, stworzył grupę artystyczną zwaną „cyganerią” malarską skupioną wokół postaci Marcina Olszyńskiego, mecena i serdecznego przyjaciela. Owocem ich wspólnej pracy były tzw. „Albumy”, zawierające szkice z wędrowek i życia codziennego młodych malarzy. Wędrowki po kraju jak również odbyta w 1856 roku podróż po Europie: Dreźnie, Berlinie, Wiedniu, Brukseli i Paryżu, wywarły decydujący wpływ na uformowanie się twórczości Franciszka Kostrzewskiego. Najbliższe jego sercu stało się malarstwo flamandzkie i holenderskie, w którym

odnajdywał to, co było mu drogie a mianowicie połączenie realizmu z uczuciowością i wysmakowaniem kompozycyjnym.

Jak zauważa Anna Myślińska, badaczka twórczości Franciszka Kostrzewskiego, sposób widzenia przez artystę pejzażu bliski był teoriom głoszonym przez wybitnego filozofa heglistę i krytyka Karola Libelta w dziele „Estetyka czyli umnictwo piękne” (1854), gdzie pisał „(...) Ziemia ojczysta jest pierwszą, główną podstawą miłości Ojczyzny”. Ten pogląd miał realizować Kostrzewski w swoich wędrowkach, podziwiając zauroczony drzewa, łąki, pagórki, zarośla i potoki. Z pasją malował sceny rodzajowe, charakteryzował typy z warszawskich i prowincjonalnych zaułków i przedmieść (Myślińska A., Kieleckie lata Franciszka Kostrzewskiego w świetle „Pamiętnika” (1891), w: Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 26, 151-168, 2011, s. 161).

(...) Tu muszę wypowiedzieć swoje zdziwienie, dlaczego u nas przy tylu rozmaitych kierunkach w malarstwie tak mało jest pejzażystów? Przecież nasze sosny, wierzby, topole, i tyle innych drzew, stanowią tak cudne wzory! Byłem przecież trochę w Niemczech i Francji, a przeważnie spotykałem lasy, wprawdzie bardzo porządnie utrzymane, ale bardzo ubogie.

– *Franciszek Kostrzewski*

Myślińska A., Kieleckie lata Franciszka Kostrzewskiego w świetle „Pamiętnika” (1891), w: Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 26, 151-168, 2011, s. 160.

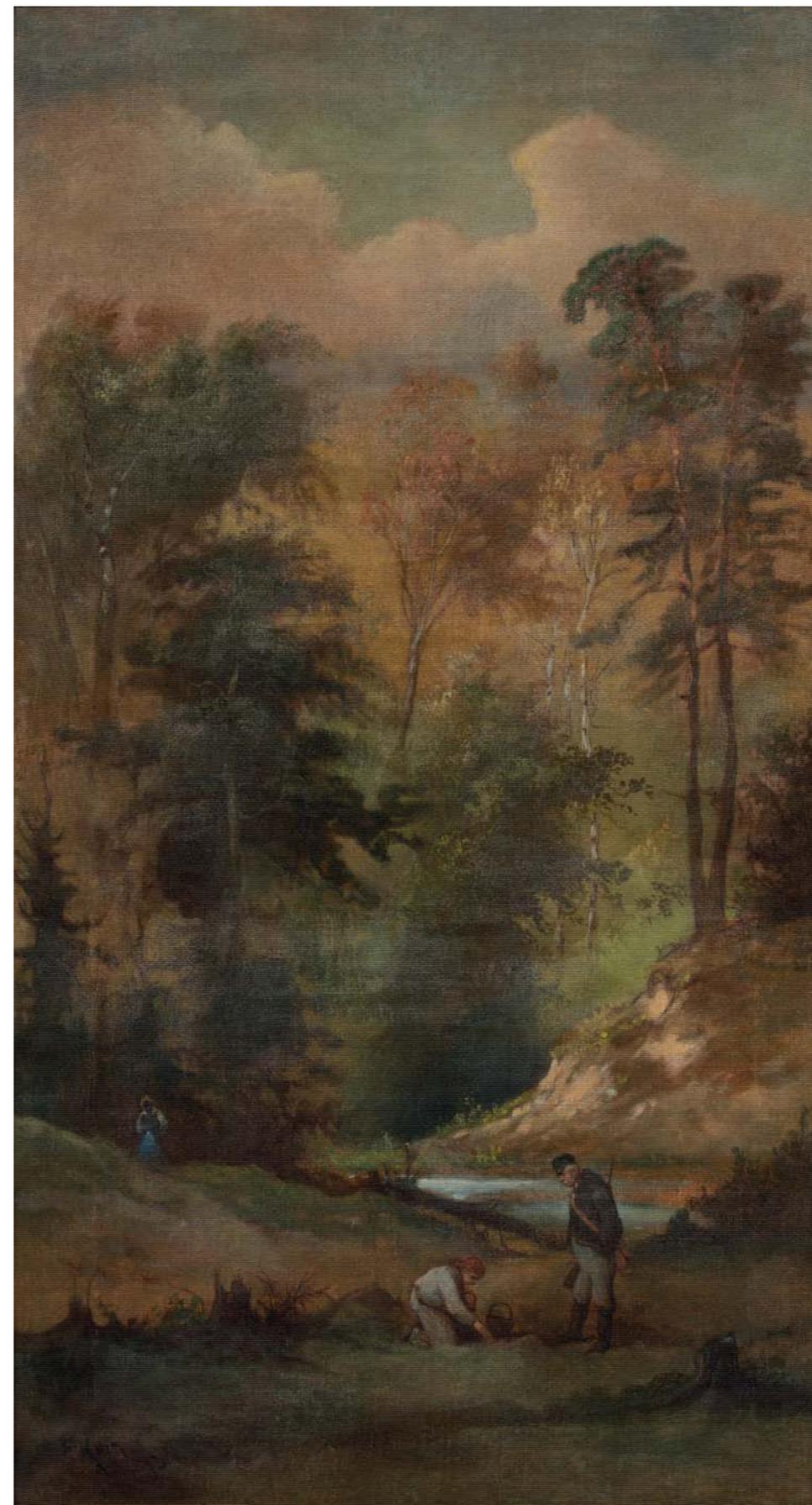
2 FRANCISZEK KOSTRZEWSKI (1826-1911)

Spotkanie pod lasem, 1893

olej, płótno, 115 x 63 cm
sygn. l.d.: F. KOSTRZ 93

Estymacja: 28 000 – 38 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



August von Brandis uznawany jest za jednego z najciekawszych przedstawicieli impresjonizmu w malarstwie niemieckim. Kierunek ten powstał jako reakcja na malarstwo akademickie końca XIX wieku. W odróżnieniu od dotychczasowego „oficjalnego” nurtu skupiał się na utrwaleniu przeżycia wewnętrznego i nastroju. Impresjonizm był pierwszym nie tylko nowoczesnym, ale przede wszystkim awangardowym kierunkiem w sztuce. Punkt ciężkości został całkowicie przeniesiony z tematu na technikę malowania, która stała się wartością nadrzędną dla twórcy. Obrazy impresjonistów skupiają się na świetle i kolorze, są rozmyte, rozwibrowane, wydobywają ulotność chwili i zmieniający się pod wpływem światła obraz.

August von Brandis, absolwent Królewskiej Pruskiej Akademii Sztuk Pięknych i późniejszy wykładowca Politechniki Gdańskiej, wszedł w kontakt z francuskimi impresjonistami podczas pobytów w Paryżu. Zmęczony akademizmem w sztuce zafascynował się nowym nurtem. Zamiast jednak malować w plenerze, zwrócił się ku malowaniu wewnątrz, choć sam stanowczo sprzeciwiał się temu określeniu nazywając swoje

obrazy „obrazami przestrzeni”. We wnętrzach bowiem fascynowała von Brandisa przestrzeń i to jaki wpływ na jej postrzeganie odgrywało zmieniające się światło. August von Brandis poświęcił dużą część swojej pracy historycznym wystrojom biedermeierowskiej komnaty Muzeum Couven w Haus Fey, otwartej w 1929 roku, oraz tzw. Czerwonemu Domowi w Monschau. Wiele jego podróży było poświęconych poszukiwaniu i malowaniu historycznych pomieszczeń, głównie w Niemczech, ale także we Włoszech, Holandii i Francji.

W recenzji z 1914 opublikowanej przez Bruno Cassirera w „Kunst und Künstler”, August von Brandis, został określony jako artysta posiadający „najuczciwszą wolę poszukiwania malarskiej formy”. Obrazy impresjonistyczne niemieckiego twórcy mają w sobie duży walor dekoracyjności i już za życia malarza cieszyły się rodzimym i międzynarodowym uznaniem. W 1909 roku Kunstchronik pisał o von Brandisie: „Wnętrza, które artysta pokazywał na berlińskich wystawach sztuki ostatnich lat, należały do najlepszych dokonań malarskich, jakie można było tam spotkać.”

3 AUGUST VON BRANDIS (1862-1947)

Sala pałacowa, ok. 1935

olej, płótno, 93 x 68 cm
sygn. l.d.: A v Brandis

Estymacja: 9 000 – 12 000 zł

PROWENIENCJA
Kielce, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja prywatna





4
TADEUSZ STYKA
(1889-1954)

Portret blondynki

olej, tektura, 60 x 44 cm
sygn. l.d.: TADE. STYKA

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Wielka Brytania, kolekcja prywatna

Portrety Tadeusza Styki, na których są podobizny „high lifu” Europy i Ameryki, posiadają wyjątkowy wdzięk wykwinu w najlepszym stylu, przy trafnej charakterystyce osób i wiernym oddaniu ich podobieństwa. Portrety te drażniły i drażnią cyganerię artystyczną, tak jak drażni obecność dobrze skrojonego fraka wśród wymiętoszonych surdutów.

Bunikiewicz W., Quo Vadis Jana Styki - Tadeusz Styka - Adam Styka, TZSP w Warszawie, luty 1936, s. 7.



5
WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS
(1883-1934)

Ogród Luksemburski, 1910-11

akwarela, papier, 32 x 46,5 cm
(w świetle passe-partout)
sygn. l.d.: W. Skoczylas
opisany na odwrocie: PROF. SKOCZYŁAS,
WŁADYSŁAW POL. MALER GRAF. V. KUNST-
SCHRIFTSTERER 1883-1934 WARSCHAU
THIEME BECKER No 114

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

Akwarele te są nadzwyczaj ciekawe, ponieważ w nich w sposób niezmiernie czysty, niemal schematyczny, występuje dążenie Skoczylasa do zrytmizowania kompozycji figuralnej.

Wallis M., Władysław Skoczylas, „Sztuki Piękne” nr 6 (1927/1928), s. 202.

Urodzony w Moguncji w Niemczech w 1843 roku Nathaniel Sichel zyskał sławę jako artysta figuratywny, portrecista, malarz historyczny i litograf. Największą popularność zdobył dzięki porywającym przedstawieniom kobiecych piękności, często przedstawianych w modnym wówczas, orientalizującym kostiumie, choć nie brak w twórczości Sichela wizerunków kobiet w strojach klasycznych a nawet współczesnych. Malarstwo artysty cechuje się doskonałym warsztatem akademickim. Sichel studiował w Akademii w Monachium w latach 1859–1862 pod kierunkiem cenionego profesora Juliusa Friedricha Antona Schradera (1815–1900), którego sceny historyczne i rodzajowe oraz portrety cieszyły się dużym uznaniem. Sichel kontynuował swoją edukację w Akademii Paryskiej. Jego obrazy bywają porównywane z twórczością współczesnych mu malarzy niemieckich, m.in. z Maxem Nonnenbruchem (1857-1922), który tak jak Sichel wyspecjalizował się w zmysłowym kobiecym portrecie, jednak powszechnie uważa się, że Sichel przewyższył sławą i popularnością pokrewnych mu twórców.

Oferowana praca należy do ciekawszych przykładów malarstwa portretowego pędzla Nathaniela Sichela. Ten płodny artysta stworzył liczne wizerunki kobiet, jednak najszerzej reprezentowaną grupą do tej pory na rynku antykwarycznym są portrety w typie orientalizującym. „Dama w czerni” przedstawia zaś kobietę w typie europejskim, ewidentnie pochodzącą z wyższych sfer, odzianą w XIX wieczną suknię ozdobioną wpiętą u dekoltu herbacianą różą. Zarówno sposób sportretowania dziewczyny jak i niezwykła dbałość o najmniejszy nawet detal zdradzają artystę o solidnym wykształceniu akademickim, jakim niewątpliwie był Sichel. W obrazie uwidacznia się zdolność artysty do odtworzenia różnorodnych faktur ubioru, ażurowych koronek u rękawów, lekkiego jak mgła kołnierza i drapowań sukni. Portret „Damy w czerni” urzeka zmysłowością jaką Sichel umiejętnie oddał w spojrzeniu czarnych oczu okolonych wyrazistymi brwiami i delikatnym uśmiechu portretowanej. Stojące na wysokim poziomie dekoracyjne kompozycje Nathaniela Sichela, będące kwintesencją europejskiego malarstwa XIX wieku, cieszyły się i cieszą nadal uznaniem wśród kolekcjonerów.

Nie jest to li tylko cielesność,
zmysłowość czy siła przyciągania
właściwa pięknu; figura kobiety
jest symbolem marzeń i pragnień,
jest nieuchwytnym obrazem,
którego nie da się nigdy zgłębić do
końca: jest marzeniem, nadzieją,
pragnieniem.

– *Vittorio Sgarbi*

Oblicza kobiety w sztuce. Pełne gracji, wyd. Rebis, Poznań 2015.

6
NATHANIEL SICHEL
(1843-1907)

Dama w czerni, 1879

olej, płótno, 97 x 67 cm
sygn. l.d.: N. Sichel 1879

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Sopocki Dom Aukcyjny, 2.05.2017, poz. 83



7
WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI
(1850-1911)

Wnętrze klasztoru

olej, płyta, 26,5 x 43,5 cm
sygn. l.d.: [...] Cz, na odwrocie papierowa
nalepka TZSP z pośmiertnej wystawy z opisem
pracy, na odwrocie numer depozytowy z Mu-
zeum Narodowego

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 17.03.2020, poz. 4
Warszawa, kolekcja dr Izabelli Galickiej
Polska, Muzeum Narodowe w Warszawie
Kolekcja Dominika Witke Jeżewskiego
Zbiory matki artysty

WYSTAWIANY
Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych, Wystawa pośmiertna Władysława
Czachórskiego, 1911.

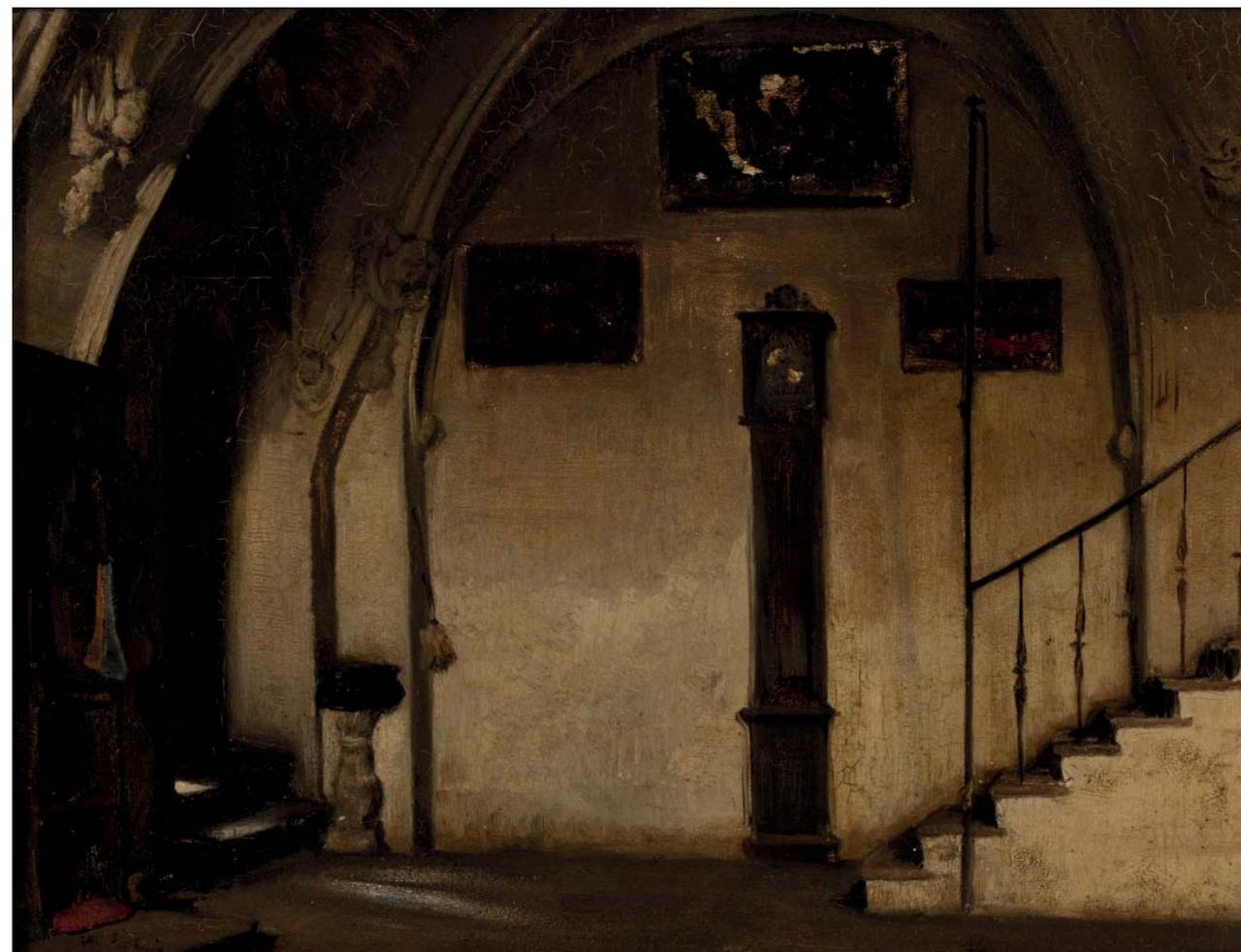
LITERATURA
Wiercińska J., Katalog prac wystawianych
w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych
w Warszawie w latach 1860- 1914, wyd. Polska
Akademia Nauk, Warszawa 1969, s. 59 (jako:
Wnętrze klasztoru).
Sprawozdanie Komitetu Zachęty Sztuk Pięk-
nych w Królestwie polskim za r. 1911, Druk K.
Kowalewskiego, Piękna 15, Warszawa, 1912, s.
31 (jako: Wnętrze klasztorne).
TZSP Warszawa, Wystawa pośmiertna Włady-
sława Czachórskiego [katalog], Warszawa 1911
(jako: Wnętrze klasztoru).

Obdarzony wielkim wrodzonym
talentem Czachórski potrafi
wysubtelnić ten talent nabytą
wiedzą i doprowadzić do
stadium mistrzostwa. Cechą tego
talentu była dążność do ciągłego
doskonalenia wewnętrznego
daru malarskiego i rodzaj
wytrawnego obiektywizmu
w traktowaniu rzeczywistości,
który mu pozwolił tworzyć coraz
to ciekawsze dzieła sztuki.

Piątkowski H., Władysław Czachórski, w: Monografie artystyczne
tom IX, 1927, wyd. Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa.

O wielkości Czachórskiego jako malarza świadczą sukcesy jakie odnosił artysta już na początku swej drogi, studiując w Warszawie, Dreźnie i Monachium. I choć największy splendor przyniosły mu dekoracyjne kompozycje salonowe to nie należy zapominać o wąskiej grupie obrazów o zgoła innym wydźwięku a stanowiących świadectwo wielkiej wrażliwości i polskiego ducha. Na tle zapierających ornamentyką portretów dam oferowany obraz „Wnętrze klasztoru” jawi się jako wysmakowane w swej pokorze studium ciszy. Olej ten nie tylko przywołuje na myśl inne dzieło Czachórskiego „Wstąpienie do klasztoru” powstałe w Monachium w 1872 roku ale z przekonaniem graniczącym z pewnością należy je z nim łączyć. Obydwa cechuje intymność i nastrojowość, wyciszenie zmuszające do zatrzymania się i refleksji nad przedstawioną sceną. Dramatyzm monachijskiego „Wstąpienia do klasztoru” budują postaci, wokół których historii rozgrywa się scena. Nie bez znaczenia jednak pozostaje

w tym obrazie sceneria – surowe i chłodne mury domu zakonnego uwypuklające dodatkowo ból rozstania. Temat ten rozwinięty jest natomiast w oferowanym obrazie pozbawionym ludzkiej obecności. Sposób malowania jak i samo wnętrze pozwalają przypuszczać, że chodzi o ten sam klasztor. Bardzo możliwe, że oferowany obraz poprzedza chronologicznie słynne „Wstąpienie do klasztoru” a Czachórski przygotowując się do namalowania tego ostatniego mógł z powodzeniem studiować wnętrze zakonnego domu w mniejszej kompozycji. Nie ulega jednak wątpliwości, że udało mu się zamknąć w niej całą gamę emocji od ludzkiego osamotnienia graniczącego z cierpieniem po pełną pokory postawę religijnej konsekracji. Za pomocą zabiegów kompozycyjnych i malarskich, głównie światła i koloru, wydo był atmosferę ciszy, skupienia i izolacji od świata zewnętrznego. „Wnętrze klasztoru” pokazywane było na pośmiertnej wystawie artysty w warszawskiej Zachęcie w 1911 roku.



JÓZEF BRANDT

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

Henryk Piątkowski (1905)

Piåtkowski H., Józef Brandt, [w:] „Wędrowiec”, nr 40, 1905, s. 755.

Portret Józefa Brandta pędzla Bolesława Szankowskiego, 1910, fot. Zofia i Marek Bazak, East News.

Józef Brandt był jednym z najwybitniejszych malarzy polskich reprezentujących nurt monachijski. Studiował malarstwo w Polsce, Paryżu i Monachium. W 1870 roku otworzył w Monachium własną pracownię, a w 1878 został honorowym profesorem Akademii Monachijskiej, członkiem Akademii w Berlinie i w Pradze. Jest jednym z tych polskich artystów malarzy, którym udało się zrobić ogromną karierę poza Polską. Uczestniczył w wielu europejskich wystawach i cieszył się niestabnym uznaniem. „Pomimo międzynarodowych sukcesów – jak pisze Jan K. Ostrowski – i stalego zamieszkania za granicą, Brandt z całą świadomością pozostał malarzem polskim. Podejmował niemal wyłącznie polskie tematy historyczne i rodzajowe. Sygnując obrazy, dodawał dopisek „z Warszawy”, jak gdyby chcąc uprzędzić ewentualne wątpliwości związane z niemieckim brzmieniem swego nazwiska.” Brandt był przede wszystkim malarzem batalistą – z wielkim kunsztem malował bitwy, epizody z historii polskich wojen, wojsko, jeźdźców ale również sceny rodzajowe – obyczajowe jak polowania i jarmarki. Za scenę przedstawianych przez artystę wydarzeń były najczęściej wschodnie kresy siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej. Przystępując do malowania obrazu Brandt uważnie studiował zapiski historyczne, dawne stroje, militaria i zabytkowe przedmioty, które służyły mu jako rekwizyty w komponowaniu dzieł malarskich. To między innymi ta dbałość o szczegóły i uczciwość przekazu uczyniły zeń pierwszego w historii polskiego malarstwa artystę, który w sposób sugestywny i prawdziwy przedstawił klimat wojen toczonych w dawnej Rzeczypospolitej. I choć twórczość batalistyczna Brandta rozstała jego imię już wśród mu współczesnych to uwagę artysty w porównywalnej mierze przyciągało również malarstwo rodzajowe. Józef Brandt odegrał bardzo ważną rolę w rozwoju nurtu malarstwa realistycznego kojarzonego dziś z tzw. szkołą monachijską. Artysta już w latach 60. XX w. komponował sceny o motywach opisujących codzienną rzeczywistość polskiej prowincji. Do najwspanialszych przykładów

należą „Popas czumaków przed karczmą na Wołyniu” (1864), „Targ w okolicach Krakowa” (1868) czy „Postój w miasteczku” (1870). Jak pisze Ewa Micke-Broniarek na podstawie tych najwcześniejszych dokonań można już określić zainteresowania Brandta w dziedzinie malarstwa rodzajowego. A są to: plener z powracającym motywem drogi oraz temat postoiu przed karczmą lub zajazdem. Unikał natomiast artysta tematów związanych ze scenami we wnętrzach jak i tych odnoszących się do pracy chłopów na polu. Brandt skupiał się na tych czynnościach, w których człowiekowi towarzyszy koń – jest on bohaterem zdecydowanej większości kompozycji rodzajowych (Tematy rodzajowe w malarstwie Józefa Brandta, w: Józef Brandt. Między Monachium a Orońskiem, Orońsko 2015, ss. 10-13). Podobnie jak w malarstwie batalistycznym również w nurcie rodzajowym wraz z upływem czasu następują zmiany w podejmowanej tematyce. We wczesnym okresie przypadającym na lata 60. i 70. XIX w. Brandt tworzy kompozycje, których centralnym motywem jest targ i jarmarczne życie. Są to obrazy niezwykle rozbudowane, wieloplanowe i wielopostaciowe. Pełne gwaru i zgłębku sceny ujęte są na tle małych miasteczek. Wielokrotnie podejmowanym tematem są targi końskie – w tych kompozycjach najpełniej objawia się wirtuozeria Brandta miłośnika koni, który jak mało kto potrafił pokazać piękno i temperament zwierzęcia. Obrazy przypisywane wczesnej fazie nurtu rodzajowego charakteryzowały się nierzadko monumentalnymi wymiarami. Do najświetniejszych płócien zaliczany jest, dziś zaginiony, „Jarmark w Bałcie” (1875) – kompozycja mierząca 150 x 302 cm, o której Henryk Sienkiewicz pisał: „Trudno w jakimkolwiek obrazie odnaleźć tyle ruchu i rozpętanego życia, które stanowi istotę i jakby duszę jarmarków na kresach. Wszystko, co stanowi ich dziką poezję zostało zrozumiane i odczute z prawdą, fantazją i dzielnoscią” (cyt. za: Micke-Broniarek E., Tematy rodzajowe w malarstwie Józefa Brandta, w: Józef Brandt. Między Monachium a Orońskiem, Orońsko 2015, s. 12). Kolejnym etapem przypadającym na lata 80. był czas większego zainteresowania Brand-

ta tematyką myśliwską. Z tą samą pasją jaka charakteryzowała przedstawienia jarmarczne artysta komponował sceny łowieckie. Są one pogodne w klimacie i koncentrują się bardziej na krajobrazie i nastroju niż na krwawym zwycięstwie myśliwych nad zwierzyną. Obrazy z tego okresu podkreślają piękno przyrody ale też doskonale oddają charaktery przedstawionych typów szlachty polskiej, pełnych zawadiackiego animuszu myśliwych, tak jakby artysta chciał odwrócić uwagę widza od samego sedna polowania i uwydatnić w zamian związaną z tym rytuałem obyczajowość i nastrój. Do najczęściej podejmowanej w tym czasie tematyki należy wyjazdy i powroty z polowań, myśliwi w trakcie odpoczynku przed karczmą bądź w trakcie czuwania na stanowiskach jak również stajenni przed dworem przygotowujący konie lub oczekujący z naszykowanymi do wyjazdu zwierzętami na rozpoczęcie polowania. Jak pisze Ewa Micke-Broniarek (idem, s. 13) scenariem dla tego typu przedstawień były najczęściej okolice Orońska. W drugiej połowie lat 80. obrazy o tematyce rodzajowej przybierają bardziej kameralnego charakteru. Tłumne i gwarne kompozycje ustępują miejsca scenom z udziałem niewielu postaci, pozwalające Brandtowi na jeszcze mocniejsze oddanie detalu w barwnych strojach i przedmiotach. Równoległe powstają obrazy o dynamicznych scenach przejazdów bryczek, charakteryzujących się doskonale ujętym ruchem ludzi i koni. Malarstwo rodzajowe Józefa Brandta, obok obrazów z nurtu batalistycznego, było bardzo chętnie poszukiwane przez europejskich kolekcjonerów i kunsthändlerów. Niewątpliwie wpływ na to miało osadzenie kompozycji w scenariach dzikiej i nieskażonej cywilizacją Ukrainy, koloryt i temperament jej mieszkańców, obyczajowość rubasznnej i zawadiackiej polskiej szlachty – to wszystko, co dla współczesnego Austriaka, Francuza czy Niemca było nieznanne, egzotyczne i ciekawe a dla samego artysty, dumnego i wielokrotnie podkreślającego własne pochodzenie, stanowiło o jego tęsknocie do utraconego kraju.





Josef Brown
1870

Munich



JÓZEF BRANDT.

POWRÓT Z WYPRAWY.

Kwietniowa wystawa „Zachęty” w Warszawie

wprowadza nas wraz z Piotrem Michałowskim (1800—1855) w ubiegłą epokę malarstwa polskiego. Jestto od lat kilku chwalebna dążnością Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, że urząda salony retrospektywne pionierów naszej sztuki plastycznej i tym sposobem daje możność publiczności zaznajamiania się z pierwowzorkami rodzimego malarstwa.

Szkice jednobarwne i kolorowe batalisty Piotra Michałowskiego, a zwłaszcza jego konie, wykazują rzadką trafność rysunku i wybitną siłę linii, pouczają również, ile studjów poświęcono dawniej dla uchwycenia jednego ruchu i stworzenia obranego tematu. P. Michałowski uchodzi słusznie za wybitnego malarza scen i obrazów wojennych, a w historii sztuki polskiej poważnie zajmuje stanowisko. Słusznie też poświęciła Zachęta dla skrzętnie zebranych prac jego pomniejszych osobną salę, zanim urządzi wielką i wyczerpującą wystawę jego utworów monumentalnych.

Największą świetlicę przeznaczył komitet malarzom współczesnym. Przoduje wśród nich wiecznie młody Józef Brandt, wspaniały w ruchu i kolorycie, zajmujący w temacie, za który obrał sobie z naszej przeszłości bohaterskiej: „Powrót z wyprawy”.

Obok niego podziwiamy genialnym rzutem malowane pastelem płótna L. Wyczółkowskiego, który prostymi środkami umie wywołać wszelkie odcienia i światła, czy w krajobrazach, czy w martwej naturze.

Tajemniczością swą pociąga tryptyk J. Malczewskiego, zatytułowany „Moje życie”. Na pierwszym obrazie widzimy jakiegoś podupadłego szlachcica, który w przedpokoju kasyna oficerskiego wyciera kieliszki dla wesołego grona. Tej pracy jego, w danych warunkach koniecznej, przygląda się chłopiec z bezmyślnością i obojętnością, właściwą młodemu wiekowi.

W środkowym płótnie przedstawicielką swobodnej młodości jest dziewczynka, która z uśmiechem patrzy na równie bolesny trud życiowy. Oto zgity pod ciężarem starzec przez gęste błoto dąży do balji, aby napełnić ją wodą, która dolnym otworem szybko ubiegnie.

Na trzecim wreszcie obrazie wyrazem beznadziejnej walki jest mężczyzna, splecany okowami, który w faldach swego płaszcza trzyma teorbę, symbol sztuki. Obok niego drwi z wysiłków i marzeń zakutego „syna ziemi” śmierć, czkająca wygodnie na kres, który takiemu życiu położy.

Smutek wielki i bolesny idzie ku nam z symbolicznych trzech postaci tryptyku, w które genialny malarz włożył swój ból i tęsknotę za niedostępną krainą ideału.

Odrębnymi, przypominającymi malarzów francuskich ostatniej doby, środkami posługuje się profesor krakowskiej akademji, Józef Pankiewicz. Maluje on plamami barwnymi, przyćmionemi i jednostajnemi, pomijając umyślnie ścisły rysunek i jasność linii. W mglistości swej wywołują płótna jego wrażenie tylko jako całość, co jest widocznie dążen-



Największą świetlicę
przeznaczył komitet
malarzom współczesnym.
Przoduje wśród nich
wiecznie młody Józef
Brandt, wspaniały
w ruchu i kolorycie,
zajmujący w temacie, za
który obrał sobie z naszej
przeszłości bohaterskiej:
„Powrót z wyprawy”.

„Ziarno”, nr 15 (1913), s. 233.

W zakresie malarstwa batalistycznego Józef Brandt odnalazł w Monachium znakomitych przewodników. Pierwszym nauczycielem polskiego artysty stał się Franz Adam, w którego pracowni przy Schillerstrasse miał możliwość studiowania z natury budowy ciała, ruchu i charakteru koni. W sąsiadującym atelier innego monachijszczyka – Theodora Horschelta – Brandt miał styczność ze znakomitymi eksponatami starej broni i rynsztunku wojskowego. Zetknięcie się z tą niezwykłą kolekcją miało wpływ na to, jak w późniejszych latach wyglądała pracownia polskiego artysty. Chłonał on wszystko to, co ówczesne środowisko monachijskie mogło mu zaoferować w dziedzinie warsztatu. Słynną pieczołowitość w oddaniu poszczególnych detali, malowniczość pejzażu i rozmach kompozycyjny wzbogacał właściwą tylko sobie ekspresją, siłą wyobraźni i temperamentu jakich brak było chłodnemu malarstwu niemieckiemu.

Oferowany obraz „Powrót z wyprawy” namalowany został w 1913 roku. U schyłku swojego życia Brandt pozostawał niezwykle pracowity i aktywny zawodowo a każdy wychodzący spod jego pędzla obraz był wyczekiwany wydarzeniem, o czym świadczyć może wyeksponowanie „Powrotu z wyprawy” w największej sali warszawskiej „Zachęty” na wystawie 1913 roku. Kompozycja w swej centralnej części przedstawia grupę polskich jeźdźców, z lewej strony zaś widoczna jest postać Kozaka na koniu wypatrującego powracających. Jest to powrót tryumfalny, mówi o tym wysoko podniesiona chorągiew trzymana przez otwierającego grupę wojaka. Całość dopowiadają zgromadzone po lewej stronie wozy i odpoczywające konie, z prawej strony w tle natomiast widzimy podążające w ślad za pierwszą grupą jeźdźców pozostałe formacje wojskowe. W „Powrocie z wyprawy” Brandt wprowadza dynamikę zwycięskiego wjazdu kontrastując ją

ze statyką spokojnego oczekiwania, wyrażonego postacią Kozaka i fragmentu obozowiska. Obraz jest dowodem na mistrzowską umiejętność warsztatu objawiającą się w najmniejszych nawet detalach uzbrojenia i stroju, na swobodę z jaką malarz poruszał się w dziedzinie przedstawienia zwierząt w ruchu, wreszcie zaś na wrażliwość na kolor i światło bijące z obrazu. Brandt nigdy nie był eksperymentatorem szukającym nowych rozwiązań formalnych, ale też nie tego od niego oczekiwano, ani też on sam nie czuł takiej potrzeby. Poruszał się z pewnością w ścisłe przez siebie narzuconej tematyce. Do końca wierzył w misyjność swojego malarstwa, która objawiała się przede wszystkim przywoływaniem momentów chwaly polskiego oręża. „Powrót z wyprawy” doskonale wpisuje się w taką właśnie narrację.

8
JÓZEF BRANDT
(1841-1915)

*Powrót z wyprawy, 1913
(Pochód / Zdobywanie chorągwi)*

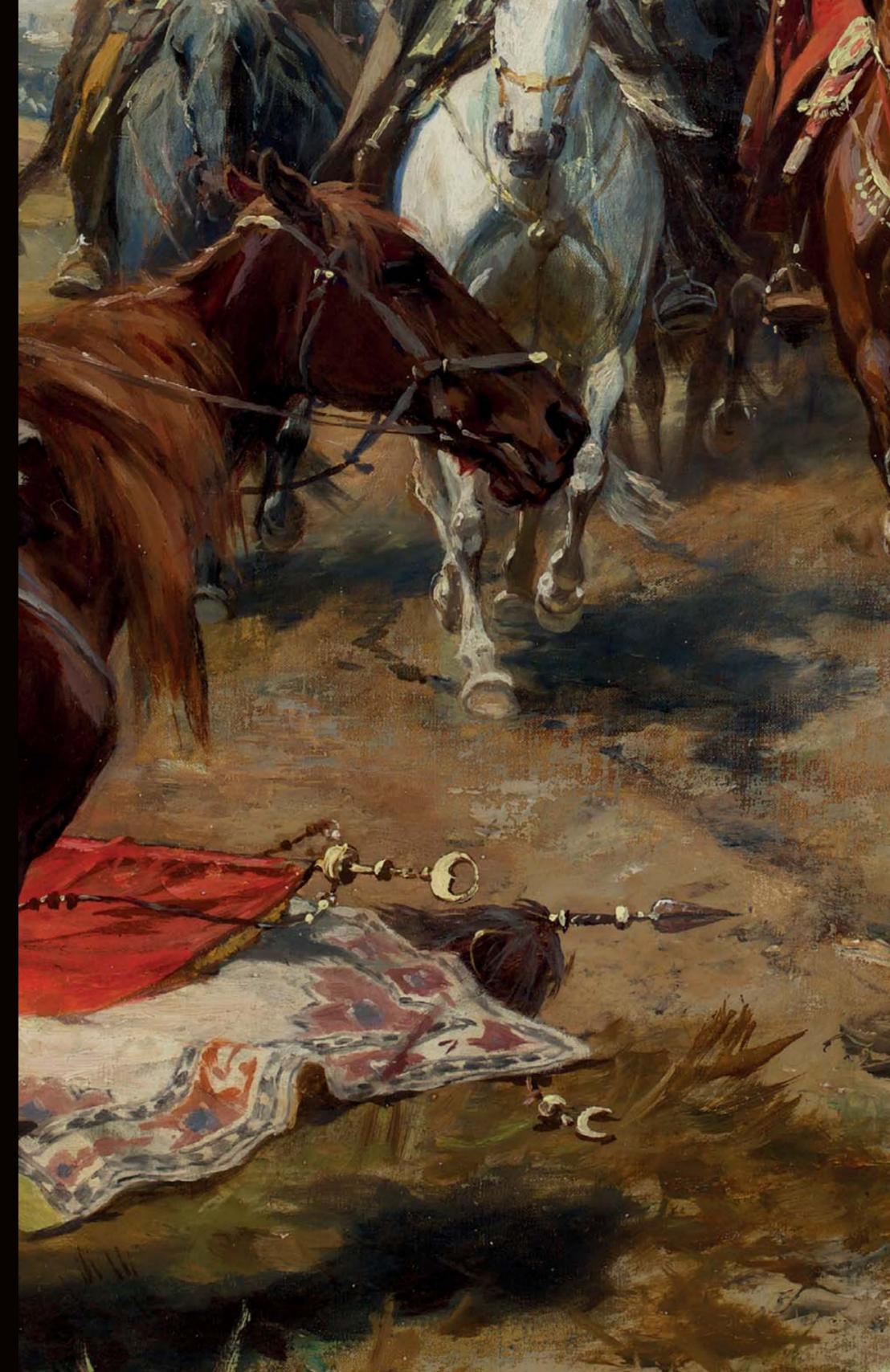
olej, płótno, 80 x 124 cm
sygn. p.d.: Józef Brandt z Warszawy Monachium 1913

Estymacja: 1 800 000 – 2 500 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Panorama Art Gallery, aukcja 07.12.1997, poz. 29
kolekcja Karola Lewińskiego (od poł. lat 80. XX w.)
kolekcja Walerii Ablewskiej i Kazimierza Ruszkiego (od 1948)
kolekcja Jerzego Hraško (od 1944)
kolekcja Marii Łozińskiej, wdowy po gen. Janie Hemplu
kolekcja gen. Jana Hempla (od 1928)
Warszawa, kolekcja Bernarda Gutnajera

WYSTAWIANY
Warszawa, TZSP, 1913.

REPRODUKOWANY
Józef Brandt, red. Micke-Broniarek E., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, tom 2, s. 352.
Panorama Art Gallery [katalog], 07.12.1997, nr kat. i il. 29.
Łozińska-Hemperl M., Z łańcucha wspomnień, Kraków 1986, il. 16.
Wiercińska J., Katalog prac wystawowych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 33.
Lubierzyński F., Koń w malarstwie polskim. Studium historyczno-estetyczne, „Miesięc Illustrowany”, nr 6 (1913), s. 455.
Kwietniowa wystawa Zachęty w Warszawie, „Ziarno” nr 15 (1913), s. 233.



Wielka rola Juliusza Kossaka w historii malarstwa XIX w na tym właśnie polega, że stał się pomostem między zubożoną na wszystkie przejawy sztuki publicznością polską a wielką sztuką. (...) Kossak stworzył sztukę opowiadającą byt polskiej prostej wolności (...), humor zawadiacki i wielkie męstwo mówiące o wielkości nie historii, ale ludzi, którzy własną krwią ją tworzyli. Wielkość Kossaka nie jest wielkością genialnego malarza, stwarzającego nowe problemy w sztuce, nową epokę. Wielkością jego jest doskonale odczucie człowieka, ówczesnego społeczeństwa i pokazanie mu znaczenia sztuki. Kossak był najszlachetniejszym typem wielkiego ilustratora i wielkiego popularyzatora sztuki.

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

Jednym z tych, w którego dziełach najwszechstronniej, najbezwzględniej, najbezpośredniej odbija się charakter i duch plemienny, rasowe właściwości i kultura długowieczna i świat zewnętrzny, w którym naród żył i działał jest Juliusz Kossak. Na całym tym obszarze ziemi, na którym rozegrał się dramat dziejowy polskiego narodu, na którym pozostało życie polskie lub jego wspomnienie, wszędzie się tam spotyka z twórczością Kossaka. (...) Cokolwiek żyło na obszarze Polski, wszystko to żyje i żyć będzie w jego dziełach. (...) W sztuce jego wyraził się wielki artysta i nadzwyczajnie prawy i prawdziwy człowiek, toteż jego obrazy dla przyszłych badaczy naszej cywilizacji będą dokumentami bezwzględnej wiarogodności. Sztuka Kossaka jest jednym z najszlachetniejszych przejawów ludzkiej duszy i najprawdziwszym odtworzeniem polskiego życia.
– *Stanisław Witkiewicz*

Witkiewicz S., Juliusz Kossak, wyd. Nakładem Towarzystwa Wydawniczego Warszawa – E. Wende i Spółka, Lwów 1906.

9
JULIUSZ KOSSAK
(1824-1899)

Dwóch jeźdźców, 1893

akwarela, papier, 31,3 x 27,1 cm
(w świetle passe-partout)
sygn. u dołu: Juliusz Kossak 1893 na odwrocie
orzeczenie z 1946 roku potwierdzające autentyczność pracy podpisane przez prof. Feliksa Koperę

Estymacja: 80 000 – 90 000 zł

PROWENIENCJA
Szwecja, kolekcja prywatna
Kraków, kolekcja prywatna





10
ADAM SETKOWICZ
(1876-1945)

Zaprzęg zimowy, 1900

olej, płótno, 60 x 99,5 cm
sygn. p.d.: A. Setkowicz 900

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

Tadeusz Popiel herbu Sulima urodził się w roku 1863 w Szczucinie. Od 1876 roku był wychowankiem Krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Uważany przez profesorów za wybitnie zdolnego, został przyjęty w roku 1881 na Oddział Kompozycyjny, tzw. Majsterszule, pod osobistym kierownictwem Jana Matejki. W osobie Matejki znalazł młody artysta oddanego protektora. Jako jeden z nielicznych uczniów otrzymywał za jego poleceniem zamówienia na obrazy, a sam Matejko starał się o stypendium Wydziału Krajowego dla Popiela. W kolejnych latach kształcenie w Krakowie uzupełniał Tadeusz Popiel studiami w Wiedniu i Monachium.

Dość szybko zaczął odnosić pierwsze sukcesy. W 1890 roku w Paryżu otrzymał złoty medal za obraz „Mojżesz na Górze Synaj”. W roku 1893 jego obraz „Po burzy”, wystawiony w dziale polskim Wystawy Światowej (World's Columbian Exposition) w San Francisco uzyskał złoty medal, a następnie wielkie złote medale na wystawach w Chicago i Filadelfii, wreszcie zakupiony został przez muzeum w St. Louis. W roku 1894 pracował przy urządzaniu wystawy krajowej we Lwowie; jego dziełem było alegoryczne malowidło zdobiące fronton pawilonu przemysłowego, wystawiał ponadto Święto Tory, wreszcie w specjalnym pawilonie zna-

ła miejsce Panorama Racławicka Jana Styki i Wojciecha Kossaka, w której Popiel namalował chwalone przez krytykę partie pejzażu i postacie chłopów. Współpracował jeszcze ze Styką przy panoramach Golgota i Bem w Siedmiogrodzie. W roku 1899 wygrał konkurs na dekorację malarzką kaplicy polskiej św. Stanisława w Bazylice świętego Antoniego w Padwie. Zgodnie z warunkami konkursu, przed rozpoczęciem prac, spędził rok we Włoszech, w Akademii Florencyjskiej, Rzymie, Wenecji i Loreto, gdzie doskonalił umiejętność malarstwa freskowego.

Uczestniczył też Popiel w życiu artystycznym: brał udział w założeniu stowarzysze-

[...] Słowem artysta zdołał być portretować z równą doskonałością mężczyzn jak kobiety, zdołał być odtworzyć piękno przyrody wcale kontemplacyjnie i w ogóle obrazy swoje owiać nimbem uroku i czaru.

Sokolnicki L., Tadeusz Popiel. Szkic monografii, Poznań 1913, s. 9.

nia „Młoda Sztuka” we Lwowie w roku 1900, mającego służyć radą i pomocą młodym artystom i organizować ich wystawy, oraz Stowarzyszenia Artystów w Poznaniu, gdzie sam miał wystawy w latach 1908, 1910 i 1912, i gdzie znalazł nabywców m.in. na sławne już swoje obrazy „Jasłka” i „Syzyf”. Obrazy Popiela były bowiem znane szerokiej publiczności, gdyż reprodukowaty je przez całe trzydziestolecie poprzedzające pierwszą wojnę światową niemal wszystkie polskie czasopisma ilustrowane.

W malarstwie sztalugowym poruszał tematykę religijną i historyczną, malował sceny rodzajowe, portrety i pejzaże. Niektóre z kompozycji cieszyły się tak wielkim powodzeniem, że zmuszony był powtarzać ten sam temat w kilku wariantach, zawsze z właściwą sobie troską o detal i pieczołowitością warsztatową. Do takich prac należy oferowany obraz „Branki

w jasyrze” („Branki tatarskie”), malowany około 1897 roku, który od znanych już wersji tego samego motywu odróżnia przede wszystkim obfitująca w mnogość detali kompozycja sceny. Pierwotnie temat Branek tatarskich został zamówiony u Popiela przez Jana II barona Goetze-Okocimskiego, mecenasa i filantropa, do powstającego pałacu w Okocimiu, jednej z najokazalszych rodowych siedzib ówczesnej Galicji. „Branki w jasyrze” należały do popularnego nurtu historycznego i orientalizującego panującego w polskim malarstwie końca XIX wieku. Tematykę z tego gatunku podejmowano chętnie w Monachium czy w Wiedniu. Nie bez znaczenia dla powodzenia tych przedstawień wśród bogatej klienteli Tadeusza Popiela miała opublikowana parę lat wcześniej powieść „Branki w jasyrze” pióra Jadwigi Łuszczewskiej (pseudonim Deotyma).

11 TADEUSZ POPIEL (1863-1913)

Branki w Jasyrze, ok. 1887

olej, płótno, 75 x 114 cm
sygn. l.d.: Tad. Popiel

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

Na szerokim tle pejzażowym Popiel przedstawił wóz z łupami, wokół którego stoją, siedzą i leżą związane kobiety wzięte w jasyr. W lewej części kompozycji, przy wozie, widoczna jest postać Tatara na koniu, zwróconego przodem do otwierającej się przed nim sceny obozowiska, zajmującego pozostałą część płótna. W głębi widoczny jest mały staw, a za nim obóz tatarski z pasącymi się końmi. Całość domyka łuna pożaru w prawej części kompozycji.

Znany i wzięty za życia, choć ignorowany przez zwolenników nowych prądów w sztuce, był Popiel epigonem historyzmu i eklektyzmu. Za wzór brał malarstwo wiedeńskie i monachijskie, którego założenia z powodzeniem realizował w swych dziełach historycznych i rodzajowych. Niezwykle pracowity i płodny, pojmował sztukę przede wszystkim jako służbę Ojczyźnie.





WOJCIECH KOSSAK

Wielu mieliśmy malarzy batalistów, malarzy koni a jednak żaden nie osiągnął tego stopnia perfekcji i popularności. Zasluga to zatem nie tylko tematu, ale i sposobu jego traktowania, właściwego dla Kossaka stylu i temperamentu, które szczególnie odpowiadały upodobaniom najszerszych warstw społeczeństwa polskiego. Wojciech stworzył nie tylko w malarstwie, ale po prostu w naszych wyobrażeniach wierne do sugestywności sylwetki wiarusów napoleońskich i listopadowych, jak i niepowtarzalnych w typie żołnierzy Polski Odrodzonej.

Olszański K., Wojciech Kossak, wyd. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź, 1990, s. 50.

Syn Juliusza Kossaka, ojciec Jerzego oraz Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – poetki i Magdaleny Samozwaniec – pisarki. Wojciech Kossak urodził się w Paryżu w noc sylwestrową tuż przed północą roku 1856. Ojcem chrzestnym został przyjaciel Juliusza Kossaka, wybitny francuski malarz-batalista Horacy Vernet. Pierwszym nauczycielem malarstwa był dla Wojciecha jego ojciec. Studia artystyczne odbył w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza by następnie kontynuować naukę na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Studia przerwał roczny pobyt w krakowskim pułku c.k. ułanów. Służba w wojsku wywarła znaczny wpływ na kierunek zainteresowań artystycznych Wojciecha jako malarza - batalisty, miłośnika tematów wojskowych. Środowisko wojskowych było pierwszym odbiorcą jego ob-

razów, których tematem były portrety dowódców, rewie wojskowe, ataki konnicy i artylerii. Do nauki powrócił w 1877 w paryskiej École des Beaux Arts. W 1915 został mianowany profesorem batalistyki w warszawskiej SSP, z czym wiązały się jego częste pobyty w stolicy. Znamienny dla sztuki Wojciecha pietyzm w oddawaniu historycznych i kostiumowych realiów jak i niezwykła sprawność warsztatowa ma źródło niewątpliwie w latach spędzonych w pracowni swego ojca – Juliusza. Jednak przez wzgląd na wielość zamówień wielokrotnie powracał do tych samych tematów, którym nadawał formy realistyczne. Z powodzeniem stosował trudne skrótory i skomplikowane ujęcia perspektywiczne. W licznych kompozycjach utrwał wizerunki anonimowych legionistów, żołnierzy, równie chętnie jak wojskowe patrole, dramatyczne epizody bitewne

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

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

i heroiczne potyczki. Cechą charakterystyczną sztuki Kossaka była wyniesiona z domu rodzinnego miłość do koni, których sylwetki malował z wielką wprawą i swobodą. Wojciech Kossak cieszył się ogromną popularnością wśród współczesnych. Brał udział w życiu wyższych sfer, był na dworze cesarskim w Wiedniu i Berlinie, błyszcząc urokiem osobistym, dowcipem i świetną prezencją. Przyjazny i życzliwy dla wszystkich był Kossak osobą pożądaną w towarzystwie a swój rodzinny dom – słynną Kossakówkę – uczynił miejscem spotkań elity ówczesnego Krakowa. Do gości Kossaków zaliczyć można najznamienitsze postaci – malarzy, pisarzy, aktorów i muzyków - Henryka Sienkiewicza, Jacka Malczewskiego, Witkacego, Juliana Tuwima czy Ignacego Paderewskiego.



Wojciech Kossak z żoną Marią, 1890, Wojciech Kossak, Kazimierz Olszański, s. 13.



Co jest w szkole francuskiej ciekawem i charakterystycznym i co ją przedewszystkiem różni od niemieckiej, to powaga, z jaką się traktuje pracę przez pierwsze trzy kwadranse jednej godziny, a szalona petua młodości, figłów i dowcipu, wesołość przez kwadrans pauzy.
– *Wojciech Kossak*

Wspomnienia, wyd. Gebethera i Wolfa, Kraków 1913, s. 67.

Najwcześniejszy etap twórczości Wojciecha Kossaka związany jest z Monachium i Paryżem, gdzie dwudziestoparoletni wówczas artysta zdobywał malarskie szlify. Obrazy z tego okresu, przypadającego na lata 70. i 80. XIX wieku to przede wszystkim studia rzeźb antycznych („Biust grecki”, 1871), portrety („Głowa starca”, 1874), kompozycje o charakterze historycznym („Brygadier”, 1873) oraz dekoracyjne w swym wyrazie i rozbudowane obrazy przedstawiające wyjazdy na polowania czy sceny o tematyce zahaczającej o malarstwo rodzajowe jak „Zabawa w ogrodzie w manierze fête galante” (1882) i „Na kwatere, spotkanie z przyszłą żoną” (1889).

Już najwcześniejsze prace Wojciecha Kossaka zdradzają zainteresowania artysty, które znajdują swoje pełne rozwinięcie w późniejszej twórczości. Mowa tu przede wszystkim o tematyce wojskowej, która znajdowała swoje odbicie w pieczołowitym oddaniu detali umundurowania, w doskonałej obserwacji konia w ruchu, w obeznaniu historycznym. Kossak chętnie podejmował wówczas motywy, które pozwalały mu na zbudowanie scen nie tylko oddających erudycję artysty ale przede wszystkim dekoracyjnych, w których dużą wagę przywiązywał również do pejzażu i detalu architektonicznego.

Oferowany obraz zatytułowany „Szkoła jazdy Stanisława Augusta Poniatowskiego” namalowany w 1883 roku to przykład wszystkich wyżej wymienionych cech wczesnego malarstwa Kossaka. Znany również pod tytułem „Królewska ujeżdżalnia za czasów Stanisława Augusta” (tytuł ten przytacza Kazimierz Olszański w monografii poświęconej Wojciechowi Kossakowi) przedstawia wnętrze maneżu, w którym ćwiczone są konie. Moda na tego rodzaju budowle rozwinęła się w Warszawie w połowie XVIII w. Pierwszy wybudował maneż August III w 1748 r. w ogrodzie przy Pałacu Saskim. Za nim poszli inni. Minister Henryk Brühl – dziewięć lat później – wymurował maneż w podwórzu swojego pałacu przy ul. Wierzbowej. W jednej z oficyn dziedzicznych przy tzw. Pałacu Małym Franciszka Ksawerego Branickiego na Nowym Świecie również znajdowała się ujeżdżalnia. Kolejnymi były ujeżdżalnie królewskich braci: Kazimierza, w jego ogrodowej rezydencji przy ul. Wiejskiej, i Michała usytuowane na tyłach Pałacu Prymasowskiego przy ul. Senatorskiej (zniszczony w 1944 r.).

Najokazalszą ujeżdżalnią była umieszczona w budynku wzniesionym w latach 1819-23 przy ul. Królewskiej w sąsiedztwie (nieistniejącego już wtedy) maneżu saskiego. Jego twórcą był Jakub Kubicki, zaufany architekt króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. „Gorliwy i niespracowany ten artysta zupełnie oddany swej sztuce, wybudował w całym kraju kilkadziesiąt kościołów, pałaców i wiejskich obywatelskich domów, które wygodą, urządzeniem i właściwą, a gustowną ozdobą zalecają się” pisał o Kubickim Franciszek Maksymilian Sobieszczański w wydanych w 1849 roku „Wiadomościach historycznych o sztukach pięknych w dawnej Polsce” (wyd. S. Olgerbranda, Warszawa 1849, s. 223). Przeznaczona dla wojska ujeżdżalnia w swoich dłuższych elewacjach została ozdobiona sześciokolumnowymi, doryckimi portykami, w elewacjach krótszych zaś – dwukolumnowymi portykami wgłębnymi. Okna piętra przyjęły wykrój półkola. Wystrój elewacji, przy prostocie kształtu obiektu, odznaczał się bogactwem form dekoracyjnych, m.in. w postaci płycin tryglifowego gzymsu. Pięćdziesiąt lat później gmach przebudowany został na Giełdę. Otrzymał wówczas dekorację rzeźbiarską w tympanonie. Budowla uległa całkowitemu zniszczeniu podczas II wojny światowej.

Wszystko wskazuje na to, że to właśnie ujeżdżalnia przy ulicy Królewskiej mogła posłużyć Wojciechowi Kossakowi za scenę do zbudowania dekoracyjnej a zarazem lekkiej i bardzo przyjemnej w odbiorze kompozycji. W głębi kompozycji widoczna jest brama, nad którą widnieje rzeźbiona tarcza z herbem króla podtrzymywana przez dwa anioły. Odbywa się nauka jazdy konnej. Czterech mężczyzn jeden za drugim jedzie w głębi ku prawej na koniach ciemnej maści, a przed nimi, na pierwszym planie, kobieta siedząca na białym koniu, stąpającym ku lewej. Tuż obok na lewo stoi wsparty oburącz na szabli oficer gwardii konnej królewskiej, prowadzący naukę jazdy, jak to wskazuje trzymany przez niego bicz. Przy nim bliżej ku pierwszemu planowi stoi żołnierz trzymający na ręku tkaninę. Jeźdźcie przyglądają się panie i panowie, znajdujący się na balkonie na lewo, oraz dwaj mężczyźni widziani w głębi na tle bramy. Wojciech Kossak tuż przed podjęciem studiów w Paryżu odbył jednoroczną służbę w wojsku austriackim, w pułku ułanów w Krakowie. Służba przyczyniła się do pogłębienia upodobań artystycznych malarza, zwłaszcza zaś do zainteresowania tematyką końską. Stąd też nieprzypadkowy wybór takiego a nie innego motywu dla zbudowania kompozycji oferowanego obrazu. „Szkoła jazdy Stanisława Augusta Poniatowskiego” to malarstwo eklektyczne, łączące w sobie elementy historyczne z bogatym kostiumem typowym dla XIX wiecznego malarstwa. Nadrzędną wartością wydaje się tu być dekoracyjność kompozycji, do której przez swą tematykę Kossak miał stosunek osobisty.

12 WOJCIECH KOSSAK (1856-1942)

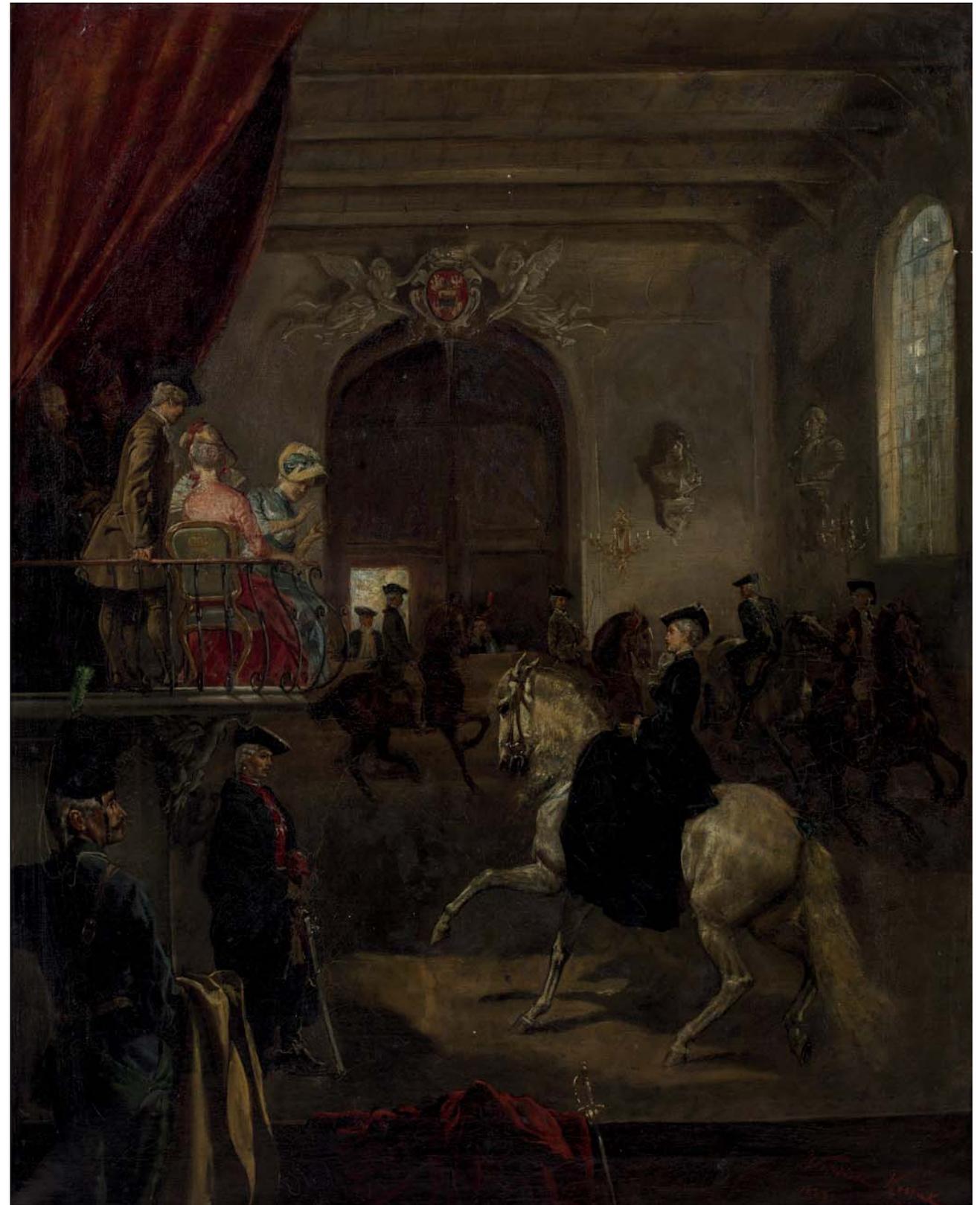
Szkoła jazdy Stanisława Augusta Poniatowskiego, 1883 (Królewska ujeżdżalnia za czasów Stanisława Augusta)

olej, płótno, 79,5 x 63,5 cm
sygn. p.d.: Wojciech Kossak 1883 na odwrocie
orzeczenie z 1945 roku potwierdzające
autentyczność pracy podpisane przez prof. dr
Feliksa Koperę

Estymacja: 600 000 – 700 000 zł

PROWENIENCJA
Bielsko-Biała, kolekcja prywatna
Bielsko-Biała, Galeria Sztuka i Antyki (1992)

LITERATURA
Olszański K., Wojciech Kossak, wyd. Zakład
Narodowy im. Ossolińskiego, Wrocław - Warszawa
- Kraków - Gdańsk 1976, s. 13. (jako Królewska
ujeżdżalnia za czasów Stanisława Augusta)





13
WOJCIECH KOSSAK
(1856-1942)

Ułan na koniu, 1921

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

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

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

14
ALEKSANDRA EGOROVNA
MAKOVSKAJA
(1837-1915)

Panny z gęsiami

olej, płótno naklejone na tekturę, 17 x 22,5 cm
sygn. p.d.: A. Makovskaja (cyrylicą)

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Szwecja, kolekcja prywatna



15
MARIAN SZCZERBIŃSKI
(1900-1981)

Przed polowaniem, 1931

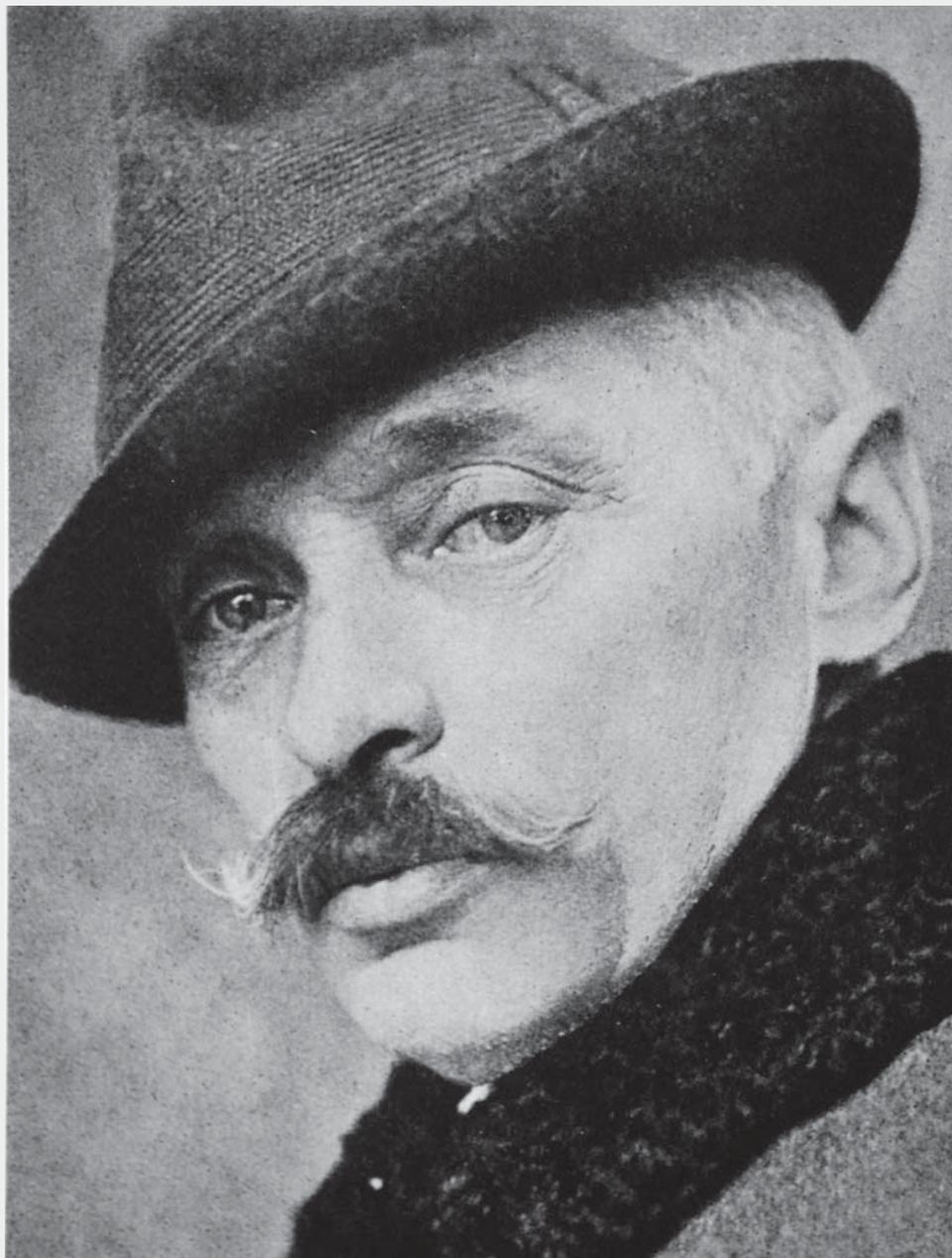
akwarela, papier naklejony na tekturę,
55 x 102 cm
sygn. p.d.: Szczerbiński 1931

Estymacja: 7 000 – 9 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



WŁODZIMIERZ TETMAJER



Włodzimierz Przerwa – Tetmajer, pocz. lat 20, fot. Krzysztof Chojnacki, East News.

Realistyczne, mocne w wyrazie obrazy Tetmajera charakteryzowały bogate efekty fakturalne i kontrastowe zestawienia słonecznych barw. Stopniowo dzieła Tetmajera stawały się coraz bardziej żywiołowe i zamaszyste w wykonaniu. Niekiedy artysta wprowadzał czynnik ruchu, dynamizując pozy przedstawianych postaci.

Malinowski J., Malarstwo Polskie XIX wieku, wyd. DiG, Warszawa 2003, s. 244.

Włodzimierz Tetmajer był malarzem, grafikiem, pedagogiem, politykiem, literatem. Jest uznawany za jednego z najwybitniejszych reprezentantów młodopolskiej sztuki inspirujących i fascynujących się rodzimym folklorem. Był przyrodnim bratem poety Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Urodzony w 1861 roku w Harkłowej k. Nowego Targu, zmarł w 1923 w Krakowie.

W 1875 roku rozpoczął edukację artystyczną uczęszczając na zajęcia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. W 1882 roku wyjechał do Wiednia, by tam podjąć naukę w Akademii Sztuk Pięknych u Ch. Griepenkerla. W latach 1882-1886 odbył regularne studia w krakowskiej uczelni pod kierunkiem F. Cynka, Loefflera i W. Łuszczkiewicza. Równolegle ukończył filologię klasyczną na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pomiędzy 1886-1889 doskonał swój warsztat artystyczny w Monachium pod kierunkiem A. Wagnera. Później studia uzupełnił w paryskiej Académie Colarossi; uzyskał także stypendium cesarskie na wyjazd do Rzymu. W okresie 1889-1895 uczęszczał do klasy mistrzowskiej J. Matejki w krakowskiej akademii.

Artysta od 1890 spędzał letnie miesiące w podkrakowskiej wsi Bronowice Małe. W 1895 roku zdecydował się osiedzić tam na stałe. Od 1899 roku należał do Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, które reprezentowało polską sztukę w ramach międzynarodowego ruchu wystawienniczego. Od 1901 założył i nauczał w Szkole Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego dla Kobiet. W tymże roku został współtwórcą Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”. W 1908 roku wstąpił do grona członków-założycieli ugrupowania Zero kontestującego działalność „Sztuki”. Jako członek Polskiego Stronnictwa Ludowego i współzałożyciel frakcji PSL-Piast prowadził ożywioną działalność polityczno-społeczną. W latach 1911-1918 pełnił

funkcję posła w parlamencie wiedeńskim. Podobno planował wystartować w wyborach sejmowych również w niepodległej Polsce, ale ostatecznie wycofał swoją kandydaturę.

Artysta zajmował się również projektowaniem witraży, ilustratorstwem, malarstwem ściennym i scenografią. W 1902 wykonał polichromię kaplicy królowej Zofii w katedrze wawelskiej. Ożeniony z córką chłopca z Bronowic, Anną z Mikołajczyków, stał się pierwowzorem postaci Gospodarza w dramacie Wyspiańskiego „Wesele”. Jego profil psychologiczny trafnie nakreślił Tadeusz Boy-Żeleński słowami: „Jest on w ‚Weselu’ jak żywy, ze swoim szlachetnym sentymentem, gestem kontuszowym, ze swą zamaszystą fantazją i niewytrzymałością nerwową”.

Tetmajer również wykonał kilka satyrycznych rysunków, które zdobyły - wraz z pracami S. Wyspiańskiego, J. Mehoffera, W. Wojtkiewicza i A. Procajłowicza - krakowską kawiarnię artystyczną, „Paon” Ferdynanda Turlińskiego.

Niepowtarzalna sztuka Włodzimierza Tetmajera powstawała pod wpływem inspiracji malarstwem monachijskim i dziełami Aleksandra Gierymskiego. Jego obrazy są pełne wyrazu, a styl artysty całkowicie oddaje charakterystyczny dla epoki Młodej Polski zachwyty rodzimą ludowością. Twórca w swych obrazach ukazywał z mistrzowską dogłębnością barwne obrzędy, tradycyjną obyczajowość i codzienne życie podkrakowskiego ludu. Malarz przedstawiał sceny rodzajowe z pewnego rodzaju „opowiadaniem” i po mistrzowsku kreował pogodny nastrój wydarzeń. Tetmajer malował okolicznościowe i religijne „wydarzenia”, ukazywał na płótnach modlące się osoby, świąteczne zwyczaje przed bronowickim dworkiem a jednocześnie potrafił uchwycić żywiołowość postaci z ludu.

Nieporównany mistrz koloru, jeden z najlepszych, najśłoneczniejszych pejzażystów, jakich malarstwo nasze wydało – Tetmajer odwraca się od czystej sztuki i staje na czele ruchu, który pod ogólnym hasłem wprowadzenia sztuki do życia dąży jednak do żądania ściślejszego, by wprowadzić do życia pierwiastek kultury chłopskiej.

– *Jan Sten*

Postać Włodzimierza Tetmajera nierozwalnie wiąże się w historii literatury i sztuki polskiej z epoką „Młodej Polski”. Artur Górski, pisarz i krytyk literacki, autor terminu określającego tę właśnie epokę pisał o współczesnym mu malarstwie słowami: „Dwa zdają mi się przejawy rodzimości w malarstwie polskim: wielka ekspresja uczucia (Matejko) i pewien odrębny nastrój, pewien ton grający w nich rodzimą melodię. W tym nastroju tworzy Chełmoński i Wł. Tetmajer”. Tetmajer, uczeń Jana Matejki, artystyczną drogę rozpoczynał pod wielkim wpływem swojego mistrza lecz zagraniczne wyjazdy, w czasie których zetknął się z malarstwem plenerowym i impresjonizmem spowodowały odwrót artysty od akademizmu i historyzmu. Wywodzący się z krakowskiego środowiska Tetmajer stał się w krótkim czasie wiodącym twórcą młodopolskim a podejmowana przez niego tematyka skupiła się na wątkach związanych z powszechnie panującą wówczas modą na tzw. chłopomanie. Fascynacja zepchniętym na margines światem chłopstwa, ich obyczajowością

i tradycjami, wynikała z pobudek patriotycznych i nierzadko przybierała też wymiar osobisty – jak wielu mu współczesnych artystów również Włodzimierz Tetmajer zawarł związek małżeński z chłopką - Anną Mikołajczykówną z Bronowic, a jego przyjaciel - poeta Lucjan Rydel - wybrał sobie na żonę siostrę Anny, Jadwigę. Ślub Lucjana i Jadwigi stał się później kanwą „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego, w którym Gospodarzem jest właśnie Włodzimierz Tetmajer. Dzięki małżeństwu artysty z Anną Bronowic (obecnie dzielnica Krakowa) stały się najbardziej obmalowaną polską wsią. Zjeżdżała się tu wówczas cała krakowska „malarzarnia” by tworzyć, a później w domu Tetmajera odbyło się słynne „Wesele”. Fascynacja ludowością nie mogła nie wpłynąć na twórczość malarską artysty.

Oferowany obraz „Wielkanoc w Bronowicach” jest kwintesencją owego żywego zainteresowania obyczajowością chłopów, których środowisko Tetmajer obserwował „od wewnątrz”. Święta Wielkiej Nocy, zakorzenione w żywej wierze połączonej z bogatą tradycją polskiej wsi,

niejednokrotnie stanowiły dla Tetmajera źródło malarskich inspiracji. Już w 1897 roku stworzył on pierwszy obraz o tej tematyce – „Święcone” (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie). Rzecz dzieje się w centrum wsi, a w dali widać bronowickie chałupy. Lud zgromadził się strojnie ubrany wokół kapłana, który ma to jądło świąteczne pokropić wodą święconą. Oferowana praca „Wielkanoc w Bronowicach”, namalowana w 1904 roku, uzupełnia opowieść ukazując wyjście bądź powrót z wielkosobotniego święcenia pokarmów. Z właściwą sobie swobodą i Tetmajer stworzył wielopostaciową scenę o swoistej dramaturgii. Postaci malowane są syntetyczną ale traktowaną miękko i rozlewnie plamą barwną. Postimpresjonistyczne reminiscencje widoczne są w przerysowanych kontrastach światła i cienia oraz w dekoracyjnym podejściu do płaszczyzn. Statyka postaci ujętych w obrazie podkreśla podniosłość religijnego obrzędu. Całość jest silnie nacechowana jedyną w swoim rodzaju poetyką wrażliwością artysty, która czyni zeń malarza na wskroś polskiego.



16
WŁODZIMIERZ TETMAJER
(1862-1923)

Wielkanoc w Bronowicach, 1904

olej, płótno, 75,5 x 100,5 cm
sygn. p.d: Włodzimierz Tetmajer 1904

Estymacja: 350 000 – 500 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 30.03.2003, poz. 25



Tetmajerowie byli bogatą ziemiańską rodziną. W wyniku podjętej przez niego decyzji o ożenku z Anną Mikołajczykówną, córką chłopca z Bronowic, posądzony o mezalians Włodzimierz nie mógł już liczyć na nic z tej rodzinnej fortuny. Młodzi małżonkowie pomieszkiwali kątem w wiejskiej chatupie Mikołajczyka. Dopiero w 1894 roku na polu teścia Włodzimierz wybudował dwór. Był to budynek bardzo skromny, drobnoszlachecki – cztery izby z sienią, dach kryty strzechą. Nazwany był w późniejszych latach „Rydlówką” - artysta odstąpił go bowiem swojemu przyjacielowi, poecie Lucjanowi Rydlowi, na przyjęcie weselne. To właśnie tutaj umieścił akcję swojego słynnego dramatu Stanisław Wyspiański. Bohaterami autor uczynił gości weselnych, wśród nich również Włodzimierza Tetmajera jako Gospodarza, a także jego żonę, starszą siostrę panny młodej. Kilka lat później Włodzimierz Tetmajer zdecydował się sprzedać swojemu przyjacielowi dworek. Sam zaś przeniósł się z rodziną nieopodal, do obszerniejszego dworku wraz z przyległymi zabudowaniami gospodarczymi.

Posiadłość ta należała wcześniej do zakonu franciszkanów. Tetmajer, po osiedleniu się w nowym miejscu przebudował dwór i powiększył, przystosowując na potrzeby dużej rodziny.

Kiedy rozbudowę zakończono, dom składał się z czterech pokoi, dobudowanej kuchni i wejściowej sieni oraz z poddasza. W znajdującej się obok stodoły artysta urządził sobie pracownię oraz wygospodarował dodatkowe pokoje dla gości. Ponoć właśnie w pomieszczeniach dawnej stodoły Włodzimierz Tetmajer przebywał najchętniej - tu malował i pisał.

Dom szybko zyskał miano „Tetmajerówki”. Krakowscy artyści i przyjaciele często odwiedzali Tetmajera i przesiadywali w bronowickim dworku długie godziny. Anna i Włodzimierz Tetmajerowie idealnie połączyli chłopskie gospodarstwo z inteligentnym domem artysty i polityka. Żona zajmowała się prowadzeniem domu, wychowywaniem ośmiorga dzieci, była też wielkim wsparciem i przyjaciółką dla męża. „Tetmajerówka” niejednokrotnie była bohaterką malarskich kompozycji artysty, który przedstawiał ją samą bądź wykorzystując jako malownicze tło do rozgrywających się scen, jak w przypadku oferowanego obrazu „Łapanie dziewcząt”. Dwór i sąsiadująca z nim pracownia - stodoła, otaczający go ogród ze starymi drzewami i krzewami, malwy zagląające do okien - wszystko to tworzyło sielską, urokliwą całość.

17
WŁODZIMIERZ TETMAJER
(1862-1923)

Łapanie dziewcząt, ok. 1920

olej, płótno, 43,2 x 55,8 cm
sygn. p.d.: WT Tetmajer

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



Osiadłszy w Bronowicach Tetmajer zżył się ze wsią najzupełniej po bratersku, wszedł pod urok polskiego chłopca-Piasta, nauczył się go rozumieć i z nim pracować.

– *Tadeusz Boy Țeleński*

JULIAN FAŁAT

W obrazach olejnych, podobnie jak akwarelowych, Fałat operuje plamą, tj. sylwetka przedmiotów i wartością plamy czyli walorem. Nadaje to obrazom jego wygląd prac impresyjnych, robionych na gorąco, wprost z natury, przetransponowanej na płótno czy papier ludząco, z nerwem malarskim, a zabarwionej indywidualnymi cechami temperamentu artysty.

Juszczak W., Malarstwo Polskiego Modernizmu, wyd. słowa obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 200.

Julian Fałat urodził się w 1853 roku w Tuligłowach. Pochodził z rodziny osadzonej w tradycyjnych wartościach surowości i pobożności. Od najmłodszych lat przejawiał talent malarski, niespecjalnie za to garnąc się do nauki. Wstępując do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie sprzeciwił się ojcu, który widział raczej jego miejsce w gospodarstwie. Lata studenckie naznaczone biedą i głodem były najcięższym okresem w życiu artysty. Udało mu się jednak wyjechać za granicę i podjąć studia najpierw w Monachium pod kierunkiem Jerzego Raaba, a także Józefa Brandta, a potem w Rzymie i w Paryżu. W latach 1885 – 1886 odbył wielką podróż dookoła świata, co ugruntowało i ukierunkowało jego wrażliwość twórczą. Po powrocie z tych podróży stał się już w zasadzie malarzem znanym i cenionym. Często był zapraszany do majątku Radziwiłłów w Nieświeżu, a podczas jednego z takich zaproszeń zetknął się z cesarzem Wilhelmem II, wówczas jeszcze następcą tronu. Ten powołał go do

Berlina, gdzie przez szereg lat artysta był jego nadwornym malarzem. Brał udział w wystawach berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych i został jej członkiem. W roku 1895 Fałat został dyrektorem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, dzięki jego staraniom przemianowanej w 1900 roku na akademię. Posady profesorskie zaproponował gronu najwybitniejszych modernistów, Stanisławowi Wyspiańskiemu, Leonowi Wyczółkowskiemu, Jackowi Malczewskiemu, Józefowi Mehofferowi, Janowi Stanisławskiemu, Teodorowi Axentowiczowi, Konstantemu Laszczce, Stanisławowi Dębickiemu, Ferdynandowi Ruszczycowi i Józefowi Pankiewiczowi, otwierając tym samym nowy rozdział w dziejach polskiego szkolnictwa artystycznego. W 1910 roku, po przejściu na emeryturę, przeniósł się na stałe do swej posiadłości w Bystrej na Śląsku Cieszyńskim. Prowadził rozległą działalność, również publiczną, m. in. w latach 1922-1923 sprawował urząd dyrektora Departamentu Sztuki w Ministerstwie Wyznań

Religijnych i Oświecenia Publicznego. Przede wszystkim jednak był członkiem Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka, ugrupowania skupiającego od 1897 koryfeusza malarstwa polskiego. Swe prace pokazywał regularnie od 1874 w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, gdzie w 1925 odbyła się retrospektywna prezentacja jego twórczości. Od 1878 eksponował corocznie swe obrazy i rysunki w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, które zorganizowało w 1926 wystawę jubileuszową artysty. Artysta prezentował swe prace także za granicą, m. in. w Paryżu, Liège, Berlinie, Monachium, Chicago, Wiedniu Düsseldorfie, Saint Louis, Wenecji i Rzymie. Został odznaczony srebrnym medalem na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Berlinie (1891), wielkim złotym medalem na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (1929) oraz Wstęgą Komandorii Orderu Polonia Restituta (1928). Zmarł 9 lipca 1929 roku w Bystrej.



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



W roku 1886 rozeszła się wiadomość, że Wilhelm Pruski jedzie do Nieświeża na polowanie na niedźwiedzia, jako gość księcia Antoniego Radziwiłła. Ponieważ ostatnimi czasy rysowałem wiele dla pism ilustrowanych jak „Kłosa”, „Tygodnik Ilustrowany” i „Tygodnik Powszechny”, pomyślałem, że i na tych polowaniach powinien znaleźć się artysta malarz, który by scenami z nich zasilał pisma polskie i zagraniczne. Nie tracąc czasu, postanowiłem jechać, zaopatrzwszy się wprzód w listy polecające.

– *Julian Fałat*



Oferowany obraz należy do cyklu płócien obrazujących polowania w białoruskich lasach należących do książąt Radziwiłłów. Tematyka myśliwska to, obok zimowych pejzaży, najczęściej podejmowany motyw w twórczości Juliana Fałata. Momentem decydującym o podjęciu takiego kierunku stał się udział artysty w polowaniu zorganizowanym w 1886 roku w Nieświeżu, w którym oprócz księcia Antoniego Radziwiłła bawił również książę Prus, późniejszy cesarz Wilhelm II Hohenzollern. Udział w wydarzeniu zaowocował stworzeniem kilkudziesięciu kompozycji i przyniósł Fałatowi ogromny rozgłos wśród krytyków i społeczeństwa. W późniejszych latach Fałat był gościem cesarza Wilhelma II w Berlinie malując dla monarchy lubiane przez niego sceny łowieckie rozgrywane wokół pałacu myśliwskiego Hubertusstock.

Tematyka myśliwska Juliana Fałata obejmowała zasadniczo cztery motywy: wyjazd

na polowanie, podejście do zwierzyny (nagonka), odpoczynek myśliwych oraz powrót z polowania (Malinowski J., Julian Fałat, Warszawa 1985, s. 29). Oferowany obraz przedstawia najprawdopodobniej pierwszy z wymienianych przez Malinowskiego motywów. W zaśnieżonym lesie grupa mężczyzn odzianych w grube kożuchy i futrzane czapy, stojących wzdłuż drożyny oczekuje rozpoczęcia łowów. Intensywne światło mroźnego choć słonecznego poranka oświetla postaci i sannie zaprzężone w konia, które zdają się dopiero co przybyć na miejsce. Zwierzę stoi tyłem do widza z lekko pochylonym ku ziemi łbem a z jego chrap wydobywa się para. Scena przypomina moment odprawy przed polowaniem, mężczyźni trwają w oczekiwaniu na najważniejszą osobę (księcia Radziwiłła? A może samego księcia Prus?), która łada moment nadjedzie i da znak do rozpoczęcia ceremoniału łowieckiego. Pozornie statyczny obraz jest jednak pełen życia a to za sprawą

geniuszu malarskiego Fałata, który za pomocą prostego zabiegu poprowadzenia osi perspektywicznej linią diagonalną biegnącą z prawego dolnego rogu kompozycji ku jej górnej lewej części zbudował dynamikę całej sceny. Nastrój wyczekiwania potęguje cisza, którą przerywa może jedynie parskanie konia i chrzęst śniegu pod butami. Pokrywa śnieżna otula las i, jak przystało na malarstwo Fałata - absolutnego mistrza zimowego pejzażu, nie jest to zwykła biała plama znaczone fakturą grubo kładzonej farby olejnej. Śnieg Fałata to niemalże namacalna powłoka bogata w niuanse walorowe słonecznych blasków i cieni powstających w załamaniach śniegowej warstwy. W tym kontekście opowieść o polowaniu staje się jedynie pretekstem do wirtuozerskiej gry światłem i kolorem jaką spotykamy w najlepszych obrazach olejnych Juliana Fałata.

18
JULIAN FAŁAT
(1853-1929)

Na polowanie, 1915

olej, płótno naklejone na płytę, 66,5 x 94 cm
sygn. l.d.: JFałat 1915 Bystra na odwrocie
orzeczenie dr Kazimierza Buczkowskiego

Estymacja: 100 000 – 130 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
RempeX, aukcja 26.08.2009, poz. 232

O urodzonym we Wrocławiu Eugenie Spiro niewiele można się było dowiedzieć z zasobów polskiej czy niemieckiej historii sztuki. Skąpe informacje o artyście podawane były zazwyczaj przy okazji omawiania dorobku jego siostrzeńca Baltazara Klossowskiego de Rola, słynnego Balthusa. Aż do wystawy „Eugen Spiro i następcy”, którą w 2002 roku zorganizowało Muzeum Miejskie we Wrocławiu. Dzięki temu wydarzeniu wyłonił się z mroków artysta bardzo ciekawy, tak, jak potrafią być ciekawi artyści tworzący na styku kilku kultur.

Eugen Spiro pochodził z rodziny żydowskiej, był ósmym dzieckiem Abrahama Baera, kantora wrocławskiej synagogi Pod Białym Bocianem i Fanny z domu Form. Od dzieciństwa przejawiał zdolności plastyczne. Studiował w Królewskiej Szkole Sztuki i Przemysłu Artystycznego i wcześniej wszedł w środowisko wrocławskiej elity dzięki znajomości z kolekcjonerami i mecenasami Toni i Albertem Neisserami. W późniejszym czasie kontynuował studia na Akademii w Monachium. Z tego okresu pochodzą obrazy utrzymane w duchu secesji, potem jego twórczość ewoluowała w stronę postimpresjonizmu. Spiro był członkiem awangardowych secesyjnych grup artystycznych w Monachium i Berlinie. Przez wiele lat mieszkał także w Paryżu. Wybuch I wojny światowej zmusił go do powrotu do Niemiec, gdzie szybko stał się popularnym portrecistą. Od

1915 do 1933 pracował w Berlinie jako profesor Państwowej Szkoły Sztuki, galerzysta i członek zarządu Berlińskiej Secesji. Po przejęciu władzy przez nazistów 61-letni Spiro uciekł do Paryża, gdzie był zaangażowany w założenie „Union des Artistes Allemands Libres”, federacji wygnanych niemieckich artystów, których twórczość została uznana za niestosowną przez hitlerowskie Niemcy. Po niemieckiej okupacji Francji w 1940 roku Spiro wyemigrował do Stanów Zjednoczonych i pracował jako nauczyciel w Wayman Adams School w Elizabethtown w stanie Nowy Jork. Pozostał aktywnym malarzem do późnych lat, mając na swoim koncie kilka wystaw w Nowym Jorku i Europie.

Według Piotra Łukaszewicza, znawcy malarstwa śląskiego, do ciekawych prac Eugena Spiro należą wczesne obrazy o proveniencji monachijskiej jak i te spod znaku secesji. Pobyt w Paryżu dostarczył artyście impulsu do zmiany kierunku i zwróceniu się ku impresjonizmowi. We Francji Spiro zetknął się również z nabistami, dzięki którym jego malarstwo zyskało na ruchliwości i szkicowości plamy. Przez całe swoje życie miał opinię dobrego portrecisty, w gatunku tym wyspecjalizował się mieszkając do 1933 roku w Berlinie. Swoje portrety zamawiali u niego przemysłowcy i politycy, uczeni i elity kulturalne. W 1932 roku odbyła się ostatnia wystawa artysty w rodzinnym Wrocławiu.

19
EUGEN SPIRO
(1874-1972)

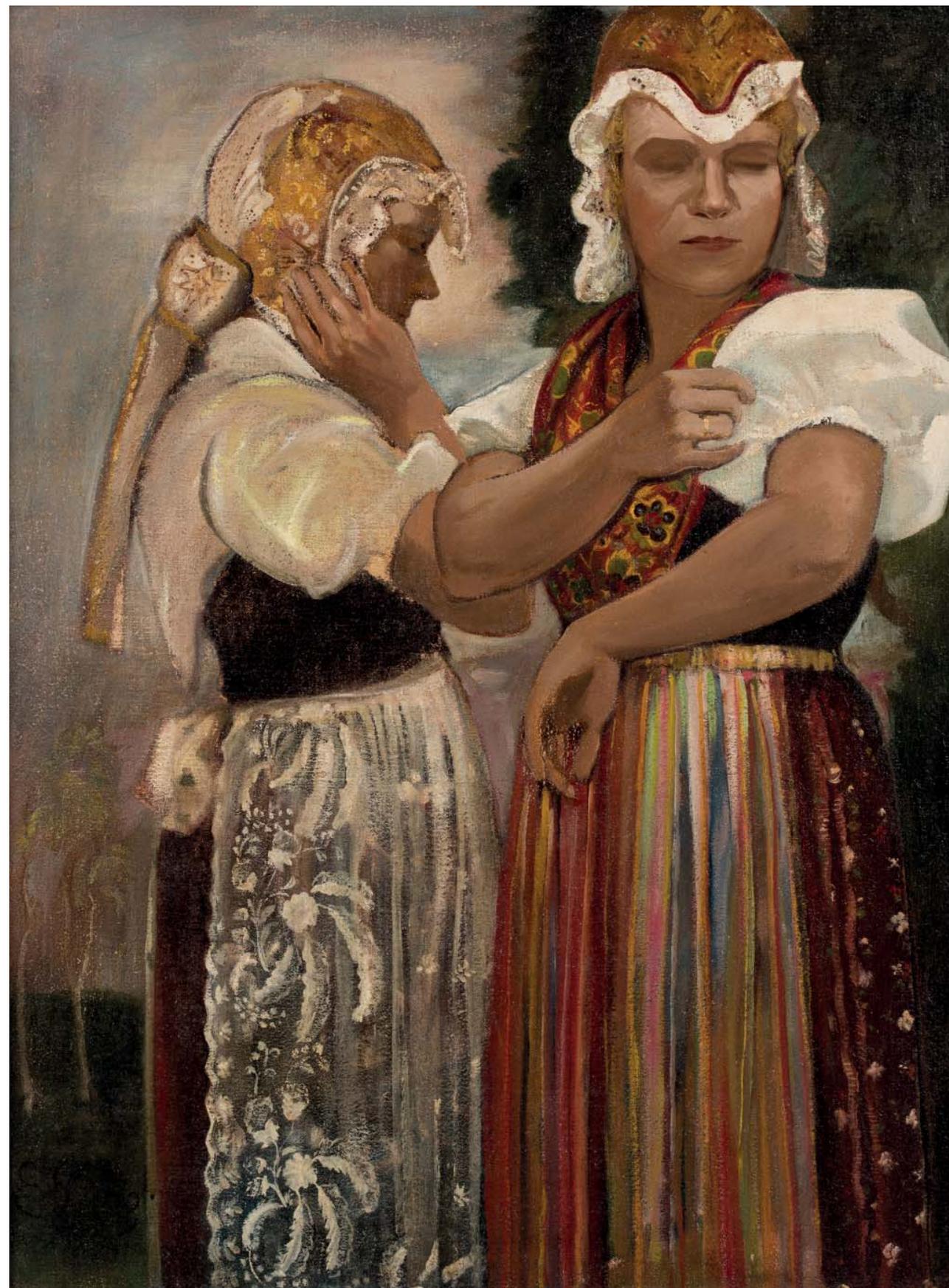
Na święto, 1933

olej, płótno, 100 x 75 cm
sygn. l.d. E.Sp.33 oraz na odwrocie: Eugen Spiro
(Praca posiada ekspertyzę konserwatorską Prof. zw. dr hab. Dariusza Markowskiego)

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Bydgoszcz, kolekcja prywatna
Dannenberg, aukcja 19.09.2020, poz. 3940
Niemcy, kolekcja prywatna

Kiedy oglądam swoje prace,
jestem przede wszystkim
poruszony faktem, że zmiany,
wstrząsy i transformacje, które
przyniósł wiek dwudziesty,
nie znajdują odzwierciedlenia
w moim malarstwie.
– *Eugen Spiro, 1964*



20
WITOLD RZEGOCIŃSKI
(1883-1969)

Burza

olej, płótno, 85,5 x 76,5 cm
sygn. l.d.: Rzegociński Witold
na odwrocie fragment kompozycji w technice olejnej

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



Do obrazu dołączona grafika artysty: *Burza* z ok. 1935 r.
(akwaforta, papier, 33,5 cm x 27,6 cm).

Krakowski wszechstronny artysta: malarz, grafik, projektant witraży, medalier. Był studentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u wybitnych profesorów m.in.: Mehoffera i Axentowicza. Dodatkowo kształcił się u Wyczółkowskiego, Stanisławskiego i Laszczkę. Swoją edukację kontynuował w Paryżu w Ecole Nationale et Speciale de Beaux Arts. Podczas swojego życia podróżował do Włoch, Anglii, Grecji i Niemiec, ale zawsze wracał do Krakowa. W swojej twórczości interesował się przede wszystkim portretami i scenami rodzajowymi zaobserwowanymi na

podkrakowskich wsiach. Malował również pejzaże tatrzańskie. Był wielokrotnie doceniany za swoją twórczość. Jeszcze w okresie studiów otrzymał brązowy i srebrny medal. Jako dojrzały artysta wielokrotnie wystawiał w krakowskim TPSP w ekspozycjach grupowych oraz indywidualnych, w warszawski TZSP, w Instytucie Propagandy Sztuki i Związku Grafików Polskich. Rzegociński brał udział w wystawie grupy „Zero” i Niezależnych w Krakowie. Współzałożył wraz z V. Hofmanem, K. Laszczką i J. Raszką Towarzystwo Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy „Sztuka Rodzima”.

Artysta odnalazł się również jako pedagog. Kształcił na Wyższych Kursach dla Kobiet im. A. Baranieckiego, w Państwowej Szkole Przemysłowej, Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, w Liceum Sztuk Plastycznych i w Akademii Sztuk Pięknych. Prace Rzegocińskiego znajdują się w wielu kolekcjach państwowych i prywatnych. Można je znaleźć w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, w Kielcach, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, czy Muzeach Okręgowych w Bydgoszczy, Toruniu, Siedlcach.



JACEK MALCZEWSKI

Absolwent krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w klasie Jana Matejki i paryskiej École des Beaux-Arts. Urodził się w 1854 roku w Radomiu. Dzieciństwo spędził w rodzinnym wspólnie ze starszą siostrą Bronisławą urodzoną w 1853 r., młodszym bratem Teodorem urodzonym w 1857 r. i młodszą siostrą Heleną urodzoną w 1861 r. W 1865 roku zmarł brat artysty, co zwróciło jego uwagę w stronę mistycyzmu i duchowości. Wydarzenia Powstania Styczniowego były znamienne dla jego przyszłej twórczości. Wychowany w patriotycznej atmosferze domu rodzinnego oraz kształcony między innymi przez wybitnego literata Alfonsa Dygasińskiego wybitnego pedagoga, uczestnika powstania styczniowego i pisarza pozytywistycznego, Malczewski obierze później wątek patriotyczny za wiodący dla całej swojej twórczości co znajdzie wyraz w obrazach syberyjskich, wielu przedstawieniach Ellenai, ale także licznych symbolach na jego obrazach: kajdanach, jakuckiej czapce, wojskowym szynelu, o którym w przyszłości powie, że był mu wiernym towarzyszem przez całe życie. Już w czasach nauki w gimnazjum Jacek Malczewski poznał Józefa Brandta, który często bywał w Radomiu u swojego wuja Stanisława Lessla. W 1872 r. pokazano Matejce prace młodego Malczewskiego. Jan Matejko skierował list do jego ojca w którym 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 w 1873 r. Jacek Malczewski przerwał naukę w gimnazjum i został przyjęty na pierwszy rok studiów w Szkole Sztuk Pięknych. W 1874 r. podczas pobytu w Radomiu namalował swój pierwszy olejny obraz Portret siostry Heleny przy fortepianie. We wczesnym okresie twórczości malował w duchu szkoły Jana Matejki. Były to utrzymane warsztacie akademizmu XIX-wiecznego, portrety, sceny rodzajowe i tematy związane z martyrologią Polaków po powstaniu styczniowym (Śmierć Ellenai, Niedziela w kopalni, Na etapie, Wigilia na Syberii).

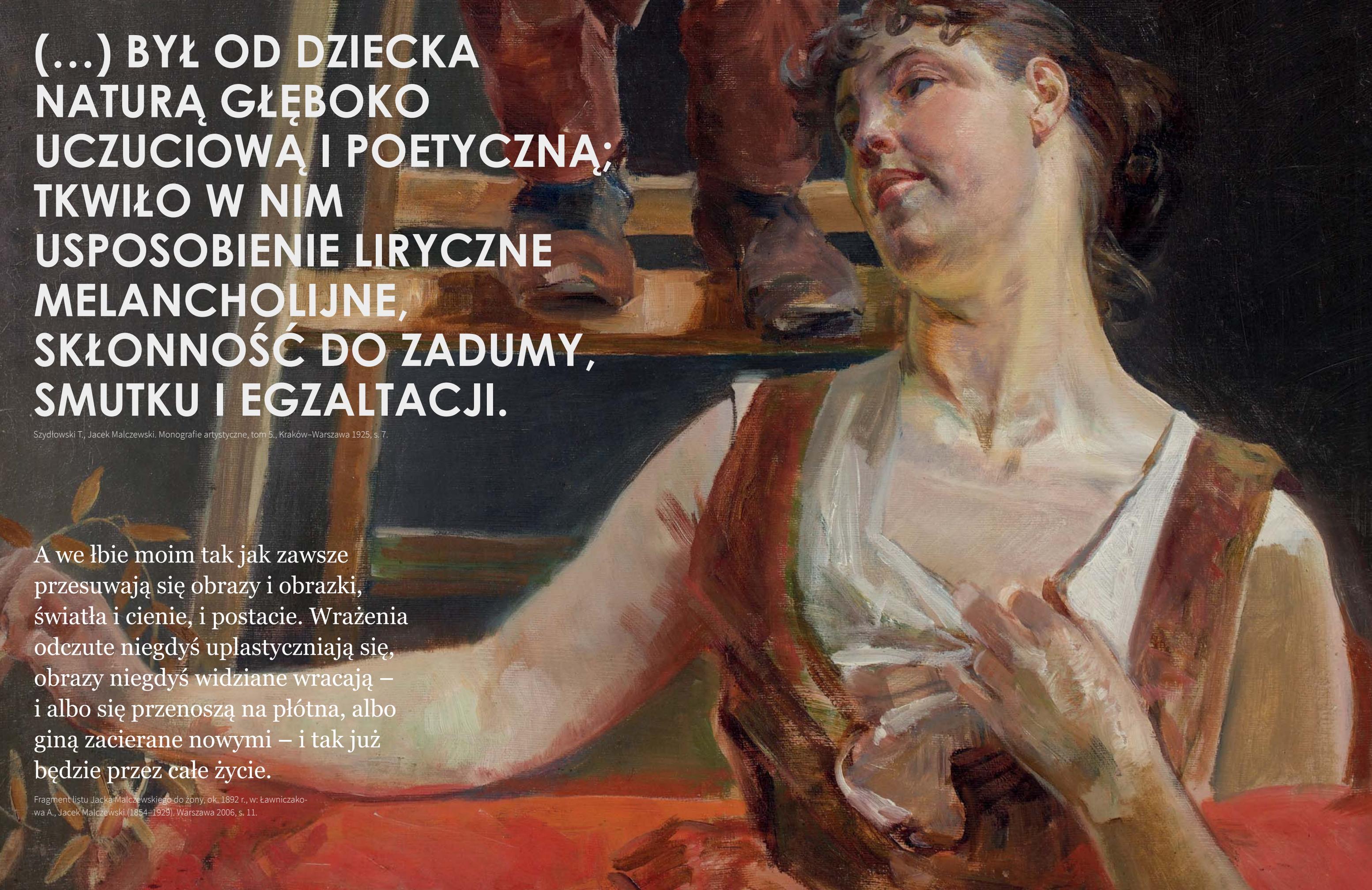
Od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku tworzył obrazy o treściach symbolicznych z przenikającymi się wątkami patriotycznymi, biblijnymi, baśniowymi, literackimi i alegoryczno-fantastycznymi. Ponadto malował wiele portretów, głównie w pejzażu, oraz wyjątkowo ważnych dla odczytania postaci tego artysty autoportretów. W 1880 podróżował do Włoch. W latach 1884-1885 jako artysta wziął udział w naukowej ekspedycji Karola Lanckorońskiego do Małej Azji. Był także w Grecji i we Włoszech. W latach 1885-1886 przebywał przez kilka miesięcy w Monachium. Po powrocie zamieszkał na stałe w Krakowie, gdzie był przede wszystkim profesorem w Szkole Sztuk Pięknych przekształconej w 1900 roku w Akademię Sztuk Pięknych. Dwukrotnie też mianowany był jej rektorem. Latem 1886 roku na weselu córki profesorstwa Janczewskich artysta poznał Marię Gralewską z którą rok później wziął ślub w kościele Mariackim. Rok później

urodziła się im córka Julia, a w 1892 r. Rafał - przyszły malarz. Około 1892 r. i pobytu w Monachium rozpoczyna się w twórczości malarza faza dojrzałego symbolizmu z zawsze obecną problematyką losu, ojczyzny, człowieka, artysty, sztuki. Doświadczenia monachijskie, młodopolska atmosfera Krakowa, a także klimat domu rodzinnego, połączyły się i dojrzały wielkich symbolicznych obrazach Melancholia i Błędne koło. W 1898 r. śmierć matki a jeszcze wcześniej ojca oraz brata odcisnęła mocne, smutne piętno na dziełach Malczewskiego. Refleksja nad życiem, przemijaniem i śmiercią, zostanie uosobiona na obrazach w postaci anioła śmierci - Thanatosa. Około 1900 r. artysta związał się z Marią Balową, która była przez lata największą spośród muz artysty. Miłość ta zaważyła na charakterze twórczości Jacka Malczewskiego, który przedstawiał Marię we wszelkich obliczach - jako dumną Polonię, zwycięską Nike, kuszącą Eurydykę, spokojną Thanatos i zwodniczą chimere.

Malczewski oprócz pracy na krakowskiej Akademii działał aktywnie w krakowskim środowisku artystycznym i kulturalnym. Należał do Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, której w 1897 r. był współzałożycielem oraz od 1908 r. do Grupy Zero, z którymi licznie wystawiał. W ostatnich latach życia przebywał głównie w Lusławicach i Charzewicach k. Zakliczyna. Pod koniec życia dotknięty ślepotą, zmarł 8 października 1929 r.



Jacek Malczewski przed obrazem, materiały prasowe



(...) BYŁ OD DZIECKA
NATURĄ GŁĘBOKO
UCZUCIOWĄ I POETYCZNA;
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.

A we łbie moim tak jak zawsze
przesuwają się obrazy i obrazki,
światła i cienie, i postacie. Wrażenia
odczute niegdyś uplastyczniają się,
obrazy niegdyś widziane wracają –
i albo się przenoszą na płótna, albo
giną zacierane nowymi – i tak już
będzie przez całe życie.

Fragment listu Jacka Malczewskiego do żony, ok. 1892 r., w: Ławniczakowa A., Jacek Malczewski (1854–1929). Warszawa 2006, s. 11.

21
JACEK MALCZEWSKI
(1854-1929)

Malarczyk i Muza, 1895
(Marzenia)

olej, płótno, 63,5 x 79,5 cm
sygn. p.g.: JMalczewski 95

Estymacja: 2 000 000 – 2 500 000 zł

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 22.02.2007, poz. 12
Polska, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY

fotografia autorstwa Ignacego Kriegera,
odbitka na papierze albuminowym, archiwum
Muzeum Narodowego w Krakowie, dostęp:
www.polona.pl/item/31577533
fotografia dar Karola Lanckorońskiego dla
Polskiej Akademii Umiejętności w 1929 roku,
własność Polskiej Akademii Nauk, lokalizacja:
Fototeka Lanckorońskich PAU, dostęp: www.pauart.pl

Symbolistyczny cykl obrazów w twórczości Malczewskiego rozpoczął się wraz z namalowaną w 1890 kompozycją zatytułowaną „Introdukcja”. Dzieło to w realistycznej konwencji obrazuje relacje między sztuką a naturą, między wewnętrznym przeżyciem, marzeniem a wyostrzoną wrażliwością zmysłów. Pojawia się w niej po raz pierwszy postać malarczyka, który jeszcze kilkakrotnie będzie bohaterem obrazów Malczewskiego. Już w „Introdukcji” utożsamia on bowiem samego malarza i jego dylematy i rozterki związane z rolą artysty. Jego postać powraca w obrazie „Błędne koło” (1895-1897). Malarczyk zasiada tam na szczycie drabiny, góruje zamyślony nad szalonym wirem ludzkich postaci krążącym u jego stóp wśród fruujących szablonów malarskich. Postaci krążące wokół drabiny w przedziwnym tańcu uosabiają targające artystą często sprzeczne emocje. Tematyka na wskroś symboliczna jaką podejmuje Malczewski w tej kompozycji zawiera w sobie pytania o rolę i pozycję malarza, o jego kondycję względem trudnych czasów zniewolenia, wreszcie zaś o przyszłość Ojczyzny. Korowód postaci zrodzonych w twórczej wyobraźni opanował przestrzeń malarskiej pracowni w kluczowym dla sztuki Malczewskiego obrazie-manifeście „Melancholia. Prolog. Widzenie. Wiek ostatni w Polsce” (1890-1894). Dzieło to uznawane jest za manifest symbolizmu. W obrazie tym wątki symboliczne mieszają się z historiozoficznymi odnoszącymi się do apatii w jaką popadł zniewolony od ponad wieku naród.

Wątek roli artysty i dramatu tworzenia stanowił niezwykle ważną kwestię poruszaną przez Malczewskiego w cyklu obrazów symbolistycznych. Rozwijał go w kilku seriach tematycznych, wśród których wyróżniają się obrazy przedstawiające artystę jako małego malarczyka, któremu towarzyszy postać pięknej starszej od niego kobiety – muzy.

Oferowany obraz „Malarczyk i muza” namalowany przez Jacka Malczewskiego w 1895 roku to najwcześniejsza z trzech znanych pod tym samym tytułem kompozycji artysty. Trzy lata później Malczewski namalował jeszcze dwa obrazy o tym samym tytule, jeden z nich znajduje się do dziś w zbiorach Galerii Rogalińskiej Edwarda Aleksandra Raczyńskiego.

Symbolizm „Malarczyka i muzy” opiera się na trzech głównych elementach kompozycyjnych obrazu – postaciach chłopca i młodej kobiety oraz na przedstawieniu drabiny – motywu wykorzystywanego przez Malczewskiego wielokrotnie, m.in. w cytowanym wyżej „Błędnym kole”. Pod postacią małego chłopca, tytułowego malarczyka, skrywa się artysta. Siedzi on na drabinie i takie usytuowanie wskazuje na rolę jaką według Malczewskiego twórca ma odgrywać w społeczeństwie – jest to rola przewodnia. Młoda kobieta to muza, natchnienie, źródło inspiracji. W „Malarczyku i muzy” jest również uosobieniem Ojczyzny – Polonią, na co wskazuje czerwony płaszcz okalający postać.

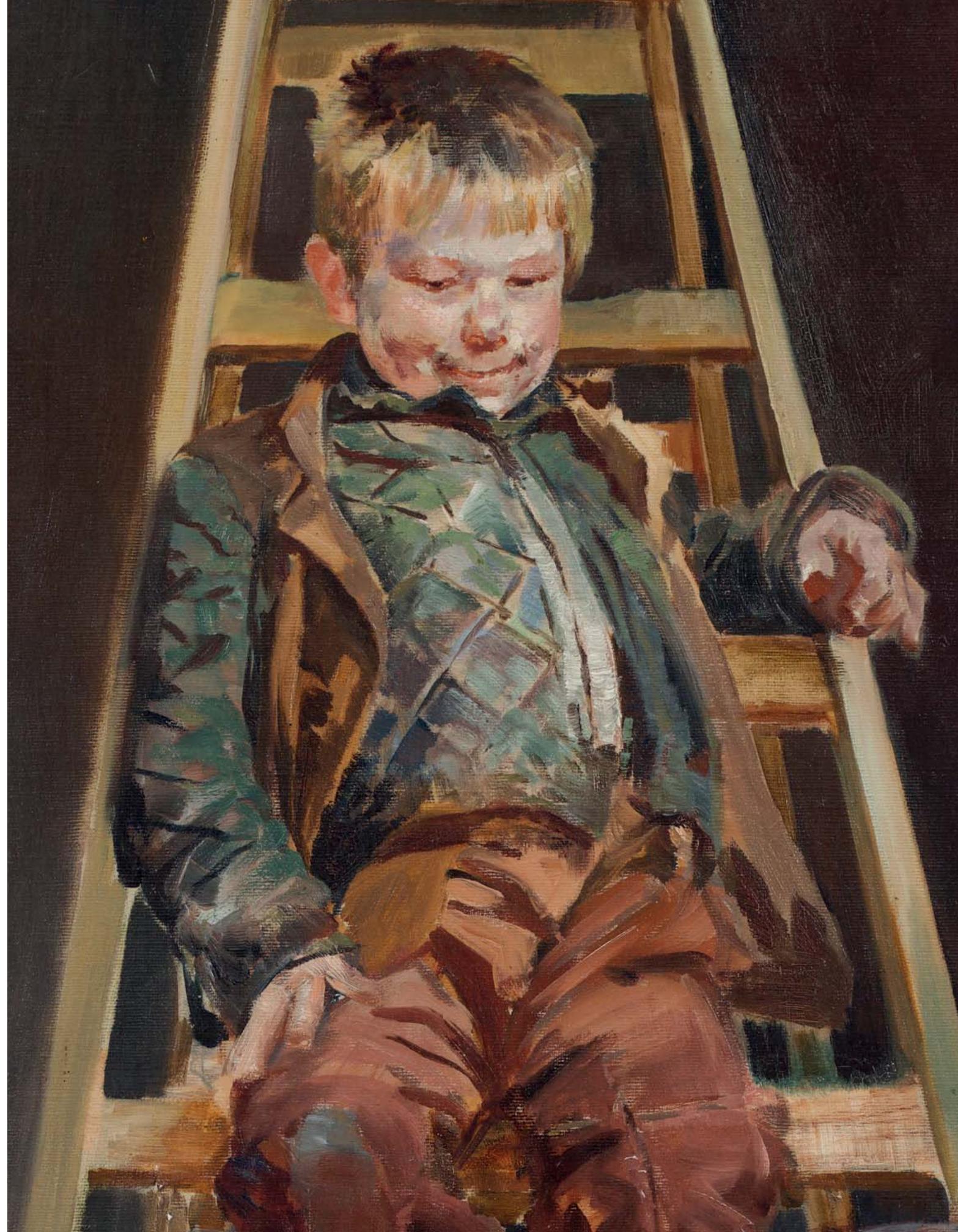
Artysta na służbie zniewolonej Ojczyzny, jej oddany bez reszty – podkreśla to gest kobiety odstaniającej ręką pierś i wskazującej na serce. Ale to też artysta, który przepowiada rychłe zwycięstwo a zarazem sobie własną chwałę – symbolizuje to trzymany w prawej dłoni przez Polonię wieniec laurowy. Rozmarzony wyraz twarzy kobiety podkreśla, że zwycięstwo owo pozostaje jeszcze w sferze pragnień i tęsknot.

„Malarczyk i muza” to obraz, który ze względu na podjętą tematykę jak również mistrzowskie wykonanie w sposób naturalny łączy się z powstającymi w tym samym czasie najznakomitszymi dziełami symbolizmu Jacka Malczewskiego – „Melancholią” i „Błędnym kołem”.



**W TWÓRCZOŚCI
MALCZEWSKIEGO
WYSTĘPUJĄ DWA
WYBITNE PIERWIASTKI
ŻYCIA LUDZKIEJ
DUSZY: GŁĘBOKA
POEZJA MYŚLI
I UCZUĆ I POTRZEBA
UPLASTYCZNIENIA
JEJ ZA POMOCĄ
OBRAZOWOŚCI. JEST
ON ILUSTRATOREM
SWOICH
NIEPISANYCH
POEMATÓW.**

Witkiewicz S., Wybór pism etycznych, Kraków 2009.



22
JACEK MALCZEWSKI
(1854-1929)

Itza, k. XIX w.

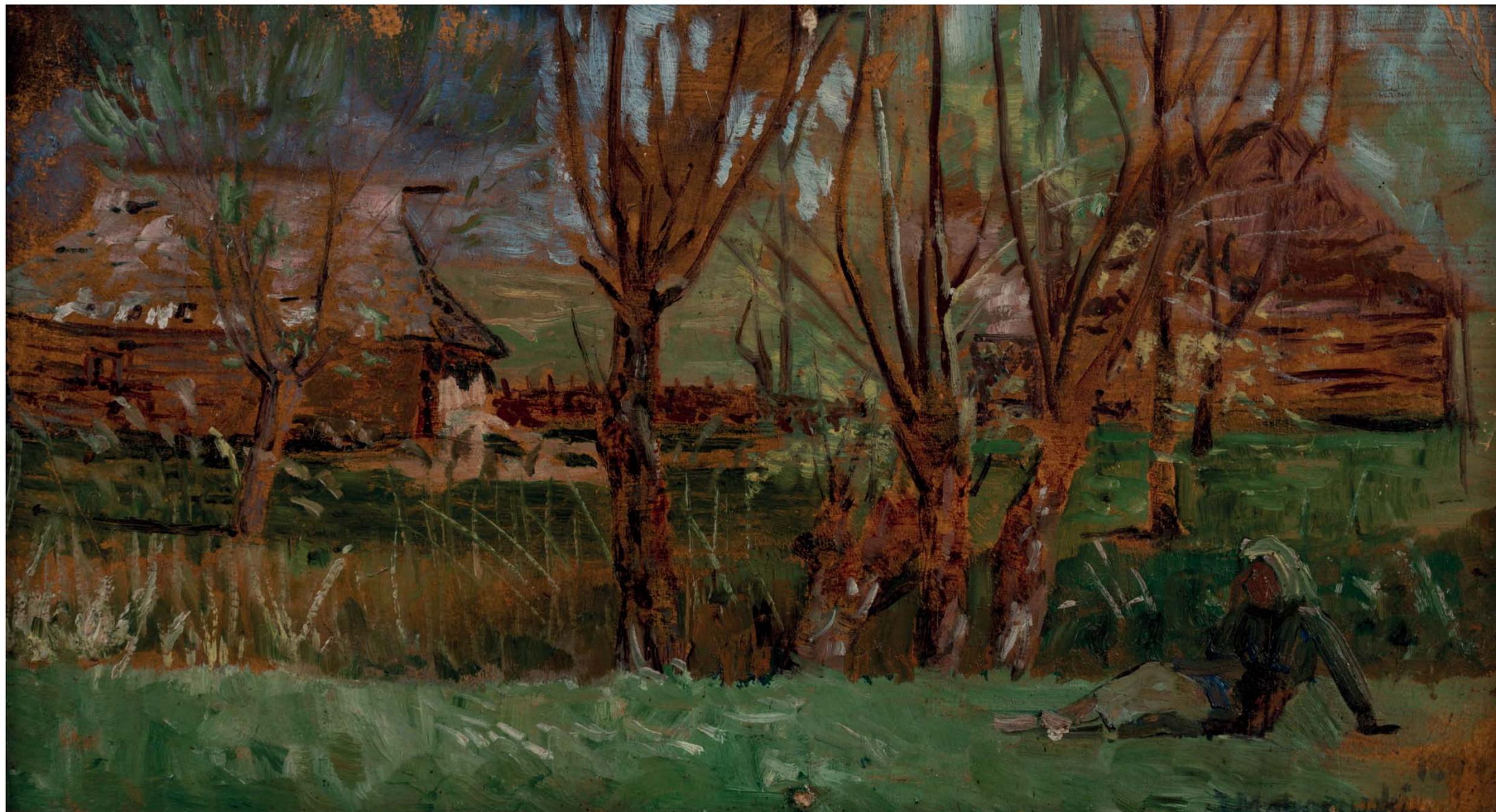
olej, tektura, 30 x 56 cm
sygn. p.d.: J. Malczewski 18[...] na odwrocie
odręczny numer 489/26

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

PROWENIENCJA
Rzeszów, kolekcja prywatna

Prawdziwie, słowa są zbyt ubogie, by opisać bogactwo tych nastrojów krajobrazu, który choć sam w gruncie rzeczy też ubogi, jest nam przedstawiony okiem pełnego bogactw duszy prawdziwego poety.

(Piniński L., Wystawa zbiorowa prac J. Malczewskiego, w: „Sztuki Piękne”, 1924)



Itza to maleńka malowniczo położona miejscowość nieopodal Radomia z charakterystycznymi ruinami zamku górującymi nad okolicą. Jacek Malczewski znał dobrze to miejsce znajdujące się na jego rodzinnej ziemi radomskiej, nieopodal majątku rodziny Karczewskich w Wielgim, gdzie jako młody chłopak spędzał dużo czasu. Dlatego też z najwcześniejszym

okresem twórczym Malczewskiego wiążą się obrazy ukazujące krajobraz rodzimych miejsc. Oferowany pejzaż „Itza” należy właśnie do takich przedstawień. Wspaniała, głęboka perspektywa, powietrze i światło tworzą niepowtarzalny nastrój oferowanego pejzażu. Słoneczne światło oświetla je łagodnym, rozproszonym blaskiem, wprowadza do kompozycji charakterystyczny dla artysty kli-

mat liryzmu, zadumy i ukochania ziemi ojczystej, spotykany przede wszystkim w kompozycjach symbolicznych. Pejzaże w twórczości Jacka Malczewskiego stanowią byt sam w sobie i właściwie należy je odczytywać właśnie w oderwaniu od reszty malarskiego dorobku artysty. Zdaje się jakby w pejzaż artysta wsłuchiwał się i chłonał go wszystkimi zmysłami a następnie przelewał na

obraz sumę wszystkich odebranych wrażeń. W tym sensie malarstwo krajobrazowe Malczewskiego jest na wskroś poetyckie, odłania nieznanego portretom czy kompozycjom symbolicznym liryczny kawałek duszy artysty. Jak trafnie zauważa Tadeusz Dobrowolski (Nowoczesne malarstwo polskie, 1960, s. 295): „Pejzaże, pojęte w sposób całkowicie odrębny, własny, zawierają wiele zniwielających

szczegółów odtworzonych z czułością godną średniowiecznego artysty. Pierwzoplanowe krzewy, trawy, ptaki i drobne żyjątka (np. motyw kałuży w Wiośni) dowodzą franciszkańskiego niemal umiłowania przyrody i stanowią urocze akcesoria jego sztuki”

Oferowany pejzaż skomponowany jest horyzontalnie. W ramach tego układu odgrani-

czył artysta wyraźnie poszczególne strefy łąk, rząd wierzb, prawie geometrycznie wykreślone zabudowania wiejskie. Scharakteryzował poszczególne kępy wysokich traw, subtelnie potraktowane a jednak wyraźnie odcinające plan pierwszy od planów dalszych. W ten sposób, używając bardzo prostych środków wyrazu stworzył syntezę polskiego pejzażu, który głęboko odczuwał i rozumiał.



**W WITKIEWICZU
– PORTRECIŚCIE
CZŁOWIEK BLIŹNI,
ROZUMIEJĄCY
I ODCZUWAJĄCY
OBCA JAZŃ
I PSYCHOLOG-
ANALITYK,
OBNAŻAJĄCY
CIEKAWIE
I BEZWZGLĘDNI
PSYCHOLOGICZNY
PREPARAT, SĄ
RÓWNOCZEŚNIE
PRZY PRACY...**

Szman S., Rzecz o zjawisku śmierci w sztuce, w: „Przegląd Współczesny” 1931, nr 110, s. 349.

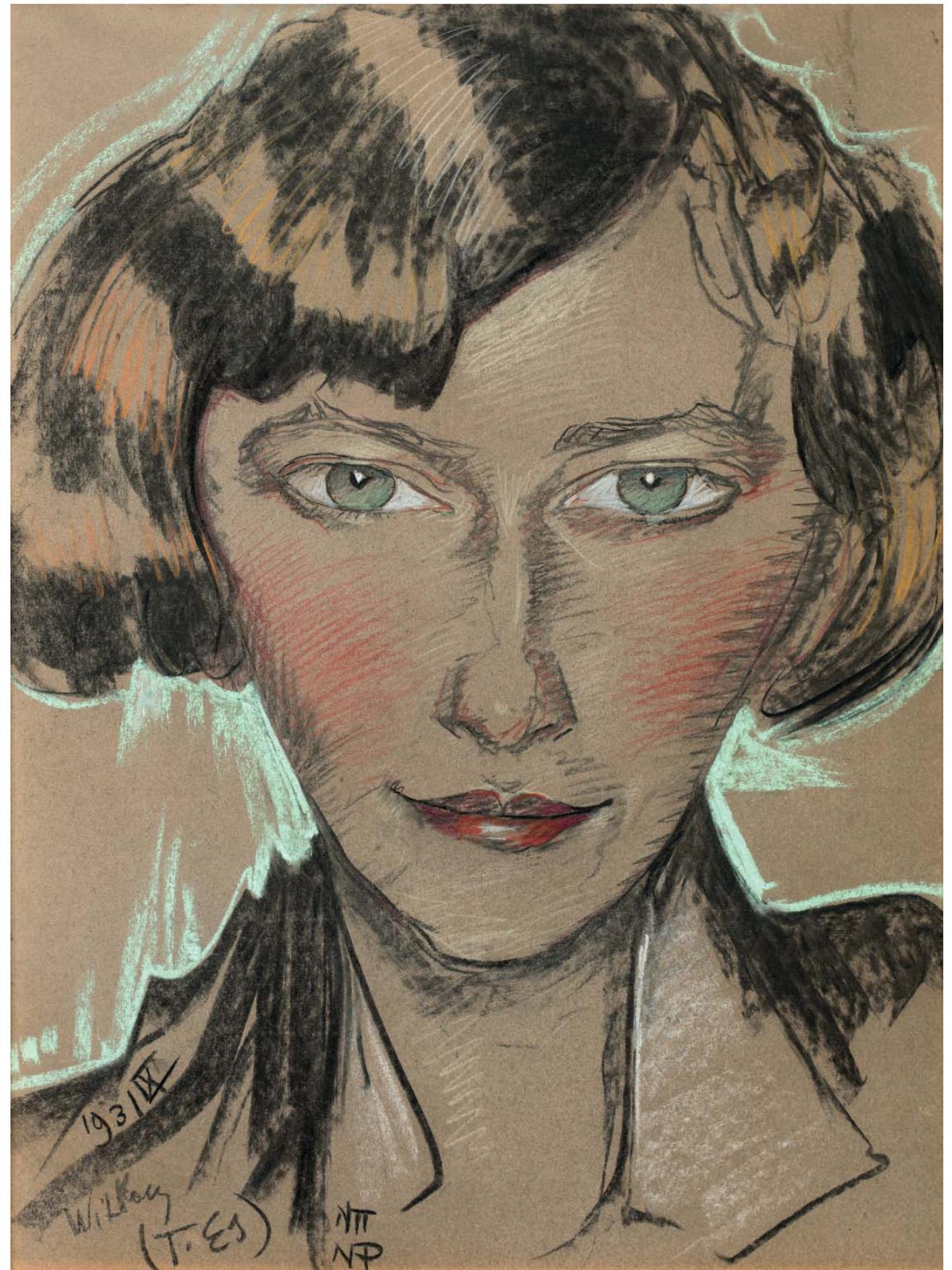
23
STANISŁAW IGNACY
WITKIEWICZ
(1885-1939)

*Portret Eugenii Dunin-
Borkowskiej, 1931*

pastel, papier, 64,7 x 49,2 cm
sygn. l.d.: 1931 IX Witkacy (T. Es)
Nrt NP.

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 26.01.1997,
poz. 65



Antynaturalistyczne, deformujące, nieraz potworne portrety Witkiewicza nie są karykaturą. Można by je może trafnie nazwać portretami psychoanalitycznymi. Witkiewicz w nich obnaża psychikę, wydobywa na światło dzienne ukrytą, najistotniejszą psyche portretowanego.

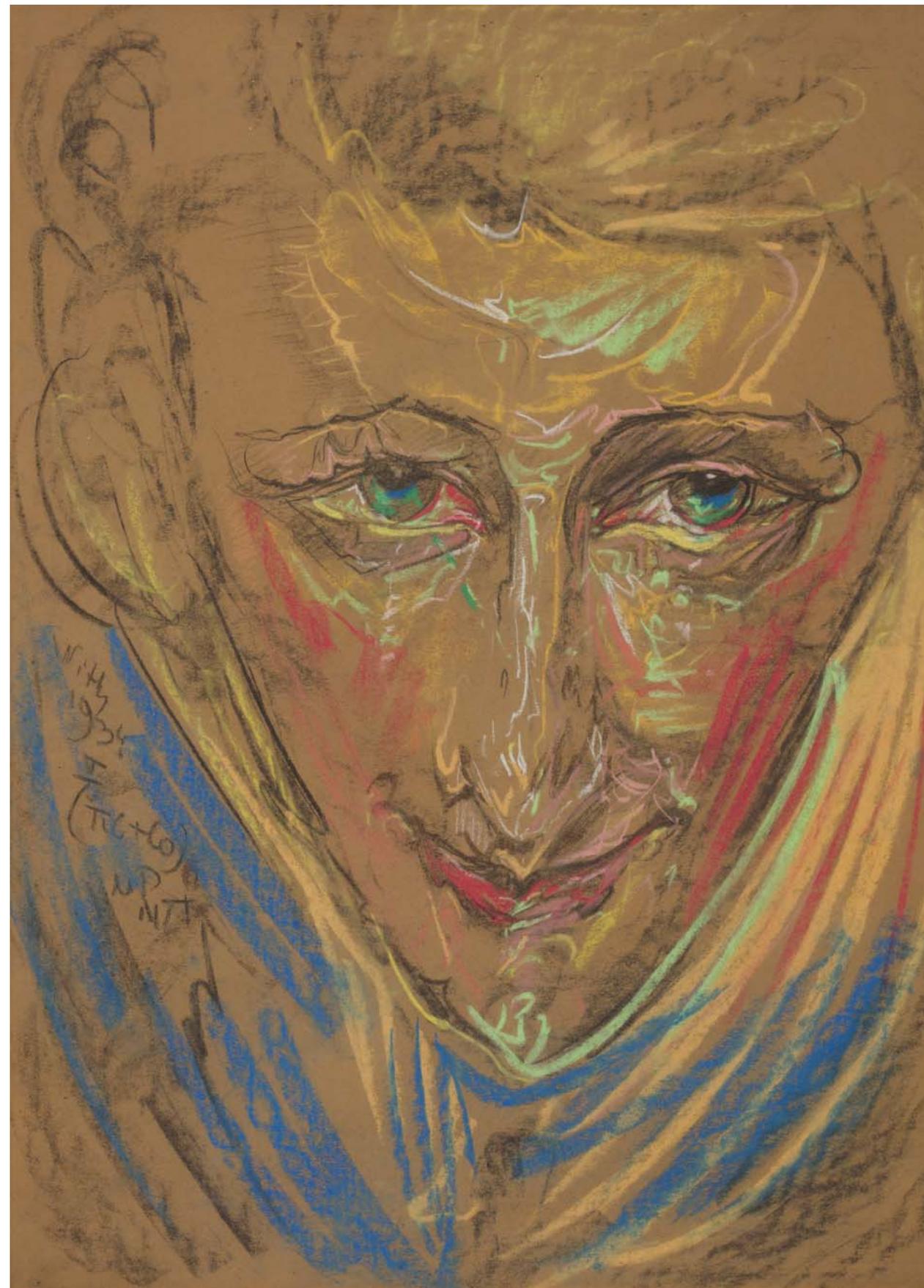
Szuman S., Portrety Stanisława Ignacego Witkiewicza, „Czas” 1932, nr 18.

24
STANISŁAW IGNACY
WITKIEWICZ
(1885-1939)

*Portret dra Jana
Władysława Pakowskiego,
1934*

pastel, papier, 68,2 x 49,8 cm
sygn. l.d.: Witk 1934 II (T. C + Co)
N.P.N.π

Estymacja: 120 000 – 160 000 zł



25
JÓZEF MEHOFFER
(1869-1946)

Portret kobiety, 1929

węgiel, papier, 61 x 46,5 cm (w świetle oprawy)
l.g. napis na częściowo widocznej sygnaturze:
Panu Franciszkowi Kleinowi na pamiątkę Józef
Mehoffer 1929

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Kraków, kolekcja Stanisława Pochwalskiego
Kraków, kolekcja Franciszka Kleina

Z lat dwudziestych XX wieku pochodzi seria intymnych w duchu wizerunków malowanych na papierze tuszem, kredką, ołówkiem, czasem węglem. Są to portrety znanych Mehofferowi osób, pochodzących z kręgu przyjaciół i rodziny. Intymny ich charakter często podkreślony jest dedykacją jaką umieszczał artysta na ukończonej pracy. Do takich przykładów należy chociażby „Portret księdza prałata Józefa Florczaka” wykonany w 1925 roku ołówkiem (obecnie w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi).

W 1929 roku Mehoffer na prośbę swojego przyjaciela, krakowskiego historyka sztuki i fotografa Franciszka Kleina, wykonał portret młodej kobiety, który następnie opatrzył stosowną dedykacją. Modernistyczny w duchu wizerunek pięknej dziewczyny przedstawia najprawdopodobniej Helenę Pochwalską (1904-1986), córkę malarza Władysława Jana Pochwalskiego (1860-

1924) i siostrę Kaspra (1899 – 1971). Franciszek Klein, spokrewniony z rodziną Pochwalskich, był wujem sportretowanej dziewczyny, z którą łączyły go szczególne więzi. Helena, wywodząca się ze znakomitego i bardzo cenionego krakowskiego rodu malarzy, należała do ówczesnej elity. Z przekazów wiemy, że była bliską przyjaciółką aktorki Poli Negri, z którą podróżowała po Europie. Z portretu Mehoffera patrzy na nas piękna, pewna siebie i wyemancypowana kobieta. Choć niewiele wiadomo o jej prywatnym życiu to domyślać się można, że było ono bardzo bogate i kosmopolityczne. Taki wizerunek kobiety był też bliski artyście, który w latach dwudziestych opracowywał tematy zaczerpnięte z ikonografii europejskiego symbolizmu, rozwijając motywy femme fatale.





26
WLASTIMIL HOFMAN
(1881-1970)

Portret kobiety w czerwonej sukni,
1933

olej, płótno, 160 x 100 cm
sygn. p.d.: Wlastimil Hofman 1933

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Kolorystycznie odważne, uwzględniały w karnacjach figur lalokalne tony, zielenie, fiolety, czerwienie itp. Pomimo skrzyżowania się w sztuce Hofmana wielu różnorodnych wpływów twórczość jego nie sprawia wrażenia ani biernej, ani eklektycznej, zapewne dlatego, że posiada własny charakter formalny, jednoczący różne elementy obrazu w harmonijne całości. Istotną cechą tych obrazów była jeszcze ich elegijność, romantyczna, melancholijna poetyczność i sielskość.

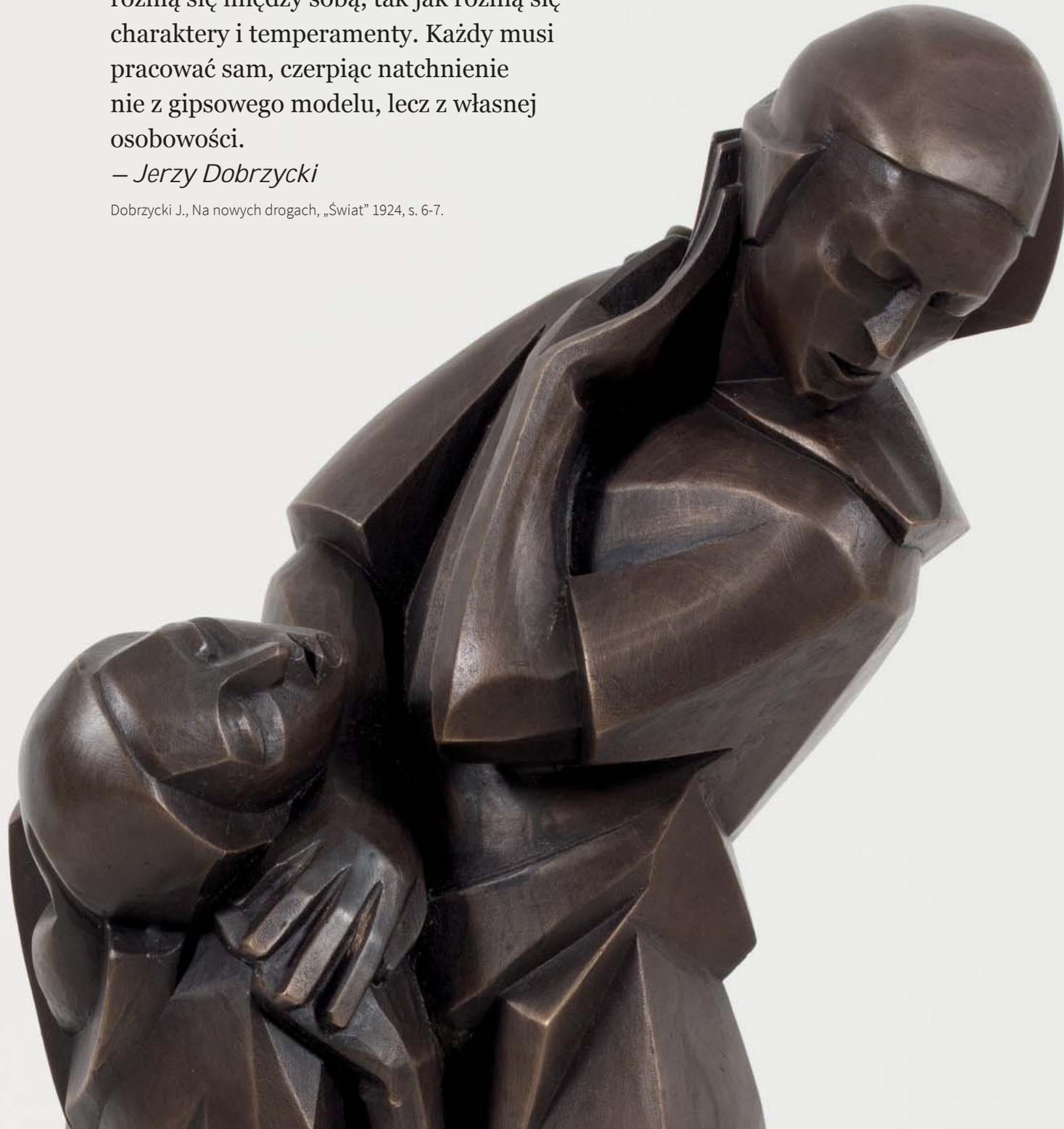
Dobrowolski T., *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław 1989, s. 271.



Otóż wystarczy uważnie popatrzeć na te prace, aby móc, nie znając nazwisk autorów, posegregować ich utwory na poszczególne grupy. Nowa metoda wydobywa z każdego własny styl; prace różnią się między sobą, tak jak różnią się charaktery i temperamenty. Każdy musi pracować sam, czerpiąc natchnienie nie z gipsowego modelu, lecz z własnej osobowości.

– Jerzy Dobrzycki

Dobrzycki J., Na nowych drogach, „Świat” 1924, s. 6-7.



27
**ARTYSTA NIEOKREŚLONY
(SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA)**

Kompozycja figuralna, lata 30. XX w.

brąz, odlew współczesny, 53 x 23 x 16 cm
ed. 2/8

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł

REPRODUKOWANY
Halnym wyrzeźbione [katalog wystawy],
Zakopane 2016, s. 21.



Historia przedstawień kobiecych aktów sięga początków sztuki. Od personifikacji płodności, przez renesansowe piękności, aż po ciche akty anonimowych kobiet, których naturalność ciała zachwyciła malarzy i znaleźli w niej twórczą inspirację. Nagość bywała kontrowersyjna, była pokazywana pod pretekstem przedstawień bóstw wygiętych i upozowanych. Musiała przejść daleką drogę, aby malarz mógł sportretować zwyczajną kobietę, w naturalnej pozie, przy czynności tak prozaicznej, jak czytanie gazety. Weiss malował pejzaże, martwe natury, kompozycje fantastyczne i rodzajowe, oraz sugestywne, zmysłowe akty. Namalował niesamowitą liczbę obrazów przedstawiających swoją żonę, jednak nagie portrety praktycznie zawsze przedstawiały kogoś innego. Artysta doskonale umiał uchwylić tekturkę ludzkiego ciała sposobem, w jaki odbija się od niego światło i bezpretensjonalność nagości, gdy jest uwieczniona w całym swoim naturalnym geście. Portretowana kobieta uwieczniona na obrazie jest pełna spokoju, jakby nie zdawała sobie sprawy ze swojej nagości. Jej komfortowe zachowanie sprawia, że nie występujemy w roli osób

ją podglądających, modelka pozwala nam na siebie patrzeć albo nie zdaje sobie sprawy z naszej obecności. Zamyślona nad otwartą książką, leży w zupełnie naturalnej pozie. Z obrazu emanuje spokój, optymizm oraz cisza. Możemy sobie wyobrazić, że uwieczniony został jakiś poranek gdzieś pomiędzy poranną toaletą i śniadaniem. Artysta zastał taki widok, nie planował go, nie ingerował, tylko zapisał moment w czasie, który wydał mu się magiczny. Obraz jest malowany ciepłymi kolorami, czuć w nim światło, letni dzień i brak pośpiechu. Weiss nie tyle co sportretował kobietę, ale całą atmosferę tego momentu. Kobieta już dawno temu wstała, ubrała się i ruszyła dalej w pogoni za obowiązkami. Jej ciało się zestarzało i przestało już jej służyć. Jednak na obrazie nadal jest wolny, leniwy, ciepły dzień a kobieta nadal jest młoda. Pisał Weiss: „Pobożni – którzy idą do źródła natury, by zaczerpnąć wody życia. Bezbożni – którzy przeczą naturze, lecz tylko przetwarzają i oddychają cudzymi wypocinami. Musimy kochać bezinteresownie idee malarstwa, aby dotknąć się misterium natury. Obraz – to zrealizowany zachwyt – to list miłosny”.

(...) Weiss nie dyktuje modelowi pozy, nie wygina i nie wykręca mu członków, w poszukiwaniu niezwykłych ruchów. Patrzy na niego. Obserwuje go. Inspiruje się nim. Piękno jest zawsze naturalne. Najbardziej nieśmiertelne są pozy, które stwarza sama natura. Często w czasie pauzy, kiedy znudzony model przerzuca gazetę, nie zwracając uwagi, czy kto na niego spogląda, Weiss bierze kartkę papieru i zaczyna szkicować (...)

Świerż S., Wojciech Weiss, „Sztuki piękne”, r. 2 (1925-1926), ss. 152-153

28
WOJCIECH WEISS
(1875-1950)

Akt z książką

olej, płótno, 61,5 x 80 cm
sygn. u dołu: WWeiss

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł

PROWENIENCJA
Rzeszów, kolekcja prywatna
Rempex, aukcja 24.05.2006, poz. 208





29
RAFAŁ MALCZEWSKI
(1892-1965)

Pejzaż górski

akwarela, papier, 47 x 64 cm
 sygn. l.d.: Rafał Malczewski

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
 Warszawa, kolekcja prywatna
 Polswiss Art, aukcja 31.05.2016, poz. 19
 Kraków, kolekcja prywatna
 kolekcja prywatna Marii Konopnickiej
 własność artysty



30
STEFAN FILIPKIEWICZ
(1879-1944)

Ogród

olej, płótno, 55 x 65 cm
 sygn. p.d.: Stefan Filipkiewicz

Estymacja: 15 000 – 25 000 zł

WYSTAWIANY
 Rzeszów, Muzeum Okręgowe,
 Trwaj naturo. Jesteś piękna!,
 01-10.2020.

REPRODUKOWANY
 Rudzka-Marmaj D., Trwaj naturo.
 Jesteś piękna!, Muzeum Okręgo-
 we, Rzeszów 2020, il. 13, s. 22.

Trzeba je kochać, trzeba
go chcieć, trzeba go
doznawać, tego miasta
frywolnego, lekkiego,
śpiewającego, tańczącego,
uszminowanego,
ukwieconego, groźnego,
które (...) temu, kto je
bierze w posiadanie, daje
moc (...)
– *Victor Hugo*

Paris, Paryż 1890, s. 52.

Konstanty Mackiewicz rozpoczął studia artystyczne w Odessie, następnie kontynuował je w moskiewskiej Wyższej Szkole Malarstwa, Rzeźby i Architektury u Kandinsky'ego. Od 1922 roku działał we Lwowie jako scenograf teatralny. Po przeniesieniu się do Łodzi w 1926 roku związał się na stałe z Teatrem Miejskim. Był członkiem artystycznych ugrupowań „Rytm” i „Start”. Bardzo dużo wystawiał w warszawskiej Zachęcie oraz za granicą, w Brukseli (1933), w Paryżu (1937) i w Nowym Jorku (1939), a po wojnie między innymi prezentował swoje prace w Londynie (1975). Po 1945 roku pracował nadal w Łodzi. W swej bardzo różnorodnej twórczości malarskiej nawiązywał do kubizmu i koloryzmu. W 1937 roku otrzymał dwa złote medale za swoje prace wystawiane w Paryżu. Był również wyróżniany w Polsce na wystawach Zachęty.

Malarstwo Konstantego Mackiewicza jest bogate i różnorodne. Artysta w swojej twórczości inspirował się kubizmem, futuryzmem oraz koloryzmem. W jego dorobku obecne są zarówno prace abstrakcyjne jak i realistyczne

pejzaże oraz martwe natury. Bardzo efektowne są pejzaże miejskie Mackiewicza, zwłaszcza te przedstawiające Paryż. Artysta wielokrotnie bywał w stolicy Francji, odnosił tam spore sukcesy i miejsce to musiało być mu w pewien sposób drogie skoro utrwalił je kilkakrotnie w urzekających widokach o pocztówkowym typie. Oferowany obraz to nokturn miejski ukazujący fragment Paryża z katedrą Notre-Dame w tle. Centralną część kompozycji zajmuje Sekwana i jej nabrzeże, usiane migotliwymi światłami ciągnących się wzdłuż rzeki latarni. W obrazie o tematyce mogłoby się wydawać błahę zawarł Mackiewicz kwintesencję niezwykłego wprost uroku miasta nocą. Czuć niemalże ową niepowtarzalną atmosferę paryskich bulwarów późną wieczorową porą, gwar rozmów i muzykę śączącą się z nadsekwahskich kafejek. Paryż nie bez powodu nazywany jest „Miastem Światła”. W nocy, gdy tylko zapadnie zmrok, oświetlone mury wiekowych kamienic wyglądają zupełnie inaczej. Paryż nocą zachwyca – są tacy, którzy twierdzą, że nawet bardziej niż za dnia.

31
KONSTANTY MACKIEWICZ
(1894-1985)

Nokturn paryski

olej, płótno, 81 x 100 cm
sygn. p.d.: KMackiewicz / Paris

(Środki uzyskane ze sprzedaży pracy zostaną przekazane przez właściciela na cele charytatywne.)

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



Obdarzony wielkim talentem Biegas studiował w Krakowie w Szkole Sztuk Pięknych, w pracowni rzeźby Alfreda Dauna i Konstantego Laszczki. Pod wpływem filozofii Stanisława Przybyszewskiego jego twórczość, zarówno malarska jak i rzeźbiarska, obracała się wokół tematyki oddającej tajemniczość ludzkiej egzystencji. Szybko wyzwolił się spod wpływów stylistyki akademickiej tworząc coraz bardziej nowoczesne i uproszczone w formie prace. W 1902 roku przy wsparciu Towarzystwa Sztuk Pięknych, Biegas otrzymał stypendium na dalsze kształcenie w École des Beaux Arts w Paryżu. Tam założył skromną pracownię, w której oddał się pracy. Czas ten wypełniony był ciężką pracą ale również pierwszymi paryskimi sukcesami. W sferze poszukiwań można wyodrębnić w ówczesnej twórczości Biegasa nurt geometryzujący - linearny. Został on zainicjowany jeszcze przed wyjazdem do Francji w słynnej kompozycji „Księga Życia” z 1901 roku. Geometryczne rzeźby Biegasa cechowało odejście od naturalizmu i wymaganej wówczas poprawności anatomii, szkicowość i synteza całej postaci. Równoległe artysta tworzył posągi znanych kompozytorów i poetów - prace bardziej ekspresjonistyczne, ilustrujące żywioł i potęgę artystycznego Geniuszu. Są wśród nich przedstawienia Richarda Wagnera, Jana Sebastiana Bacha, Ludwiga van Beethovena, Adama Mickiewicza, czy Charlesa Baudelaire’a. Cechuje je dynamika i ruch przeciwstawnych falistych linii, w splotach których uwiecznione są postaci artystów, trwających w głębokim skupieniu. Prace te są nastrojowe i liryczne. Od 1910 roku Biegas tworzył rzeźby astralne oraz nawiązujące do filozofii Przybyszewskiego. Po 1917 roku poświęcił się malarstwu.

Oferowana rzeźba „Ludzie pierwotni” powstała w 1903 roku, niedługo po tym jak artysta przybył do Paryża. Z tego czasu pochodzą pra-

ce utrzymane w nurcie geometryczno-linearnym. Według Anny Mai Misiak, badaczki twórczości rzeźbiarskiej Bolesława Biegasa, w „Ludziach pierwotnych” widoczne jest zauroczenie sztuką holenderskiego artysty Jana Tooropa, który święcił tryumfy w Wiedniu w 1900 roku. „Styl Tooropa cechuje się płaszczyznowością, geometryzacją form, schematyzmem, hieratyzmem oraz ścisłym linearyzmem, przy czym uduchowiona linia staje się ornamentalnym wyrazem mistycznego odczucia. (...) Toorop chętnie stosował ornamentykę Dalekiego Wschodu. Struktura jego dzieł jest na wskroś dekoracyjna, a przedstawienia - mocno stylizowane. Wszystkie te elementy charakteryzujące wypowiedź malarzką Tooropa odnajdujemy w dziełach Biegasa przetłumaczone na język rzeźby” zauważa dalej Misiak (Bolesław Biegas. Twórczość rzeźbiarska, wyd. Muzeum Mazowieckie w Płocku, 2001, s. 49). Toorop czerpał motywy przede wszystkim z literatury symbolizmu, fascynowała go zagadka istnienia, misterium życia, złożoność ludzkiej natury przedstawianej jako postać Sfinksa. Wszystkie powyższe zagadnienia odnajdujemy również w sztuce rzeźbiarskiej Biegasa w pierwszych latach XX wieku. Nawiązanie do tematyki poszukiwania początków istnienia ludzkości widoczne są w sposób szczególny w rzeźbach „Wszechświat”, „Opatrzność” oraz w oferowanych „Ludziach pierwotnych”. Trapezoidalne sylwetki postaci, o syntetycznie potraktowanym woluminie ciała i reliefowo wrytych dłoniach wyróżniają się realistycznym opracowaniem fizjonomii. Oferowana rzeźba to jedna z ostatnich kompozycji o wyraźnych cechach geometryzujących. W kolejnych latach nastąpiła bowiem zmiana stylistyki prac Biegasa, który zaczął zbliżać się ku secesji.

32 BOLESŁAW BIEGAS (1877-1954)

Pierwotni ludzie, 1903

brąz patynowany, 53 x 15 cm
ed.: 1/8 odlewnia Landowski/Blanchet
sygn. z prawej strony: Bolesław Biegas Paris 1903 Pierwotni ludzie
opisany na spodzie: Blanchet Fon-
deur 1/8

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna
Blanchet & Associates, aukcja 30.06.20,
poz 261
Francja, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY

Paryż, Trianon w Parku Bagatela,
21.05-30.08.1992.

REPRODUKOWANY

Bolesław Biegas. Rzeźba, wyd.
Muzeum Mazowieckie w Płocku,
Warszawa 2012, il. 15, s. 056 (gips).
Deryng X., Bolesław Biegas, wyd.
Polskie Towarzystwo Historyczno-Li-
terackie Biblioteka Polska w Paryżu,
2011, s. 269 (gips z kolekcji Muzeum
Narodowego w Gdańsku).
Boleslas Biegas. Sculptures-Peintures,
wyd. Studium Reynes, Paryż 1992, il.
9, s. 72.

LITERATURA

Biegas B., Wędrowka Ducha Myśli,
Kraków 1904, s.71.

Ty jesteś poetą, drogi
mój Biegasie, rozmyślasz
nad światem z prostotą
i gruntownością
jednocześnie, nie takie
jest twe wejrzenie, jak
innych; przedmioty,
żywioły, pory roku
przedstawiają się tobie
jako żądze, twe sny
załudniają całą przyrodę
[...]. Twe dzieła plastyczne
to również poematy.
– *Gustaw Gwozdecki*

Bolesław Biegas, „Praca” nr 17 (1909), s. 522





33
HENRYK EPSTEIN
(1891-1944)

Wioska, 1925

olej, płótno, 60 x 73 cm
 sygn. l.d.: H.Epstein

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
 Warszawa, kolekcja prywatna
 Polswiss Art, aukcja 02.06.2020, poz. 26
 Polska, kolekcja prywatna
 USA, kolekcja Toma Podla
 kolekcja Marka Mielniczuka - 1988
 Paryż, Hotel Drouot, aukcja, lata 80-te

REPRODUKOWANY
 Król A., Tanikowski A., Kolory Tożsamości.
 Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma
 Podla, wyd. MNK Kraków, 2001, s. 200.

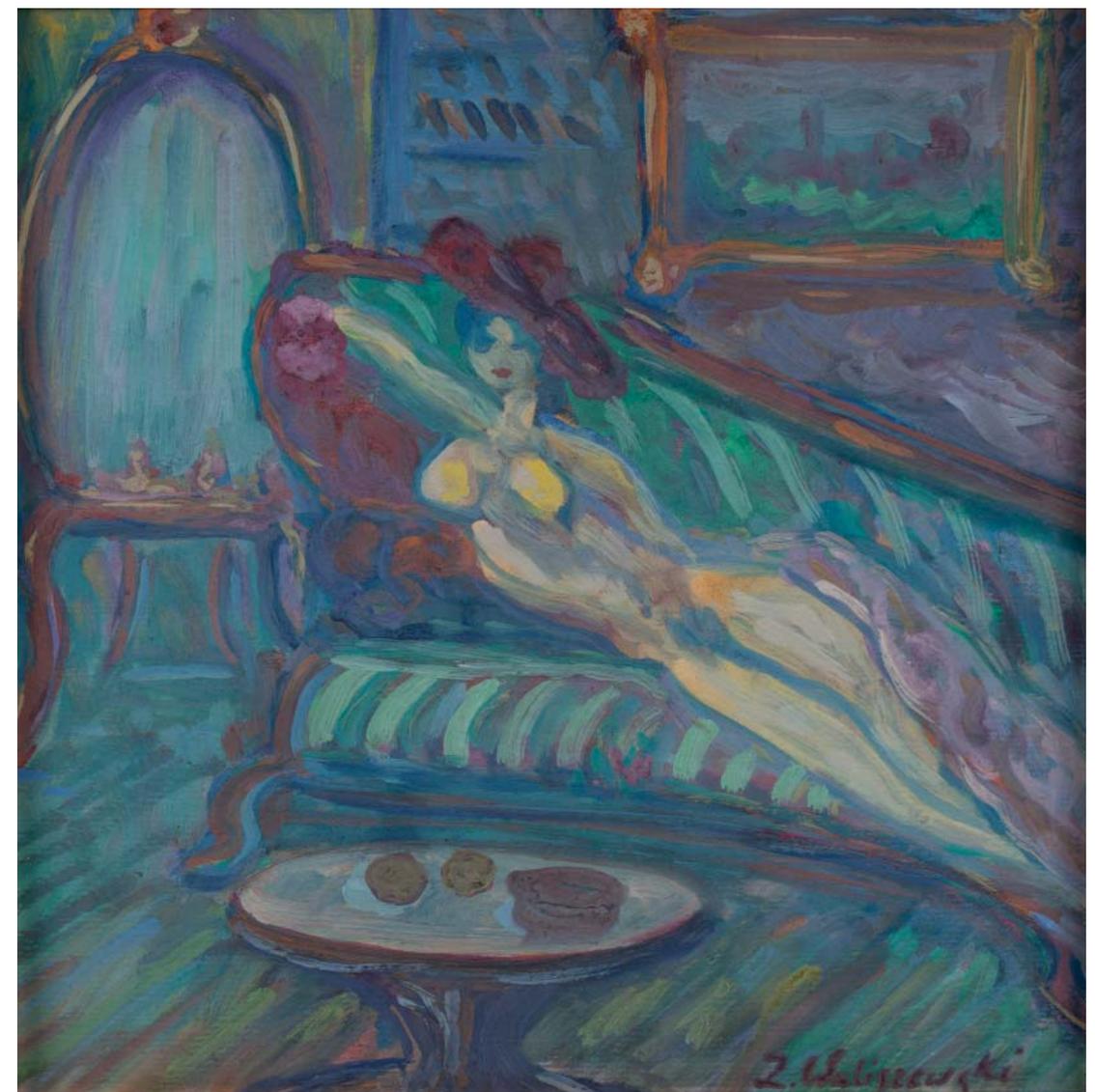
34
ZYGMUNT WALISZEWSKI
(1897-1936)

Akt leżący na sofie, lata 20./30. XX w.

gwasz, tektura, 29 x 29,5 cm (w świetle oprawy)
 sygn. p.d.: Z.Waliszewski

Estymacja: 28 000 – 35 000 zł zł

PROWENIENCJA
 Kraków, kolekcja prywatna



MOJŻESZ KISLING



Mojżesz Kisling, Paryż, 1927, Kisling centenaire 1897-1953.

Mojżesz Kisling urodził się 21 stycznia 1891 roku w żydowskiej rodzinie mieszkającej na Kazimierzu przy ul. Krakowskiej 22. Jego ojcem był krawiec. Początkowym zamiarem młodego Mojżesza było odbycie studiów technicznych na politechnice krakowskiej, jednak w trakcie trwania szkoły realnej, przygotowującej do zdania egzaminów wstępnych, postanowił porzucić ten zamiar. Zapisał się do Akademii Sztuk Pięknych. Jesienią 1907r. rozpoczął studia artystyczne jako tzw. student nadzwyczajny. Przez cztery kolejne lata doskonalił swoje umiejętności artystyczne ucząc się pod kierunkiem Józefa Pankiewicza. To właśnie on wskazał Kislingowi dalszą drogę artystyczną: „Nie ma niczego poza Paryżem. Wszystko – idee, ludzie, wizje malarstwa dla nadciągającego wieku – wszystko można znaleźć tylko w Paryżu. Dla mnie jest już trochę za późno. Wiek, rodzina, przyzwyczajenia. Lecz ty – ty masz talent, młodość siłę i odwagę”. Przybycie Kislinga do Paryża datowane jest latem 1911 roku, na co wskazują Dokumenty Akademii oraz sygnowanie olejnego pejzażu powstałego już w Paryżu i zatytułowanego Tyniec 1911. W podróży do Paryża Kislingowi towarzyszył Mondzain, który już od dwóch lat tworzył i mieszkał we Francji. Pierwszym paryskim lokum Kislinga była mansarda hotelu na rue des Beaux-Arts, a następnie Montmartre w słynnym „Beteaux-Lavoir” (kamienicy, w której pokoje wynajęło wielu ówczesnych artystów), gdzie objął pracownię po fowiście Keesie von Dongenie i Juanie Grisie. W 1912 roku uczył się pod kierunkiem Eugeniusza Zaka w Academie La Palette. W jego atelier spotykało się wielu artystów z kręgu École de Paris, m.in. Leopold Gottlieb, Szymon Mondzain, Henryk Epstein, Marc Chagall i Amadeo Modigliani. Do grona jego najbliższych przyjaciół należał Tadeusz Makowski. W kawiarniach, jak „La Rotonde”, poznał wielu znanych światowych artystów – Pabla Picassa, Georges’a Braque’a czy Juana Grisa. Kisling był bardzo popularną postacią Montparnasse’u. „Był towarzyski i uczynny, ubrany zazwyczaj w granatowy kombinezon mechanika. Żywo uczestniczył w balach, maskaradach i artystycznych dyskusjach w kawiarniach. Określany mianem księcia Montparnasse’u stał się żywą legendą paryskiej bohemy”. Przyjaźnił się z Gottliebem o czym świadczy dedykacja na jednym z pierwszych obrazów namalowanych w Paryżu: „Kochanemu Poldkowi M.Kisling”. Po krótkim czasie ich relacja uległa zmianie. Dwudziestoletni wówczas Kisling posprzeczał się z trzydziestopięcioletnim Loepoldem Gottliebem. Ich spór miał rozstrzygnąć pojedynek przy użyciu szabel. Pierre Sichel (autor biografii o Modiglianum) opisuje pojedynek jako „najgłośniejsze wydarzenie wczesnego lata” 1914 roku. Potyczka odbyła się o świcie przed obiektywami kamer w Parc de Princes w głębi Lasku Bulońskiego. W roli sekundanta Kislinga wystąpił znany malarz Diego Rivera. „Szable były tępe, ciężkie, bezpieczniejsze niż

pistolety. Honorowi stało się za dość, skrzyżowało się żelazo i poląła się krew. Kisling został lekko draśnięty w nos. Podobno plaster nalepił celowo tak, żeby nie całkiem zaklejał skrzepłą krew.” Po pojedynku Mojżesz wkroczył tryumfalnie do kawiarni „Rotonde”, gdzie z przyjaciółmi ubawiony aferą był gwiazdą pośród „oblewających” pojedynek przyjaciół. „Nazajutrz wieczorem został wyświetlony film, który przydał uczestnikom rozgłosu, a jednocześnie świadczył, że panowie artyści bili się nie na żarty. (...)” Wybuch I wojny światowej zastał artystę w Holandii, skąd ten szybko wrócił do Paryża, by wstąpić do Legii Cudzoziemskiej. Ranny w 1915r. w bitwie pod Carency nad Sommą musiał odbyć rekonwalescencję. W zamian za udział w walce i oddanie, zostało mu przyznane obywatelstwo francuskie, dzięki któremu mógł później powrócić na Montparnasse.

Przez krytyków Kisling uznawany jest za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli Szkoły Paryskiej. Na jego twórczość wpływ miała sztuka Paula Cézanne’a, ale i kontakty z kubistami sprawiły, że jego pejzaże tworzone na południu Francji nabrały geometryzującej stylistyki znanej z obrazów Pabla Picassa i Georges’a Braque’a. Po 1917 tworzył eklektyczne krajobrazy stosując ostre, konkretne barwy zestawione na zasadzie kontrastów. Od wczesnych lat dwudziestych dał się poznać jako portrecista i malarz kobiecych aktów. Na lata 1917-1940 przypadają największe sukcesy artysty. Indywidualne prezentacje jego prac organizowały paryskie galerie: Druet (1919), Guillaume (1924), Bernheim (1924), Carmine (1927), Girard (1924, 1931), Stein (1937), Drouant-David (1951, 1953). Jego malarstwo było eksponowane także w Carnegie Institute w Pittsburgu (1934), Leicester Gallery (1937) i Redfern Gallery (1956) w Londynie, Marsylii (1940, 1950) i Los Angeles (1942). Swoje obrazy pokazywał ponadto w Sztokholmie i Oslo (1917), na Biennale w Wenecji (1921, 1928, 1932, 1935) oraz w monachijskich galeriach Goltza (1921) i Thannhausera (1927). Uczestniczył w I Międzynarodowej Wystawie Nowej Sztuki w Düsseldorfie (1922), w Salonie Jesiennym Berlińskiej Secesji i Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Dreźnie (1926). Artysta brał udział w pokazach sztuki polskiej w Paryżu (1916, 1920, 1922, 1929) i Brukseli (1928/29). W Polsce wystawił z Ekspresjonistami Polskimi (Kraków, 1917) oraz uczniami Pankiewicza (Warszawa, 1923; Kraków, 1924). Był członkiem Związku Zawodowego Malarzy i Rzeźbiarzy Polskich w Paryżu założonego w 1922 roku. Przyjacielskie stosunki utrzymywał z prezesem ZZMRP – Józefem Pankiewiczem, któremu ofiarował w 1928r. album własnych dzieł opatrzony jego dedykacją: „Drogiemu Profesorowi mojemu, któremu wszystko zawdzięczam”. Odbył liczne podróże do Holandii, Anglii i Włoch; często przebywał w Prowansji, której pejzaż stanowił dla niego nieustające wyzwanie artystyczne.

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

W latach 1913-18 w twórczości Kislinga widać wyraźne wpływy wczesnego kubizmu i fowizmu. Od ok. 1916 roku zainspirowany twórczością Amadeo Modiglianiego zaczyna tworzyć obrazy realistyczne. Od początku dwudziestolecia międzywojennego Kisling daje się poznać głównie jako portrecista. W pracach z gatunku portretu przedstawiał nieco wyidealizowany, liryczny wizerunek modela ujętego w popiersiu lub do kolan z głową ustawioną w $\frac{3}{4}$, czasem na wprost. Najbardziej charakterystycznymi cechami tych obrazów są: wydłużony, migdałowy kształt wyolbrzymionych oczu oraz starannie wyrysowane łuki brwiowe i usta. Artysta dążył do stworzenia własnej formuły portretu wywodzącej się ze sztuki wczesnego renesansu. Portretowane postacie o uduchowionych twarzach upozowane w dość sztywny sposób malowane były na tle pejzażu, czy też płaskiej, niekiedy udrapowanej przestrzeni.

Prezentowana praca to doskonały przykład subtelnej modelunku współgrającego z syntetyzacją formy. Charakteryzuje się czystymi barwami, neutralnym tłem i gładką, lśniąca powierzchnią. „Portret młodej kobiety” doskonale wpisuje się we współczesne nurty sztuki Paryża a zwłaszcza w tzw. portret melancholijny, który od lat 30. XX w. przekształcił się w sztukę mizerabilistyczną. Taki rodzaj portretowania znajdujemy w twórczości innych polsko-paryskich malarzy, np. u Maurycego Minkowskiego, Eugeniusza Zaka czy Tadeusza Makowskiego. W 1925 roku Franz Roh uznał twórczość Kislinga za charakterystyczną dla wyodrębniającego się „postekspresjonizmu”, nazywanego również „nową rzeczowością”. Postekspresjonizm łączył się u Kislinga z realistyczną, linearną formą oraz historyzmem widocznym w ujmowaniu postaci w ludowych strojach. W przypadku oferowanego portretu jest to granatowy berecik na głowie małego Bretończyka. O niezwykłości prezentowanego portretu świadczy dodatkowo fakt, że olejne obrazy Kislinga są ciągle rzadkością na polskim rynku sztuki. Niezwykła osobowość artysty pełna radości życia i radości tworzenia

przyniosła mu szerokie uznanie. Kisling w dużym stopniu ukształtował legendę bohemy XIV dzielnicy Paryża przez co zyskał miano „Księżcia Montparnasse’u”.

„Portret młodej kobiety” namalowany przez Kislinga w 1931 roku do tej pory znajdował się w amerykańskich kolekcjach prywatnych, między innymi w kolekcji Edwarda Tylera Nahema, właściciela jednej z najprężniejszych nowojorskich galerii sztuki, prywatnie również kolekcjonera. W jaki sposób obraz, namalowany w Paryżu trafił do Stanów Zjednoczonych?

W obliczu targanych wojenną zawieruchą losów europejskich artystów Amerykanie nie pozostawali obojętni i chętnie wyciągali pomocną dłoń proponując twórcom przyjazd do USA. Nie inaczej potoczyły się losy Kislinga. Historia amerykańskiego etapu w życiu Kislinga rozpoczęła się wyjazdem artysty do Nowego Jorku w 1941 roku. Nie był on jednak wówczas twórcą nieznanym za oceanem. W Paryżu zdobył wielką sławę, był niezwykle ceniony i cieszył się ugruntowaną pozycją, a jego dorobek wystawienniczy u progu lat 40. był imponujący. Do Ameryki zawitał już jako sława i artysta wzbudzający ogromne zainteresowanie. Świadczą o tym pierwsze głośne wystawy jakie Kislingowi zorganizowało nowojorskie środowisko artystyczne zaraz po jego przyjeździe. W 1941 roku miał miejsce pokaz jego prac w Whitney Museum of Art w Nowym Jorku, rok później indywidualną wystawę pokazała galeria Jamesa Vigeveno w Los Angeles. Ale prace Kislinga znane były Amerykanom jeszcze zanim artysta przybył do USA w 1941 roku.

Mimo wielkiego sukcesu Kisling nie czuł się w Stanach dobrze. Tęsknił za pozostawioną w Europie rodziną i przyjaciółmi. „Jesteś daleko od kraju, ale co powiedziałbyś, będąc na moim miejscu – daleko, ale nie wiem od czego? Tutaj [w Ameryce] mówi się i pisze Kisling: ‘Polish painter’, w Polsce jestem Żydem, wśród Żydów jestem malarzem francuskim, a wśród Francuzów jestem metekiem” pisał w 1944 roku Kisling w listach do Augusta Zamoyskiego („Obieg”, 1993, nr 51-51). W 1945 roku powrócił do Paryża.

35 MOJŻESZ KISLING (1891-1953)

Portret młodej kobiety, 1931

olej, płótno 34,2 x 25,4 cm
sygn. p.g.: Kisling

Estymacja: 350 000 – 450 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna
Sotheby’s Nowy Jork, aukcja
11.03.2021, poz. 33
Nowy Jork, kolekcja Edwarda Tylera Nahem
Nowy Jork, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY

Kisling J., Ottavi M., Catalogue Raisonne de l’Oeuvre de Moise Kisling, tom 1,2,3,4. (w przygotowaniu)

LITERATURA

Kisling J., Ottavi M., Catalogue Raisonne de l’Oeuvre de Moise Kisling, tom 1,2,3,4. (w przygotowaniu)





Akt w twórczości Kislinga zajmuje szczególne miejsce. Pierwsze kompozycje z tego gatunku pojawiają się około 1914 roku. Po I wojnie światowej wykrystalizował się u artysty rodzaj dekoracyjnego aktu zbudowanego precyzyjną stylizowaną linią, wyraźną formą i czystą, nasyconą barwą. Jak pisał Tadeusz Dobrowolski: „Swoje postacie kobiece, zwłaszcza akty urodziny dziewcząt, uwypuklał silnym i krągłym modelunkiem, prowadzącym nieraz do wyolbrzymienia bioder, może a przykładem Modiglianiego, z którym się przyjaźnił.” (Malarstwo Polskie, wyd. Ossolineum, Wrocław 1989, s. 325). Przechodząca pracownia Kislinga przy Rue Joseph-Bara była dlań miejscem sesji malarskich. Zapraszał tam najmowane do portretowania modelki - piękności o migdałowatych oczach i zmysłowych ciałach, które stały się już za życia Kislinga jego „znakiem firmowym”.

Prezentowany obraz pochodzi z 1925 roku, przedstawia akt blond piękności, która leży na podwyższeniu okrytym dekoracyjną tkaniną. Jej nagie ciało, ujęte tyłem do widza, ukazane jest w pozycji skróconej. Tułów i głowę dziewczyna odchyła w kierunku spoglądającego nań malarza. Jej jasny ton skóry lekko odcina się od oranżowego tła, spośród którego wyróżnia się ustawiony w lewej części parawan. „Wiem, że nie można wnieść do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmiennie, i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczciwością malarską” – mówił Kisling w wywiadzie dla „L'Art Vivant” 15 czerwca 1925 roku. W malarstwie artysty ów silny pierwiastek uczuciowości zdecydował o niezwykłości tworzonych przez Kislinga aktów kobiecych, rozpoznawalnych na pierwszy rzut oka spośród innych przedstawień tego typu w malarstwie światowym. Artysta hołdował klasycznemu ideałowi piękna ale odbrażał go iskrą własnego temperamentu. Rozmiłowany

w kobiecym ciele potrafił przedstawić je w sposób daleki od banalnej, dostawnej nagości nie pretendując jednakże do psychologizowania portretowanych modelek. Kwintesencją tych obrazów jest radość życia, szczęście czerpane z chwili, apoteoza momentu tworzenia wynikająca z obcowania z pięknem. Ówczesna krytyka dostrzegła tę właśnie cechę malarstwa Kislinga. Zygmunt Klingsland z precyzją określał ten fenomen: „(...) najchętniej posługuje się tymi pierwiastkami formy malarskiej, które są istotnymi odpowiednikami plastycznymi składników jego poglądu na świat – tak bardzo uczuciowego. Czy kiedykolwiek postępuje inaczej jakiś artysta rozumiejący konieczność i posiadający zdolność poddawania najpiękniejszych bodaj form natury subiektywnym pojęciom o pięknie i, w dalszej konieczności, założeniom swej indywidualnej wyobraźni twórczej? Im zaś wyraźniej sprecyzowane są te przekształcenia rzeczywistości i tym jaskrawiej występuje przewaga pewnych, ściśle określonych, pierwiastków składowych formy plastycznej. Stąd kunsztowna geometryczność kompozycji Michała Anioła lub fascynująca potęga światłocieniowej gry Rembrandta. I stąd cała w ogóle sztuka” (Zygmunt Klingsland, Kisling, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 38, s. 8).

Historia „Nu allonge” splata się z losami paryskich marszandów i ich kolekcji. Przed II wojną światową obraz wystawiany był w Paryżu w galerii Stiebel. Galerię tę założył Hans Stiebel, niemiec żydowskiego pochodzenia, który po I wojnie światowej przybył do stolicy Francji. Jego brat, Eric wyemigrował w tym czasie do Stanów Zjednoczonych, gdzie otworzył galerię w Nowym Jorku a ostatni z trzech braci – Saemy był marszandem w Londynie. Po II wojnie światowej zarówno Hans jak i Saemy dotoczyli do Erica sprowadzając z Europy do USA wiele dzieł sztuki. Najprawdopodobniej taki los spotkał obraz „Nu allonge”, który po blisko 90 latach od powstania odnalazł się w 2013 roku na aukcji w Miami.

36 MOJŻESZ KISLING (1891-1953)

Nu allonge, 1925

olej, płótno, 89 x 116 cm
sygn. p.d.: Kisling 1925

Estymacja: 1 800 000 – 2 500 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja prywatna
Paryż, Galerie Stiebel
Paryż, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY

Paryż, Galerie Stiebel (przed 1945)

REPRODUKOWANY

Kessel J., Kisling J., Kisling, wyd. Harry N. Abrams Inc., Nowy Jork 1971, il. 31, s. 281.



Moise Kisling maluje ciało w sposób genialny. Nie robi tego z czystej zmysłowości, ale uduchawia je. Jego własna postawa jest z pewnością pozbawiona sentymentów. Żarliwa natura artysty chwyta temat, cokolwiek by to nie było, i dokonuje jego transkrypcji zgodnie z własną wizją. Kisling nie mówi: „Teraz namaluję wyidealizowaną postać dziewczyny” lecz używa jej by ukazać całą poezję światła nie zatracając przy tym nic z osobowości modela.

„New York Times” z dn. 28 marca 1926, s. 12

Kramsztyk starał się
uchwycić surowe lecz
harmonijne piękno
śródziemnomorskiego
pejzażu. (...)
Płótna Kramsztyka
przepełnione są
gorącym i wibrującym
światłem. Pokazują
prawdziwe południe,
a nie to teatralne.

Woroniecki E., La Pologne politique, économique,
littéraire et artistique 1925, s. 867.

37
ROMAN KRAMSZTYK
(1885-1942)

Pejzaż z la Rochelle, lata 30. XX w.

olej, płótno, 40 x 50 cm
sygn. l.d.: Kramsztyk

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 04.02.2020, poz. 13
Polska, kolekcja prywatna



38
ZYGMUNT MENKES
(1896-1986)

Kobieta w fotelu, przed 1950

olej, płótno, 96,7 x 76 cm
sygn. p.d.: Menkes
na odwrocie etykieta wystawowa National
Academy Galleries z Nowego Jorku

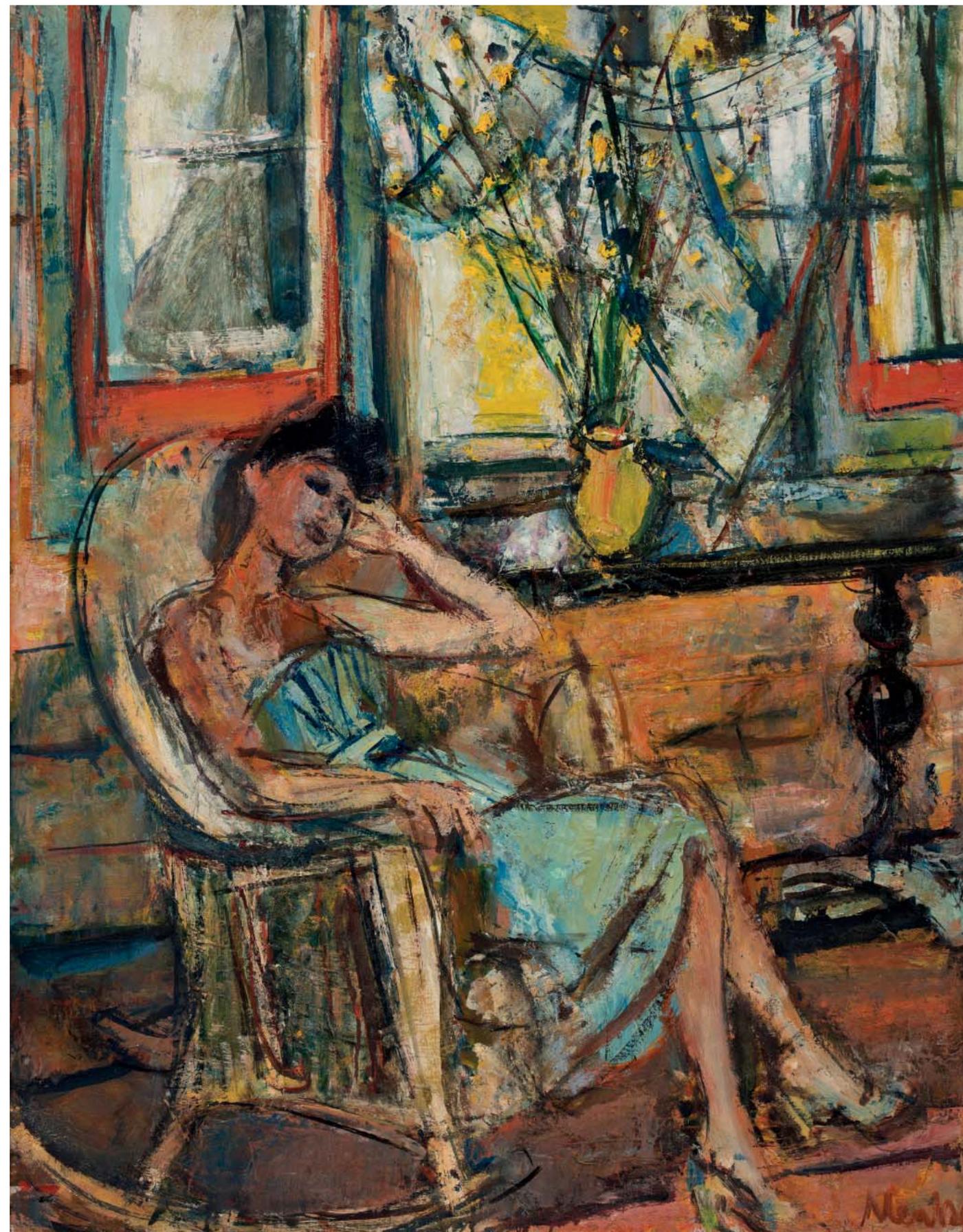
Estymacja: 120 000 – 160 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja prywatna
Nowy Jork, Tepper Galleries (2002)
Nowy Jork (Riverdale), kolekcja Ireny Stern
własność artysty

WYSTAWIANY
Nowy Jork, National Accademie Galleries,
Audubon Artists 8th Annual Exhibition, 27.04-
17.05.1950.

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

„Kurier Poranny” nr 21, 1931



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.

39
ZYGMUNT MENKES
(1896-1986)

Martwa natura z melonem

olej, płótno, 81 x 53 cm
sygn. p.d.: Menkes

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 12.03.2019, poz. 35



**40
SALVADOR DALI
(1904-1989)**

Bazylika Św. Marka, 1975

litografia barwna, papier
61 x 80 cm (w świetle oprawy)
sygn.p.d. monogram wiązany,
z lewej: EA

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •



**41
PABLO PICASSO
(1881-1973)**

*Peinter et modele
tricontant, 1927*

akwaforta, papier, 20 x 28 cm
sygn.p.d.: Picasso
(Praca posiada certyfikat auten-
tyczności Fine Prints Art z Nowego
Jorku)

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł •

REPRODUKOWANY
Bloch G., Pablo Picasso:
Catalogue de l'oeuvre grave et
lithographie 1904-1967, t. 1, Berne
1998, il. 85.



**42
MAX ERNST
(1891-1976)**

Ubieranie poślubionej, 1940

sitodruk, płótno, 121 x 90 cm
ed. 128/250
sygn. p.d.: max ernst 1940
na odwrocie pieczęci producenta podobraz:
AS VICTORIA MALTUCH A. SCHUTZMANN
HERRSCHING BEI MUNCHEN oraz opis pracy
z odręczną sygnaturą artysty i edycją 128/250
powtórzone dwukrotnie na pieczęci wydawni-
czej ARS VIVA DIETZ OFFIZINA oraz etykietce

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



(...) Nie sposób przecenić zasług i wkładu Maxa Ernsta w rozwój surrealistycznego malarstwa; nikt nie dorównuje mu inwencją w wynajdywaniu nowych technologii malarskich zgodnie z założeniami automatyzmu psychicznego lub twórczo interpretujących te założenia.

Janiecka K., Wyobraźnia wyzwolona za pomocą nowych technologii – czyli malarstwo Maxa Ernsta, w: Surrealizm, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 82.



43
JOAN MIRO
(1893-1983)

Sculpture, Plate I

litografia barwna, papier, 27,5 x 56 cm
sygn. na płycie p.d.: Miro
(Praca posiada certyfikat autentyczności Fine
Prints Art z Nowego Jorku)

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •



44
JOAN MIRO
(1893-1983)

Sculpture, Plate II

litografia barwna, papier, 27,5 x 56 cm
sygn. na płycie p.d.: Miro
(Praca posiada certyfikat autentyczności Fine
Prints Art z Nowego Jorku)

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

Zacieram sprzeczności między rzeczywistością a fikcją poetycką. Między realnością kształtów, form, przedmiotów – a ich irrealnym oddziaływaniem

Indywidualna, eklektyczna sztuka Marka Włodarskiego oscylowała wokół awangardowych stylów od futuryzmu, formizmu i kubizmu poprzez surrealizm aż do fascynacji prymitywizmem. Jego kameralna i liryczna, a także w założeniu antyestetyczna twórczość kształtowała się głównie pod wpływem malarstwa Fernanda Légera postrzeganego jako klasyka kubizmu i francuskiego surrealizmu. Ważny wpływ wywarła na niego także sztuka krakowskich formistów, którzy jako pierwsi polscy artyści wypowiedzieli walkę z akademizmem i młodopolską stylizacją. W twórczości Légera odpowiadał Włodarskiemu prymitywizm formy, kult przedmiotu, precyzja w określaniu jego kształtu, a także niechęć do estetyzowania.

Oferowana praca „Klatka i worki” należy do grupy blisko dwustu rysunków pokazanych na wystawie monograficznej artysty, która odbyła się w Muzeum Narodowym w Warszawie na przełomie 1981 i 1982 roku. Stworzona w 1929 roku wpisuje się w cykl prac surrealistycznych powstałych na przełomie lat 20. i 30.

Po studiach w Paryżu Włodarski wrócił do Lwowa pod koniec 1929 roku i odtąd jego sztukę rozpatruje się w kontekście grupy „Artes”. Ogólnym założeniem grupy było tworzenie „współczesnego” malarstwa oraz architektury i przyciągała ona wszystkich artystów wyłamujących się z szablonu. Na wystawach „Artesu” można było spotkać między innymi obrazy zbliżone w swym klimacie do surrealizmu. W twórczości Włodarskiego pierwsze symptomy surrealizmu widoczne były już w pracach z wczesnych lat 20. Opierając się na założeniach Legerowskich w istocie inspirowane były szyldami reklamowymi z lwowskich ulic. Zastosowanie rozbicia kompozycji obrazu na niezależne od siebie fragmenty rzeczywistości miało za cel pokazać zupełnie nowy obraz miejskiej tkanki o nadrealistycznym wyrazie. Surrealistyczne rozwiązania oraz wierność dwuwymiarowości zastosowanej w oferowanej pracy nadaje jej nowoczesnego, „mechanicznego” piękna promowanego przez ówczesną awangardę lat 20.

45 MAREK WŁODARSKI (1903-1960)

Klatka i worki, 1929

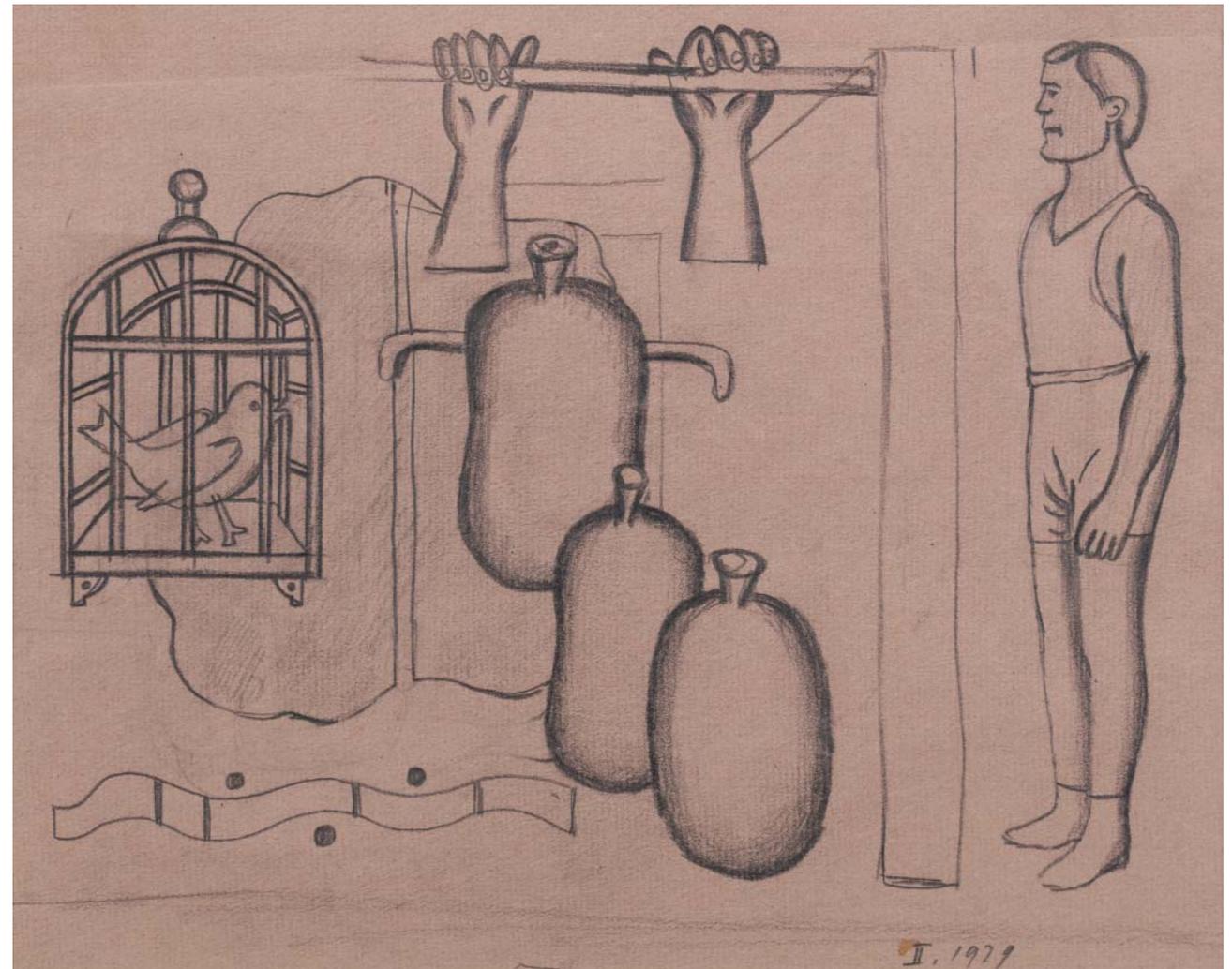
ołówek, papier, 24,8 x 28,3 cm
sygn. p.d.: II.1929

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie,
Marek Włodarski (Henryk Streng), 12.1981-
01.1982.

LITERATURA
Marek Włodarski (Henryk Streng) [katalog
wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie,
12.1981-01.1982, s.102.



ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

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

Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim, Wydawnictwo Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Warszawa, 2011.

Andrzej Wróblewski był jednym z najwybitniejszych, najbardziej samodzielnych polskich artystów powojennych, którego cała twórczość przepojona jest silnym pierwiastkiem intelektualnym. Urodzony w Wilnie studiował na ASP w Krakowie, m.in. u Zbigniewa Pronaszki, Jerzego Fedkowicza i Hanny Rudzkiej-Cybisowej. Był twórcą Grupy Samokształcenia, do której należeli m.in. Andrzej Wajda – ówczesnie student krakowskiej ASP – oraz Jan Tarasin. Twórczość Andrzeja Wróblewskiego, przzerwana nagłą śmiercią w młodym wieku zaledwie trzydziestu lat,

koncentrowała się na człowieku i była silnie uwarunkowana bolesnymi przeżyciami wojennymi. Był bardzo płodnym artystą, do jego ulubionych technik należało malarstwo olejne, gwasz, rysunek i grafika, której od wczesnych młodzieńczych lat uczyła Wróblewskiego matka z wykształcenia plastyk. Od samego początku twórczość artysty inspirowała, będąc punktem odniesienia dla artystów kilku następnych pokoleń. Nazywany jest prekursorem nowej figuracji a dla wielu krytyków sztuki, również międzynarodowych, twórczość Wróblewskiego wyprzedziła czas. Kurator

madryckiej wystawy artysty, Éric de Chasse, powiedział w wywiadzie z Agnieszką Sural: „[...] Wróblewski robił rzeczy, które normalnie uznalibyśmy za niemożliwe w jego czasach. Pojawiły się one dopiero pod koniec lat 80. i na początku 90. u takich artystów, jak Luc Tuymans, Wilhelm Sasnal, Raoul de Keyser czy René Daniëls. Łączą oni abstrakcję z figuracją, nie zastanawiając się nad różnicami pomiędzy tymi dwoma sposobami malowania. Fakt, że u Wróblewskiego działo się to już w późnych latach 40., stawia go w kompletnie odmiennym i wyjątkowym świetle.”



Andrzej Wróblewski z żoną, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego



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

Wojciechowski A., Andrzej Wróblewski, wyd. Arkady, Warszawa 1979.

Wróblewski

Oferowana praca prekursora nowej figuracji i współczesnego realizmu Andrzeja Wróblewskiego wykonana w technice gwaszu na papierze powstała w 1955 roku. Rysunki, szkice i gwasze przewijały się przez całą twórczość tego bodaj największego polskiego malarza i intelektualisty XX w. Posługując się naprawdę fascynującym językiem malarskim podczas swojego krótkiego życia zdołał nadać całkowicie nowy kierunek współczesnemu malarstwu, przyporządkowując figuracji nowe znaczenia i odkrywając ją dla świata malarskiej perswazji. Opowieści Wróblewskiego, zawarte przede wszystkim w tych bardziej intymnych pracach jak oferowana Biegaczka nie odwołują się do przeżyć całej ludzkości, mimo, że pokazują fakty wszystkim dobrze znane. Bohaterami jego prac są pojedynczy ludzie, oderwani od anonimowego tłumu, stawiani przed widzem w sytuacjach osobistych, uchwyceni w sekundzie swojego istnienia, w istotnym dla artysty zaobserwowanym momencie, któremu Wróblewski nadaje sens pozamalarski. Często podkreśla się, że artysta był malarzem codzienności, z wielkim ukłonem dla pojedynczych chwil stanowiących o całości istnienia.

Prezentowana praca należy bez wątpienia do najpełniejszych i najbardziej ujmujących prac na papierze o takim charakterze. Uchwyciona na chwilę przed rozpoczęciem biegu sprinterka zachwyca wyważoną kompozycją, ale też kolorystyką. Jasne chłodne tło kompozycji, tak często stosowane przez Wróblewskiego, kontrastuje z dynamiką czerwieni szortów biegaczki, której ciało, w sprężystym półprzysiadzie potraktowane zostało szarą barwą. Kobieta jest skupiona i zastygła w figurze jakby pozując, ale wiemy, że tak nie jest. To artysta zobaczył i zapisał w pamięci ten jeden moment, który wywarł na nim wrażenie. Postanowił zapisać go w tradycyjny sposób komponując pracę horyzontalnie i statycznie, z przewagą form poziomych. „Biegaczka” nie jest wprawką ani projektem do postaci któregoś z obrazów olejnych, jak często ma to miejsce w przypadku prac rysunkowych artysty. Jest wcześniej zamyśloną, zamierzoną skończoną kompozycją, również pod względem kolorystycznym, przewidzianą na wywołanie określonych wrażeń estetycznych. Trudno oprzeć się wrażeniu, że artysta nie mógł się powstrzymać, żeby tą harmonią się nie podzielić i że w pełni mu się to udało.

46
ANDRZEJ WRÓBLEWSKI
(1927-1957)

Bez tytułu [Biegaczka], 1955

gwasz, papier, 29 x 41 cm (w świetle oprawy)
sygn.l.d. ręką prof. Krystyny Wróblewskiej;
A Wróblewski oraz p.g.: II 55

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Kraków, Galeria Zderzak

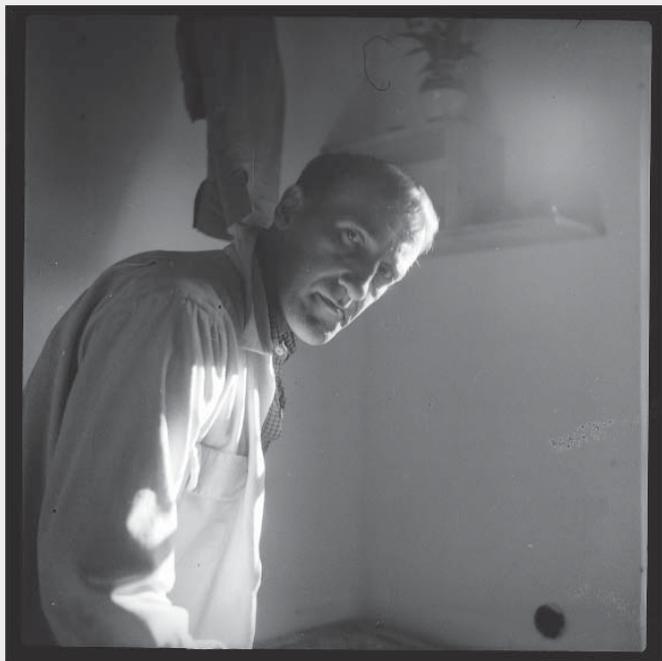


A kim Andrzej Wróblewski jest dla nas? Przede wszystkim ‘ojcem założycielem’ figuracji we współczesnym malarstwie polskim, łączącym pokolenia Gruppy, Grupy Ładnie i Penerstwa. Najjaśniejszą gwiazdą w konstelacji gwiazd malarstwa polskiego. Gdy patrzymy na jego prace, wszystko inne znika.

– *Piotr Bazylko i Krzysztof Masiewicz*

Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim, Wydawnictwo Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Warszawa, 2011.

TADEUSZ KANTOR



Tadeusz Kantor, Nidzice, 1960, fot. Tadeusz Rolke, Agencja Gazeta.

Tadeusz Kantor był poszukiwaczem nowinek artystycznych a w Polsce jednym z najbaczniejszych obserwatorów nowych trendów pojawiających się w sztuce europejskiej i amerykańskiej. Jego zamiłowanie do eksperymentu i niechęć do podążania utartymi ścieżkami powodowały, że każdy wyjazd poza granice kraju inspirował Kantora do nowych działań, które z zapałem podejmował. Pierwszy wyjazd do Paryża w 1947 i kolejny w 1955 roku stały się

przełomowymi w karierze artysty. Zetknął się wówczas z twórczością Wolsa, Foutriera, Mathieu i Pollocka i po powrocie do kraju rozpoczyna własną przygodę z malarstwem gestu. Własną sztukę obejmującą lata 1956-63 sam nazywał okresem Informel (bezforemność) preferując to francuskie zapożyczenie ponad termin *taszyzm* (*la tache* – plama).

Ten nowy sposób artystycznej ekspresji miał stanowić wyraz wewnętrznych przeżyć i stanów emocjonalnych. Artysta miał nie

myśleć nad swoim dziełem w trakcie jego tworzenia, miał poddać się swojej podświadomości i malować intuicyjnie. W ten sposób mógł się uwolnić od kodów kulturowych i stworzyć portret autentycznej egzystencji. Kantor opisując swoje malarstwo informelu posługiwał się określeniami takimi jak „wydzielina mojego Wnętrza”, „filtr na którym osadza się indywidualność twórcy” czy „niemal biologiczna materia mojego organizmu”. W konsekwencji informelowe obrazy, które po-

zostawił po sobie Kantor, są najwnikliwszymi i najintymniejszymi jego autoportretami. Sam artysta nakłania nas do takiej refleksji: „Jeśli prawdą jest, że artysta spala się w swej twórczości, to jego dzieło jest popiołem” (Kantor T., *Notatnik... 1955... 1958... 1962*, [w:] Kantor T., *Metamorfozy. Tekst o latach 1938-1974*, wyb. I oprac. Pleśniarowicz K., Cricoteka, Kraków 2000, s. 185). Malarstwo Informelu niosło za sobą pewną przypadkowość finalnego dzieła. Artysta poddający

się swojej podświadomości skupiał się na geście i ruchu dając materii malarskiej wpływ na wygląd końcowego efektu. W ten sposób farba wyzwala się spod kontroli malarza. „Materia – żywioł i gwałtowność, ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, ciekłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia.” (Kantor T., *Abstrakcja umarła, niech*

żyje abstrakcja, *życie Literackie*, 1955 nr 50, dod. *Plastyka* nr 16, s. 6)

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

Nowy element (...) materia.
Cały świat. Jesteśmy dopiero na
progu zrozumienia ogromnej siły
inspirującej, jaką zawiera to słowo.
– *Tadeusz Kantor*

Kantor T., *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, w: „*Życie Literackie*” 1957, 50(308), s. 6.



Tadeusz Kantor wraz z obrazem, Nidzica, 1960, fot. Tadeusz Rolke, Agencja Gazeta.



Tadeusz Kantor wraz z obrazem, Nidzica, 1960, fot. Tadeusz Rolke, Agencja Gazeta.





47
TADEUSZ KANTOR
(1915-1990)

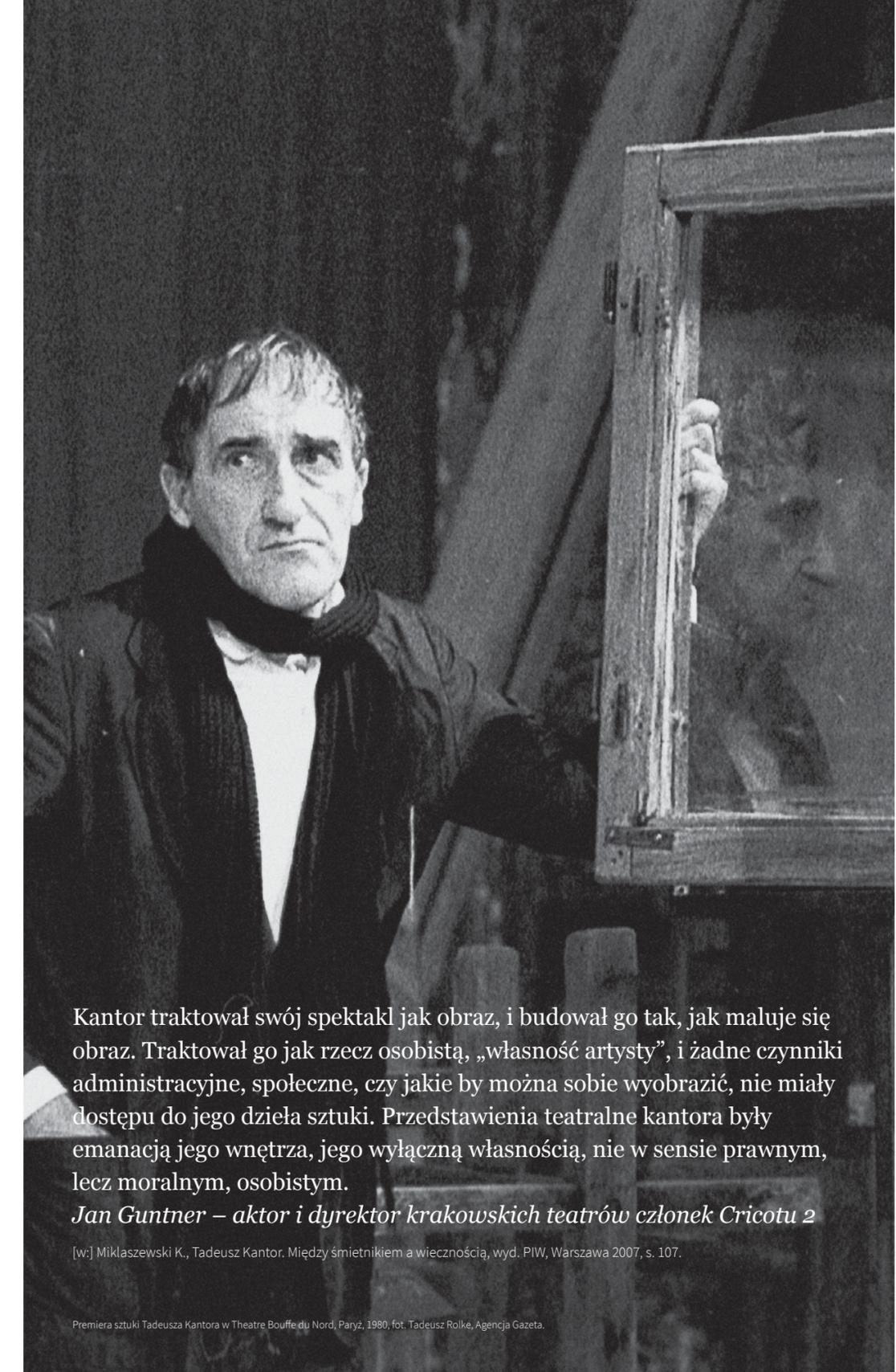
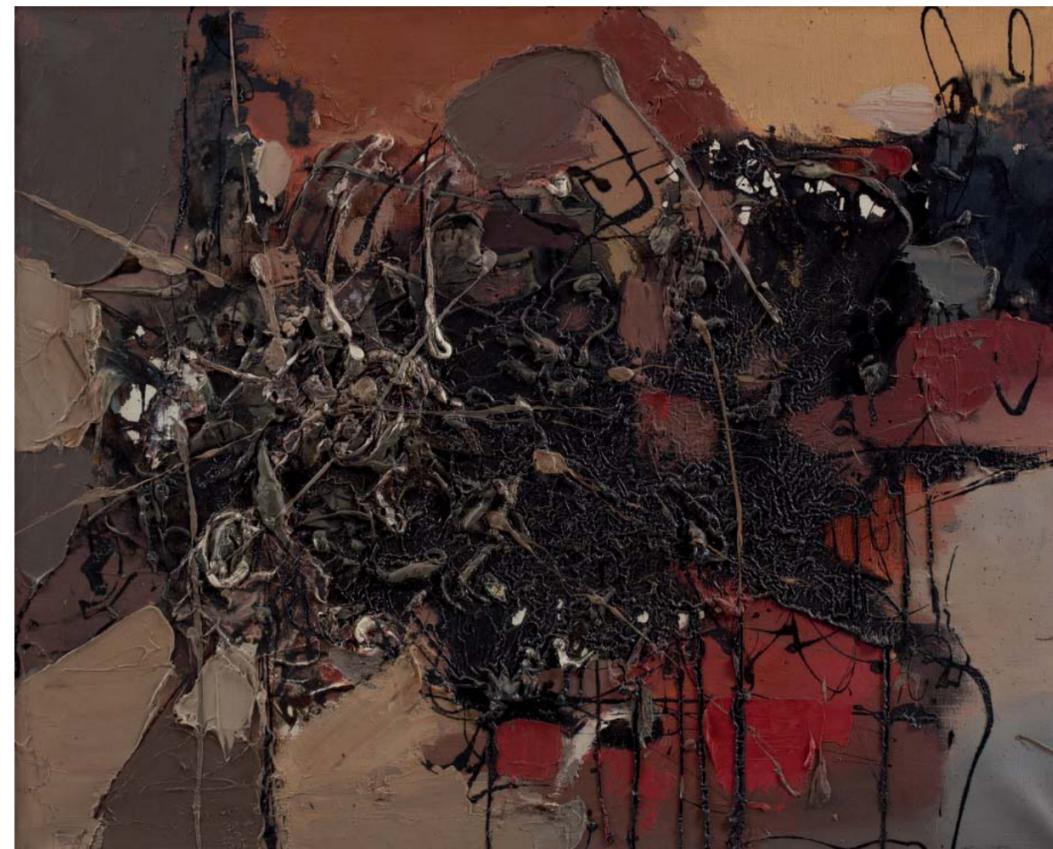
Informel, 1959

olej, płótno, 66 x 82 cm
sygn. p.d.: Kantor
opisany na odwrocie: T. KANTOR I 1959
CRACOVIE
na białym napis: „25 p.” oraz nalepki – Sa-
idenberg Gallery w Nowym Jorku, papierowa
nalepka z napisem 25 points oraz papierowa
nalepka Miejskiego Konserwatora Zabytków
w Krakowie z odręcznie wypisanym numerem
45/59

Estymacja: 250 000 – 350 000 zł •

PROWNIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 11.12.2018, poz. 51
Belgia, kolekcja prywatna
USA, kolekcja prywatna
Nowy Jork, Sainenberg Gallery
Kraków, własność artysty

WYSTAWIANY
Nowy Jork, Sainenberg Gallery, Tadeusz
Kantor (wystawa indywidualna), 10.1960.



Kantor traktował swój spektakl jak obraz, i budował go tak, jak maluje się obraz. Traktował go jak rzecz osobistą, „własność artysty”, i żadne czynniki administracyjne, społeczne, czy jakie by można sobie wyobrazić, nie miały dostępu do jego dzieła sztuki. Przedstawienia teatralne kantora były emanacją jego wnętrza, jego wyłączną własnością, nie w sensie prawnym, lecz moralnym, osobistym.

Jan Guntner – aktor i dyrektor krakowskich teatrów członek Cricotu 2

[w:] Miklaszewski K., Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością, wyd. PIW, Warszawa 2007, s. 107.

Premiera sztuki Tadeusza Kantora w Theatre Bouffe du Nord, Paryż, 1980, fot. Tadeusz Rolke, Agencja Gazeta.

49
TADEUSZ KANTOR
(1915-1990)

Umarła klasa

gwasz, pastel, tusz, papier, 32,4 x 36 cm
opisany l.g.: Umarła klasa, sygn. p.d.: T. Kantor

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Kraków, kolekcja prywatna



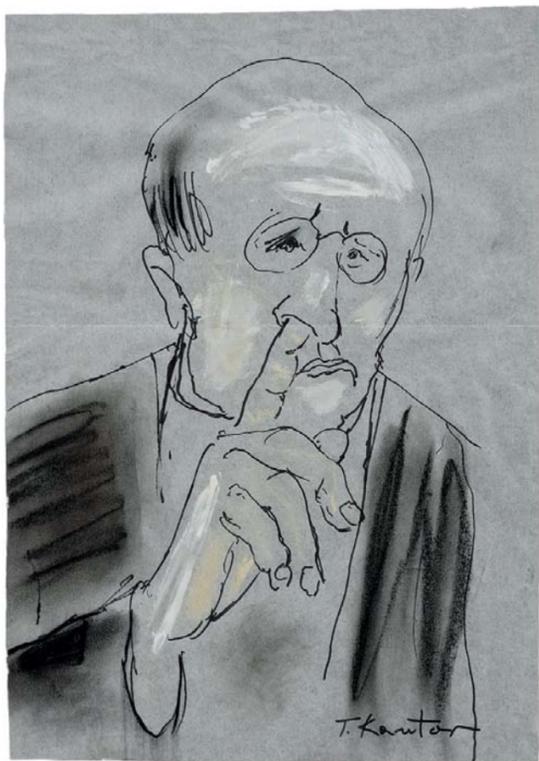
48
TADEUSZ KANTOR
(1915-1990)

Dłubiący w nosie

tusz, gwasz, pastel, papier, 30 x 21 cm

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Kraków, kolekcja prywatna



50
TADEUSZ KANTOR
(1915-1990)

Dwaj księża

tusz, flamaster, pastel, papier, 28 x 16,5 cm
sygn. p.d.: Kantor

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Kraków, kolekcja prywatna



51
TADEUSZ KANTOR
(1915-1990)

Cricot, 1979

gwasz, pastel suchy, kredka, długopis, papier,
21 x 14,5 cm
opisany: CRICOT 1979 KANTOR

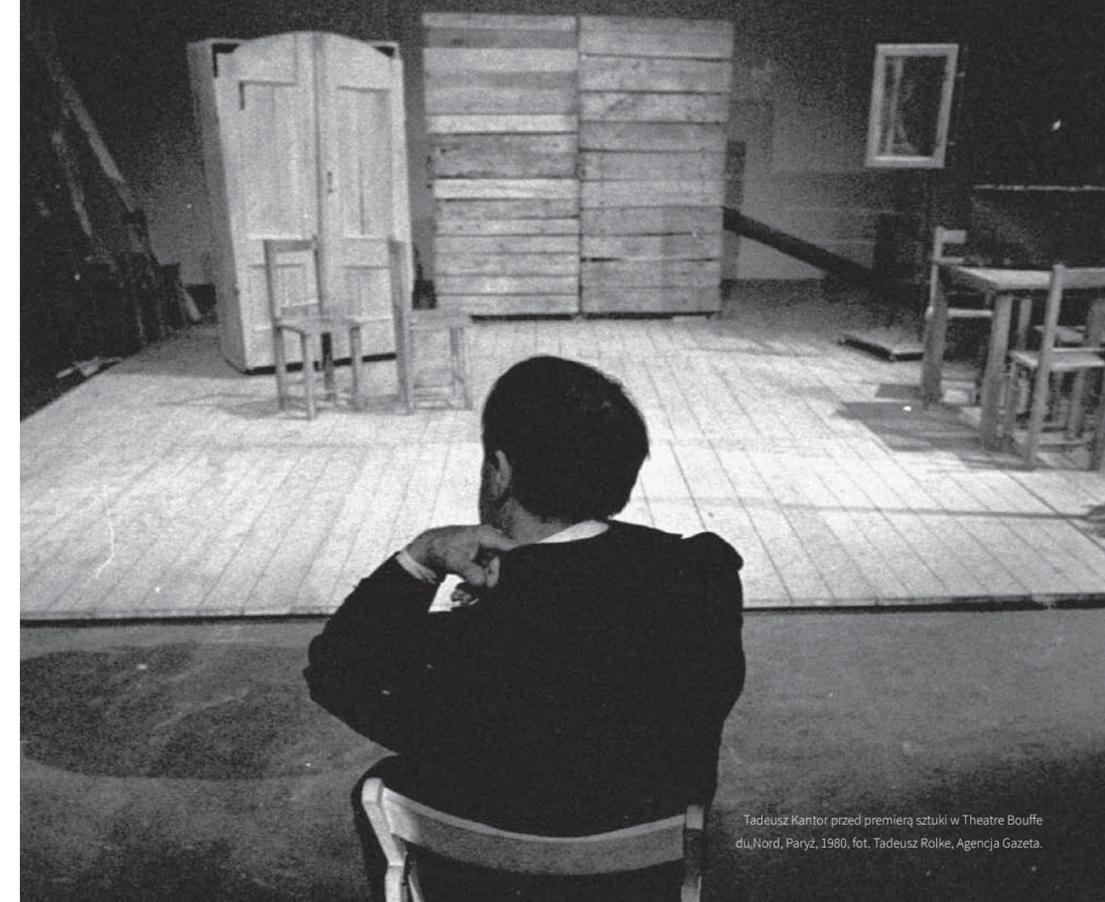
Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Kraków, kolekcja prywatna

...Tadeuszowi udało się coś niezwykłego, wielkiego – stworzył dzieło z ludzi. Użył ich, zaanektował, ale w ten sposób, by pozostali sobą. I dlatego dzieło Tadeusza jest unikalne, wielkie. To był człowiek, który oprócz reżyserowania w teatrze – reżyserował życie. To było piękne: zasiadał przy stoliku i wszystko musiał przestawić, coś wyrzucić coś zmienić. Przedmioty w jego otoczeniu musiały, zostać przez niego przetworzone, nosiły znamiona jego działań...

Jerzy Beres – rzeźbiarz

[w:] Miklaszewski K., Tadeusz Kantor. Między smietnikiem a wiecznością, wyd. PIW, Warszawa 2007, s. 11.



Tadeusz Kantor przed premierą sztuki w Theatre Bouffe du Nord, Paryż, 1980, fot. Tadeusz Rolke, Agencja Gazeta.

Lebenstein
w swej drodze
artystycznej się
cofa, pokonuje
kolejne bariery,
odrzuca
determinanty
współczesności.
Odrzuca tak,
jak czyni to
archeolog
i przez kolejne
warstwy
dochodzi do
kresu, aby
dopiero wtedy
stworzyć nową
wizję dziejów.

Hermansdorfer M., Jan Lebenstein, w:
Jan Lebenstein i krytyka, s. 140.



Cykl „Figur” to nie tylko obrazy olejne ale również prace malowane tuszem, gwaszem lub akwarelami na papierze, często milimetrowym. Przedstawiają zgeometryzowane, zszyntyzowane, uproszczone postaci o hieratycznej strukturze, ukazane nieruchomo, wertykalnie i symetrycznie wokół osi - kręgosłupa, w pełni niemal wypełniające płaszczyznę kartki. Wobec figur osiowych często używa się określenia „rozpięte” czyli rozłożone symetrycznie wzdłuż osi, „hieratyczne” – ponieważ dostojne, sztywne, przywodzące na myśl pismo staroegipskie, wobec prac wykonanych na papierze stosuje się przymiotnik „kreślone”. Sam artysta mówi, że figury osiowe „były obrazami pojęciowymi, tzn. rzutowały naturę w sposób wyabstrahowany na obraz, a nie przedstawiały przedmiotu w sposób pośredni”. Traktował je zatem jak rodzaj znaków, elementów tajemniczego kodu. Figur osiowych nie da się łatwo przyporządkować do żadnego nurtu w sztukach plastycznych

52
JAN LEBENSTEIN
(1930-1999)

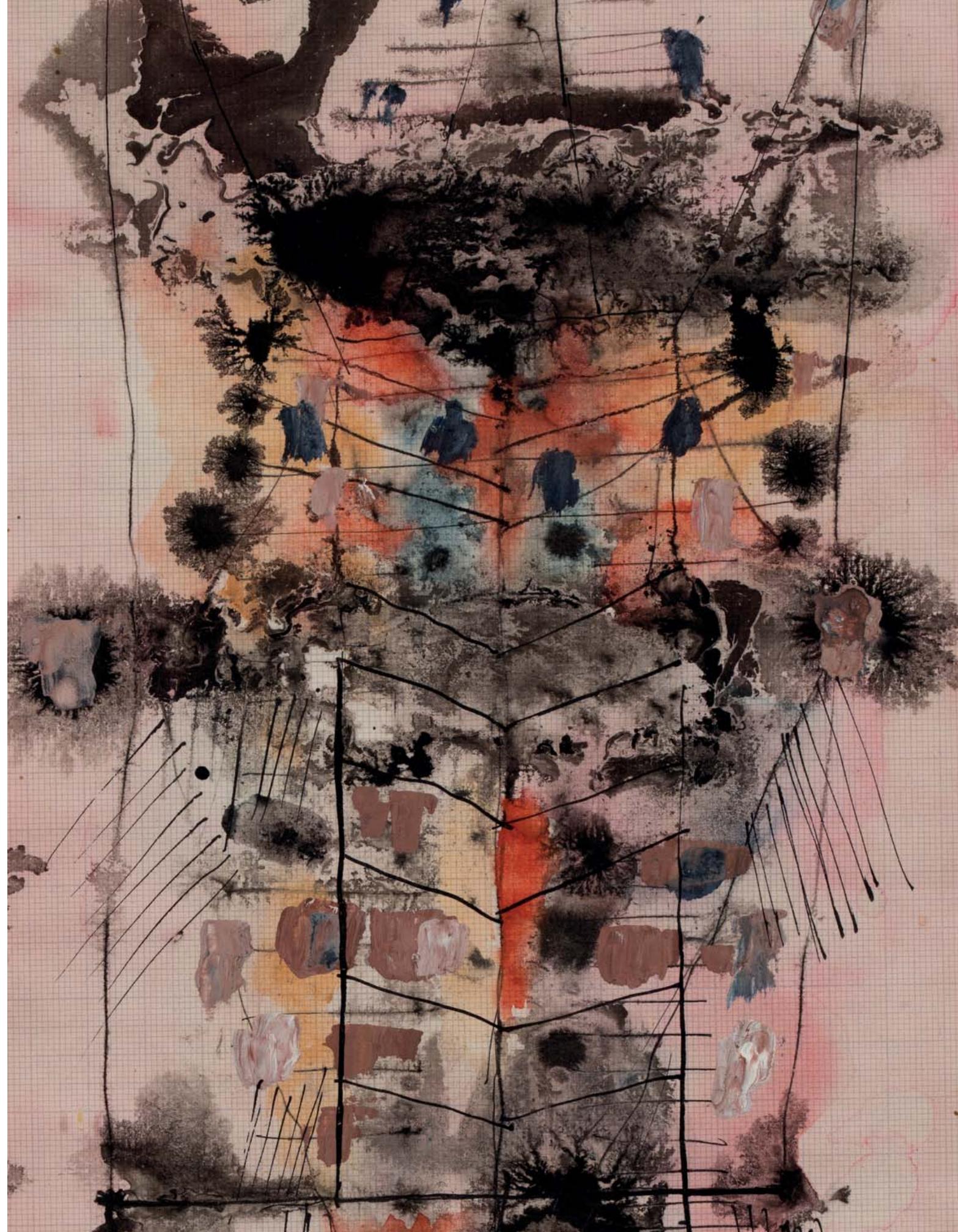
Figura na różowym tle, 1959

akwarela, tusz, papier milimetrowy,
56 x 19 cm
opisany na odwrocie: JAN LEBENSTEIN
„figura na różowym tle” 1959 gwasz
56 x 18-19

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

lat 50. i 60. Nie należą bowiem ani do sztuki abstrakcyjnej, ani do surrealizmu ani do nowej figuracji – są bytem osobnym. Lebenstein był przekonany, że „Malarstwo ma swoje jedyne uzasadnienie w swoim istnieniu, byciu. Żądanie publiczności skierowane do artysty, by wyjaśnił swą postawę, wyjaśnił swój stosunek do świata – zaciera chyba istotę rzeczy”. Artysta pragnął, aby jego obrazy przemawiały same w swoim imieniu i aby wsłuchać się w nie, a nie przelotnie zerknąwszy na nie pytać twórcę o objaśnienie. Sztuka ma mówić sama i czynić to dobitnie i wyraźnie. „Figury” są wyraźnym, konkretnym głosem, który przemawiając porusza i zadziwia – bowiem „Sztuka jako zjawisko fascynujące nie potrzebuje dodatkowych wyjaśnień, gdyż jest przede wszystkim bodźcem do poruszania nas, do intensywnego uczucia” (Portrety wewnętrzne. Z Janem Lebensteinem rozmawia Witold Orzechowski, „Kultura”, nr 11, 1967)





Jerzy Tchorzewski, Warszawa, lata 90, Forum.

Sądzę, że rolą malarza jest wywoływać życie, przemieniać bierną materię plastyczną w pulsujący życiem organizm. Jest w tym coś z pierwotnego rozniecania ognia, kiedy z dwu zimnych, martwych polan drzewa tryskała iskra, powstawał żywioł.
– *Jerzy Tchorzewski*

Jerzy Tchorzewski. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. ZPAP-CBWA, Warszawa 1969.

Jerzy Tchorzewski był twórcą wyjątkowym i osobnym – zupełnie odrzucił postulaty obu dominujących po wojnie kierunków: realizmu socjalistycznego i koloryzmu, zwracając się w kierunku malarstwa surrealistycznego i nadrealistycznego. Urodził się w 1928 roku. W 1948 jako jeden z najmłodszych twórców brał udział w krakowskiej Wystawie Sztuki Nowoczesnej, wydarzeniu, które określiło kształt i charakter formacji nazywanej drugą awangardą w malarstwie polskim. Po studiach przeniósł się w 1954 roku do Warszawy gdzie objął pracownię malarstwa na Wydziale Grafiki ASP. Już od najwcześniejszego figuratywnego okresu twórczości, który przypadł na lata 1948-1955 jego prace miały charakter zbliżony do surrealizmu. Po 1955 roku jego obrazy to wizje kosmicznych kataklizmów, wulkanicznych erupcji, rozbłyskujących i niknących gwiazd. Z mroku wydobywają się zygawkowate linie błyskawic, spływająca lava i elektryczne wyładowania. W niektórych kompozycjach pojawia się postać ludzka – tytaniczna, przypominająca mitologicznego tytana lub wręcz Prometeusza. Dynamikę przedstawięń Tchorzewski potęgował

niejednokrotnie poprzez stosowanie nierównomiernej faktury malarskiej. Nakładał farbę w nierównych odstępach czasu powodując różnice w jej wysychaniu. Jerzy Ludwiński pisał o artyście, że jego tworzywo to „równoległe albo zachodzące na siebie węzowate pasy materii, napięte dynamicznie cięciwy bądź też łamiące się w ekspresyjnych zygawkach wyłaniają się z ciemnych tła rozjarzając je dziwnym światłem, aby następnie w nich zniknąć. Owe pasy materii układają się w bardzo dziwne konstelacje: czasem tworzą kompozycje bardzo barokowe, monolityczne w swych kontrastach, opanowane naładowanym elektrycznością spokojem (...) innym razem artysta układa je dekoracyjnie, nieco stylizuje (...) Kolor i konstrukcja przestrzeni, rytmy materii wiązanie struktur – wszystko rządzi się tu własnymi prawami” („Życie Literackie”, nr 297, 1957, s. 6-7). Kwestią nadrzędną w twórczości Tchorzewskiego pozostawało światło, które artysta wydobywał ze stworzonego przez siebie cienia. Obrazy artysty przemawiają dzięki temu swoim oryginalnym pełnym ekspresji językiem fascynując niezmiennie od lat.

53
JERZY TCHÓRZEWSKI
(1928-1999)

Zmierzch, 1968

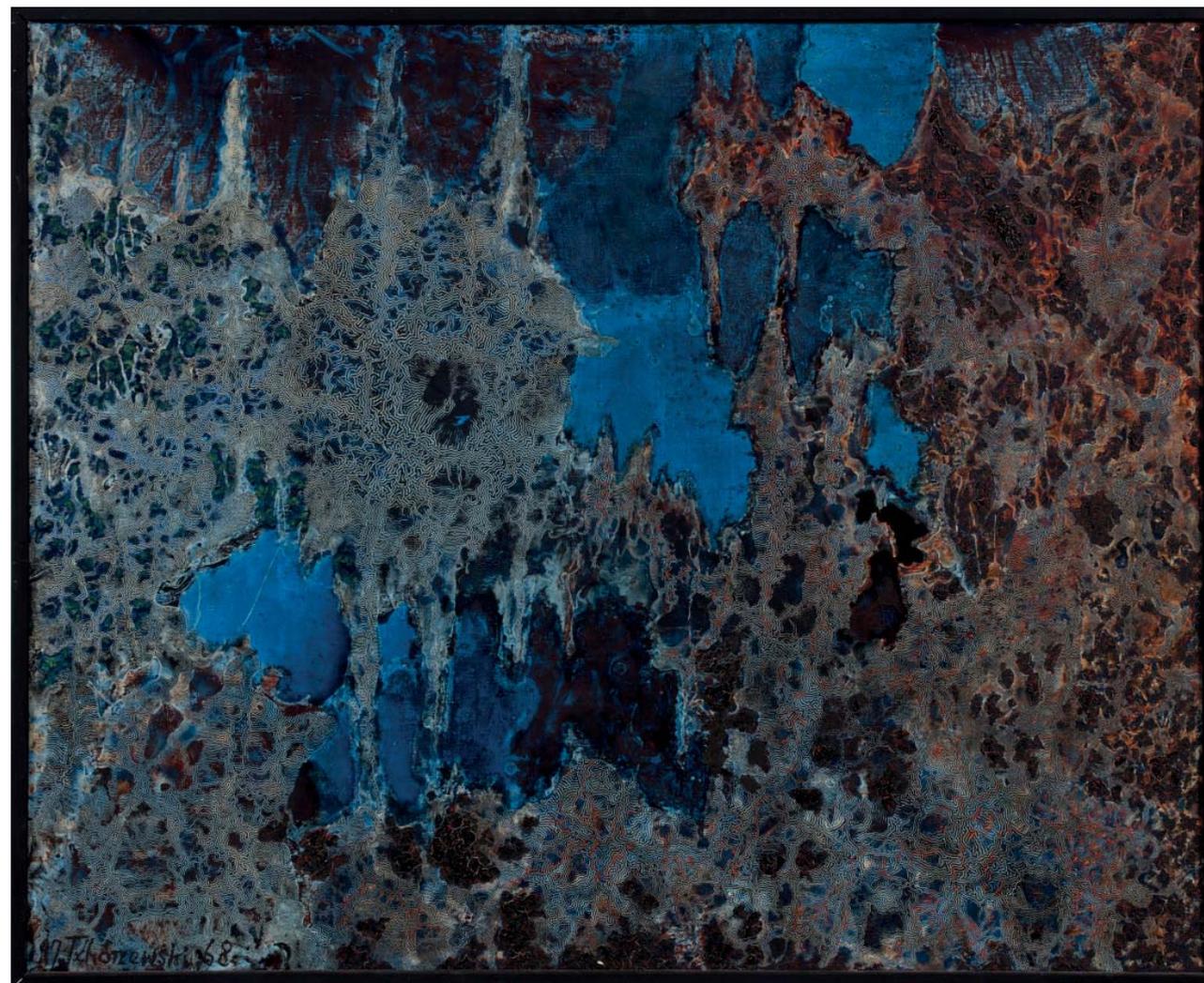
olej, płótno, 80 x 99 cm
sygn. na odwrocie: JTchorzewski 68
„ZMIERZCH”

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
własność artysty

WYSTAWIANY
Warszawa, Zachęta, Jerzy Tchorzewski.
Malarstwo, 04.1969.

REPRODUKOWANY
Cierpienie formy. Jerzy Tchorzewski.
Malarstwo. Katalog, red. Czerni K. i Grabski J.,
wyd. Irsa, Kraków 2019, s. 164.





Akt, 1945

olej, deska, 29 x 30 cm

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna
Kraków, kolekcja prywatna
Kraków, Galeria Starmach

REPRODUKOWANY

Jerzy Nowosielski, wyd. Galeria
Starmach Fundacja Nowosielskich,
Kraków 2003, il. 15, s. 22

LITERATURA

Jerzy Nowosielski, wyd. Galeria
Starmach Fundacja Nowosielskich,
Kraków 2003, s. 705.

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

– *Helena Blumówna (1945)*

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

Oferowana praca wiąże się z najwcześniejszym okresem twórczości Jerzego Nowosielskiego. W czasie zbiorowej wystawy Grupy Młodych Plastyków w krakowskim Pałacu Sztuki w 1946 roku obrazy młodego artysty zostały entuzjastycznie przyjęte przez publiczność i krytykę. Podkreślano w nich umiejętność w operowaniu barwną plamą i sprowadzaniu jej do płaszczyzny obrazu. Nowosielski skupiał się na zagadnieniu formy pozostając z dala od kubizmu i abstrakcjonizmu. Kolor nie jest rozproszony a ujęty w swej istocie, co przy swoistej monumentalności i lapidarności kompozycji – jak zauważyła Helena Blumówna („Twórczość”, nr 12, 1946) – „przywołuje nam wspomnienie quattrocenta”.

Do najwcześniejszych prac Nowosielskiego powstałych w pierwszej połowie lat 40. zaliczają się przede wszystkim przedstawienia

postaci kobiecych: zarówno emocjonalne, modiglianowskie akty, jak liczne, „pełne bizantyjskiej powagi” - jak zauważył Edward Ekier - hieratyczno-poetyckie portrety. Oferowany obraz zatytułowany „Akt” przedstawia kobiece ciało na plaży w nietypowym ujęciu a mianowicie kładące frontalnie do widza, z odchyleną mocno do tyłu, a przez to niewidoczną, głową modelki. Kompozycja ewokuje w oczywisty sposób znane z późniejszej twórczości gimnastyczki i sportsmenki, nierzadko ukazywane w zaskakujących perspektywach i pozach („Gimnastyczki” – prace z lat 50. i 60., „Pływaczki”, 1964, „Próba w cyrku”, 1963). Andrzej Szczepaniak pisał, że „kulturową kobiecego ciała, mistyką jego nagości, sakralizacją samej kobiecości, Nowosielski wprowadza nas w duchowy wymiar. A wtedy widzimy już kobietę świętą, Eklezję i zbawczą Boginię...”. Ofe-

rowana praca, malowana na desce o niewielkim formacie, w pierwszym skojarzeniu przywołuje na myśl ikony. Dla mających świadomość korzeni Nowosielskiego takie rozwiązanie wydaje się niemalże oczywiste. „Wszystko to, co później w ciągu życia realizowałem w malarstwie, było, choćby nawet pozornie stanowiło odejście, określone tym pierwszym zetknięciem się z ikonami w lwowskim muzeum” tak określał swą twórczość artysta. Dzięki ikonie wierni mogą spoglądać na wizerunki świętych i proroków w celu lepszego zrozumienia Liturgii, zgodnie z poglądem że człowiek nie jest w stanie pojąć rozumem dziejących się tam wydarzeń. U Nowosielskiego kobieta wchodzi w sferę sacrum a jej ciało to przedmiot fascynacji i poszukiwań, do których Nowosielski będzie powracał w swym malarstwie przez całe życie.



We wszystkich fazach przemian malarstwa Kobzdeja jako nadrzędny obecny był czynnik estetyzacji o czytelnej proweniencji kolorystycznej.
– *Bożena Kowalska*

Polska awangarda malarska 1945-1970,
wyd. PWN, Warszawa 1975, s. 171.



55
ALEKSANDER KOBZDEJ
(1920-1972)

Martwa natura z niebieskim obrusem, 1948

olej, płótno, 50 x 67,5 cm
sygn. p.d.: Kobzdej 48

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

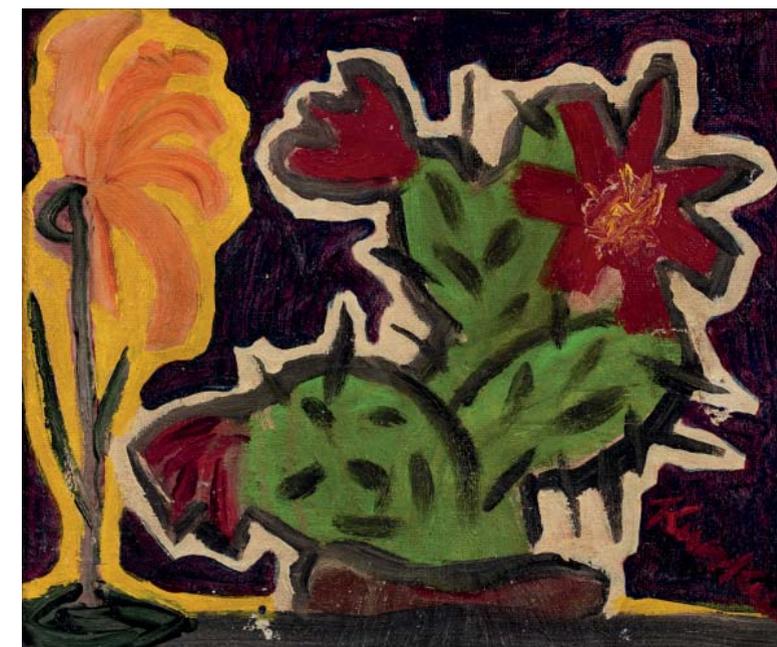
56
LECH KUNKA
(1920-1978)

Kompozycja z kaktusem

olej, płótno, 33,5 x 40,5 cm
sygn. p.d.: Kunka

Estymacja: 5 000 – 7 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



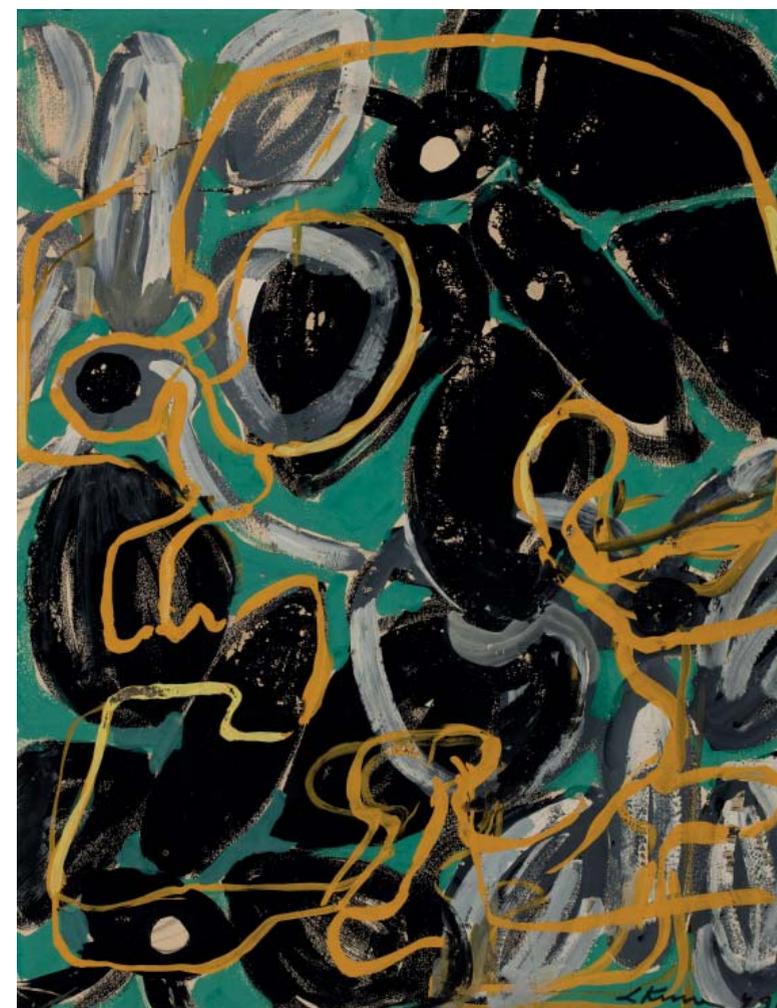
57
LECH KUNKA
(1920-1978)

Kompozycja, 1949

gwasz, tempera, papier, 63,5 x 48,5 cm
(w świetle passe-partout)
sygn. l.d.: L Kunka 49 r

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna



Jedną z najwybitniejszych polskich artystek. Urodzona w Warszawie, do wybuchu wojny studiowała malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. Działaczka Armii Krajowej podczas II Wojny Światowej, kiedy to walcząc w kobiecym oddziale sabotażowym przyjęła przydomek „Kali” (od hinduskiej bogini czasu i śmierci). Ranna i pojmana podczas Powstania Warszawskiego. Po wyzwoleniu obozu jenieckiego wyjechała z kraju do Niemiec Zachodnich a następnie do Brukseli gdzie wyszła za mąż oraz ukończyła edukację artystyczną na Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych. Przez następne 5 lat wystawiała swoje obrazy na licznych wystawach w Europie i Kanadzie gdzie ostatecznie wyjechała w 1950 r. W 1953 roku wraz z mężem przeniosła się do San Francisco gdzie mieszkała do śmierci. Po emigracji do Stanów Zjednoczonych używała zarówno panieńskiego nazwiska Gordziałkowska jak i Weynerowska, obrazy jednak sygnowała konsekwentnie „Kali”. Nie miała dzieci. W swoim testamencie Hanna Weynerowska wskazała aby 86 jej obrazów przekazano Polskiemu Muzeum w Rapperswilu w Szwajcarii. Obrazy te uznawano za zaginione aż do 2014 roku, kiedy to u bratanka artystki odnaleziono 75 z nich, i przekazano, zgodnie z jej wolą, do szwajcarskiego muzeum,

gdzie w 2014 roku eksponowano wystawę wszystkich odnalezionych prac. Choć artystka malowała również obrazy w duchu post-impresjonizmu a nawet kubizmu to najważniejszą część jej dorobku stanowią charakterystyczne portrety. Nawiązują one do stylów dawnych mistrzów w temacie i kompozycji ale malowane są z nowoczesną, uproszczoną, graficzną i trochę surrealistyczną autorską manierą. Portretowane przez Weynerowską postacie ujęte są w klasycznie eleganckich pozach, z wypracowanym układem dtoni, na tle okna, syntetycznego pejzażu czy ornamentальной tekstury nawiązując kompozycją do prac mistrzów renesansowego czy nawet średniowiecznego portretu jak Leonardo da Vinci, czy Dominico Ghirlandaio czy Roger van der Weiden. Charakterystyczny dla Weynerowskiej jest sposób opracowywania faktury obrazu gdzie płaskie powierzchnie koloru zestawione są kontrastowo z elementami opracowanymi filigranowym impastem. Obecnie większość spuścizny artystycznej Hanny „Kali” Weynerowskiej znajduje się w zbiorach Polskiego Muzeum w Rapperswil, nieliczne obrazy znajdują się w prywatnych kolekcjach w Europie i Stanach Zjednoczonych, dlatego też obraz „Fernando” to wybitna rzadkość i pozycja w najwyższym stopniu kolekcjonerska.

58
HANNA KALI-WEYNEROWSKA
(1918-1998)

Fernando, lata 50. XX w.

tech. mieszana, płótno, 71 x 178 cm
sygn. p.g.: Kali
na odwrocie papierowa etykieta z tytułem oraz nalepka wystawowa z Gallery 63 (Nowy Jork/Rzym) z opisem pracy

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Hill Auction Gallery, aukcja 31.07.2019, poz. 0425.
USA, kolekcja prywatna
Nowy Jork, Gallery 63

WYSTAWIANY
Nowy Jork, Gallery 63, Kali (wystawa indywidualna), 04.-05.1963.

REPRODUKOWANY
Kali [katalog wystawy], wyd. Gallery 63 Inc., Nowy Jork 1963.



59
EUGENIUSZ GEPPERT
(1890-1979)

Kompozycja, 1965

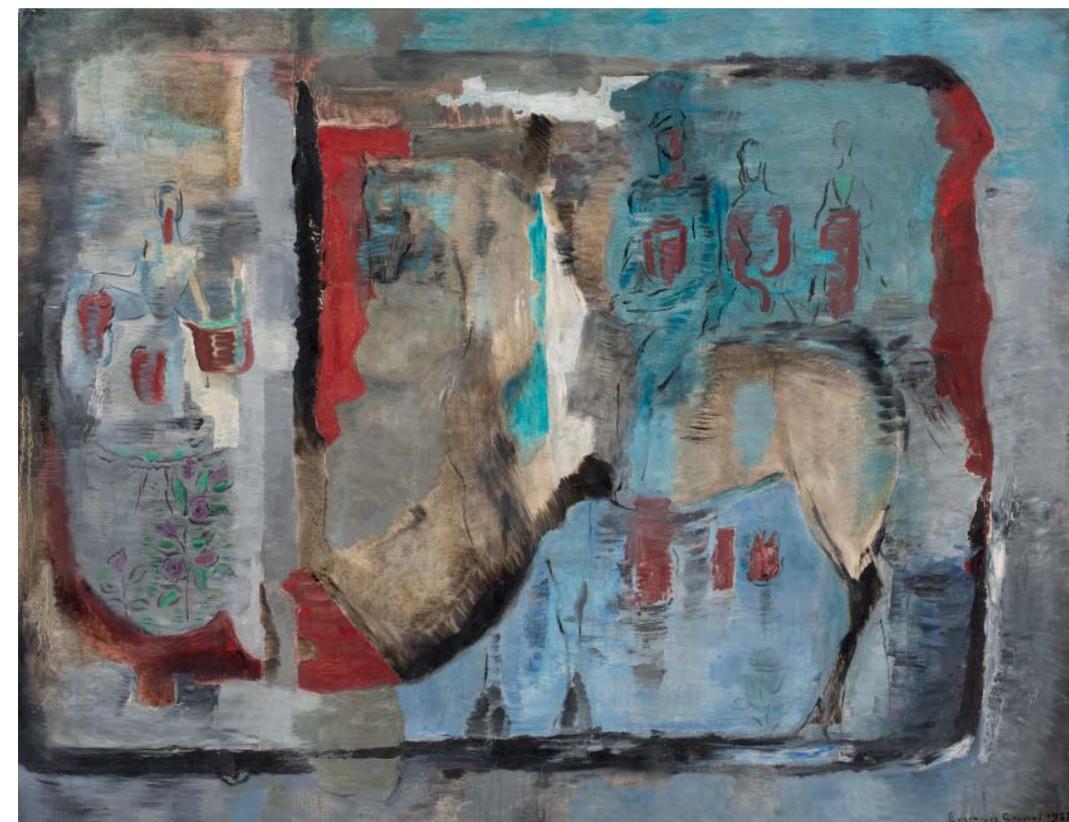
olej, płótno, 88 x 116 cm
sygn. p.d.: Eugeniusz Geppert 1965
opisany na odwrocie ołówkiem: Kompozycja 1965

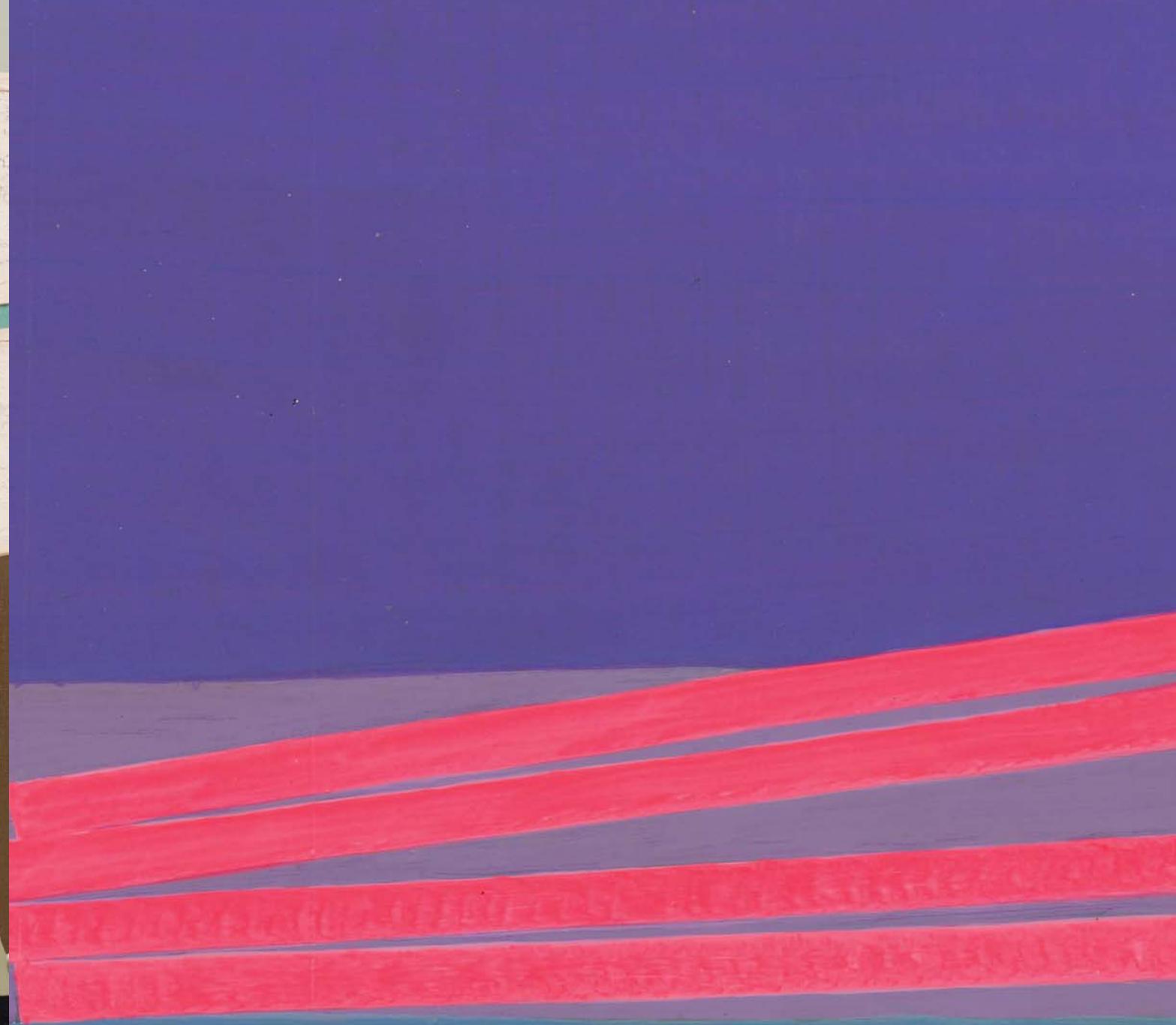
Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 12.03.2013, poz. 73
Warszawa, kolekcja Wojciecha Fibaka

WYSTAWIANY
Szczecin, Muzeum Narodowe w Szczecinie,
Polski Paryż. Ecole de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, 12. 1999 - 03. 2000

REPRODUKOWANY
Polski Paryż. Ecole de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999





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.

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

60
HENRYK STAŻEWSKI
(1894-1988)

Relief nr 9, 1979

akryl, relief, płyta pilśniowa, 44,5 x 45 cm
sygn. na odwrocie: nr. 9 - 1979 | H. Stażewski
na odwrocie papierowa naklejka własnościowa: Collezione | privata | Roma oraz numer: DEP. 746

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Rzym, Galleria Spicchi dell'Est

WYSTAWIANY
Rzym, Galleria Spicchi dell'Est, Henryk Stażewski (1894 - 1988), Rilievi e dipinti 1958/1987, 2.12.1991-8.02.1992.

REPRODUKOWANY
Henryk Stażewski (1894 - 1988), Rilievi e dipinti 1958/1987 [katalog wystawy], tekst: Giulio Andreotti, Enrico Crispolti, Janina Ładnowska, Marek Rostworowski, Ryszard Stanisławski, Galleria Spicchi dell'Est, Roma 2.12.1991-8.02.1992, Rzym 1992, s. 94.





61
HENRYK STAŻEWSKI
(1894-1988)

Relief nr 19, 1979

akryl, płyta pilśniowa, 64 x 64 cm
sygn. na odwrocie: nr. 19 1979 H. Stażewski
na odwrocie nalepka depozytowa z numerem
D.3198/167

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
depozyt Muzeum Narodowego we Wrocławiu

REPRODUKOWANY
Kolekcja Hermansdorferów [katalog wystawy],
wyd. Fundacja All That Art!, Wrocław 1017, ss.
41 i 150.

62
HENRYK STAŻEWSKI
(1894-1988)

Relief nr 72, 1974

akryl, płyta pilśniowa, 64,5 x 64,5 cm
sygn. na odwrocie: nr. 72 H. Stażewski 1974
na odwrocie nalepka depozytowa z numerem
D.3198/159

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 06.03.2018, poz. 72
Wrocław, kolekcja prywatna depozyt Muzeum
Narodowego we Wrocławiu

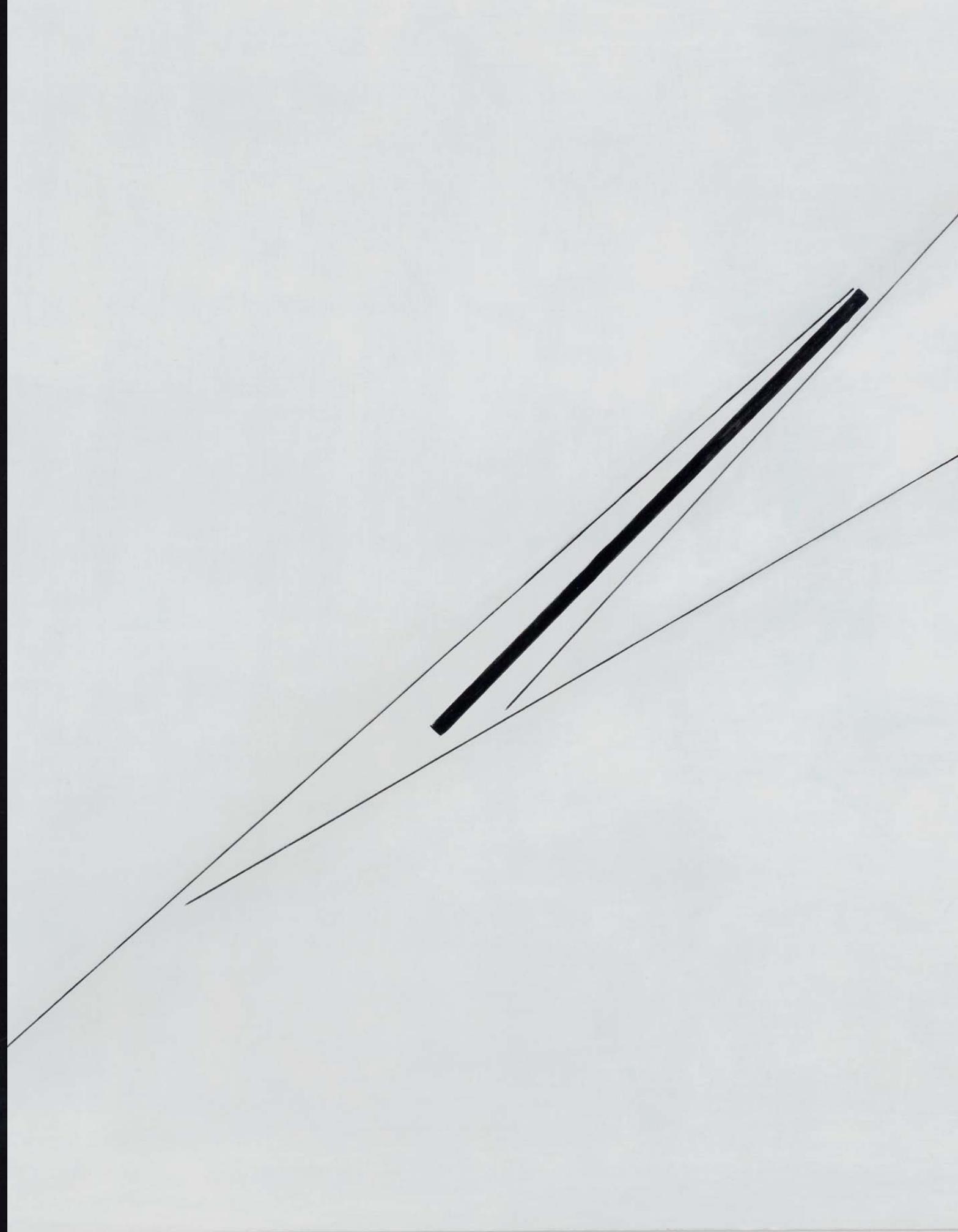
REPRODUKOWANY
Kolekcja Hermansdorferów [katalog wystawy],
wyd. Fundacja All That Art!, Wrocław 1017, ss.
39 i 150.



**SZTUKA
ABSTRAKCYJNA (...)
JEST WYCZUCIEM
KLIMATU
WSPÓŁCZESNOŚCI,
WYRAZEM
DYNAMIZMU
DZISIEJSZEGO
ŻYCIA, LIRYCZNYM
OBRAZEM EPOKI.**

– Henryk Stażewski

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



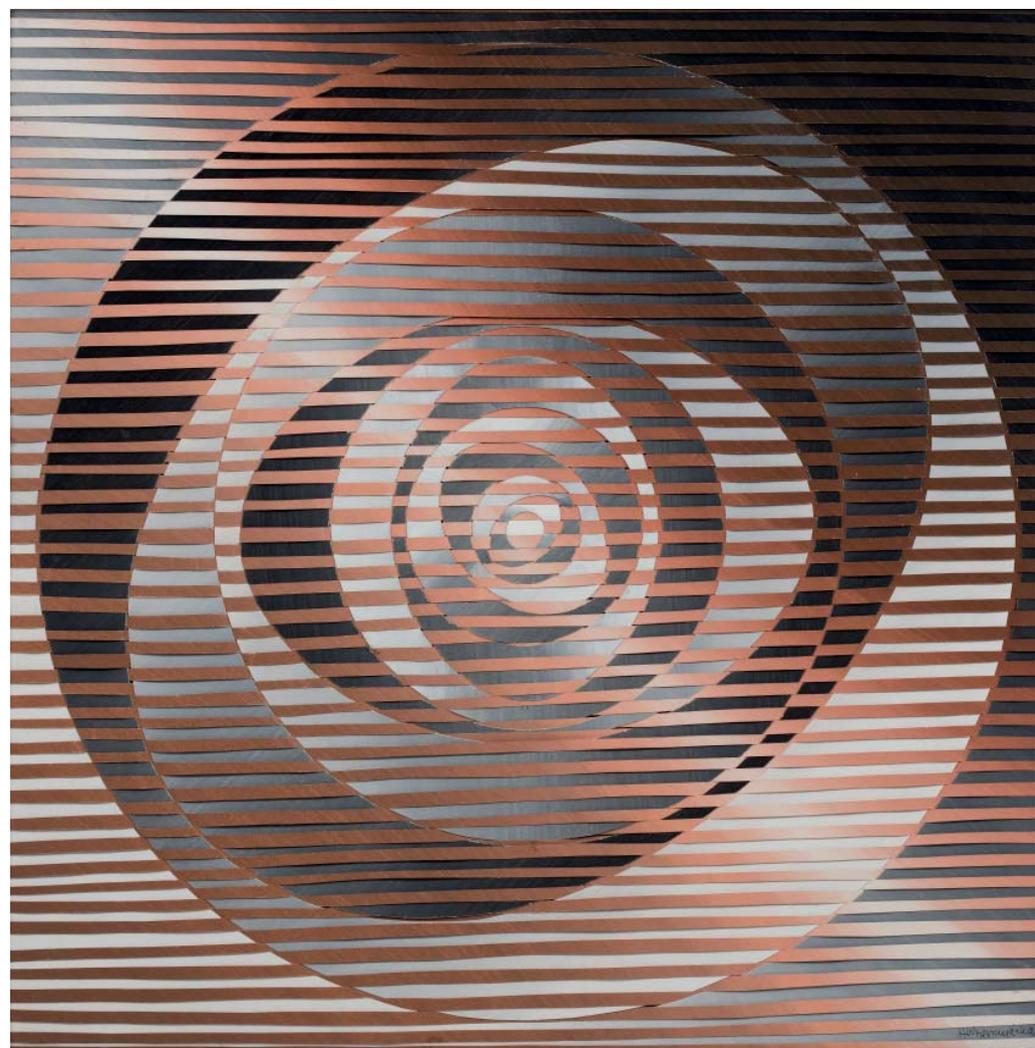
63
HALINA WRZESZCZYŃSKA
(1929-2018)

Ruch Elipsoidy w świetle i cieniu, 1968

tempera, papier, 43,5 x 43 (w świetle oprawy)
sygn. p.d.: HWrzeszyńska
na odwrocie: „RUCH ELIPSOIDY W ŚWIETLE
I CIENIU” /technika przeplatana temperowa/
1968 r. Halina Wrzeszczyńska

Estymacja: 4 000 – 5 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



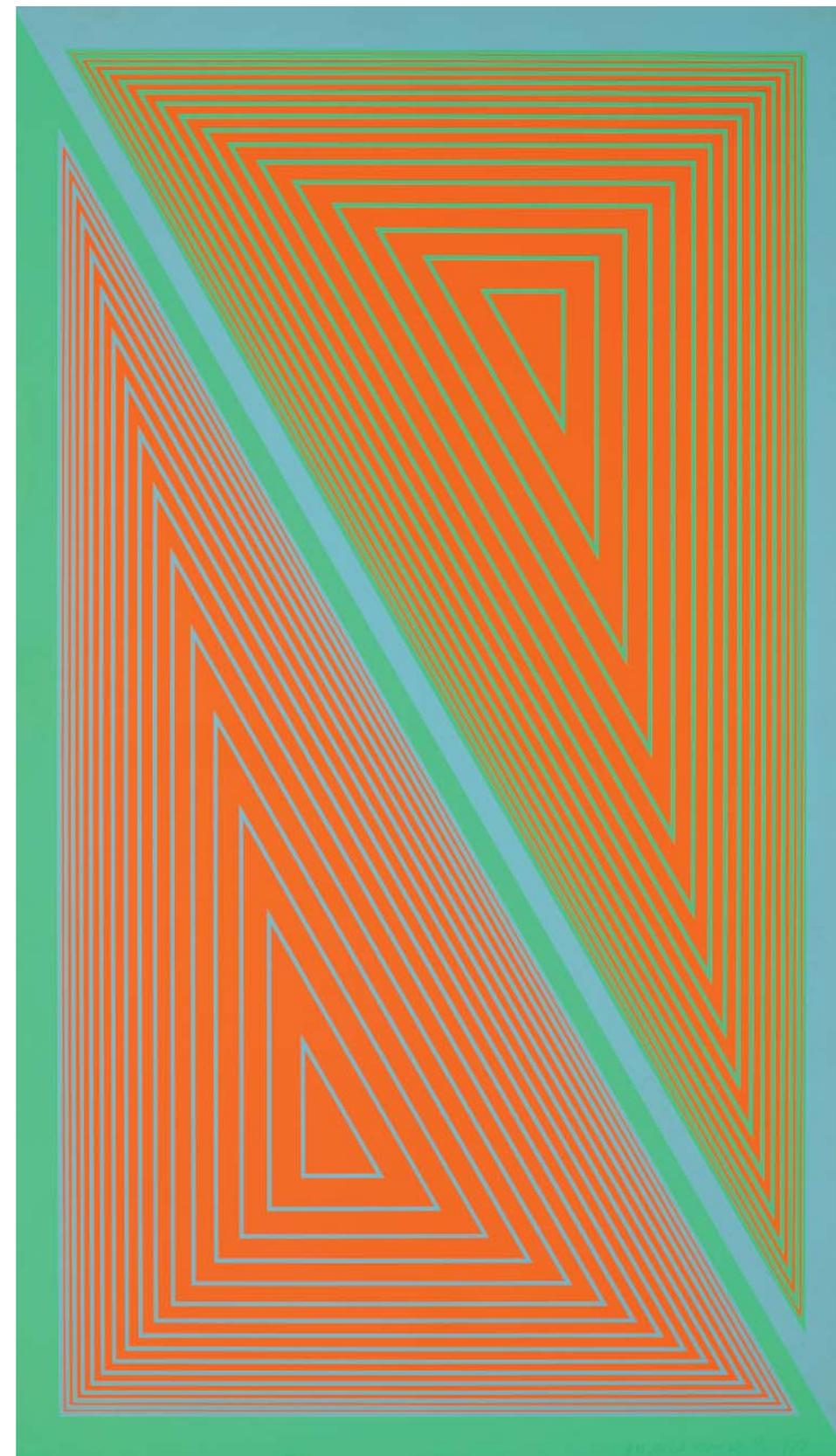
64
RICHARD ANUSZKIEWICZ
(1930-2020)

Triangulated Orange,
1977

akryl, szablon, płyta,
213 x 121,5 cm
sygn. p.d.: ANUSZKIEWICZ 32/56
1977
na odwrocie pieczęć z monogramem autorskim oraz pieczęć:
©RICHARD ANUSZKIEWICZ –
1977 z numerem 23

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



65
JULIAN STAŃCZAK
(1928-2017)

*Fala w kolorze czerwonym
i niebieskim, 1969*

akryl, płyta, 60,5 x 61 cm
sygn. na odwrocie: J. Stańczak 1969
na odwrocie papierowa nalepka Galerie Denise
Rene Hans Mayer w Dusseldorfie

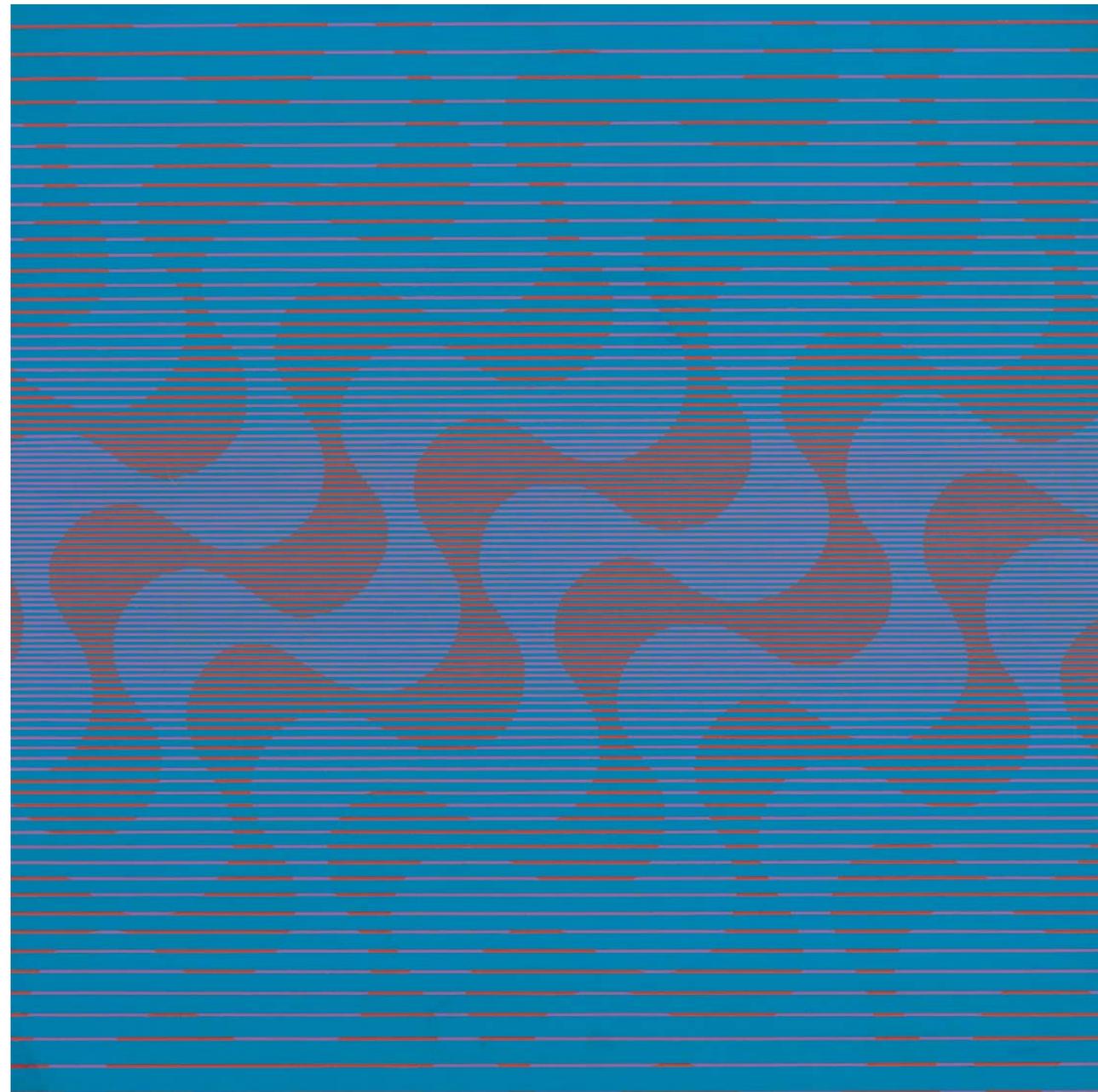
Estymacja: 150 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Auktionhsausan der Ruhr, aukcja 14.11.2020,
poz. 230
Niemcy, kolekcja prywatna
Dusseldorf, Galerie Denise Rene - Hans Mayer

WYSTAWIANY
Dusseldorf, Galerie Denise Rene - Hans Mayer,
Julian Stańczak, 29.05.-08.07.1970.

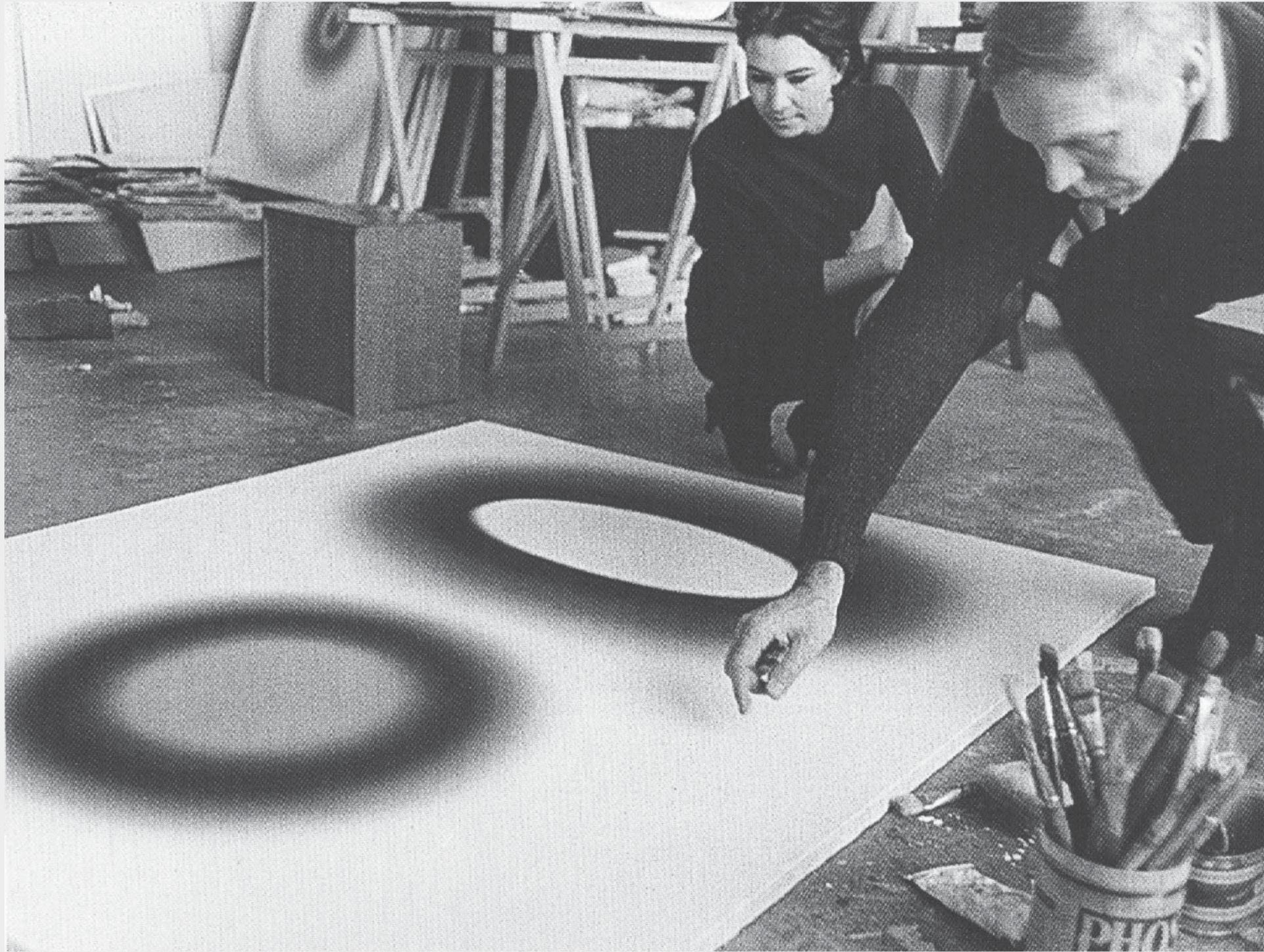
Stańczak kocha muzykę i poezję barw. Ich język traktuje jak sekretny szept lub krzyk – jako twórca próbuje grać (z) tymi szeptami i krzykami (...) Geometryczne figury podlegają wariacjom analogicznie do rozwibrowanych muzycznych fraz. Nieoczekiwanie pojawia się barwny akord, który może wprowadzić dysharmonię i drażnić oko lub – odwrotnie – ewokować nastrój harmonii i uspokojenia.

Smolińska M., Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, wyd. Muza, Warszawa 2014, ss. 146-149.



WOJCIECH FANGOR

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



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

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. Kiedy wreszcie oku uda się przeniknąć przez to kinetyczne pole widzenia i zatrzymać się na płótnie, odbiorca uzmysławia sobie, że kolory i konfiguracje, które widzi z pewnej odległości, nie są przebarwionymi odcieniami ani rzeczywistymi kształtami, lecz iluzorycznymi pierwszoplanowymi obrazami powstałymi w wyniku czynności postrzegania. Właśnie w tym ucieleśnia się powyższa definicja iluzji optycznych: percepcje oka nie przetrwają próby swoich implikacji. (...) strefę przed płótnem, która jest jego polem działania, Fangor nazywa (...) „positive illusory space”.

Rowell M., Fangor, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1970, s. 12.

Oferowana praca namalowana została w 1965 roku. Trzy lata wcześniej Fangor przebywał w Waszyngtonie na stypendium w Institute for Contemporary Art. Z pierwszej podróży do Stanów Zjednoczonych przywiózł nowe obserwacje i doświadczenia zdobyte zarówno na poziomie teoretycznym jak i praktycznym. W czasie stypendium bowiem nie zaprzestał malowania, w USA powstała cała seria płócien, w których artysta pogłębiał studia nad relacją obraz- przestrzeń- widz. Po powrocie do Paryża, bogaty o świeższe spojrzenie i z ugruntowanym już postanowieniem pozostania na Zachodzie malował. W tym czasie do jego palety zaczął powracać kolor. Oferowana praca NJ8 wpisuje

się doskonale w konsekwentnie realizowaną przez Fangora koncepcję mówiącą iż możliwa jest iluzja przestrzeni rozwijająca się nie w głąb obrazu, ale w kierunku odbiorcy. Efekt ten osiągnięty został za pomocą płasko malowanych bezkonturowych form, w tym przypadku za pomocą koła czyli formy uznawanej za doskonałą. Zastosowana przez artystę kolorystyka ograniczona do trzech barw daje wrażenie ascezy Zastosowanie kształtów o kątach obłych, nieograniczających możliwości efektów bezkrawędziowych, takich jak fale, elipsy, koła, stanowiło jeden z warunków koniecznych do wywołania pozytywnej przestrzeni iluzyjnej. Obrazy malowane przez Fangora w latach 1958-

1973 charakteryzował minimalizm, prostota i brak jakiegokolwiek faktury na powierzchni płótna. Równie istotnym kryterium był kolor. Zestawienie kontrastujących ze sobą barw aktywnie oddziałuje na widza, wzmacnia ostrość jego dialogu z obrazem. Tak jak pisze Bożena Kowalska niezależnie od obszaru odniesień i asocjacji obrazy Fangora (...), zwłaszcza zaś jego pulsujące światłem kręgi, mają na widza bezpośrednie działanie magnetyczne. Koncentrują uwagę, przykuwają myśl i wyobraźnię, zdają się wciągać w swój obszar magii i tajemnicy. (cyt. za: Kowalska B., Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii, Warszawa 2015, tom II, s. 112)

66
WOJCIECH FANGOR
(1922-2015)

NJ 8, 1965

olej, płótno, 122 x 122 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR NJ 8 1965

Estymacja: 1 800 000 – 2 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie,
Wojciech Fangor. Space as play, 2012.

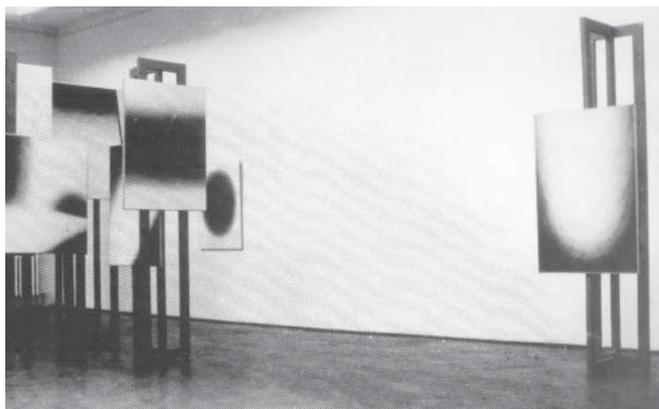
REPRODUKOWANY
Szydłowski S., Wojciech Fangor. Space as
play [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 169.



Kilka obrazów odpowiednio usytuowanych powoduje kilka wzajemnie przenikających się stref przestrzennych, wytwarzając nastrój odmienny od nastroju każdego obrazu z osobna. Podczas obserwacji tego zjawiska powstała ochota stworzenia dzieła sztuki opartego na elementach podobnych do obrazów, z tym jednak, że tworzywem tego dzieła były nie tylko same elementy, lecz przede wszystkim strefy przestrzeni przez nie wywołane. Inaczej mówiąc, używamy obrazów do badania tego, co się między nimi dzieje.

– *Wojciech Fangor*
i *Stanisław Zamecznik*

fragment Manifestu z 1960 roku.



Black 2 eksponowany na wystawie Studium przestrzeni w 1958 r.

Pod koniec lat 50. Fangor intuicyjnie czuł, że zbliża się moment, w którym potrzebna będzie zmiana pojmowania dzieła sztuki. Jako cel postawił sobie stworzenie prac, których warunkiem zaistnienia będzie interakcja obraz-przestrzeń-obszernik. Jego twórczość zdominowana została przez problematykę przestrzeni, pokrewną estetyce op-artu. Prezentowana praca była eksponowana na wystawie „Studium przestrzeni”, pierwszym na świecie projekcie typu environment, zrealizowanym w 1958 roku razem ze Stanisławem Zamecznikiem w Salonie „Nowej Kultury”. Był to niewątpliwie przełomowy moment w karierze artysty. Przy wejściu na

wystawę Wojciech Fangor zamieścił krótkie wyjaśnienie: „Celem tej wystawy jest przekazanie zależności przestrzennych pomiędzy obrazami. Nie interesuje mnie, co zachodzi w indywidualnym obrazie, lecz co zachodzi pomiędzy obrazami. Obrazy stają się anonimowymi elementami zespołu, który rozpoczyna nowe życie i spełnia się w przestrzeni rzeczywistej. Odbiorca przez wybór drogi i czasu staje się automatycznie współtwórcą dzieła”. W pierwszym okresie poszukiwań – rozpoczętym jeszcze w Polsce a następnie kontynuowanym na stypendium w Waszyngtonie - Fangor malował obrazy na prostokątnych płótnach przy użyciu kolorów:

67
WOJCIECH FANGOR
(1922-2015)

Black 2, 1958

olej, płótno, 92 x 72,5 cm
sygn. na odwrocie: WOJCIECH FANGOR BLACK
2 1958

Estymacja: 900 000 – 1 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, salon Nowej Kultury, Studium
przestrzeni, 1958.

REPRODUKOWANY
Fangor. Color and Space, ed. Dąbrowski M.,
wyd. Skira, Milano 2018, s. 12.
Szydłowski S., Wspomnienie teraźniejszości.
Wojciech Fangor, wyd. Muzeum Narodowe we
Wrocławiu, Wrocław 2015, s. 12.
Szydłowski S., Wojciech Fangor. Space as play
[katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe
w Krakowie, Kraków 2012, ss. 46, 48.

czarnego, białego i wynikającej ze zmieszania tych dwóch kolorów barwy strefy przejściowej. Na białym tle, w centralnej części lub na obrzeżach kompozycji, umieszczał Fangor ingerujące w tło kształty, które albo odcinały się od bieli ostrą krawędzią, albo też przenikały się z nią bezkrawędziowo lub też przyczepiały się do krawędzi brzegów obrazu w sposób linearny lub punktowo. Układy te, jak zwykł nazywać je artysta, zmieniały powierzchnię obrazu za pomocą iluzji światłocienia. Pierwsze eksperymenty lat 1957-1961 oraz pozytywny ich odbiór u zachodnich krytyków sztuki utwierdziły Fangora w słuszności objętej drogi.



Sztuka, dzieło Wojciecha Fangora, ma tę właściwość, że generuje nowe pojmowanie i interpretację, jest otwarta na zmienność czasu i perspektyw, w których jest doświadczana. Ona pomaga nam w oswojeniu, bo przecież nie zawsze zrozumieniu, naszego losu, który dzielimy z innymi we współczesnym świecie.

Szydłowski S., Wojciech Fangor [katalog wystawy], Galeria Atlas Sztuki, Łódź 2009

Obraz Blue 4, 1961 powstał parę lat po wystawie „Studium Przestrzeni” w Salonie Nowej Kultury w Warszawie, którą Fangor współtworzył razem ze Stanisławem Zamecznikiem. „Jedną z najważniejszych cech stylu Wojciecha Fangora jest poimpresjonistyczne wciągnięcie widza w interakcję z obrazem. To było podstawą Studium Przestrzeni, aktywność widza nadaje sens sztuce environment, a także odgrywało istotną rolę w pozostałej twórczości Fangora. Artysta zaprasza do gry, której nie popsujemy, jeśli poznamy jej zasady i uwzględnimy ich dynamikę oraz fakt, że zależą one także od nas”.- Stefan Szydłowski(Fangor. Malarstwo [katalog wystawy], wyd. ASP Gdańsk 2015, s. 25). Prezentowany obraz jest kontynuacją obranego kierunku podczas

wystawy „Studium Przestrzeni”. Na ekspozycji przestrzeń między pracami tworzyła autonomiczną niewidzialną instalację, a obrazy miały posłużyć jedynie jako ekrany, które pozwoliłyby dostrzec to, co pomiędzy nimi, a nie na nich. W tym wypadku stoimy przed jedną pracą, a efekt wspomnianej wystawy nadal trwa. Obraz przedstawia praktycznie białe płótno. Jedynie na jego krawędziach artysta wprowadził swoją malarską interwencję, tworząc błękitną smugę na lewym brzegu pracy oraz zamalowując rogi. Historia prezentowana na obrazie dzieje się poza jego granicami. To, co znajduje się na nim to cienie niewidzialnej kompozycji, o której opowiada nam Fangor, zapraszając do gry zapoczątkowanej na wystawie ”Studium Przestrzeni”.

68
WOJCIECH FANGOR
(1922-2015)

Blue 4, 1961

olej, płótno, 70,8 x 63,6 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR 1961 BLUE 4

Estymacja: 400 000 – 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Sotheby's New York, aukcja 10.03.2009,
poz. 138
USA, kolekcja prywatna
zakup od artysty (1962)



(...) dopiero gdzieś tam w 64 roku jak Bill Seitz [kurator Museum of Modern Art w Nowym Jorku] zainteresował się sztuką op (...), przyjechał do Europy i zaczął wyszukiwać. W Paryżu trafił na moją wystawę, jeden obraz – takie koło – wziął na tę wystawę w Museum of Modern Art. Wtedy zostałem zauważony.
– *Wojciech Fangor*

Pulsujące formy obłe i faliste toczące optyczną grę z widzem, którą pokazał Europie i Ameryce Fangor, miały niewątpliwie źródło w wielkiej młodości pasji artysty jaką była astronomia. Jeszcze w czasach dziecięcych skonstruował w rodzinnym Janówku swój pierwszy teleskop, dzięki któremu oddawał się obserwacjom ciał niebieskich. I jak mówił po latach astronomia nie interesowała go jako nauka, lecz jako wrażenie optyczne. A rozważania nad problemem światła emanującego doprowadziły go w późniejszych latach do nowych rozwiązań w dziedzinie sztuk wizualnych. Wywodzący się z tradycyjnej szkoły malarstwa dużą wagę przykładął do warsz-

tatu. Powstanie każdego obrazu było starannie zaplanowanym procesem, któremu towarzyszyły szkice przygotowawcze, mniejsze i większe rysunki kredką czy flamastrem. Wyjazd z Polski i odkrycie materiałów niedostępnych dla artystów tworzących za żelazną kurtyną otworzyło Fangora na zupełnie nowe możliwości. Zyskał dostęp do lepszych jakościowo farb ale też gatunków pędzli dających możliwości idealnego mieszania kolorów i delikatnego rozprowadzania ich na płótnie. Eksperymentowanie z tymi nowymi narzędziami pozwoliło Fangorowi nie tylko na poszerzenie palety koloru ale na uzyskanie efektu coraz delikatniejszych przejść jednej barwy w drugą.

69
WOJCIECH FANGOR
(1922-2015)

#10, 1964

olej, płótno, 99 x 99 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR #10 1964

Estymacja: 1 200 000 – 1 600 000 zł •

PROWENIENCJA

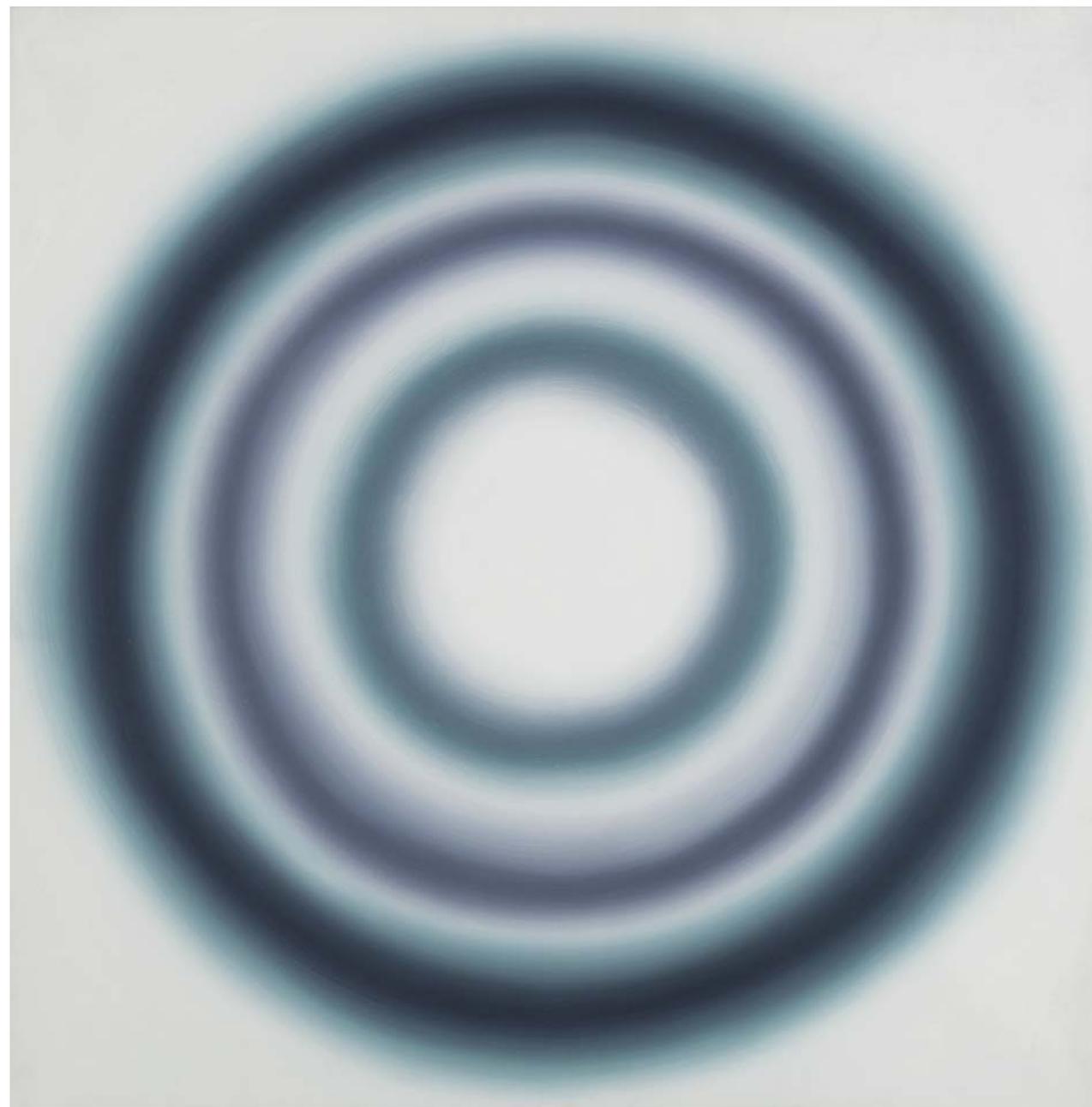
Warszawa, kolekcja prywatna
Christie's (Nowy Jork), 07.10.2020, poz. 137
Londyn, The Mayor Gallery
Nowy Jork, kolekcja Beatrice Perry
własność artysty (do 1965)

WYSTAWIANY

Londyn, The Mayor Gallery, Wojciech Fangor.
Six paintings from the sixties, 10.2015.
Leverkusen (Niemcy), Städtisches Museum
Schloss Morsbroich, Fangor, 06.-07.1964.

REPRODUKOWANY

Fangor. Color and Space, wyd. SKIRA, Mediolan
2018, il. 80, s. 85.
Wojciech Fangor. Six paintings from the sixties
[katalog wystawy], wyd. The Mayor Gallery,
Londyn 2015, okładka oraz s. 21.
Szydłowski. S., Wojciech Fangor. Przestrzeń
jako gra [katalog wystawy], wyd. MNK, Kraków
2012, s. 153.
Fangor [katalog wystawy], Städtisches Museum
Schloss Morsbroich, Leverkusen 1964, s. 47.



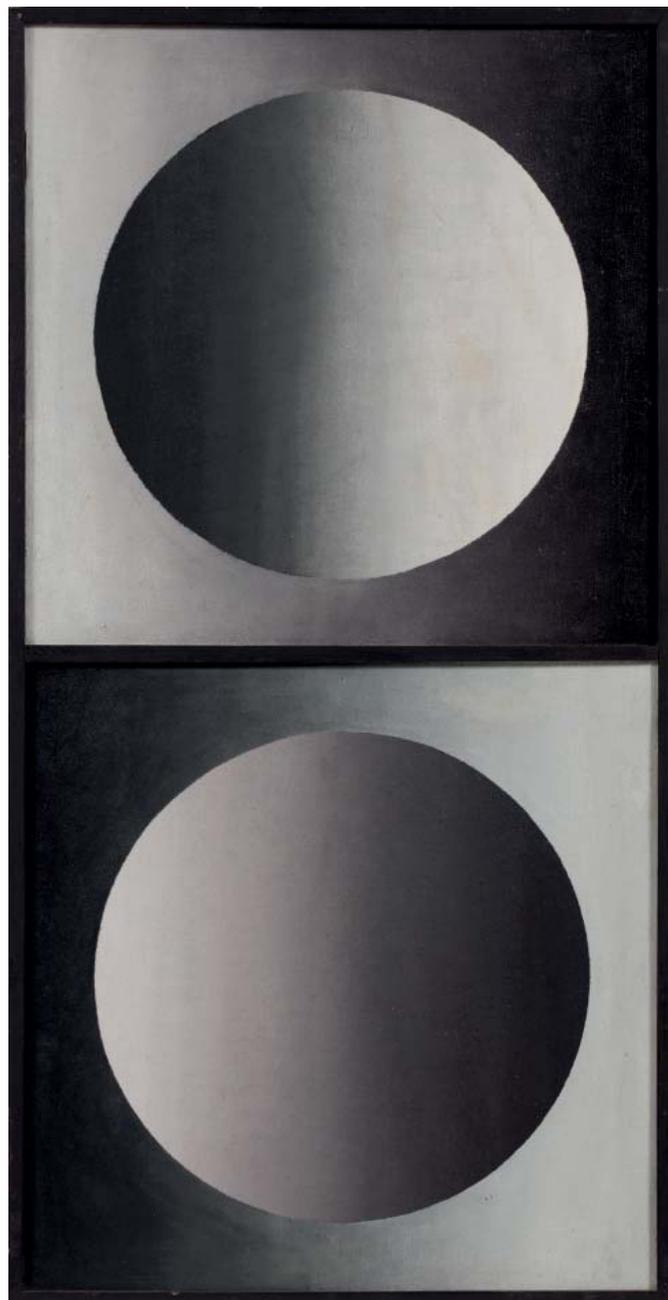
70
JULIAN HENRYK RACZKO
(1936-2019)

Morfologia podwójna III,
1977

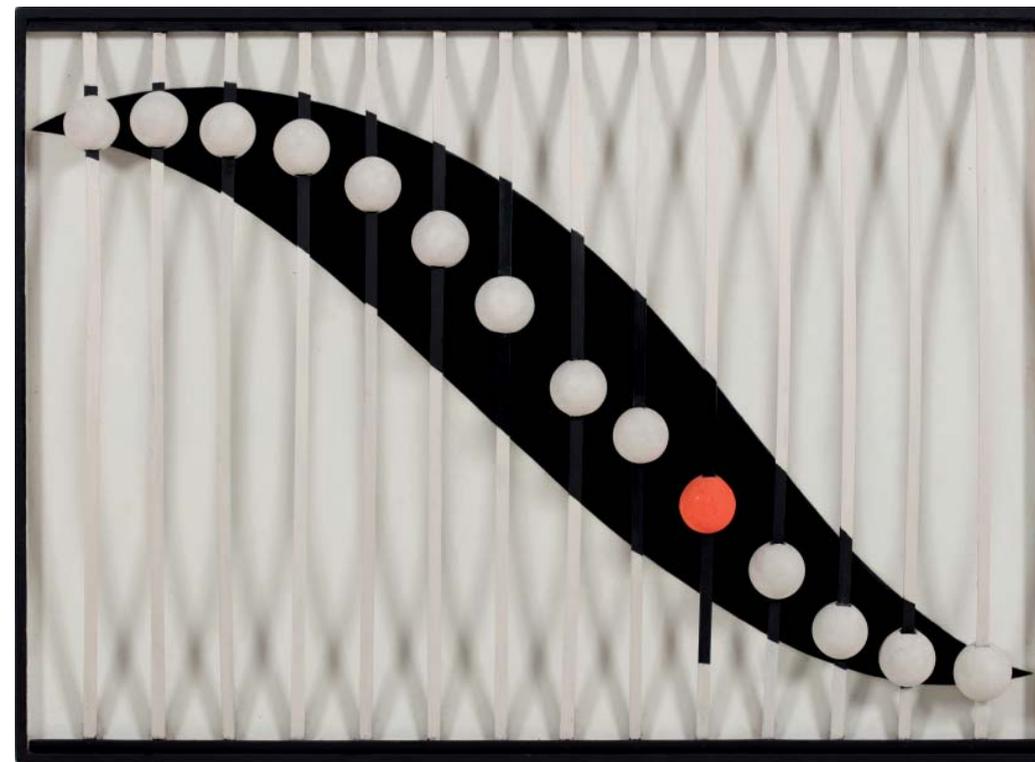
olej, płótno, 82,5 x 42 cm
sygn. na odwrocie: JULIAN RACZKO
1977r. „Morfologia podwójna” III

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 10.07.2003,
poz. 44.



(...) geometria nie tylko uczy nas porządku, racjonalnego myślenia, ale przede wszystkim wprowadza nas w tajemnicę przestrzeni. Odczucie przestrzeni jest jednym z najważniejszych doświadczeń człowieka.
– *Julian Henryk Raczek*



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

Bożena Kowalska Kitowska Łysiak M., Jan Ziemski - walka z „duchem geometrii”, „Kresy”, nr 28 (1996), s. n1b

71
JAN ZIEMSKI
(1920-1988)

Kontrapunkt, ok. 1966

relief, akryl, drewno, 49 x 66,5 cm
sygn. na odwrocie: KONTRAPUNKT
JAN ZIEMSKI LUBLIN oraz nieczytelna pieczęć opisana ręcznie: ML.
WL.5/167/B1 16.XI.1981

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 23.05.2010,
poz. 79.
zakup od artysty

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI



Stanisław Fijałkowski, Warszawa, 1964, fot. Tadeusz Rolke, Agencja Gazeta.



Stanisław Fijałkowski, Warszawa, 1964, fot. Tadeusz Rolke, Agencja Gazeta (I).

Stanisław Fijałkowski, który odszedł w listopadzie 2020 roku w dniu swoich 98 urodzin, uznawany jest dziś za jednego z najwybitniejszych polskich artystów współczesnych. W 2002 roku otrzymał tytuł doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, z którą był związany od czasów studenckich, przez profesurę aż do przejścia na emeryturę. W latach 1946-1951 rozpoczął studia w nowo otwartej

łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie jego profesorami byli: Władysław Strzemiński, Stefan Wegner i Ludwik Tyrowicz. Na postawę artystyczną Fijałkowskiego oraz jego stosunek do sztuki wielki wpływ wywarł kontakt ze Strzemińskim, w którego pracowni w późniejszym czasie rozpoczął Fijałkowski swoją pedagogiczną karierę (w latach 1947-1993 był wykładowcą łódzkiej uczelni). Początkowe

twórcze poszukiwania malarza sytuują go w orbicie postimpresjonizmu i lirycznego surrealizmu, choć nie obcy był mu również kubizm, a następnie informel. Tradycja łódzkiej szkoły, wpływ mistrza i profesora Strzemińskiego oraz fascynacja twórczością pionierów światowej awangardy sprawiły, że jego kolejne dzieła określane były mianem „wyrafinowanego i poetyckiego surrealizmu” lub „bezforemnej

i geometrycznej abstrakcji”. Artysta posługuje się stonowaną gamą kolorystyczną i z pozoru niedbałymi figurami i formami – kołami, elipsami i liniami. Pod koniec lat 50 artysta przełożył na język polski dwie książki współtwórcy i przedstawiciela abstrakcjonizmu Wassily’ego Kandynskiego: „Duchowość w sztuce” oraz „Punkt i linia a płaszczyzna”. Są to podręczniki o sztuce ugruntowane w metafizycznej spekulacji. Praca

nad tłumaczeniem miała wpływ na twórczość Fijałkowskiego. Zwrócił się ku symbolowi, stąd w jego pracach pojawiały się obok figuratywnych przedstawień geometryczne kształty. Henryk Anders, krytyk sztuki, napisał we wstępie do indywidualnej wystawy Fijałkowskiego z 1962 roku w Galerii „Krzywe koło”: „Fijałkowski szuka [...] nieprzemijających wartości w psychice człowieka. [...] to wszystko, co zajmowało człowieka

już w epoce wierzeń magicznych, znajduje tutaj nową, nowoczesną interpretację. Symbol, bogaty niegdyś i wieloznaczny, upraszcza się do znaku, któremu dopiero widz ma nadać właściwe, odpowiadające jego własnemu doświadczeniu wewnętrzznemu znaczenie” („Malarstwo Stanisława Fijałkowskiego”, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1962).

W chwilach rzadkiej ciszy sumienie mówi nam, że popełniamy grzech na ludzkiej naturze, gdy tracimy z oczu ideały Prawdy i Piękna i przestajemy rozszerzać ich królestwo. Dlatego my, i wielu innych, zajmujemy się sztuką, która tam ma swoje źródła. Chcemy zbudować świat prawdziwy. Nie chcemy, by pochłonięła nas otchłań. W otaczających nas zwątpieniach szukamy światła i cieszymy się, gdy znajdujemy je w dobrze wykonanej pracy twórczej przywracającej życiu jego głęboki sens. To budowanie, a nie niszczenie jest zajęciem szlachetnym i godnym człowieka. (...) Jestem skłonny wierzyć, że dzieła nie tyle wyrażają nas, ile są raczej świadectwem rozumienia stojących przed nami trudności, próbą formułowania przez nas zaangażowanej postawy wobec sztuki, wymagań etyki i szukania wartości jako zadań przed nami postawionych. Malowanie jest przeto formą aktywnego życia, wypełnianiem kiedyś przyjętych obowiązków. Oto cała metafizyka artystyczna i nagroda za starania, by żyć w artystycznej czystości.

Stanisław Fijałkowski fragment przemówienia wygłoszonego z okazji otrzymania doktoratu honoris causa Akademii Sztuk Pięknych im. W. Strzemińskiego w Łodzi, 2002.

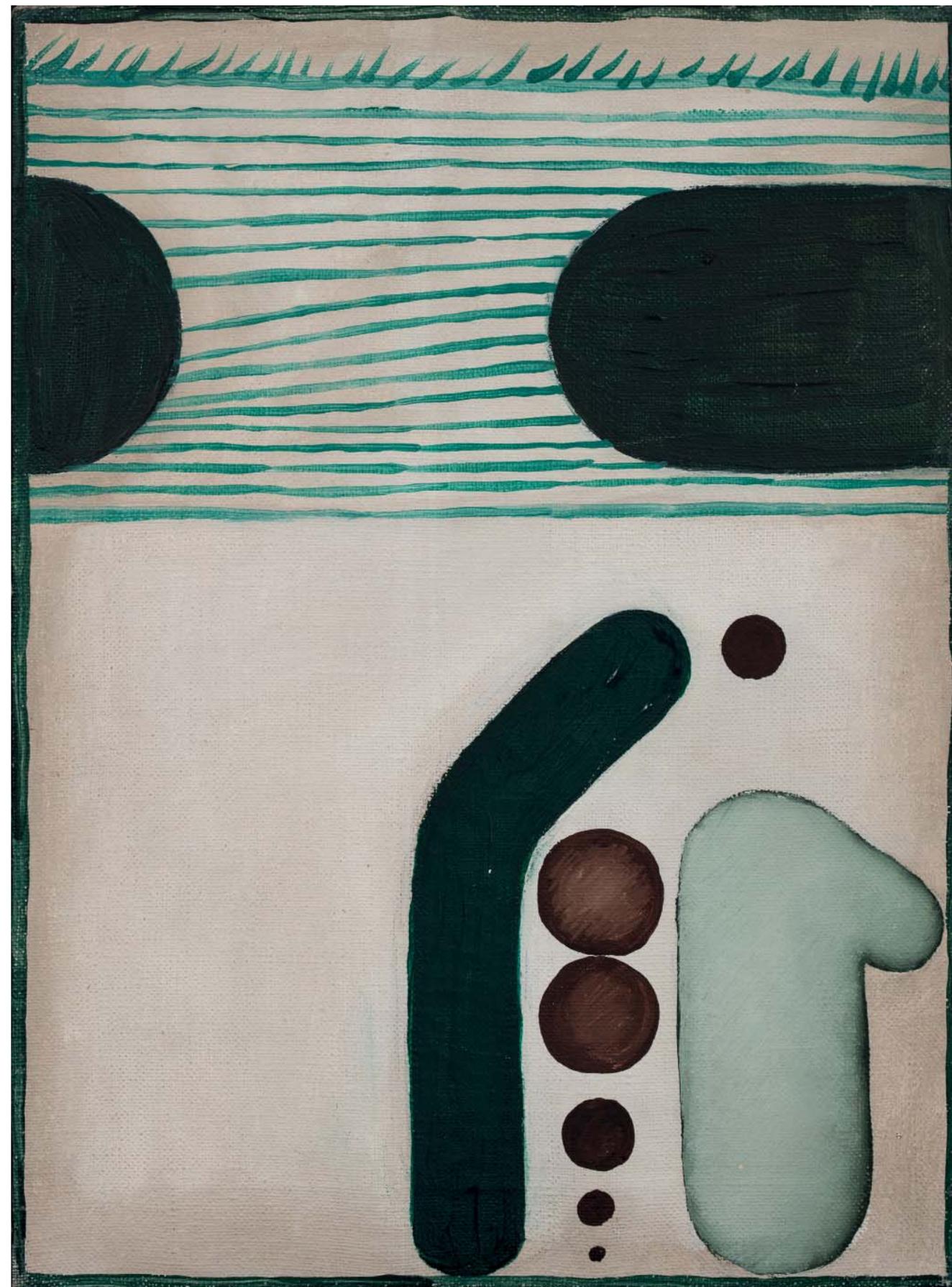
72
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(1922-2020)

Kompozycja 17.XI.66, 1966

olej, płótno, 27 x 20 cm
sygn. na blejtramie: S. FIJAŁKOWSKI - 5000
zł „17 XI 66” na blejtramie dedykacja: Panu
Gianni Palvarini na pamiątkę ofiaruje autor -
Łódź 29 V 77

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 24.04.2005, poz. 12



73
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(1922-2020)

XXXVII Autostrada, 1976

olej, płótno, 73 x 60 cm
sygn. na bieżymie: S. FIJAŁKOWSKI - XXXVII
AUTOSTRADA, 1976 10/76

Estymacja: 160 000 – 200 000 zł •

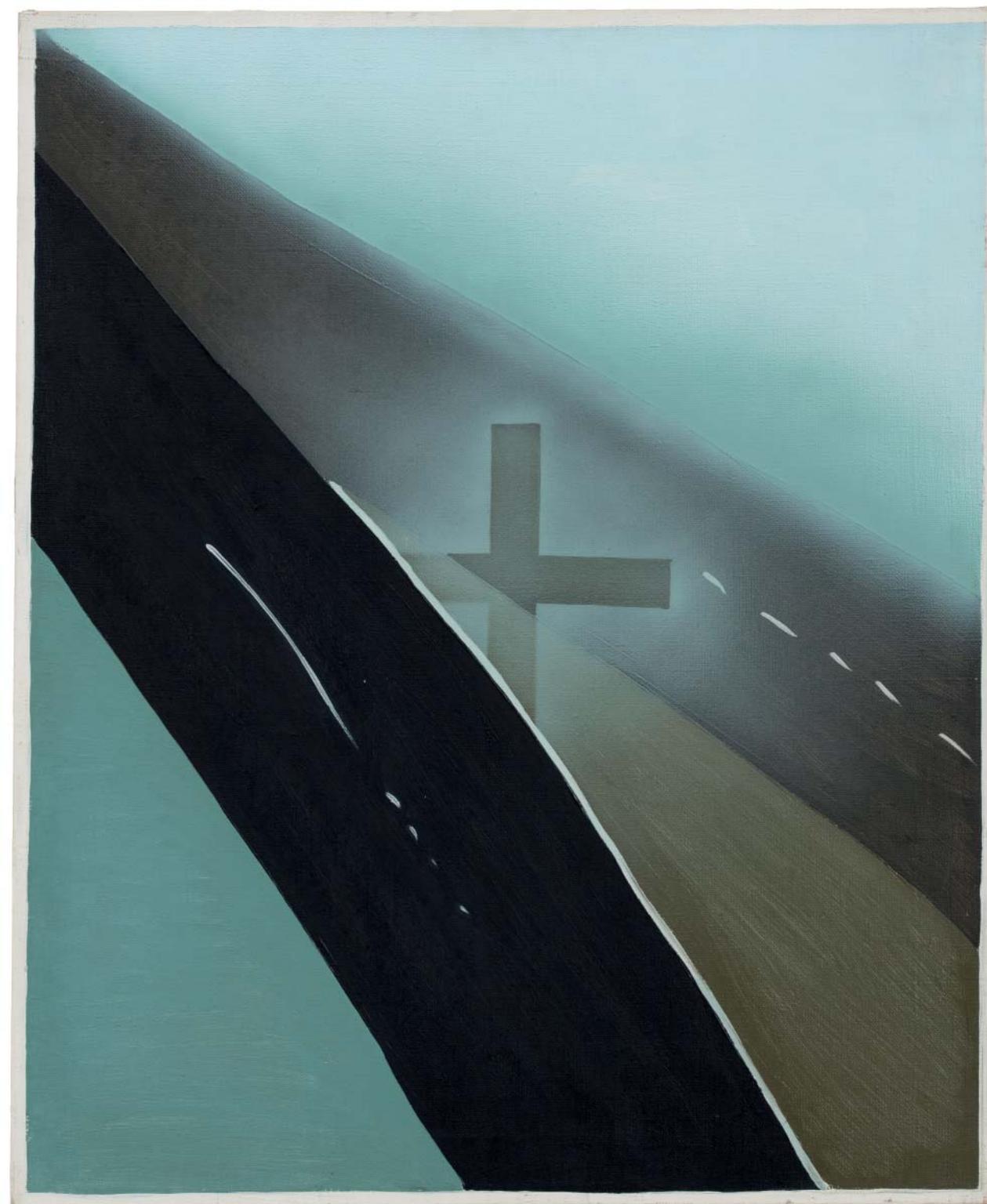
PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
USA, kolekcja prywatna
własność artysty (do 2004 r.)

WYSTAWIANY
Nowy Jork, Green Point Projects, Stanisław
Fijałkowski: A Young Man Plans a Voyage, 2017.
Hamburg, Galerie Henning, 1980
Kolonja, Galerie Karstadt, Stanisław Fijałkowski.
Ölblider - Grafiken, 12.09.-01.10.1977
Niemcy, Galerie Beck, Stanisław Fijałkowski,
1976.

REPRODUKOWANY
Stanisław Fijałkowski: A Young Man Plans
a Voyage [katalog wystawy], Green Point Pro-
jects, Nowy Jork, maj 2017, s. 25.
Stanisław Fijałkowski. Ölblider - Grafiken [katalog
wystawy], wyd. Galerie Karstadt, Kolonia
1977, zaproszenie do wystawy

Symbol jest najlepszą formą wyrażania złożonej rzeczywistości duchowej naszego świata. Proces malowania jest procesem symbolizacji – patrząc z tej perspektywy, nie jest symbolem tylko jego tworzeniem. Ale sam obraz jest również symbolem, symboliczna jest jego wartość, a także samo jego istnienie.
– *Stanisław Fijałkowski*

Taranienco Z., Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim, wyd. Książka i Prasa, Warszawa 2012, s. 131.



74
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(1922-2020)

Inkografia obrazu
Gagrwmn, 1971

inkografia, papier, 77 x 62 cm
(w świetle passe-partout)

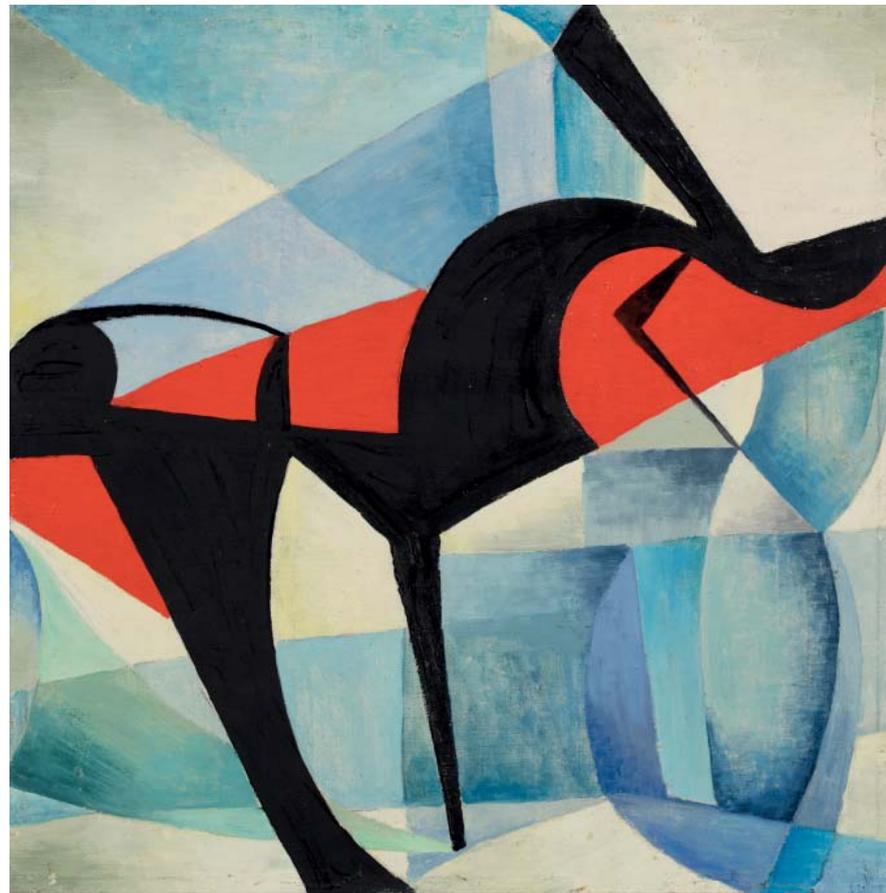
ed. 12/12

sygn. u dołu: Reprodukacja obrazu
„Gagrwmn” inkografia 12 x 12
S. Fijałkowski ed. 12/12

Estymacja: 13 000 – 16 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
(obraz olejny)
Muzeum w Chełmie Lubelskim
Łódź, Atlas Sztuki, 2010.
Hamburg, Galeria Hening, 1974
Sztokholm, Galeria Prisma, 1974
Warszawa, Galeria Kordegarda,
1973
Wenecja, 36 Biennale, 1972



75
URSZULA BROLL
(UR. 1930)

Kompozycja, 1957

olej, płótno, 51,5 x 51,5 cm
sygn. na odwrocie: URSZULA
BROLL 1957

Estymacja: 16 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

Ucząc się od Strzemińskiego artystka starała się uzyskać efekt niedookreślenia, przezroczystości form. Konstrukcje miękkich, krzyżujących się płaszczyzn stanowiły instrument umożliwiający badanie ściśle uzależnionych od siebie kształtów czy też „paradoksów przestrzeni”.

Zagrodzki J., Urszula Broll i grupa St-53, w: Urszula Broll. Malarstwo (lata 50. i 60.) [katalog wystawy], Kraków 2004.

ROMAN OPAŁKA



Potocznie nazywane obrazami, jego płótna są jedynie „detalami” jednego dzieła, które stanowi cała 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 Opałka urodził się w 1931 roku w Abbeville-Saint Lucien we Francji. W 1935 roku jego rodzina wróciła do Polski. W okresie II wojny światowej Opałka przebywał z rodziną w Niemczech. Z chwilą zakończenia działań wojennych powrócił do Francji, a w roku 1946 został repatriowany do Polski. Powtórnie wyjechał z kraju w roku 1977 i zamieszkał we Francji.

Studia odbywał w łódzkiej PWSSP (obecnie ASP) w latach 1949-1950 i w warszawskiej ASP w ciągu następnych sześciu lat. Równoległe prowadził również indywidualne próby w zakresie rysunku i malarstwa realistycznego (kontynuowane do roku 1958). Na przełomie lat 50. i 60. zainteresowało go – podobnie jak wielu innych twórców – malarstwo materii.

Jednocześnie powstawały liczne prace w dziedzinie projektowania graficznego: plakaty, pocztówki, okładki książkowe, ilustracje, medale, a także liczne grafiki warsztatowe. Właśnie w tej dziedzinie zdobywał pierwsze krajowe i zagraniczne nagrody m.in.: Grand Prix na Międzynarodowym Biennale Grafiki w Bradford w 1968 i Grand Prix na Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie w 1969.

Od 1965 powstawał jego najważniejszy cykl pt. „Opałka 1965 /1 – ∞”, jeden z najdonioślejszych przejawów nurtu konceptualnego w malarstwie XX wieku. Tak zwane „obrazy liczo-

ne” przyniosły artyście uznanie krytyki i kolekcjonerów na całym świecie. W 1977 r. Opałka przeniósł się do Francji i nigdy już na stałe nie wrócił do Polski, choć nie zerwał kontaktów z krajem.

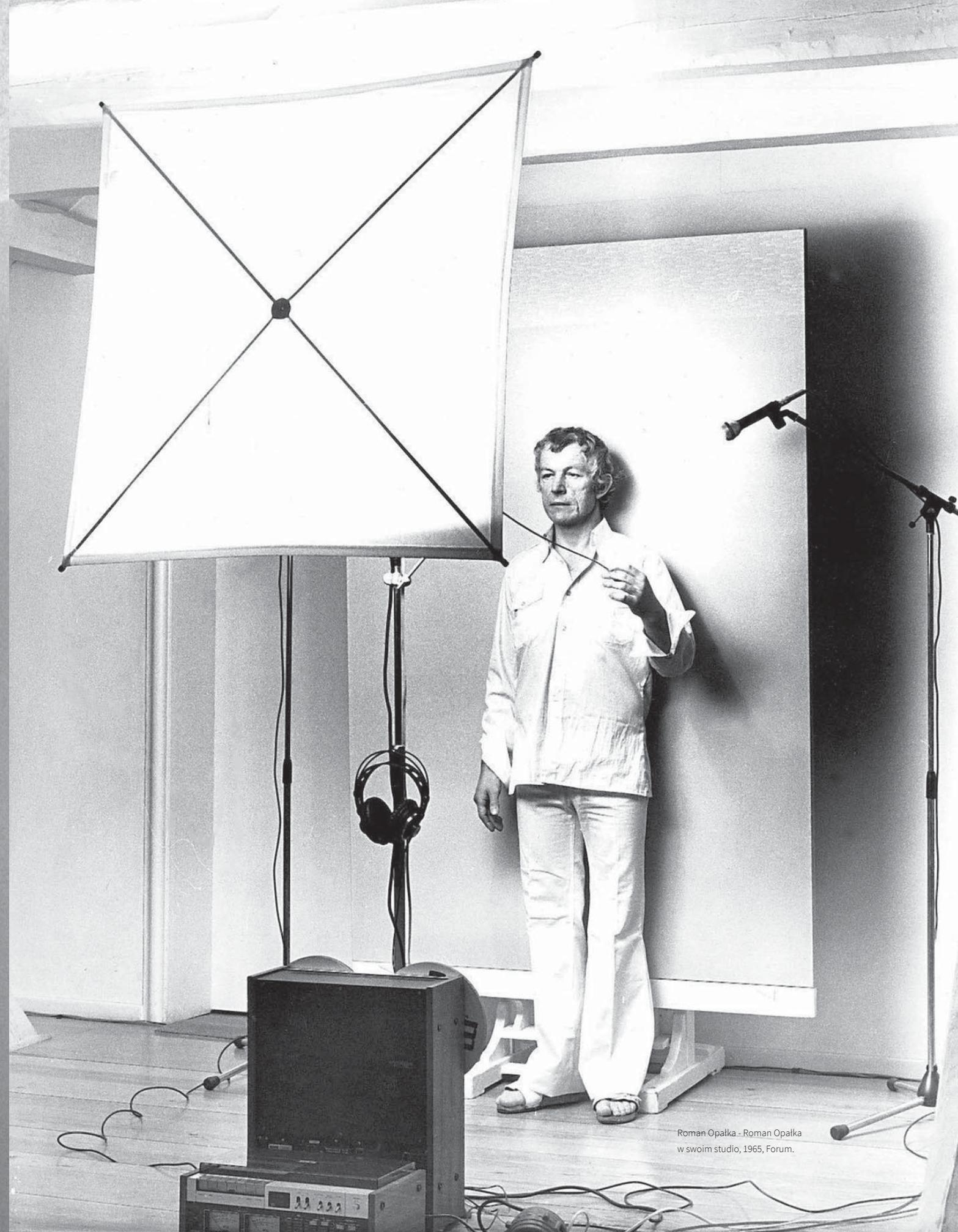
Dwukrotnie brał udział w Biennale Sao Paulo w 1969 i 1977, w 1995 wystawił w pawilonie Polonia na Biennale w Wenecji (brał udział w tym najważniejszym przeglądzie sztuki jeszcze kilkakrotnie w ramach programowych wystaw zbiorowych). W 1977 jego dzieła zaprezentowane zostały na Documenta w Kassel.

Roman Opałka jest jednym z najbardziej znanych i najwyżej cenionych polskich malarzy współczesnych, jego prace znajdują się w najważniejszych kolekcjach sztuki na świecie, a ich ceny osiągają rekordowe notowania. Na międzynarodowym rynku pojawiają się sporadycznie co kilka lat, najczęściej poszczególne „obrazy liczone” lub „Kartki z podróży”, niezwykle rzadko można jednak spotkać prace z okresu wcześniejszego, sprzed projektu „Opałka 1965 /1 – ∞”, a są one ważnym uzupełnieniem i wprowadzeniem do tego głównego dzieła.

Jego prace należą do kolekcji najważniejszych galerii świata, paryskiego Centrum Pompidou, Museum of Modern Art i Guggenheim Museum w Nowym Jorku czy Artsonje Museum w Seulu.



Roman Opalka, fot. Czesław Czaplinski, Fotonova.



Roman Opalka - Roman Opalka
w swoim studio, 1965, Forum.



Wystawa Romana Opalki
w warszawskiej Zachęcie,
1994, Forum.

Program OPALKA 1965/1 – ∞ zapoczątkowany w 1965 roku w Warszawie i trwający aż do śmierci artysty w 2011 roku wypełnił parę dziesięcioleci jego pracy, pozostawiając po sobie kilkaset Detali – obrazów o identycznych wymiarach 196 x 135 cm, wymiarach – jak mawiał Opałka – antropometrycznych. Do programu Roman Opałka włączył też serię „Kartki z podróży” – rysunków o również jednolitych wymiarach 33,2 x 24 cm, wykonywanych w czasie gdy artysta zmuszony był opuścić pracownię a nie chciał zarzucać ciągłości liczenia.

O emocjach jakie towarzyszyły zainicjowaniu pierwszego Detalu mówił we wspomnieniach Opałka: „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, skończył się w momencie poczęcia – obrazu jednej egzystencji – z powodu zabójczej emocji, jaka temu początkowi towarzyszyła”. Tylko na podstawie powyższego zdania wnioskować możemy, że dla artysty program OPALKA 1965/1 – ∞ nie był jedynie rachubą upływającego czasu, konsekwentnym zapelnianiem płótna kolejnymi

liczbami ale było to dzieło na wskroś emocjonalne. Odpowiedzialność związana z decyzją o podjęciu kroku naprzód, od którego nie było już odwrotu. Zakończeniem programu mogła być tylko śmierć artysty. Progresywne liczenie od cyfry 1 do nieskończoności na jednakowych płótnach wykonywał Opałka odręcznie pędzlem, białą farbą na stopniowo rozjaśniającym się szarym tle (tło każdego kolejnego Detalu było o 1% jaśniejsze w stosunku do poprzedniego). Pierwszy obraz malowany był bielą na czarnym tle, dwa następne: czerwienią na czerwieni i czernią na czerwonym tle. Po dwóch takich próbach z kolorem, aby uniknąć jakichkolwiek cech estetyzmu, twórca zdecydował się na ascezę szarości-bieli. Rejestrowi kolejnych liczb na płótnie wtórowało wymawianie na głos przez Opałkę do mikrofonu kolejnych liczebników i zapis jego głosu na taśmie magnetofonowej. Artysta zapamiętywał też siebie, zmieniającego się z wiekiem Romana Opałkę, fotografując się w tej samej pozycji i tej samej białej koszuli na tle aktualnie malowanego Detalu – czynność, którą powtarzał po każdym kolejnym dniu pracy.

Oferowany obraz to jeden z ostatnich jakie wyszły spod pędzla Opałki przed jego śmiercią w 2011 roku. Tło jest już niemal całkowicie białe.

W myśl założeń jakie postawił przed sobą artysta oferowany Detal, na którym widnieją liczby 5558756-5564164 zbliża się do osiągnięcia, jak to określał „zasłużonej bieli” – białych cyfr malowanych na białym tle. To absolutnie wyjątkowe dzieło w skali całego cyklu dokumentujące końcowy etap największego programu artystycznego polskiej sztuki konceptualnej.

Wielkie dzieło życia Romana Opałki, które zapewniło mu na trwałe miejsce w gronie największych światowych artystów, zaczęło się od prozaicznego w gruncie rzeczy wydarzenia. W 1965 Roman Opałka czekał na swoją partnerkę, rzeźbiarkę Halszkę Piekarczyk, w kawiarni w warszawskim hotelu Bristol. Dziewczyna spóźniła się – dla zabicia więc czasu młody artysta zaczął zapisywać na serwetce kolejne ciągi cyfr. Po latach tak to wspominał: „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”. Z przypadkowego zdarzenia, które zaowocowało notatkami na kawiarnianych bibułkach zrodził się wieloletni projekt, który stał się prawdziwym dziełem życia Romana Opałki.

76 ROMAN OPAŁKA (1931-2011)

1965/1-∞
Detail 5558756-5564164

akryl, płótno, 196 x 135 cm
sygn. na odwrocie: OPAŁKA 1965/1- ∞ DETA-IL-5558756-5564164

Estymacja: 3 000 000 – 4 000 000 zł •

PROWENIENCJA
Szwajcaria, kolekcja prywatna
własność artysty

LITERATURA
Jongh K.D., Time in the Art of Roman Opalka, Tatsuo Miyajima, and Rene Rietmeyer, „Krono-Scope”, tom X, nr 1-2 (2010), ss. 88-117.

W pewnym momencie zdałem sobie sprawę, że w moich obrazach trzeba punkty zamienić na liczby! I natychmiast zrozumiałem, że będzie to miało sens tylko wówczas, kiedy będę tak robił przez całe życie. Kiedy zacznę od jedynki i będę liczył do nieskończoności. Muszę wszystko postawić na jedną kartę i być jej wierny. Nie ja wymyśliłem liczenie, bo znają je wszyscy, ale tylko ja zrozumiałem, co można z liczenia zrobić.

Dzikowska E., Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, wyd. Rosikon Press, Warszawa 2012.

**NA WIELKICH
BIEGUNACH CZERNI
I BIELI REALIZUJĘ
SFUMATO JEDNEJ
EGZYSTENCJI –
KOLOR STAJE
SIĘ ŚMIERTELNIE
EMOCJONALNY.**

– Roman Opałka

Rottenberg A., Zbliżenia. Szkice o polskich artystach, wyd. Arkady, Warszawa 2019, s. 78.

PASEK TO PRZYPADEK, ALE OCZEKIWAŁEM TEGO PRZYPADKU.

– *Edward Krasiński*

Po raz pierwszy niebieska linia pojawiła się podczas przyjęcia organizowanego w domu Krasińskiego w Zalesiu Górnym pod Warszawą w 1970 roku. Oznaczył nią parę drzew oraz dwie dziewczynki. Od tego momentu artysta wielokrotnie wykorzystywał ten motyw w swojej twórczości. Pojawiał się on na ścianach galerii, w labiryntach stworzonych na potrzeby wystaw, na Biennale w Tokio, gdzie kolor został zamieniony na słowo „blue” oraz w wielu innych miejscach. Artysta wykorzystywał do pracy zawsze tą samą taśmę. Mówił: Pojawia się ona na wszystkim i wszędzie z nią docieram. Nie wiem, czy jest to sztuka. Ale na pewno jest to Scotch blue, szerokość 19 mm, długość niewiadoma. Niebieska taśma była constans, reszta mogła się nieustannie zmieniać a Scotch pozostawał zawsze tym czym jest, nadając innym rzeczom nowe konteksty. Nie przekształcał ich definicji, ale podkreślał i wypuklał ich znaczenie. Krasiński przytwierdzał do ścian galerii różne konstrukcje geometryczne, skrzyneczki które mogły się otwierać i zamykać aby dzięki nim wydobyć więcej wymiarów dla niebieskiej linii, która wita się na wysokości 130 cm. Pojawiły się też obrazy iluzoryczne w formacie 100 x 70 cm których również taśma nie omijała.

Cykl „Interwencje” przedstawia ujęcia brył geometrycznych w perspektywie. Nazwa odzwierciedla zadanie, które miały pełnić prace Krasińskiego - interweniować w przestrzeń, kształtować ją. Niebieską linią artysta interpretował linearnie czas. Kolor błękitny, ponieważ w odwiecznej symbolice oznacza on czynnik duchowy, niebo i wodę. Błękitny jest barwą eteru i nieskończoności. Kolor ten przydany taśmie i przedmiotom, które obiega, nadaje wszystkiemu podwójne znaczenie. Bryły geometryczne namalowane w rzutach, reliefowe, prawie trójwymiarowe są stworzone po to by wyraziściej wyeksponować błękitną taśmę, żeby najlepiej jak się da stworzyć iluzoryczność otaczającej rzeczywistości i obiektów, po których niebieska linia może się przesuwać w nieskończoność. Są tylko wycinkiem z naszego świata, usymbolizowanym, dla pokazania ogólnej myśli. Geometryczne rzuty są z naszego świata, są naszymi otwartymi drzwiami, oknami, przedmiotem leżącym na podłodze itd., a pasek choć zrobiony z materialnie sprawdzalnego scotch, nie jest ze świata materii, jest immaterialny.

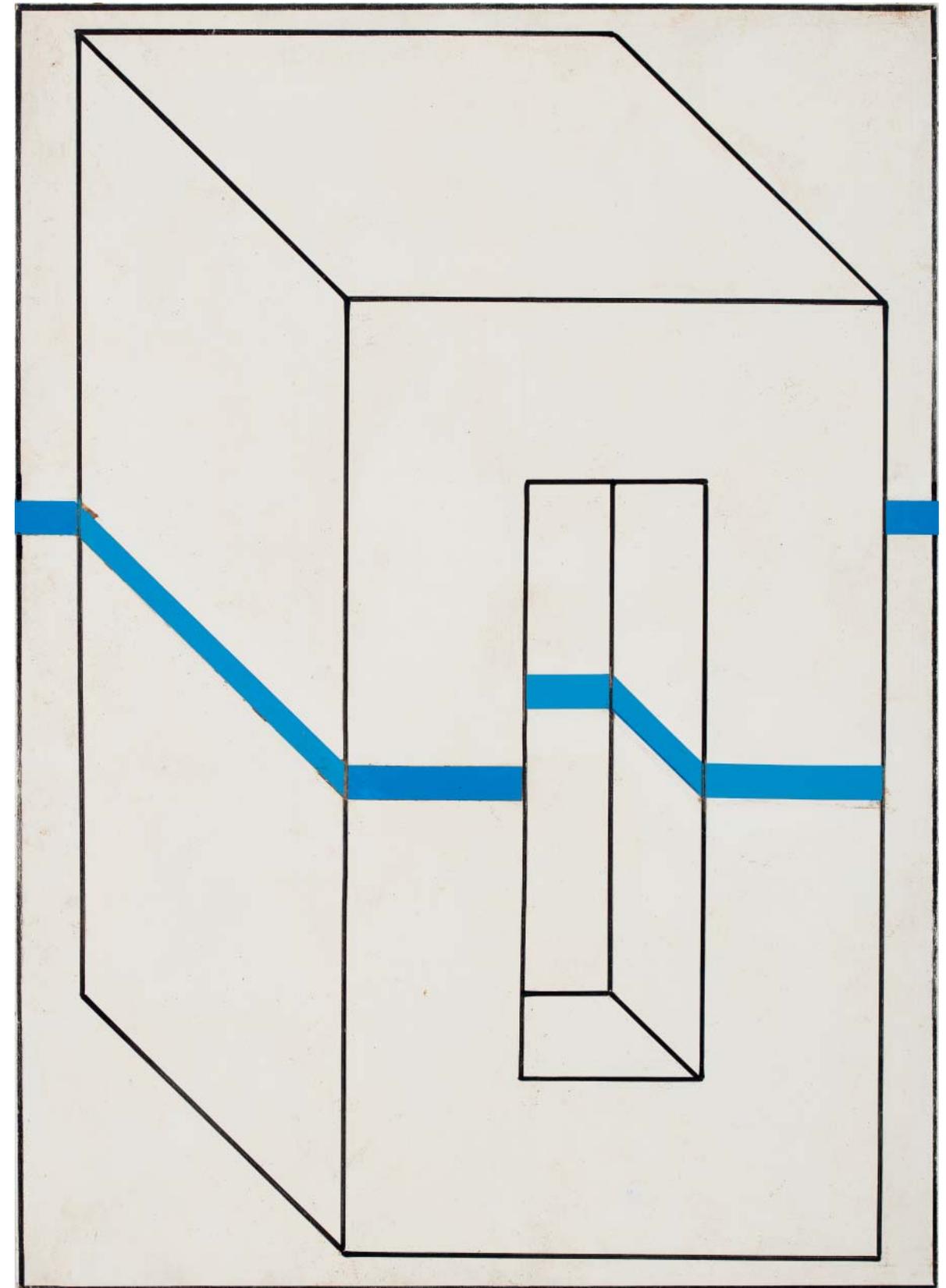
77
EDWARD KRASIŃSKI
(1925-2004)

Interwencje, 1974

asamblaż, akryl, płyta pilśniowa, taśma klejąca,
70 x 50 cm
sygn. na odwrocie: E. KRASIŃSKI INTERVEN-
TION 1974

Estymacja: 160 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna
zakup od artysty





78
PIOTR KOWALSKI
(1927-2004)

Sphere N°2, 1967

chromowana stal, pleksiglas, 12 x 18 x 18 cm
ed. 49/100
sygn.: Kowalski'67- 49
Editeur Claude Givaudan, Paryż
Planowana edycja w 100 egz., w rzeczywistości wykonano egz. 60.

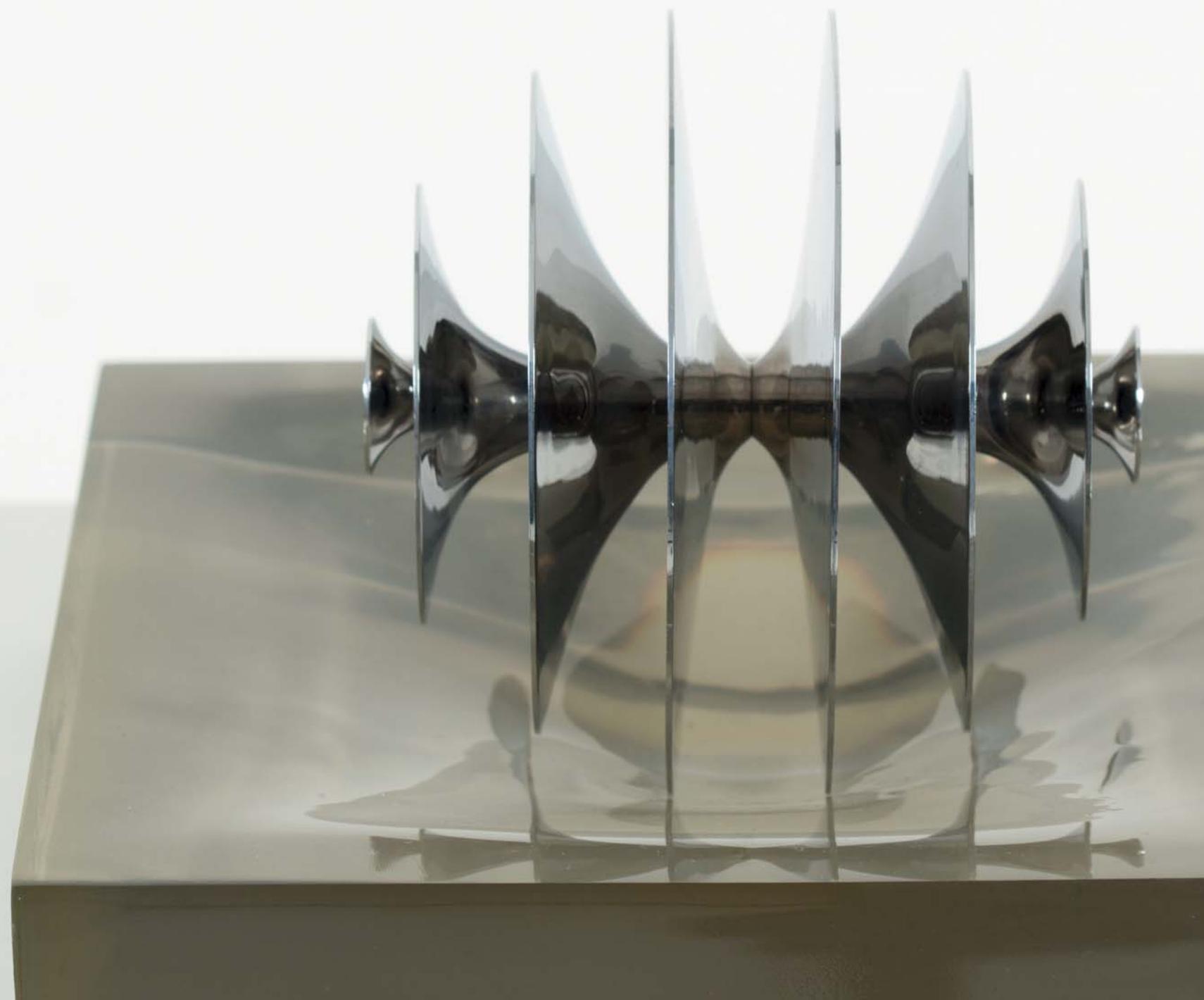
Estymacja: 9 000 – 12 000 zł •

Dla Kowalskiego praktyka sztuki nie może być czysto estetyczna: sztuka jest pilną koniecznością, wyrazem społecznego aktywizmu.

Tekst towarzyszący wystawie w MAMCO w Genevie 29.5.19 - 8.9.19

Urodził się w przedwojennym Lwowie zmarł w 2004 roku w Paryżu. Rzeźbiarz, architekt, urbanista autor obiektów i instalacji przestrzennych pochodzenia polskiego. Piotr Kowalski opuścił Polskę w roku 1946 w wieku 19 lat. Mieszkał w Szwecji, Brazylii, USA i we Francji. W roku 1946 pracował w Brazylii u architekta krajobrazu Roberto Burle Marxa. Studiował w architekturę a także fizykę i matematykę u Norberta Wienera w Massachusetts Institute of Technology w Cambridge (Massachusetts) (USA) oraz w Getyndze. Po ukończeniu studiów 1952 pracował w ciągu roku w biurze architekta Leoh Ming Pei w Nowym Jorku. W roku 1953 zamieszkał w Paryżu i pracował tam jako architekt. W latach pięćdziesiątych zajął się także rzeźbą oraz urbanistyką. Na zaproszenie Marcela Breuera uczestniczył w realizacji budynku UNESCO w Paryżu. W roku 1955 założył własną pracownię projektową. W roku 1961 wygrał konkurs na budynek dworca kolejowego w Tunisie. W roku 1972 wystawił swoje rzeźby w Kassel na wystawie Documenta 5. W latach 1978-1985 prowadził pracownię

w Center for Advanced Visual Studies w Massachusetts Institute of Technology jako stypendysta Fundacji Rockefellera. Od lat siedemdziesiątych zajmował się tworzeniem kompozycji przestrzennych, m.in. Porte Sud i Place Pascal w paryskiej dzielnicy La Défense, oraz Axe de la Terre (Oś Ziemi) nad brzegiem Dunaju w Linzu w Austrii, której poszczególne elementy przemieszczają się pod wpływem zmian temperatury. W latach osiemdziesiątych wykonał szereg projektów urbanistycznych w Korei Południowej i Japonii, m.in. dla Tokio i Kioto. Jego prace wystawiane były kilkakrotnie na wystawach tematycznych warszawskiego CSW. Jego obiekty artystyczne są silnie zakorzenione w architekturze, myślenie przestrzenne i techniczne artysty wyraża się głównie w jego poglądzie na technologie i naukę, które wykorzystuje on dosłownie, jako materię budując swoje obiekty ze stali nierdzewnej, plexi, drutów i elementów maszyn elektryfi kujących, umieszczając w przestrzeni, operując głównie linią w przestrzeni. Jego ouvre zostało wydane w 1998 roku we Francji.



Zadanie, jakie sobie postawił, można by sformułować następująco: zaprogramować obraz tak aby jego struktura była absolutnie sprawdzalna, wyłączała ekspresję osobistą oraz omylną odpowiedź odbiorców, dała się ująć w relacjach liczbowych, przekazywała informację, która jest w miarę założonego zadania ścisła. Słowem, osiągnąć taki stan precyzyjności w procesie twórczym i z takim rygiem urzeczywistnić myślowe przesłanki, aby obraz narzucał się w odbiorze jako coś nieodwołalnie koniecznego.

- *Stefan Morawski*

Grabski J., Ryszard Winiarski - Prace z lat 1973-1974, Polski Dom Aukcyjny „Sztuka”, Kraków, 2002, s. 20.

Seria 12 prac Vertical game 4x4, złożona z dwunastu wertykalnych elementów praca nie jest ani klasyczną grą Winiarskiego, ani wyodrębnionym z niej elementem, lecz serią dwunastu kolejno ponumerowanych gier. Winiarski, bogaty o doświadczenie Salonu gier oraz Geometrii w przestrzeni (lata 70.), zaprasza widza do głębszej analizy poszczególnych części składających się na jeden system – w tym przypadku cienkich listewek pokrytych czarno białą „grą”. Wszystkie realizacje artysty, obojętnie od ich formy, były wciąż egzemplifikacją tej samej idei, która dała początek „Próbowi wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych” a którą artysta kontynuował przez cały okres swojej twórczości. Jak pisała Bożena Kowalska, „już w 1968 roku Winiarski zaczął tworzyć nowe programy, na podstawie których powstawały obiekty wielobarwne, próby penetracji przestrzeni iluzorycznej, oraz obiekty rzeczywiście trójwymiarowe dzięki reliefowej konstrukcji, iluzynie przedstawione przedmioty ukształtowane losowo zbiory z wylosowaną strefą pustą, a nawet, incydentalnie, obiekty kinetyczne. Powstawały obrazy o nietypowych, meandrycznie powycinanych kształtach i realizacji przestrzenne, które zainicjowało przeniesienie

dekoracji do „Medei” Eurypidesa z Teatru Polskiego do Galerii Współczesnej (Kowalska B., Ryszard Winiarski. Na pograniczu matematyki i sztuki, [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, katalog wystawy w Galerii Polskiego Domu Aukcyjnego Sztuka, Kraków 2002, s. 12).

W latach 80. zestaw gier Vertical game 4x4 został pokazany w niemieckim Kleinsassen Kunstation (1986) a następnie w galerii New Space w Fuldzie (1988). Winiarski był artystą niezwykle cenionym w Niemczech, gdzie nie tylko wielokrotnie wystawiał swoje prace, ale też wykładał - przede wszystkim jako profesor gościnny w Hochschule für Gestaltung w Offenbach. Szerzej jego sztukę niemiecka publiczność mogła poznać dzięki osobie Gerharda Jürgena Bluma-Kwiatkowskiego - artysty i teoretyka sztuki, który od 1974 zamieszkał w Niemczech. Blum Kwiatkowski stworzył i prowadził tzw. Stację sztuki, m.in. w Wyższej Szkole Ludowej w Kleinsassen, a następnie w Fuldzie założył galerię New Space i wolną akademię sztuki. Był wielkim propagatorem polskich artystów w Niemczech - organizował wystawy, spotkania i dyskusje na temat sztuki współczesnej.

79
RYSZARD WINIARSKI
(1936-2006)

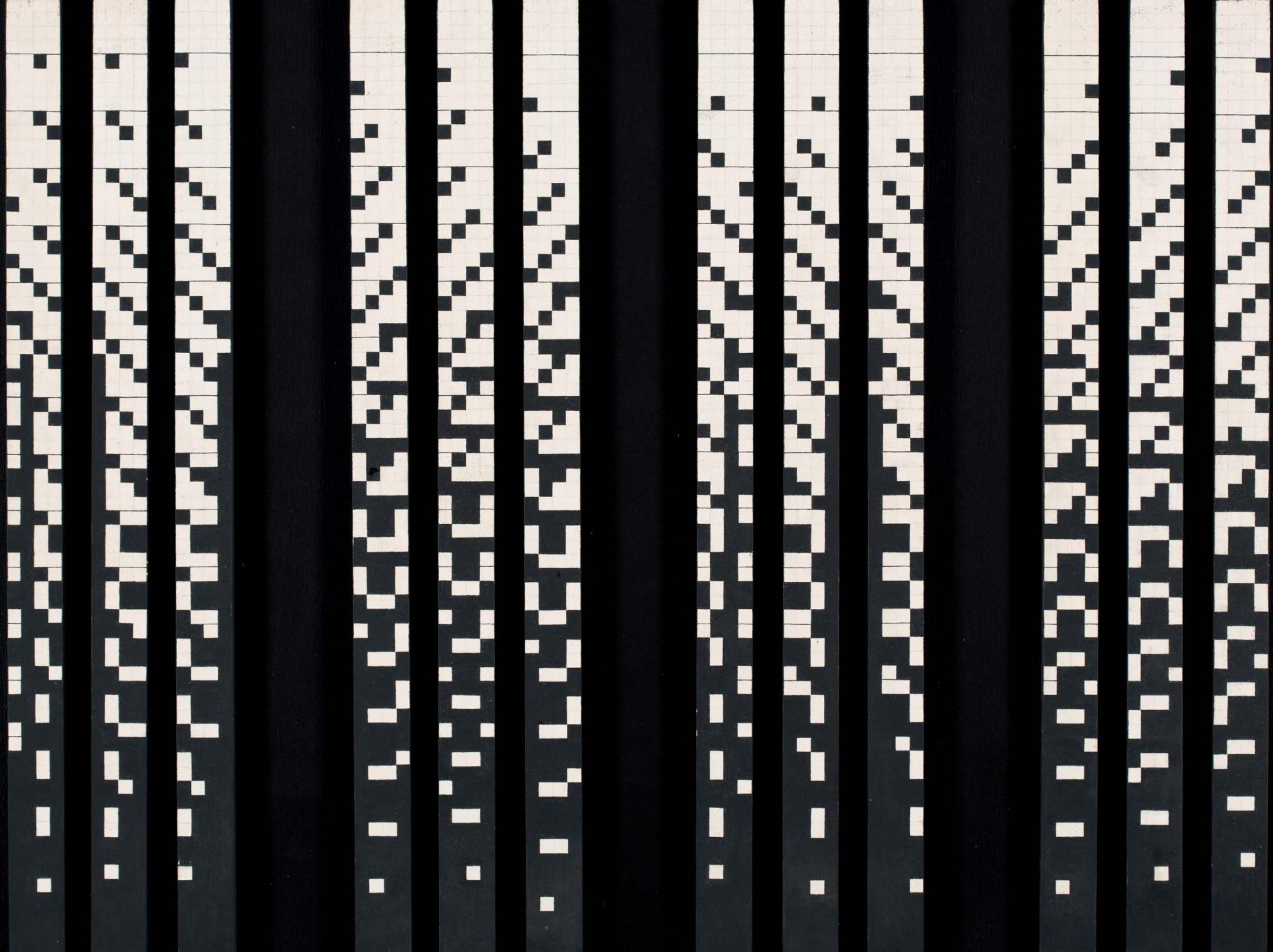
Seria 12 prac Vertical Game 4x4 ,
1981

akryl, płyta pilśniowa, 68 x 4 x 2 cm (każda)
prace oprawione wtórnie w ramę o wymiarach
107 x 127 cm
sygn. na odwrocie (każda): order Winiarski 81
vertical game 4 x4

Estymacja: 300 000 – 350 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 16.10.2018, poz. 77
Polska, kolekcja prywatna
Fulda, Galerie New Space
własność artysty





Sosnowski zaczął szyc serie płócien według zasad, które zafrapowały go niegdyś podczas wykonywania projektu pomnika dla Chełma. Artysta badał wówczas relacje między bryłami o równych objętościach, lecz o odmiennych kształtach; przeniósł to później na płaszczyznę – zainteresował się stosunkami między powierzchniami o tej samej wielkości, zawartej w różnych figurach geometrycznych.

– *Zbigniew Taranienko*

Kowalska B., Kajetan Sosnowski, „Kamena. Kwartalnik kresowy”, nr 2(927), 1990, s. 42

Oferowana praca pochodzi z najbardziej cenionego i ważnego okresu twórczości Kajetana Sosnowskiego. Pierwsze „obrazy szyte” zrealizował artysta w połowie lat 70 i należały do cyklu Katalipomena. W monochromatycznych kompozycjach z pozszywanych kawałków surowego płótna lub bawełny Sosnowski akcentował związek sztuki z naturą, starając się przy tym zwrócić uwagę na zagrożenia cywilizacyjne. Sam artysta tak pisał o tych pracach: Len i bawełna to bezpośrednie produkty przemiany materii zachodzącej w roślinie, jej wymiany między ziemią a słońcem, przy której powstaje tlen, tak niezbędny dla naszej egzystencji. „Katalipomeny” stały się

hołdem dla doskonałości natury – ku uwadze i refleksji widza. Obrazy szyte stały się poniekąd symbolem istoty malarstwa, zwracając uwagę na to, co zazwyczaj ukryte dla oczu widza. Układy równowartościowe były kontynuacją wspomnianego cyklu Katalipomena. Wykonywane w tej samej technice, na początku monochromatyczne, z biegiem lat stały się wielobarwne. Zasady, którymi rządził się ten cykl, oparte były na logice i naukowych podstawach. Pole jednego koloru lub kierunku splotu zajmuje dokładnie taką samą powierzchnię, co pole innego koloru lub kierunku splotu. Poprzez zachowanie takich proporcji Układy równowartościowe wzbudzają w odbior-

cy poczucie ładu, harmonii i spokoju. Praca wyraża się poprzez stosowaną przez Sosnowskiego formę trójkątnych elementów pozszywanych ze sobą i naciągniętych na blejtram. Mimo jednolitej barwy i gładkiej powierzchni zastosowanej tkaniny całość różnicowana jest przez światło, które w każdym z poszczególnych elementów inaczej odbija się od splotów nici. I to właśnie rola światła i koloru jest absolutnie nadrzędna w pracach Sosnowskiego, który celowo nadaje surowość swoim pracom pomijając zupełnie wątek przedstawieniowy.

Len i bawełna to bezpośrednie produkty przemiany materii zachodzącej w roślinie, jej wymiany między ziemią a słońcem, przy której powstaje tlen, tak niezbędny dla naszej egzystencji.

– *Kajetan Sosnowski*



80
KAJETAN SOSNOWSKI
(1913-1987)

Układy równowartościowe, 1975

technika własna, płótno, 116 x 116 cm
sygn. na odwrocie: KAJETAN SOSNOWSKI
z cyklu Układy równowartościowe
116 x 116 – 1975 [...]

Estymacja: 45 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Białystok, kolekcja prywatna

81
HENRYK PŁÓCIENNIK
(1933-2020)

Kompozycja czerwona,
1990-1991

olej, płótno, 147 x 114 cm
sygn. p.d.: HENRYK PŁÓCIENNIK,
1990-91

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna



Łódzki artysta, samouk który swój pierwszy kontakt ze sztuką zawdzięczał pracy w tamtejszym Muzeum Sztuki. Pomimo braku artystycznego wykształcenia, jego prace zachwyciły publiczność a łódzkie teatry oraz inne instytucje kulturalne zaufały mu i wynajmowały go jako grafika. Pracował głównie w technikach linorytu oraz autocynkografii. W 1962 roku został przyjęty do Związku Polskich Artystów Plastyków. Swoje, życie spędził w Łodzi gdzie zajmował się malarstwem, grafiką i rysunkiem. Jego

prace zachwycają publiczność swoimi bogatymi kompozycjami, przedstawiającymi świat obrazony przez autora. Dzieła mówią o ładzie i harmonii, kosmosu i świecie. Prace przyciągają uwagę widza swoim ornamentowym charakterem i uwagą jaką przykładają Płóciennik do detalu. Jego prace znajdują się w kolekcjach Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Szczecinie oraz Gdańsku, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeach Okręgowych w Bydgoszczy, Rzeszowie oraz Bielsko- Białej, w in-

stytucjach i kolekcjach prywatnych za granicą. Swoje prace prezentował w Polsce oraz na licznych wystawach za granicą reprezentując tam sztukę Polską. Był laureatem ponad 40 nagród w kraju i za granicą. W 2004 roku powstała Fundacja „Arkadia” imienia Henryka Płóciennika, której celem jest zebranie i popularyzowanie twórczości artysty.



82
ANDRZEJ SADOWSKI
(UR. 1946)

Piran – port, 1980-1981

olej, płótno, 100 x 73 cm
sygn. p.d.: A. A. SADOWSKI 1980-
81 na odwrocie autorska etykieta
z opisem pracy oraz odręcznie:
170.

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Andrzej Sadowski znany również jako „Sadzio” kształcił się w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych u prof. Jaeschkego. Następnie pracował jako wykładowca na macierzystej uczelni. Początkowo jego twórczość można było wpisać do nurtu ekspresjonizmu, ale z biegiem jego ścieżki artystycznej, zaczął być rozpoznawany jako hiperrealista. Portretował ulice Łodzi oraz innych miast polskich i Europejskich. Sadowski czerpał inspirację z miejskiego pejzażu, z ruchu ulicznego, architektury oraz pojazdów zdobiących ulice. Miał

szczególny talent do przedstawiania światła odbijającego się od karoserii samochodów i witryn sklepowych. Sadowski w wywiadzie dla „Artysta i Sztuka” powiedział: „Pierwszy obraz fotorealistyczny namalowałem w 1972 roku i był to pejzaż miejski z Gniezna. Wtedy też zacząłem budować pierwsze reportaże fotograficzne związane z dokumentacją polskiego pejzażu. W tym czasie malowałem też dużo portretów i martwych natur. Pierwszy zagraniczny pejzaż miejski namalowałem w 1975 roku, a przedstawiał on Pragę. W 1976 roku po raz

pierwszy wyjechałem na Zachód, byłem z wystawą malarstwa w Getyndze w Galerie Apex. Po doświadczeniach z tego wyjazdu podjąłem decyzję, że głównym tematem mojej działalności będzie pejzaż miejski z feerią światła, witryn, samochodów i motocykli. Ukazanie tego 'szczęśliwszego' świata stało się na wiele lat moim podstawowym przesłaniem artystycznym”. Sadowski otrzymał stypendium Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej Ministra Kultury i Sztuki oraz Fondazione Romana Marchesa J.S. Umiastowska w Rzymie.



1959

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

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

Twórczość Erny Rosenstein stanowi indywidualną „trawestację” doświadczeń surrealizmu, chociaż sama artystka nie lubiła być nazywana surrealistką. O jej kompozycjach pisano między innymi, że przypominają wschodnie miniatury lub stare, azjatyckie zaklęcia. Rosenstein wcześniej porzuciła figurację na rzecz abstrakcji, która bardziej odpowiadała jej wyobraźni. Zauroczona była witalnością natury, jej nieposkromionym przeistaczaniem się w coraz to inne twory. W latach 50. i 60. powstawały rysunki nacechowane specyficznym i charakterystycznym horror vacui, wypełnione niemal szczelnie różnymi elementami. Do przykładów takich prac należy oferowana „Zalążki światła” z 1959 roku. Artystka skupia uwagę widza na przestrzeni obrazu, którą sugeruje ukazując przenikające się

ruchliwe formy, stosując rozlewające się plamy barwne, czasami posiadające odniesienia przedmiotowe, a niekiedy ich pozbawione. W wielu kompozycjach z tego okresu znaczącą funkcję pełni zdecydowany kontur, niekiedy zaś „(...) linia skłębiona w szybkim ruchu. Linia, która staje się zapisem, automatycznym działaniem, linia, która, jak w podpisie, przybiera, bo przybierać musi, przebieg jedyny i niepowtarzalny” jak pisał Maciej Gutowski. Z kolei Agnieszka Taborska w tekście towarzyszącym wystawie poświęconej Ernie Rosenstein zorganizowanej przez Fundację Galerii Foksal (2011) zauważa, że: „jej linearne, oniryczne rysunki przywodzą na myśl szkice Uniki Zürn, surrealistki i poetki (przez Maksa Ernsta uważanej za najwybitniejszą żyjącą poetkę niemiecką). Rysunkowe kosmiczne

83
ERNA ROSENSTEIN
(1913-2004)

Konstruktor czasu, 1969

gwasz, deska, 67,5 x 77,5 cm
sygn. p.d.: 1969 E. Rosenstein

Estymacja: 150 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
własność artystki

krajobrazy (choćby „Pomniki”) wiodą myśli ku obrazom Yvesa Tanguy'ego. Poetyckość i humor pejzażowych rysunków Toyen, Magritte'a i Topora też czai się gdzieś za rogiem”. Erna Rosenstein uprawiała swoją surrealistyczną sztukę na przekór niechęci a wręcz wrogości z jaką odnosiły się do niej ówczesne władze komunistyczne widzzące w wyrotowym humorze i poetyce snu niebezpieczeństwo dla systemu. I to odróżniało artystkę od surrealistów francuskich, dla których uprawianie naznaczonej surrealizmem sztuki było wyborem wyłącznie estetycznym, bez politycznych konsekwencji. Aktywność artystyczna Rosenstein w tak niesprzyjających warunkach stanowiła wyraz dużej odwagi.

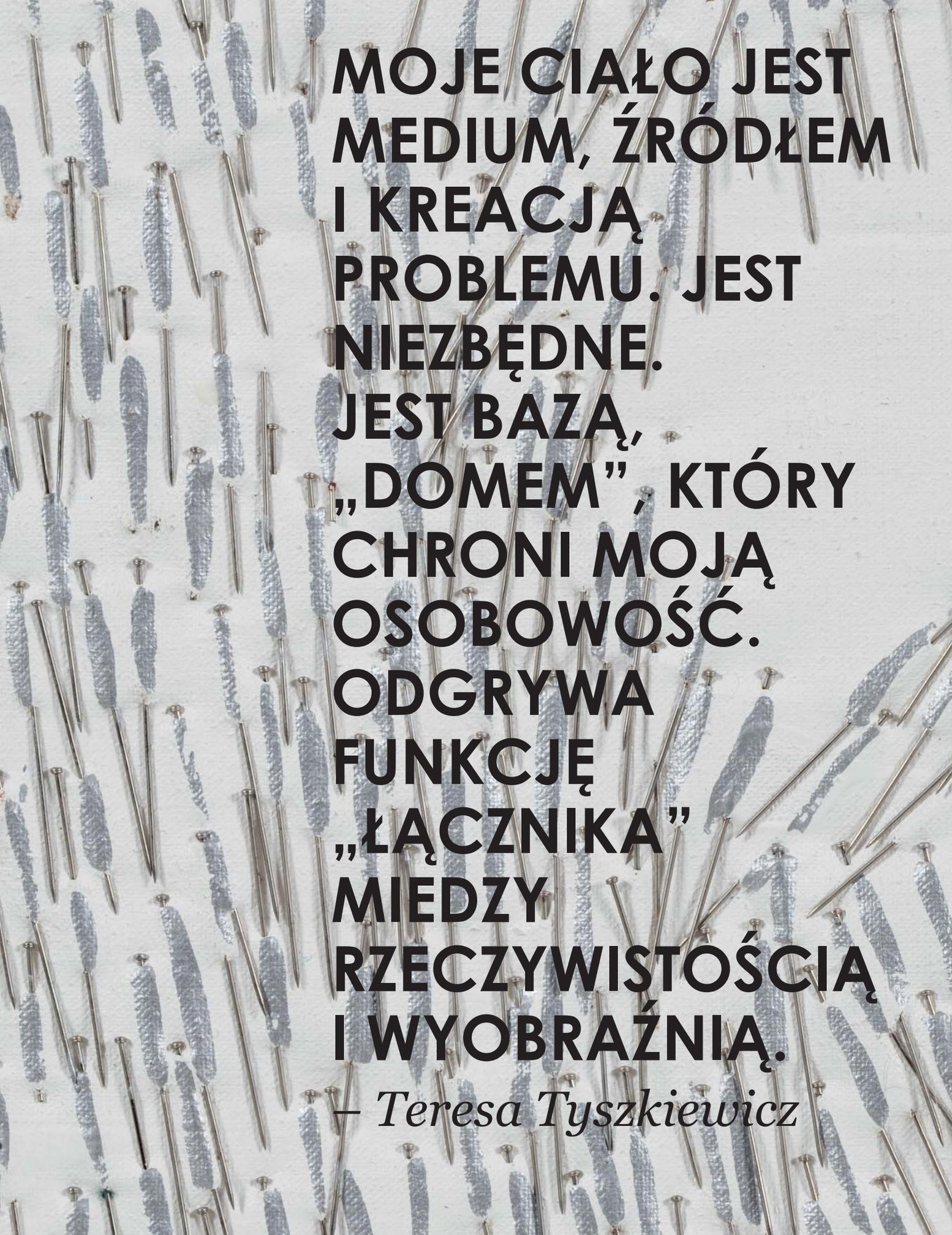




**TERESA
TYSZKIEWICZ**

**MOJE CIAŁO JEST
MEDIUM, ŹRÓDŁEM
I KREACJĄ
PROBLEMU. JEST
NIEZBĘDNE.
JEST BAZĄ,
„DOMEM”, KTÓRY
CHRONI MOJĄ
OSOLOWOŚĆ.
ODGRYWA
FUNKCJĘ
„ŁĄCZNIKA”
MIEDZY
RZECZYWISTOŚCIĄ
I WYOBRAŹNIĄ.**

— Teresa Tyszkiewicz



Pierwszy raz Tyszkiewicz wystawiła prace ze szpilkami w 1991 roku na wystawie „Jesteśmy” w Warszawskiej Zachęcie. Pracowała nad tym motywem jeszcze w latach 70. i rozwijała go przez okres mieszkania we Francji. Jednak dopiero po powrocie do kraju pokazała efekt swojej pracy szerszej publiczności. Początkowo prace tworzone były na papierze w mniejszych formatach. Zaczynała od płócien 100 x 80 cm a momentami dochodziła do realizacji mierzących nawet 300 x 300 cm w których mieściło się 20-30 tys. szpilek. Sam gest wbicia szpilki był dla artystki sztuką. Proces tworzenia był dla Tyszkiewicz gotowym dziełem.

Artystka w różny sposób mocowała szpilki do powierzchni obrazu, raz je wbijała, kiedy indziej łączyła z farbą lub je lutowała. Proces twórczy tych obrazów był mozolny i trudny. Wymagał siły oraz zdeterminowania, dlatego to zmaganie z materią nadaje pracom Tyszkiewicz metaforycznego charakteru. Dodatkowo artystka często ukrywa na swoich obrazach erotyczne aluzje. W pracach można dopatrzeć się fallicznych i waginalnych kształtów. Nadaje to kolejnego wymiaru znaczeniowego twórczości Tyszkiewicz. Szpilki mają też w sobie ciężar kulturowy. Kojarzony jest z obrzędami voodoo czy z działaniami krawieckimi. Tak jak to pierwsze niesie za sobą negatywne i niszczące

konotacje tak drugie mówi o tworzeniu i łączeniu. Artystka szpilkami porządkuje chaos świata. Obrazy z tego cyklu są oszczędne w kolorach. Tyszkiewicz ogranicza się do bieli, czerni, czerwieni i błękitu. Za to płaszczyzna malarska jest niezwykle bogata. Farba raz jest kładziona płasko, kiedy indziej wylewana wprost z tuby i wysychając, tworzyła mięsiste reliefy. Dodatkowo w obrazach pojawiają się czasem sznurki, druty i inne elementy nadające struktury pracom. Kolorem dopełniającym monochromatyczne kompozycje jest złota farba. Dzięki temu błyszczące szpilki stają się integralną częścią obrazu. Prace Tyszkiewicz mają potencjał odbijania światła, dlatego doświadczenie ich

jest bardzo indywidualne i mogą na nie wpływać warunki panujące w przestrzeni w której znajduje się praca, czy kąt patrzenia.

Kolejnym krokiem było poszerzenie działalności Tyszkiewicz o trzeci wymiar. Artystka zaczęła tworzyć rzeźby z drewna i odpadów. Połączenie ze szpilkami obiekty zyskiwały totemiczny charakter. Rzeźby te przypominają czymś pierwotnym i magicznym. W 2009 roku artystka wystawiała swoje prace z okresu eksperymentów ze szpilami w kilku galeriach w Polsce. Ten cykl wydarzeń nazywał się „epingle” czyli po francusku właśnie szpilka.

Ten biedny przedmiot stał się dla mnie magiczny. (...) Szpilka prowokuje mnie (...) symbolizuje zmaganie z przeszkodami.
– *Teresa Tyszkiewicz*

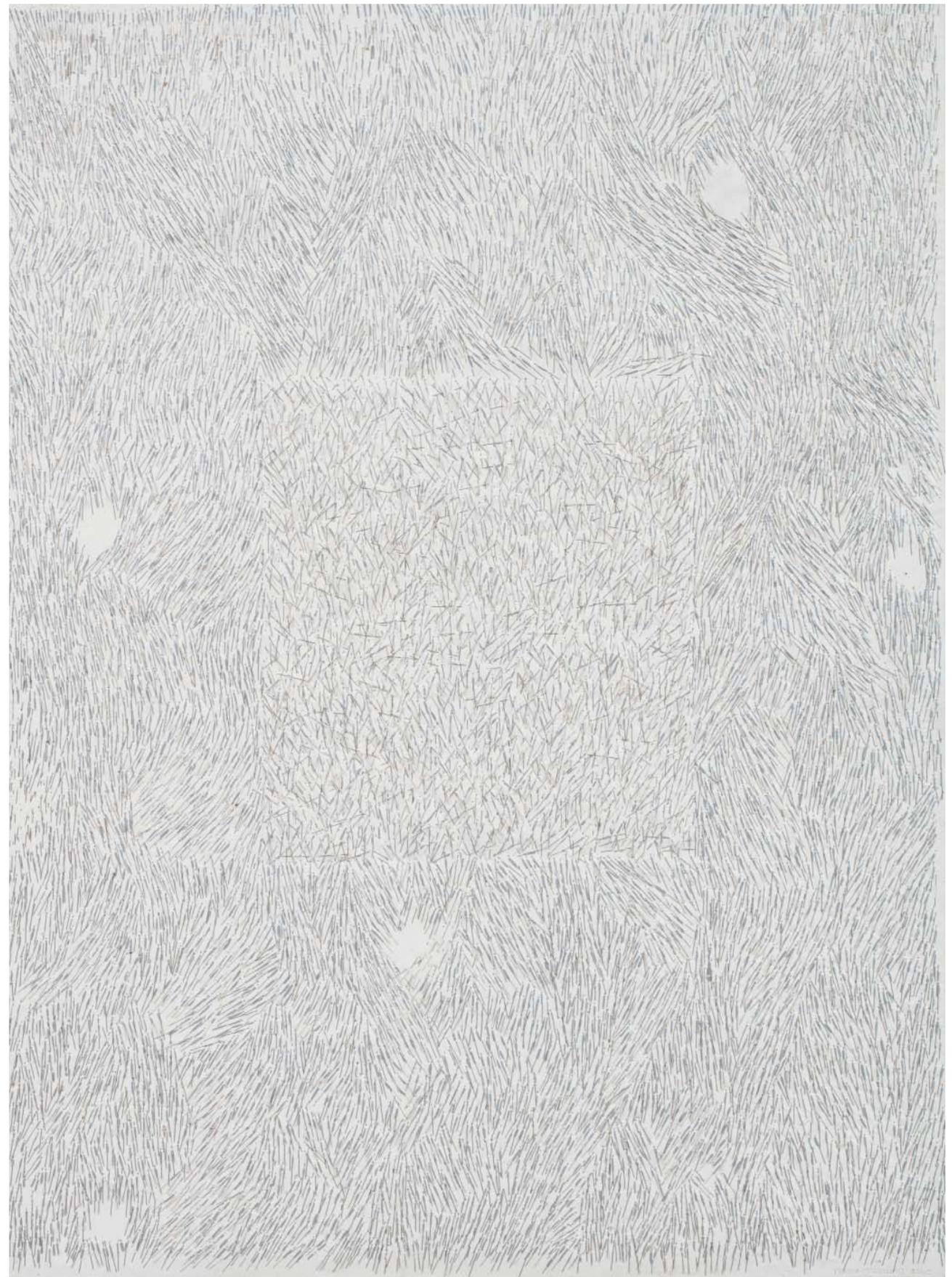
84
TERESA TYSZKIEWICZ
(1953-2020)

Image Blanc, 2000

szpilki, akryl, płótno, 141 x 104 cm
sygn. p.d.: TERESA TYSZKIEWICZ 2000 oraz na
odwrocie: Teresa TYSZKIEWICZ 2000 (141x104)
cm „Image blanc”

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna





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

– Jan Tarasin

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

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

– Jan Tarasin

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

Niemalże od początku swej twórczej drogi Jan Tarasin zmagał się z fascynującym go światem znaków. Pierwotnie jego głównym tematem malarskim była martwa natura, którą artysta stopniowo redukował i przekształcał w układ plam, znaków, form i linii. Inspiracją dla artysty były przedmioty wzięte bezpośrednio z otaczającej go rzeczywistości, często swoją kompozycją przypominające pismo. Zanim w roku 1965 zaczęły przybierać nową formę „przedmiotów policzonych” lub „przedmiotów aktywnych” były one dla niego jakby nie do końca uchwytnie – na płaszczyźnie płótna toczyła się „walka” między nimi a malarzem, którą Tarasin określał jako „przylapywanie na gorącym uczynku autentycznego życia”. Przedmioty na obrazach Tarasina zdają się być formami występującymi w określonym porządku. W przestrzeni obrazów rozgrywają się skomplikowane i wielowątkowe akcje, dla których tłem może być przestrzeń niezidentyfikowanej lub przypominającej zarys pejzażu. Z biegiem czasu przedmioty oscylują ku zespołom płaskich, graficznych znaków eksponowanych kontrastowo na jasnych lub ciemnych tłach. Interpretacja znaczeń zawartych w znakach Tarasina bywa różnorodna, od sugerowania, iż realne przedmioty zyskują w jego obrazach abstrakcyjny kod, aż po pogląd, że malarstwo artysty odzwierciedla ukryty porządek natury i bliskie jest metafizyce.

Na szczególną uwagę zasługuje seria obrazów powstałych w połowie lat 70., noszących wspólny tytuł „Pożar”. Są to kompozycje, w których dominuje kolorystyka intensywnej czerwieni i pomarańczy a przedmioty – znaki zgromadzone w dolnym rejestrze płótna zdają się płonąć. Przedmioty umieszczone wyżej w dużo mniejszym zagęszczeniu przypominają unoszące się w powietrzu nadpalone fragmenty. W spokojny świat wkrada się niepokój. Ale to ciągle ten sam świat, poprzez który Tarasin udowadnia iż abstrakcja to odrealniona rzeczywistość a przedmioty mają tylko sugerowaną substancję, domyślny ciężar, przeczuwaną dynamikę i zdradzają ukierunkowanie napięć, domagając się swojego miejsca w przestrzeni. Jak podkreśla Anda Rottenberg ze względu na wewnętrzną spójność i konsekwencję jaka cechowała artystę na przestrzeni jego artystycznej drogi twórczość Jana Tarasina w pełni zasługuje dziś na miano dzieła.

85
JAN TARASIN
(1926-2009)

Pożar, 1976

olej, płótno, 117 x 90 cm
sygn. p.d.: Jan Tarasin 76
opisany na odwrocie: JAN TARASIN 76
„POŻAR”

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



PORTRETUJĘ WNĘTRZA
PRACOWNI, PORTRETUJĘ
KWIATY, WSZYSTKIE TE
RZECZY, KTÓRE MALUJĘ,
W BARDZO BLISKIM
ZWIĄZKU Z NATURĄ. CO
OZNACZA, ŻE MUSZĘ
JE MIEĆ OBOK SIEBIE.
(...) NADAJĘ PIĘTNO
OBRAZOWI, PIĘTNO
WYNIKAJĄCE ZE MNIE.
Z CAŁEGO MOJEGO
ŻYCIORYSU (...) TO PIĘTNO
ISTNIEJE W KAŻDYM
OBRAZIE.

– *Jacek Sienicki*

86
JACEK SIENICKI
(1928-2000)

Wnętrze pracowni, 1984

olej, płótno, 135,5 x 80 cm
sygn. na odwrocie: Jacek Sienicki ol. pł
„Wnętrze pracowni”, datowany l.g.: 1 I - 25 II 84
na bieżym pieczętka Galerii Dzieł Sztuki
Współczesnej Dzieduszycki i Sosnowski
w Warszawie

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Dzieł Sztuki Współczesnej
Dzieduszycki i Sosnowski, Jacek Sienicki
(wystawa indywidualna), 1986.



Po raz pierwszy prace malarskie Jacka Sienickiego zostały pokazane w 1955 na wspólnie zorganizowanej przez artystę Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszystom” w warszawskim Arsenale. Były one odzwierciedleniem tego, co nazwane zostało następnie przez krytyków postawą arsenałową. Polegała ona miała na nadrzędnym traktowaniu etyki, podkreślaniu związków między sztuką i życiem, podejmowaniu tematyki codziennej egzystencji. Do motywów, które podejmował konsekwentnie przez całe swoje życie należą: Warszawa, martwa natura, wnętrza pracowni, postać ludzka. Pragnął, jak mawiał, w tych prostych tematach zdobyć się na właściwe „przekroczenie”, być delikatnym i silnym, wyjść z banalności, udać się w te rejony, w których może zrodzić się coś prawdziwego z (...) myślenia, odczuwania natury, życia, rozumienia kondycji człowieka.

Jacek Sienicki lubił czerpać z osiągnięć polskiego koloryzmu i ekspresjonizmu. Interesowała go również materia malarska co widoczne jest w niejednokrotnie bogatej fakturze płótna kształtowanej przez grubo nakładaną farbę. Jednak to związek sztuki z życiem pozostawał motywem wiodącym gdyż, jak sam mówił: (...) malarstwo to nie kolory – najładniejsze, najlepsze, to całe życie i jego tragizm, nędza, wielka samotność, trochę radości. Konieczność mówienia o tym wszystkim. Potrzeba znalezienia własnej konstrukcji dla myśli, uczucia.

Przedstawienia wnętrza pracowni zajmowały istotne miejsce w twórczości Sienickiego. Zazwyczaj jest to jego własne atelier, które mieściło się przy ul. Rycerskiej na Starym Mieście w Warszawie. Cykl prac poświęconych tematowi pracowni jako bezpośredniego i najbliższego artysty otoczenia najlepiej odzwierciedla cechy

charakterystyczne malarstwa Sienickiego - skupienie i wyciszenie, konsekwentne poszukiwanie koloru i materii malarskiej. Za ową bezkompromisową postawę i nie poddawanie się aktualnym modom został nagrodzony w 1983 roku Nagrodą im. Cybisa. Kadry z wnętrza malowane w latach 80., jak w przypadku oferowanego obrazu, utrzymane w zgaszonych, niekiedy wręcz mrocznych barwach odpowiadały zbiorowym nastrojom tamtej epoki i służyły bardzo intymną narracją o kondycji człowieka. Człowieka, którego smukła potraktowana schematycznie sylwetka jest ledwo dostrzegalna w gęstej materii obrazu a jednak jest to obecność niezaprzeczalna. I choć często niewidoczna gołym okiem istota ludzka pozostawała w centrum zainteresowania artysty, stanowiła odrębną jednostkę a zarazem utożsamiała samego artystę, świat jego wewnętrznych przeżyć, stanów ducha.

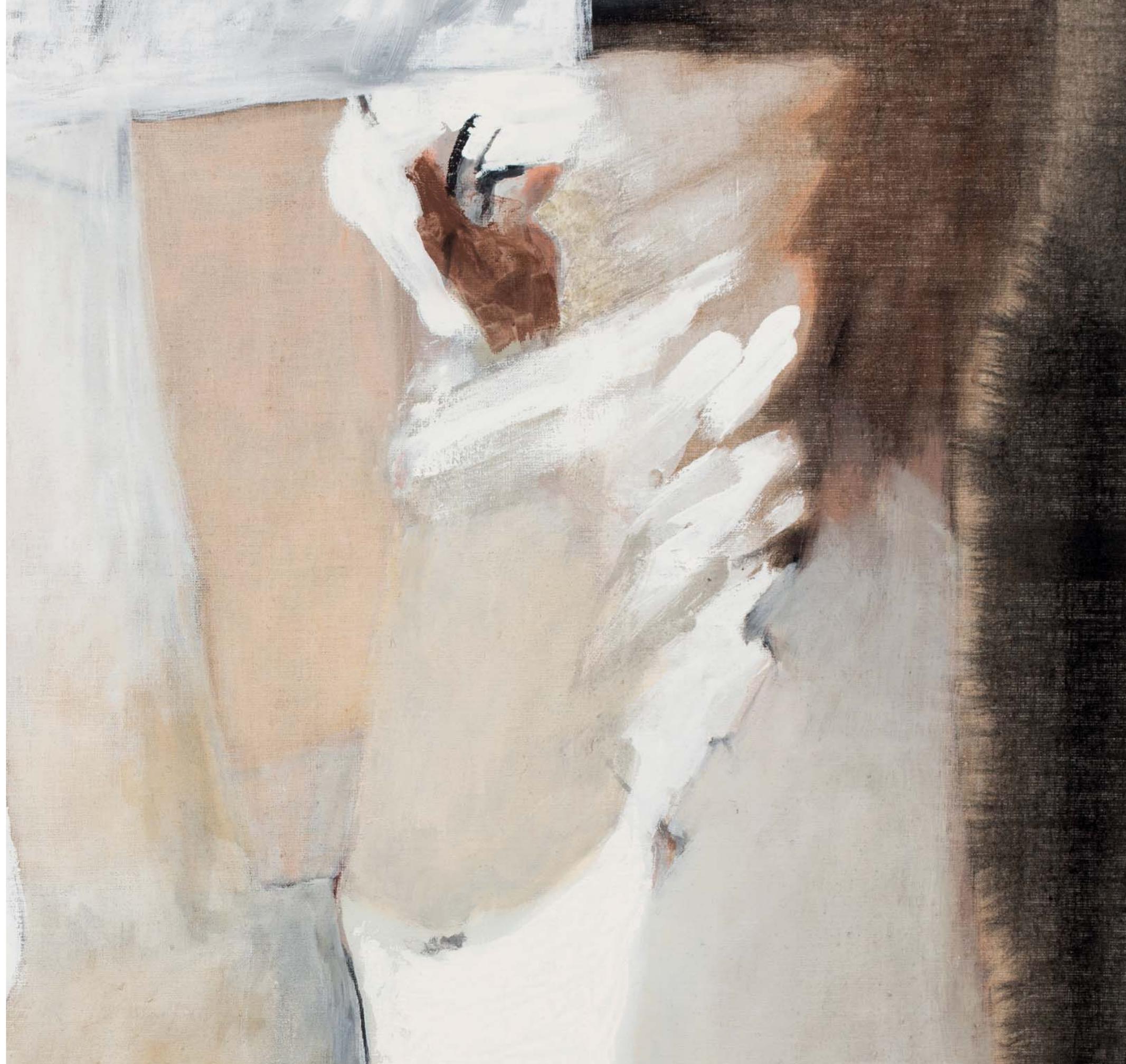
**KIEDY MALUJĘ,
PO PROSTU
FRUWAM. ALBO
WPADAM
W ROZPACZ.
LETNIE UCZUCIA
NIE DOTYCZĄ
WIELKIEJ SZTUKI.**

– Teresa Pągowska

Teresa Pągowska, wyborcza.pl, 30 października 2007.



Teresa Pągowska przy obrazie Sen o pustym pokoju, 2002, archiwum prywatne



W napięciu między elementami bezruchu i dynamiki, w ciemnych plamach wybijających jakiś niepokojący rytm, w jakiejś przykuwająco o świetlonej twarzy dającej jakby sygnał przed akcją, widz zyskuje przesłanki do odczytania oglądanego zjawiska jako fragmentu sprawy rozwijającej się w czasie. Jakieś okoliczności spowodowały napięcie chwili – coś po tej chwili nastąpi. Obraz niesie w sobie czas przeszły i czas nadchodzący sceny unieruchomionej w ikonie obrazu jak w potrzasku, ale nie zamarłej.

Kępiński Z., Teresa Pałowska, z serii Współczesne Malarstwo Polskie, Warszawa, 1969.

87
TERESA PAŁOWSKA
(1929-2007)

Sen o pustym pokoju, 2002

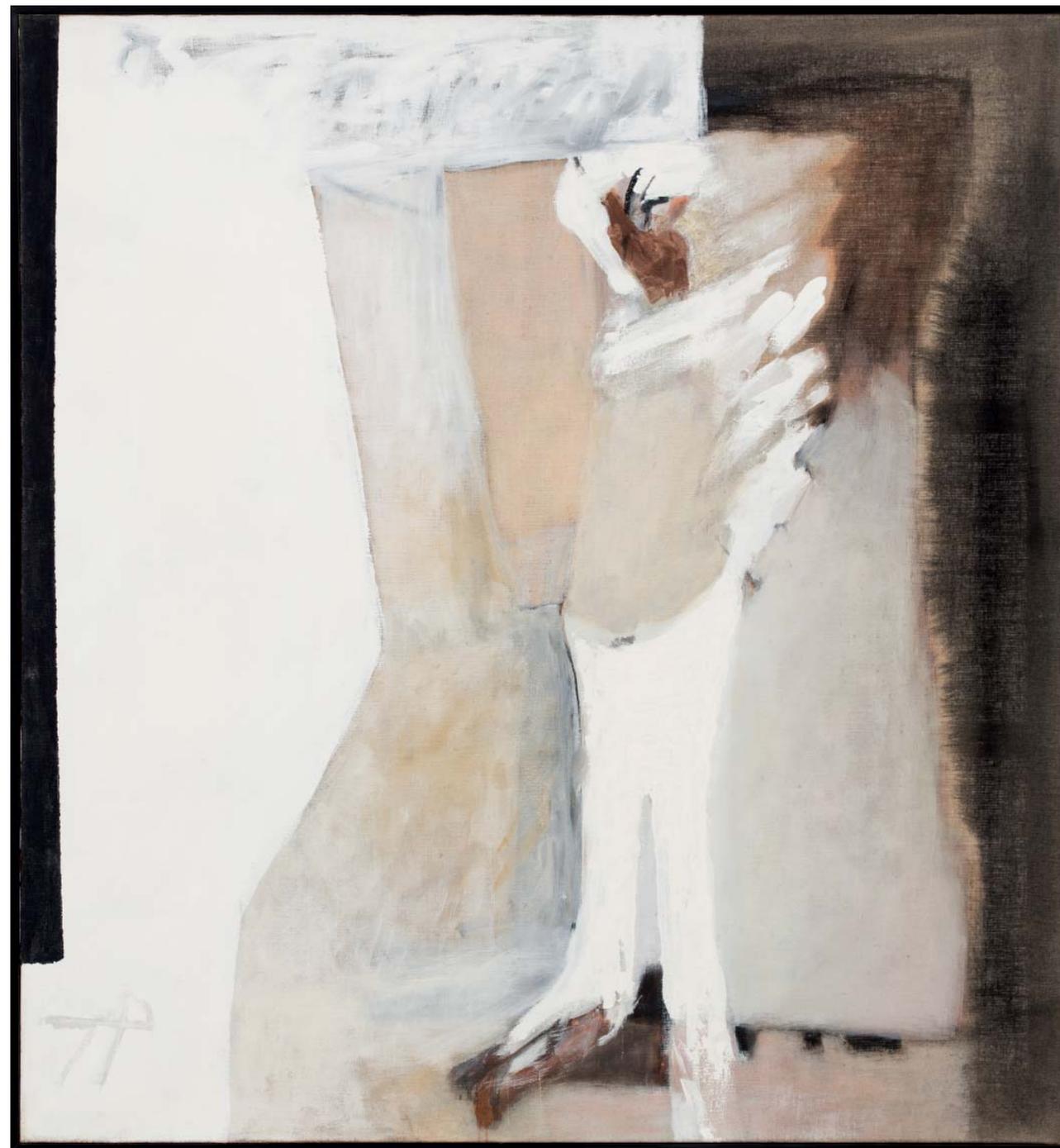
olej, płótno, 140 x 130 cm
sygn. l.d.: TP opisany na odwrocie: TERESA PAŁOWSKA 2002 „SEN O PUSTYM POKOJU”
140 X 130 cm T. Pałowska

Estymacja: 200 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
USA, kolekcja prywatna
zakup od artystki (2004)

WYSTAWIANY
Nowy Jork, Heather James, The Female Gaze:
Surrealists in the Americas and Europe, 05. -
07. 2019

REPRODUKOWANY
Orestein G., Tomaszewski P., The Female Gaze:
Women Surrealists in the Americas and Europe
[katalog wystawy], Heather James, Nowy Jork,
2019, s. 96.



88
TERESA PĄGOWSKA
(1926-2007)

Zwierzyniec, 1995

olej, płótno, 150 x 140 cm
sygn. l.d.: TP95

Estymacja: 200 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 10.12.2019, poz. 69
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY

Poznań, Muzeum Narodowe – Poznańska Ga-
leria Nowa, Teresa Pągowska. Malarstwo, 2003.

REPRODUKOWANY

Teresa Pągowska. Malarstwo [katalog wysta-
wy], wyd. Muzeum Narodowe, Poznań, 2001,
s. nlb.

W abstrakcji spontanicznej (...),
odnalazła bowiem na powrót
możliwość wprowadzenia na
płótno postaci ludzkiej (raczej
sugerowanej, nigdy dosłownie
zobrazowanej), nowoczesnej
narracji, a wraz z nimi świata
emocji i psychologicznych napięć,
egzystencjalnych dramatów
i poetyckich ich interpretacji.
Zbiegło się to w czasie
z narodzinami tzw. Nowej figuracji
w sztuce europejskiej, ale w żadnym
razie nie było jej prostym odbiciem
ani lokalnym wariantem.

Ratajczak M., Teresa Pągowska – Obrazy z lat
1960/1970, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2003.

Przedstawieniom postaci ludzkiej w twórczości Pągowskiej towarzyszyły przedstawienia zwierząt. Pojawiały się one niekiedy na płótnach razem z ludźmi, w innych przypadkach występowały samodzielnie: pojedynczo lub w grupach. Niekiedy towarzyszyły im określone przedmioty. Rzadko sięgała artystka po zwierzęta dzikie, dużo częściej bohaterami jej płócien były zwierzęta domowe, pies i kot. W obrazie „Zwierzyniec” z 1995 roku szczególnie interesująca jest postać kobiety. Rzadko spotyka się na obrazach Pągowskiej, aby twarz przedstawionej postaci była tak szczegółowo rozrysowana. Zbigniew Taranienko w rozmowie z artystką zauważył, że w jej obrazach często postać pojawia się z kontekście konkretnego przedmiotu. Odpowiedź Pągowskiej wyjaśnia tę kwestię: „Jeśli na obrazie są przedmioty, mają na celu dookreślenie postaci; nie przedstawiają siebie. Istnieją w tle, które w syntetyczny sposób mówi o przestrzeni (...)”. W rzeczywistości dla Pągowskiej nie jest ważny przedmiot. On ma jedynie pomóc opisać sytuację znajdującą się obok postaci. Niektóre z obrazów mają wręcz epifaniczny charakter, jak te kwadratowe o niewielkich wymiarach, które artystka zaczęła malować w latach 90. Powstało wówczas prawdopodobnie najwięcej przedstawień zwierząt w jej sztuce. W tym

samym czasie i w tej samej konwencji artystka malowała również przedmioty. Były to martwe natury prezentujące zazwyczaj pojedyncze obiekty czy postaci zwierząt, przedstawione niczym symbole, wyeksponowane w centralnej partii płótna stanowiły jedyny element kompozycji. Obrazy te zachowują nadrzędną cechę malarstwa artystki jaką są zwięzłość i oszczędność. Oszczędność nie tylko w formie, ale i w tematyce zawężonej do spraw prostych i błahych – kot, pies, czajnik, filiżanki czy butelki. Wszystko to przywodzi na myśl dom, zwykłe życie, ale obdarzone wielką żywotnością i energią, które Pągowska wynosi na piedestał. „Patrzę, żeby widzieć i opowiedzieć to w obrazie, zafascynowana paradoksalnością sztuki, tajemnicą i osobistą logiką każdego obrazu. Zachwyciło mnie określenie jednego z przyjaciół, że są w mym malarstwie ‘fanaberyjność i nieprzewidywalność’. Ależ tak! To cechy miłości. A jeśli miłość to ciągłe szukanie, niedosyt, zaczynanie wciąż od początku. Rodzaj zapominania jak to się robi, po to, by zostawić wolny teren dla wyobraźni. A więc malarzowi potrzebne są tajemne machinacje, mimo że tajemniczość składa się często ze spraw prostych” (Gotowski M., Teresa Pągowska, Warszawa 1996, s. 7)





89
WŁADYSŁAW JACKIEWICZ
(1924-2016)

Pejzaż

olej, płótno, 170 x 130 cm
sygn. p.d.: Jackiewicz

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty (2005)

WYSTAWIANY
Warszawa, Piękna Gallery, Władysław Jackiewicz. Mowa ciała, 5.09. - 4.10.2019.

90
ALEKSANDRA JACHTOMA
(UR. 1932)

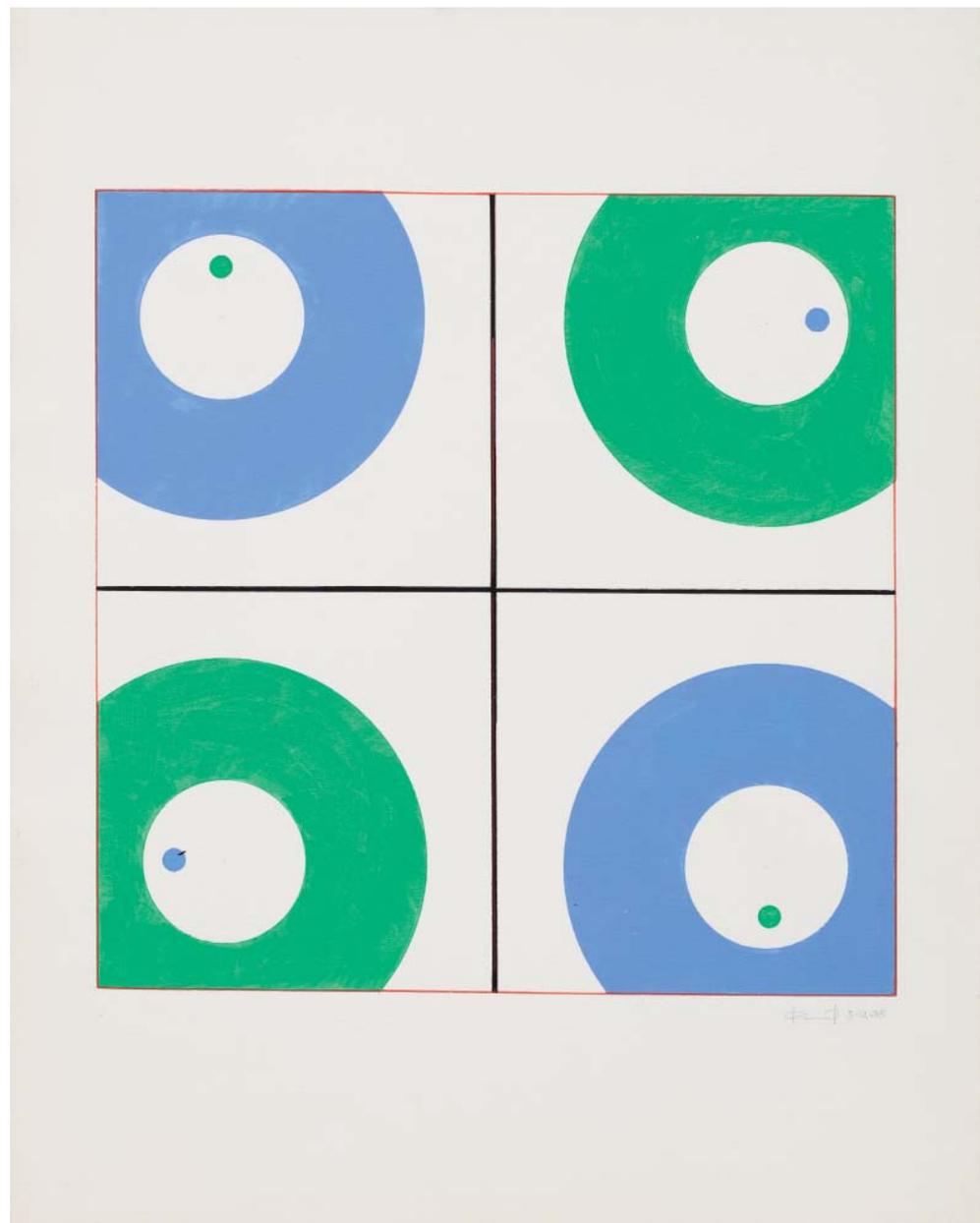
Bez tytułu, 2015

olej, płótno, 120 x 100 cm
sygn. na odwrocie: ALEKSANDRA JACHTOMA
WYM. 120 X 100 TECH. OLEJ ROK 10.08. 2015

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna





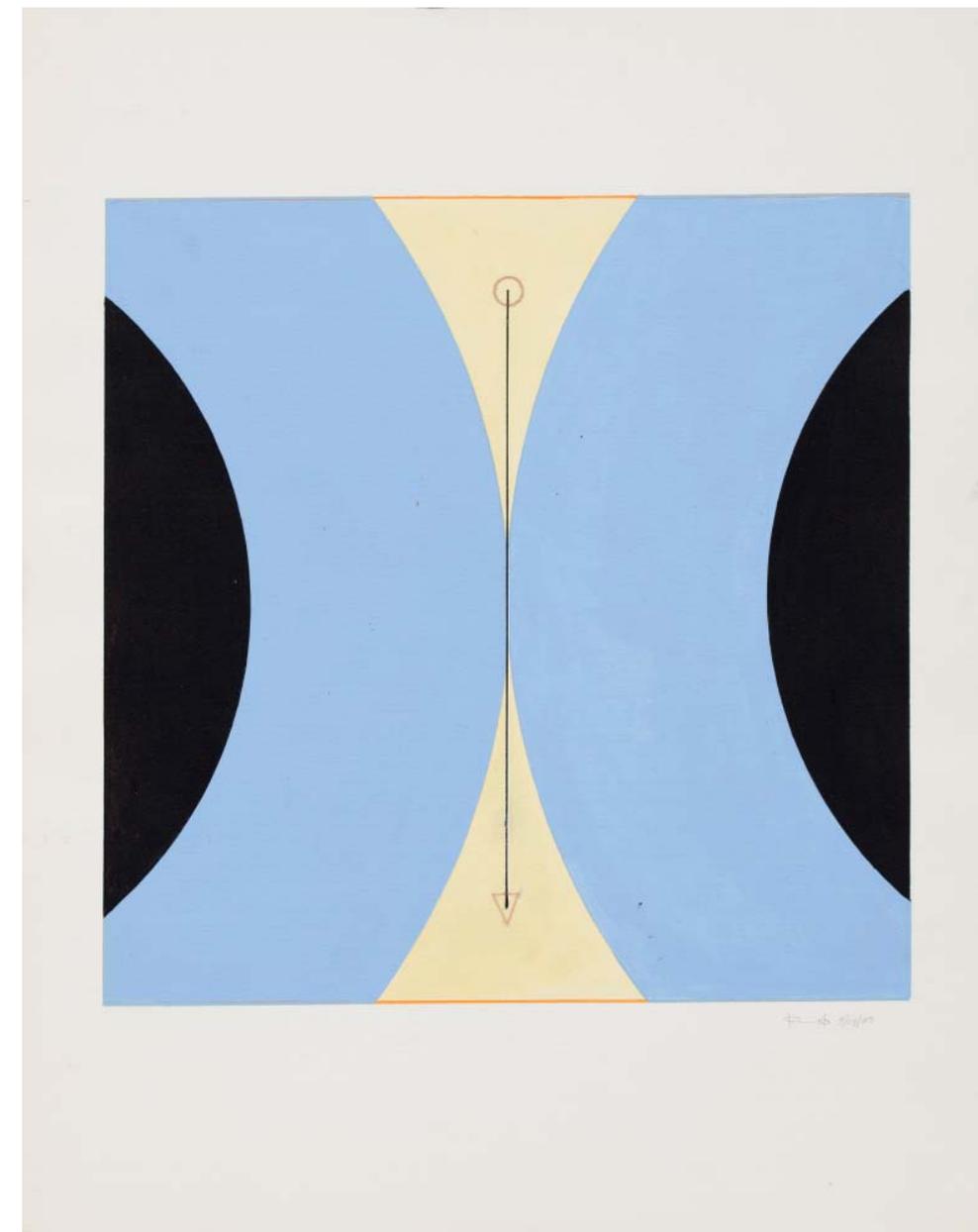
91
JAN CHWAŁCZYK
(1924-2018)

5.02.85, 1985

gwasz, papier, 62 x 49 cm
 sygn. p.d.: Chwałczyk 5.02.85

Estymacja: 5 000 – 8 000 zł •

PROWENIENCJA
 Białystok, kolekcja prywatna



92
JAN CHWAŁCZYK
(1924-2018)

3.01.85, 1985

gwasz, papier, 63 x 49 cm
 sygn. p.d.: Chwałczyk 3.01.85

Estymacja: 5 000 – 8 000 zł •

PROWENIENCJA
 Białystok, kolekcja prywatna

Rozpoznawalność moich obrazów nie wynika z jakiegoś spójnego dla nich rysunku, tylko raczej z tego, co się dzieje ze światłem, które rodzi się z kolorów. Bo kolor jest wtedy sensowny kiedy daje światło.

– *Stefan Gierowski*

Zboralska K., 101 polskich artystów współczesnych, Warszawa 2019, s. 58.

Od czasu definitywnego zerwania z figuratywnością w malarstwie twórczość Stefana Gierowskiego naznaczona była poszukiwaniem nowej formuły obrazu. Zamierzeniem artysty było pozbawienie dzieła wszystkich innych, zbędnych w jego mniemaniu, treści i skupienie się wyłącznie na oddziaływaniu koloru i figury. Dał temu wyraz rezygnując również z nadawania swoim obrazom złożonych, literackich tytułów i zaczął konsekwentnie numerować je rzymskimi cyframi. Długą serią obrazów abstrakcyjnych otwiera w 1957 roku cykl srebrzysto-szarych płócien, które krytycy chętnie wiązali z teorią unizmu Władysława Strzemińskiego. W tym samym roku Julian Przyboś po obejrzeniu Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, na której zawisły najnowsze prace artysty napisał: „Domyślam się, że Gierowski wyciągnął wnioski dla swojego malowania z wystawy Strzemińskiego. Znakomity Obraz XIII delikatnością kolorów i jednolitością wizji zbliża się do unizmu”. Gierowski poszedł jednak własną ścieżką. Coraz mocniej eksperymentował z linią nadając jej nowe symboliczne znaczenie podzia-

tu płaszczyzny, stając tym samym w opozycji do przypisywanych mu przez krytyków koncepcji unistycznych. W latach 60 obrazy Gierowskiego zdradzają silne nawiązania do niezwykle popularnego w owym czasie nurtu op-art., zwłaszcza zaś w gradacji walorowej i rytmice podziału pól płócina za pomocą linii. Gierowski, osiągniętym za pomocą linii podziałem płócina, wprowadza do przestrzeni obrazu dynamizm spotęgowany dodatkowo plamą barwną miejscami zastosowaną na zasadzie silnego kontrastu, miejscami zaś przenikającą się. Właśnie owo zastosowanie mocnych i kontrastujących plam barwnych w połączeniu z rygorystycznym podziałem przestrzeni płócina wydobywa z obrazu jego energię. Gierowski o tej sile mówił w rozmowie z Dorotą Folga – Januszewską (wyd. Apostolicum, Ząbki 2013, s. 121): „w malarstwie ważna jest energia, podobna do energii elektrycznej, która jest w kontaktach, ta energia, która tam jest chociaż jej nie widać”. Od początku lat 70. trzecim obok linii i koloru elementem odgrywającym kluczową rolę w malarstwie artysty stało się światło.

93
STEFAN GIEROWSKI
(UR. 1925)

Ob. DCCLV, 2000

olej, płótno, 140 x 100 cm
sygn. na odwrocie: s.gierowski Ob. DCCLV
na blejtramicie pieczęć: Zachęta Państwowa
Galeria Sztuki w Warszawie

Estymacja: 220 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Kraków, Galeria Zderzak
Kraków, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Kraków, Galeria Zderzak, Stefan Gierowski
Klucz, 15.12.2016-15.02.2017.

Gierowski przedstawiał je zazwyczaj w formie połyskliwych snopów, barwnych strumieni i jaśniejszych pasm, gradientowo kontrastowanych z barwą tła. Dla artysty światło jest najsilniejszym nośnikiem treści duchowych w malarstwie. Tak mówił o tym w rozmowie z Witoldem Broniewskim: „Światło jest treścią malarstwa, ono stanowi o jego wyjątkowości i tajemnicy warsztatu wielkich mistrzów. Światło ma również znaczenie symboliczne - które towarzyszy ludzkości od zarania wieków. Światło to dobro i życie. Jest coś niepokojącego w tej nieuchwytniej granicy między światłem fizycznym (teoria kwantowa) a duchowym. W naszej wyobraźni granica zupełnie zanika i prowadzi do idei Boga. Wątek światła w malarstwie ciągnie się od wieków jako jeden z najważniejszych. Nie mam na myśli iluzyjnego malowania światła, lecz światło, które emanuje w prawdziwych obrazach z ich materii malarskiej, łącząc w niewytłumaczalny sposób pierwiastek fizyczny z duchowym”.



**JEGO OBRAZY,
PRAWIE OD POCZĄTKU
ABSTRAKCYJNE,
MOCNO ZBUDOWANE,
PODDANE SUROWYM
RYGOROM
KOMPOZYCYJNYM,
STAJĄ SIĘ
OBSZAREM NIEMAL
FUNDAMENTALNYCH
DOCIEKAŃ O SAMEJ
NATURZE MALARSTWA.**

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

Łukasz Gorczyca, wypowiedź z 1999 roku, w: Gola J., Leon Tarasewicz, Warszawa, 2007, s. 174.

**MOIM MARZENIEM
JEST, BY OBRAZY
PRZEJĘŁY KONTROLĘ
NAD ODBIORCĄ,
W TAKI SPOSÓB, BY
JEGO OTOCZENIE
PRZESTAWAŁO ISTNIEĆ.**

– *Leon Tarasewicz*

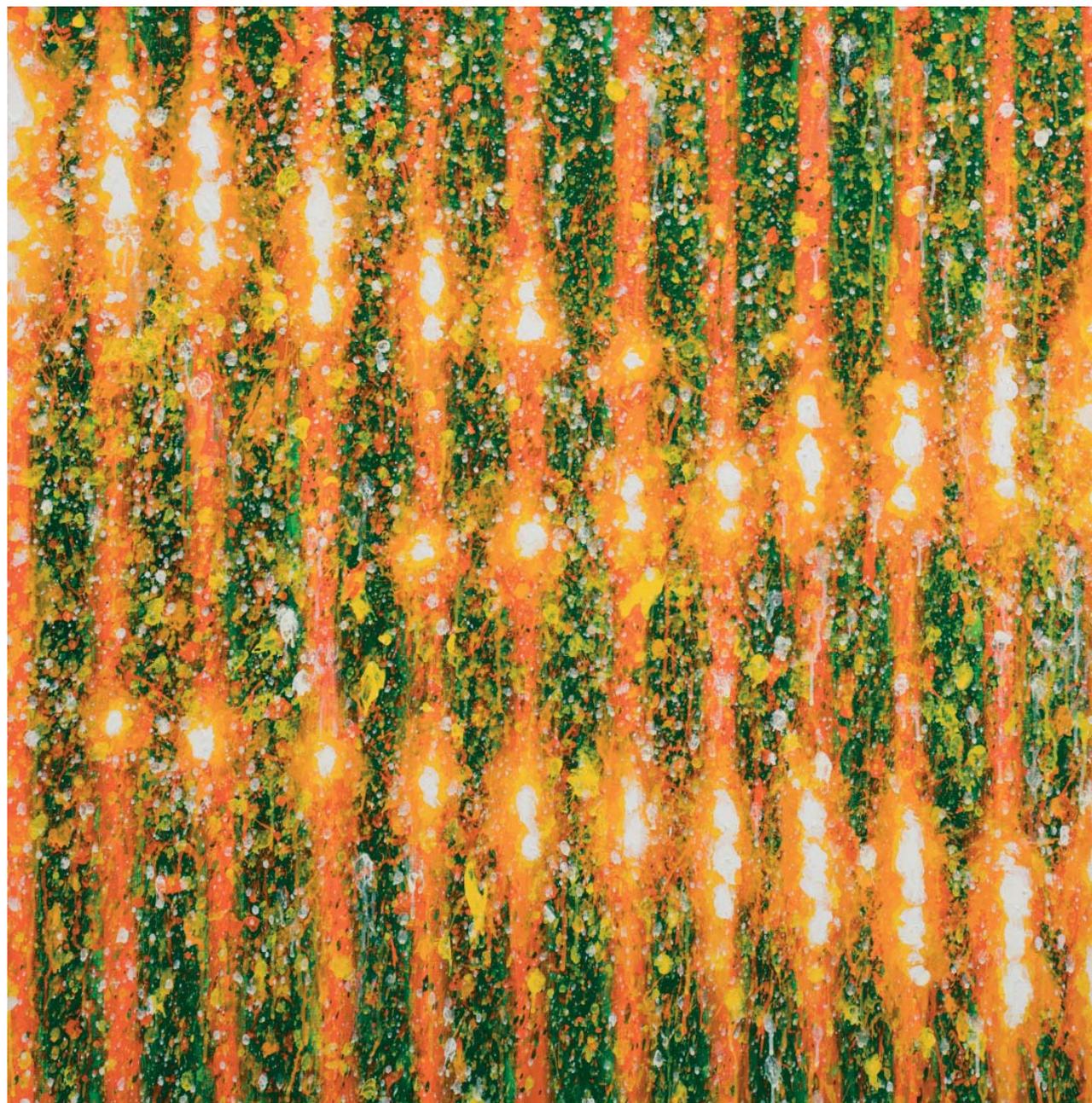
**94
LEON TARASEWICZ
(UR. 1957)**

Kompozycja, 2017

akryl, płótno, 100 x 100 cm
sygn. na odwrocie: L. Tarasewicz 2017 acrilic
on canvas 100 x 100

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



...najłatwiej zobaczyć w abstrakcji coś. Tak jak złośliwcy widzieli w abstrakcjach Jacksona Pollocka risotto albo makaron. A abstrakcja polega na tym, że nie odnosi się do realiów, nie przypomina czegokolwiek, bo wtedy przestaje już być abstrakcją i nie spełnia swojej funkcji, która sięga do innych uczuć człowieka, innych receptorów. Do pokładów wrażliwości lub jej braku.

– *Edward Dwurnik*

Czyńska M., *Moje królestwo Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem*, wyd. Czarne, Wołowiec 2016, s.29.

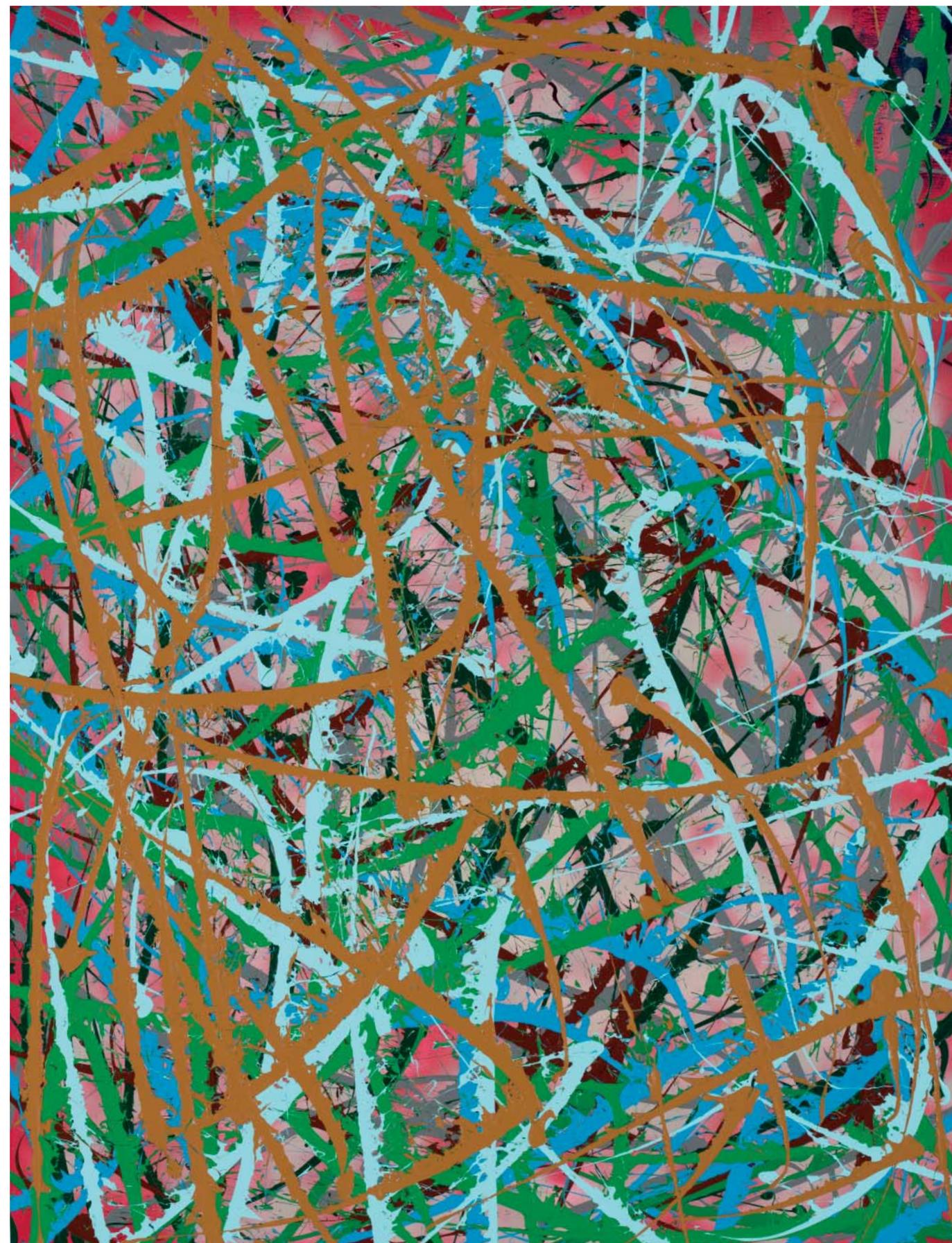
95
EDWARD DWURNIK
(1943-2018)

Abstrakcja, 2017

akryl, płótno, 146 x 114 cm
sygn. na odwrocie: 2017 E.DWURNIK
NR: XXV-389 7067

Estymacja: 65 000 – 85 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



96
EDWARD DWURNIK
(1943-2018)

Wawel, 2016

olej, płótno, 114 x 146 cm
sygn. p.d.: WAWEL 2016 E. DWURNIK oraz na
odwrocie: 2016 E. DWURNIK „KRAKÓW” NR:
IX - 2212 - 6194

Estymacja: 80 000 – 90 000 zł •

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Stalowa, Edward Dwurnik
i Joanna Mieszko-Nita, 26.04-29.05.2018.

Moje obrazy potrafią wyciągać kwintesencję, i to nawet z małego zdjęcia jakiejś ulicy czy jakiegoś pejzażu miejskiego, albo też pejzażu abstrakcyjnego. I ta kwintesencja pojawiała się nawet na małym obrazku.

– *Edward Dwurnik*

(Edward Dwurnik, Krótka historia mojego malarstwa, Bunkier Sztuki, 2005)



(...) W swoich obrazach na tematy polskie, obnaża Dwurnik z bezlitosną prostodusznością nasz półwsiowy, półwielkemiejski folklor, ukazuje codzienną mikro dramę społeczną z typowymi dla niej groteskowymi zagadnieniami (...)
Dwurnik nie obawia się żadnych drastycznych i żenujących momentów, z jakich składa się życie i bezbłędnie wychwytuje ich głębszy sens, by go oddać z bezbłędną ironią mędrców ludowych

Kuryluk E., Hiperrealizm-nowy realizm, wyd. II, Warszawa 1983, s. 168.

97
EDWARD DWURNIK
(1943-2018)

Pani Zofia, 1990

olej, płótno, 144 x 114 cm
sygn. p.d.: 1990 E. DWURNIK
na odwrocie flamastrem numer 1556 oraz
E.DWURNIK 1990 NR.XV.245. 1556 PANI ZOFIA

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 17.03.2020, poz. 87
Białystok, kolekcja prywatna
zakup od artysty

REPRODUKOWANY
Sportowcy. Edward Dwurnik, red. Pola Dwurnik, Warszawa, 2011, s. 453.
Edward Dwurnik, wyd. Galeria Opera, Warszawa, 2016-2017, s. 17.



98
IGOR MITORAJ
(1944-2014)

Perseusz, 1988

brąz patynowany, trawertyn, 39 x 25 cm
sygn. u dołu: MITORAJ
z tyłu wybita seria oraz numer: B 325/ 1000 HC

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



99
IGOR MITORAJ
(1944-2014)

Asklepios, 1988

brąz patynowany, trawertyn, 36,5 x 26,5 cm
sygn. u dołu: MITORAJ
z tyłu wybita seria oraz numer: C 832/1000 H.C.

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

100
NATALIA LL
(UR. 1937)

Forma Platońska, 1990

fotografia, akryl, płótno, 130 x 105 cm
sygn. l.d.: NATALIA LL 1990 oraz na odwrocie:
NATALIA LL - „FORMA PLATOŃSKA” 1990 Pho-
tocanvas+Acrylic 130 x 105 cm

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna



101
NATALIA LL
(UR. 1937)

Dyptyk z cyklu: Śnienie, 1978

fotografia barwna, papier, 48 x 48 cm (w świe-
tle oprawy) (każda)
sygn. na odwrocie: (1) NATALIA LL Performan-
ce w Galerii Termato 1978 „ŚNIENIE” nakład
1/1 egz (2) NATALIA LL „ŚNIENIE” NATALIA LL
1978

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna



ZDZISŁAW BEKSIŃSKI



Zdzisław Beksiński - Zdzisław Beksiński, Warszawa, 2003, Forum.

**W MOIM PRZYPADKU
MALOWANIE
OBRAZÓW NIE WYNIKA
ZE SPOŁECZNEGO
POSŁANNICTWA LECZ
Z POTRZEBY DUCHA.
JEST TO RODZAJ
PSYCHICZNEGO
SKRZYWIENIA, Z KTÓRYM
SIĘ URODZIŁEM.**

– *Zdzisław Beksiński*

Zdzisław Beksiński to jedna z najgłośniejszych a zarazem najtragiczniejszych postaci polskiej sztuki współczesnej. Absolwent sanockiego Gimnazjum i Liceum w 1947 roku rozpoczął studia na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. W 1951 ożenił się z Zosią Stankiewicz. Po ukończeniu studiów w 1952 mieszkał kolejno w Krakowie, Rzeszowie by w 1955 powrócić wraz z żoną do rodzinnego Sanoka. Swoją twórczość rozpoczął jako fotografik, prezentując w 1958

znakomite prace na kilku wystawach w Warszawie, Gliwicach i Poznaniu. Jednak to nie fotografia przyniosła sławę lecz twórczość rysunkowa i malarska, a także częściowo i rzeźbiarska. W 1964 w Starej Pomarańczarni w Warszawie Janusz Bogucki zorganizował wystawę artysty, która otworzyła drogę do artystycznego sukcesu. Beksiński pokazał wówczas obrazy wczesnego nurtu, nazywanego przez artystę „okresem fantastycznym” trwającym w jego biografii twórczej do

końca lat 80. Latem 1977 po decyzji władz Sanoka o rozbiórce rodzinnego domu, twórca wraz rodziną osiadł na stałe w Warszawie. W 1984 związał się na kilkanaście lat z paryskim marchandem- Piotrem Dmochowskim. W maju 1998 umiera żona Zofii a, a w Wigilię 1999 jedyny syn Tomasz popełnia samobójstwo. Seria dramatycznych wydarzeń nie ominęła również samego Zdzisława, który ginie 21 lutego 2005 w swoim mieszkaniu z rąk młodocianych przestępców. Malarstwo olejne

zaczęło dominować w twórczości Beksińskiego dopiero w latach 70. Wcześniej nie odgrywało ono znaczącej roli jednak wystawy zorganizowane przez Galerię Współczesną w Warszawie w 1970 i 71 roku oraz wystawa w Karstadt-Haus Galerie w Kolonii w Niemczech (1973) utwierdzają artystę w słuszności nowo objętej ścieżki. Stopniowo zmienia się też tematyka – już od 1972 r. wyraźnie mniej na płótnach czaszek, upiórów, rozkładających się ciał, za to pojawiają się wiel-

kie, nastrojowe pejzaże, pełne tajemniczych budowl i ruin porośniętych trawą. Malarstwo okresu fantastycznego, do którego zaliczyć można m.in. oferowaną pracę narodziło się dzięki niezwyklej otwartości na to co podświadome w człowieku. Brak strachu przed własnym „ja” oraz niezwykła siła wyobraźni jakie cechowały Beksińskiego pozwoliły mu tworzyć świat określane przez krytyków jako persyflaże będące zabawą z XIX wiecznym malarstwem romantycznego patosu

i XX- wiecznym surrealizmem. Popularność jaką cieszyło się malarstwo fantastyczne okresu lat 70. spowodowała, że prace Beksińskiego bardzo chętnie pokazywały nie tylko polskie ale również zagraniczne galerie, m.in. we Włoszech, Niemczech, Francji, Belgii. Artysta jako jedyny Europejczyk miał stałą ekspozycję w muzeum sztuki w japońskiej Osace.



**PRAGNĘ MALOWAĆ
TAK, JAKBYM
FOTOGRAFOWAŁ SNY.**

– Zdzisław Beksiński

Kto domaga się rozwiązania rzekomych zagadek ukrytych w malowanych scenach, ludziach i przedmiotach, popełnia podstawowy błąd: obrazy te ujawniają rzeczywistość pozarozumową i pozalogiczną.

Nyczek T., Zdzisław Beksiński, wyd. Arkady, Warszawa 1989

W latach 70. Zdzisław Beksiński odszedł od rysunku i grafiki, którymi posługiwał się od lat 60. Jako sposób wypowiedzi wybrał malarstwo olejne, któremu pozostał wierny do końca swej twórczej drogi. Nie było wtedy malarza, którego twórczość można by było zestawić z pracami Beksińskiego. W czasie, gdy w malarstwie polskim królowała abstrakcja, Beksiński malował figuratywnie. Była to figuracja na wskroś oryginalna, stąd często można spotkać się z przypisywaniem twórczości artysty cech neofiguracji. W ten sposób narodził się najstojniejszy cykl obrazów Beksińskiego utożsamiany z okresem fantastycznym. Z początkiem lat 70. wyraźnie mniej na płótnach artysty czaszek, upiórów, rozkładających się ciał, za to pojawiają się wielkie, nastrojowe pejzaże, pełne tajemniczych budowli i ruin porośniętych trawą.

Malarstwo fantastyczne, do którego zaliczyć można m.in. oferowaną pracę narodziło się dzięki niezwyklej otwartości na to co podświadome w człowieku. To, co Beksiński przelewał na płótno wychodziło niejako z jego własnego wnętrza. Wizyjność i mroczna tajemniczość

przenosiły płaszczyznę doświadczenia odbiorcy z kontemplacji estetycznej i intelektualnej do sfery psychologicznej. Nie sposób rozszyfrować ani konkretnych znaczeń, ani przesłania dzieł Beksińskiego. To zresztą kluczowa właściwość całej jego twórczości. Brak strachu przed własnym „ja” oraz niezwykła siła wyobraźni jakie cechowały Beksińskiego pozwoliły mu tworzyć światy określane przez krytyków jako persyflaże będące zabawą z XIX wiecznym malarstwem romantycznego patosu i XX- wiecznym surrealizmem.

Według wielu krytyków i historyków sztuki, m.in. Bożeny Kowalskiej, tego typu prace były metodą wyrzucenia z siebie negatywnych wizji, sposobem na zachowanie równowagi psychicznej. Popularność jaką cieszyło się malarstwo fantastyczne okresu lat 70. spowodowała, że prace Beksińskiego bardzo chętnie pokazywały nie tylko polskie ale również zagraniczne galerie, m.in. we Włoszech, Niemczech, Francji, Belgii. Artysta jako jedyny Europejczyk miał stałą ekspozycję w muzeum sztuki w japońskiej Osace. Beksiński źle znosił uznanie i zainteresowanie, które zyskał. Chęć ukrycia się przed światem była

102
ZDZISŁAW BEKSIŃSKI
(1929-2005)

Bez tytułu, 1976

olej, płyta, 73 x 60 cm
sygn. na odwrocie: BEKSIŃSKI 1976 opisany na
odwrocie: WŁASNOŚĆ TADEUSZA TURKOW-
SKIEGO

Estymacja: 350 000 – 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Sanok, kolekcja Tadeusza Turkowskiego

WYSTAWIANY
Sanok, Muzeum Historyczne, Zdzisław Bek-
siński, 1999

REPRODUKOWANY
Beksiński 1, wyd. BOSZ Art, Olszanica 2018,
s. 22.

LITERATURA
Gryglewski T., Banach W., Beksiński 1, Wydaw-
nictwo Bosz, Olszanica 1999, s. 38.

powodem jego przeprowadzki z Sanoka do Warszawy w 1977 roku. W stolicy czuł się mniej rozpoznawalny, mógł zaszyć się w ciasnym mieszkaniu w bloku i poświęcić tylko i wyłącznie malowaniu.

Oferowany obraz namalowany w 1976 roku wydaje się kompozycją realistyczną, tak sugerują na pierwszy rzut oka tworzące go elementy. Jednak po uważniejszym przyjrzeniu się zaczynamy dostrzegać frapujące komponenty tego przedziwnego świata – na pierwszym planie niby kamienie łudząco przypominają embriony, wzgórze w oddali zasnute jest oniryczną poświatą zlewającą się w jedno z lśniącym białym pasmem nieba. Również samo wykadrowanie widoku przez przejście otwierające się na krajobraz i zachmurzone niebo wprowadza atmosferę tajemniczości i niezwykłości. Całość daje wrażenie wizji jak ze snu. Nietytułowany obraz należał przez lata do Tadeusza Turkowskiego, artystę malarza pochodzącego z Sanoka, z którym Beksiński pozostawał w przyjaźni.



Mnie bardziej interesowało jak będzie wyglądało zdjęcie niż, czy ta twarz wyraża jakiś problem psychologiczny. Jeśli nawet posługiwałem się nią, zawsze starałem się pokazać to, co jest we mnie, a nie w człowieku, który mi pozował.

– *Zbigniew Beksiński*

Banach W., Foto Beksiński, Olszanica 2011

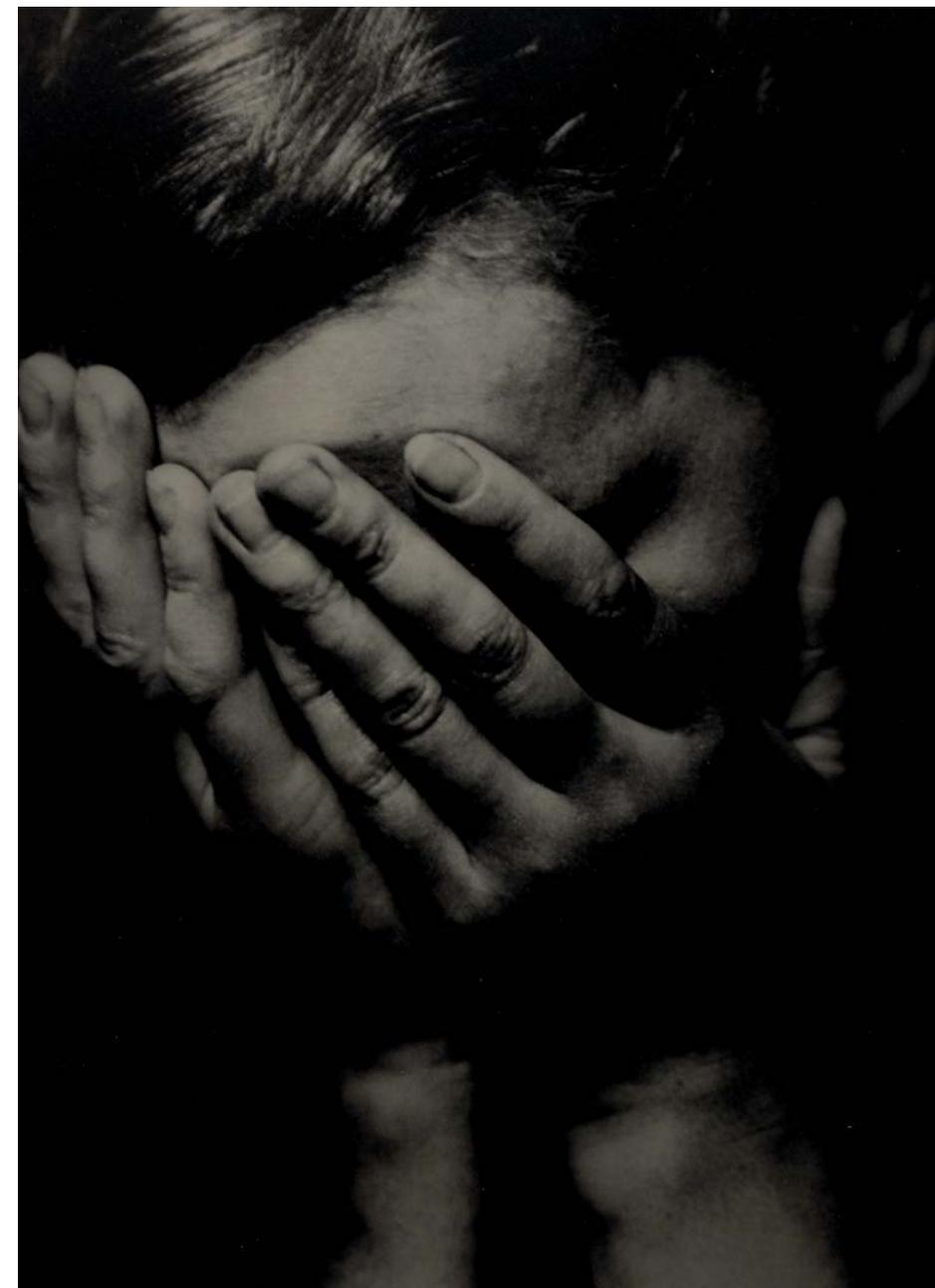
103
ZDZISŁAW BEKSIŃSKI
(1929-2005)

Twarz w dłoniach, 1953-1959

fotografia czarno-biała, papier, 26,9 x 21,5 cm
na odwrocie nalepka z opisem pracy

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna



W dniu, w którym zrozumiecie waszą samotność, odczujecie moje malarstwo. – *Witold Kaczanowski*

104
WITOLD KACZANOWSKI
(UR. 1932)

Bez tytułu z cyklu: *Ludzie*, 1970

olej, płótno, 90 x 87,5 cm
sygn. p.g.: Witold - K. 70.

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Rzeszów, kolekcja prywatna

Absolwent wydziału Grafiki na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Był uczniem Eugeniusza Arcta, Wojciecha Fangora oraz Henryka Tomaszewskiego. Nie zatrzymał się jedynie na kierunkowym przedmiocie swoich studiów. W przyszłości był rozpoznawanym nie tylko grafikiem, ale też malarzem, rzeźbiarzem i fotografem. Olbrzymi wpływ na jego twórczość miały jednak wydarzenia sprzed studenckiego życia. Jego ojciec był psychiatrą, który pracował w Szpitalu w Tworkach. Młody Kaczanowski bywał tam i chłonał świat osób, które często widziały go zupełnie różnym od tych zza murów budynku. W 1964 roku w wieku 32 lat Kaczanowski wyjechał do Paryża gdzie zawarł przyjaźnię z osobistościami sztuki tamtych czasów m. in.: Jacques'em Prevertem, Mauciem Pensem czy Pablo Picasso. Ten ostatni nawet namalował portret polskiego artysty. Kaczanowski po czteroletnim pobycie w Paryżu wyjechał do USA. To była ostatnia jego wielka przeprowadzka. Od lat 80. przebywał na przemian w Stanach Zjednoczonych i Polską.

W twórczości Kaczanowskiego pojawia się wielokrotnie postać człowieka bądź grup ludzi, od których bije atmosfera samotności i wyobcowania. Artysta pokrywał swoje płótna drobnymi postaciami przedstawionymi w abstrakcyjnej przestrzeni, niczym widmo wspomnień młodościowych z wizyt w szpitalu psychiatrycznym, odbijają swój cień na twórczości Kaczanowskiego. Oczywiście nie jest to jedyny trop dla analizy dorobku artystycznego malarza. Jego prace często zawierają wątki autobiograficzne, uczucie osamotnienia emigranta czy zwyczajnego człowieka. Kaczanowski miał powiedzieć przy okazji wykładu w Seton Hall University w New Jersey: „w dniu, w którym zrozumiecie waszą samotność, odczujecie moje malarstwo”. Artysta oprócz symbolu anonimowego człowieka posługuje się wielokrotnie znakiem drabiny, otwartych drzwi oraz bramy. Dają one nam nadzieję, że postacie z obrazów Kaczanowskiego mają szansę ucieczki do innego lepszego świata. Pytanie „Co jest po drugiej stronie wszystkiego” towarzyszy

artyście we wspólnym projekcie z amerykańskim naukowcem prof. Strilingiem Colgate. Ten naukow-artystyczny kolektyw chce stworzyć rzeźbę zatytułowaną „Czarna dziura” za pomocą środków wybuchowych.

Kaczanowski uczestniczył w wielu wystawach zbiorowych i indywidualnych w kraju i za granicą. Jego debiutancka wystawa miała miejsce w Klubie Aktora SPATiF w Warszawie w 1959 roku. Jest laureatem wielu prestiżowych nagród np. Kongresu Wolności Kultury (1965) oraz przyznawaną przez Ministra Kultury i Sztuki RP odznaką Zasłużony dla Kultury Polskiej (1997). W 2007 roku jego prace były prezentowane na wystawie retrospektywnej w najstarszym domu aukcyjnym w Amsterdamie-Sotheby's. Takie wydarzenia prezentujące przegląd dzieł Kaczanowskiego powtórzyły się również w Otis Art Institute w Los Angeles (1973) Muzeum Wychodźstwa Polskiego w warszawskich Łazienkach Królewskich (2004) oraz w Muzeum Narodowym w Krakowie (2013).



Mnie osobiście interesuje przede wszystkim groteskowy i wyraźny kontrast istniejący dziś między coraz zawrotniej rosnącym rozwojem technologicznym a niezmiennością prymitywnych i elementarnych ludzkich pasji i instynktów.
– *Eugeniusz Markowski*

Swoją działalność artystyczną Markowski rozpoczął dopiero w wieku czterdziestu lat, dlatego trudno jego twórczość przypisać do jakiegoś nurtu w sztuce. Jego prace sugerują kierunek nowej figuracji. Był to nurt w sztuce, który pojawił się po II wojnie światowej, nazywany był również ekspresyjnym figuratywizmem. Artyści skupiali się na człowieku, jego emocjach i jego dramacie istnienia. Charakterystycznym było posługiwanie się symbolami oraz prowadzenie obrazów w pesymistycznej, mrocznej atmosferze. Markowski jednak nie należał do przedstawicieli tego nurtu w sztuce. Głównym bohaterem ekspresyjnych, „dzikich” kompozycji Markowskiego jest zawsze człowiek poddany ciśnieniu rozmaitych emocji. Silnie zdeformowane postacie ludzkie, często

upodobnione do zwierząt, kłębią się na jego obrazach w nieustannym dążeniu do osiągnięcia niewiadomego celu. Wydaje się, że malarz traktuje swoich bohaterów z bezlitosną brutalnością; groteskowo śmieszni i zarazem tragiczni stają się metaforą ciemnej strony egzystencji. Bożena Kowalska pisze o pracach Markowskiego: „(...) kreuje w swoich obrazach i rysunkach odrażający cyrk ludzki. Człowiek występuje w nim z reguły nagi fizycznie i równocześnie obnażony psychicznie. Wraz ze strojem wyzbyty godności i wszelkiego wstydu, ujawnia niskie namiętności i okrucieństwo, chciwość i żądzę władzy, obłudę i trywialność, złość, głupotę i samolubność”. Wraz z pędzącym rozwojem świata malarstwo Markowskiego nabiera coraz to bardziej ponad-

105
EUGENIUSZ MARKOWSKI
(1912-2007)

Dwaj, 1987

olej, płótno, 121 x 150 cm
sygn. p.g.: WARSZAWA E. Markowski
opisany na odwrocie: Eug. MARKOWSKI
opisany na bieżym: „DWAJ” Ol. 1987
15.X [...]

Estymacja: 100 000 – 140 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup od artysty

WYSTAWIANY
Kraków, Galeria Ag, Eugeniusz Markowski.
Wystawa malarstwa, 3-25.09.2004.

REPRODUKOWANY
Eugeniusz Markowski. Wystawa malarstwa
[katalog wystawy], wyd. Galeria Ag, Kraków
2004, s. nlb.

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



JAROSŁAW MODZELEWSKI



Jarosław Modzelewski wraz ze swoim obrazem, 2003, Forum.

Jan Michalski określił twórczość Jarosława Modzelewskiego z lat 90-tych „malowanymi orzeczeniami”. Artysta już w trakcie swoich studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i później działając w grupie Gruppa wykazywał zamiłowanie do syntezy i odrzucania zbędnych detali. Lata 90-te były konsekwencją dotychczasowej pracy. Artysta jeszcze bardziej zubażał dekoracyjność prac pozostawiając samo sedno obrazu, nie chciał, aby uwaga widza była rozproszona przez fragment nie istotnego tła czy koloru u żytego w obrazie. Wszystko co zostało namalowane na płótnie znalazło się tam z premedytacją. Kolorы, których używał były czyste i intensywne. W trakcie lat 90-tych zmienił doczasowo praktykowaną technikę malarstwa olejnego na temperę, która bardziej nadawała się do malowania kolorów lokalnych. Artysta nie potrzebował już farby nadającej się do budowania gradientów, ale takiej, której moc ma źródło w intensywności koloru pigmentu. Postacie ludzkie są praktycznie sprowadzone do istoty gestu czy czynności wymienionej w tytule. Artysta na tym etapie swojej

twórczości nie musi już udowadniać widzom swoich umiejętności malarskich. Oglądając malarstwo Modzelewskiego z końca wieku XX, pomimo swojego uproszczonego charakteru nie pozostawia wątpliwości o niezwykłym warsztacie artysty. Postacie bądź kompozycje składające się z przedmiotów codziennego użytku są przedstawiane na jednokolorowym tle. Dlatego obrazy są o czynności nie zaś o sytuacji, w której miała ona miejsce. W książce „Jarosław Modzelewski obrazy 1977-2006” jest on cytowany: „Formułując różne rzeczy, próbując je opisać zawsze dąży się do opanowania jakiegoś zjawiska, a żeby je jakoś wchłonąć, upraszcza się je. Malarstwo ma coś takiego, co potrafi pogodzić te rzeczy, bo właśnie tę pewną niejasność, tę dwuznaczność, tę całą ambiwalencję można utrzymać w obrazie. A jednocześnie to może stać się przekazem, który ma w sobie czytelność”. Zamiłowanie do czystych barw prawdopodobnie Modzelewski wyniósł z czasów studiów, gdzie naukę odbywał w pracowni Stefana Gierowskiego. Obydwaj artyści zdają się myśleć o obrazie plamami barwnymi

i znają siłę koloru. Te cechy były również charakterystycznymi dla członków grupy artystycznej Gruppa. Wszystkich malarzy cechował podobny styl, podejście do koloru oraz dobór malarskich tematów. Do Grupy oprócz Jarosława Modzelewskiego należeli: Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk i Ryszard Woźniak. Wszyscy byli absolwentami warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Grupa powstała przy okazji wystawy „Las, góra, chmura”, która odbyła się w warszawskiej pracowni „Dziekanka” w ramach pierwszej rocznicy wprowadzenia stanu wojennego. Artyści inspirowali się bieżącymi wydarzeniami politycznymi i tym jak one wpływają na życie codzienne obywateli Polski. Wydali również 9 numerów magazynu „Oj dobrze już” o podobnej tematyce co ich prace malarskie. W 1992 roku Gruppa miała wystawę w Zachęcie „Gruppa 1982-1992 Malarstwo”, którą to zakończyła swoją działalność. Po tym wydarzeniu członkowie grupy zajęli się swoją indywidualną twórczością. Na syntetyczne formy obrazów i odrzucenie detali na rzecz koncentracji

na geście portretowanego, czy istoty obrazu, miała wpływ fascynacja artysty twórczością Andrzeja Wróblewskiego. Artyści nie mieli okazji się poznać, ponieważ dzielili wspólny czas na ziemi jedynie przez dwa pierwsze lata od urodzin Modzelewskiego. Jednak wiele łączyło obu artystów. „Malarstwo Jarosława Modzelewskiego jest też rzadkim dziś malarstwem poddanym rygorowi intelektu, temu, co czyni je spójnym, całościowym, co dąży do syntezy jak najobszerniejszych regionów artystycznej i umysłowej aktywności człowieka, i temu, co szlachetnie upraszcza, porządkuje rzeczywistość, nie gubiąc przy tym jej cech oryginalnych. Zdaje się, że o taki intelektualizm w malarstwie upominał się Andrzej Wróblewski”. (Mirosław Ratajczak, Nadzieja, Odra 9/1994). Modzelewski miał przyjemność wystawiania swoich prac na wspólnej wysta-

wie wraz z dorobkiem artystycznym Andrzeja Wróblewskiego w galerii Zderzak w 1996 roku. Pomimo, że artyści nie mieli okazji się poznać to ich prace dialogują między sobą, wspólnie opowiadając sobie nawzajem o przemianach w Polsce. Malarstwo Modzelewskiego jest istnym pamiętnikiem z życia, w którym doświadczonego stanu wojennego, upadku komunizmu.

– Jarosław Modzelewski

**OBSERWUJĘ OTOCZENIE,
W KTÓRYM PRZEBYWAM.
TO NAJPROSTSZE
RZECZY, KTÓRE WIDZĘ.
ŻADNE TAM SYMBOLE.
JA TO LUBIĘ, PROSTE
STRUKTURY, PROSTE
PODZIAŁY, WYRAŹNE
GRANICE MIĘDZY
KOLORAMI.**

– Jarosław Modzelewski

Gilińska - Piątkowska A., Jęzor nieznanego świata, „Kurier Polski” nr 100 [29 IV], 1994



106
JAROSŁAW MODZELEWSKI
(UR. 1955)

Martwa natura wojskowa, 2002

tempera żółtkowa, płótno, 80 x 92 cm
sygn. na odwrocie: Jarosław Modzelewski 2002
„Martwa natura wojskowa” 80 x 92 cm temp. ż.

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Olsztyn, Muzeum Warmii i Mazur, Obrazy różne,
2004.
Kraków, Galeria Zderzak, Martwe natury, 05.04-
23.05.2002.

REPRODUKOWANY

Jarosław Modzelewski obrazy 1977-2006, red.
Jan Michalski, wyd. Zderzak, Kraków 2006,
s. 212.
Michalski J., Martwe natury z komentarzem, w:
Jarosław Modzelewski. Martwe natury, Galeria
Zderzak, Kraków 2002, s. 19.
Michalski J., Modzelewski J., Komentarze do
martwych natur, w: Jarosław Modzelewski.
Martwe natury, Galeria Zderzak. Kraków 2002,
s. 18.



107
JAROSŁAW MODZELEWSKI
(UR. 1955)

Zjednoczone koszule, 1990

olej, płótno, 110 x 200 cm
sygn. na odwrocie: Jarosław Modzelewski
„ZJEDNOCZONE KOSZULE” olej 110 x 200 1990

Estymacja: 70 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 17.03.2020, poz. 76.
Warszawa, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY

Jarosław Modzelewski obrazy 1977-2006, red.
Jan Michalski, wyd. Zderzak, Kraków 2006, s. 175.

(...) obraz jest tylko pewną konwencją,
umową. W obrębie tego prostokąta coś
się dzieje. Rejestruje banał, drobiazgi,
banialuki. To rozumieją wszyscy.
Dlatego jest takie nośne. Każdy wie
z autopsji, że za uproszczeniem kryje się
niewyraźalny świat. Jego świat.
– *Jarosław Modzelewski*

Gilińska -Piątkowska A., Jęzor nieznanego świa-
ta, Kurier Polski 1994, nr 100 (29 IV)



WŁODZIMIERZ PAWLAK

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

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



Interesuję się swoją drogą przez życie (dlatego zapisuję), interesuje mnie życie (dlatego maluję). Pragnę iść ku światłu, dla światła nie dla drogi, nie dla odkrywania i poznawania, nie dla pisania i malowania. Malarstwo zawiera się w dążeniu do obrazu niemożliwego i sztuki niemożliwej, nie oznacza końca motywacji malarza mojego pokolenia, jest programem metafizycznym.

– *Włodzimierz Pawlak*

Pawlak W., Dzień i noc wartości pozytywnych.
27.03.1984, „Oj dobrze już”, nr 1 (1984).

108
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

Historia koloru, 1995-1996

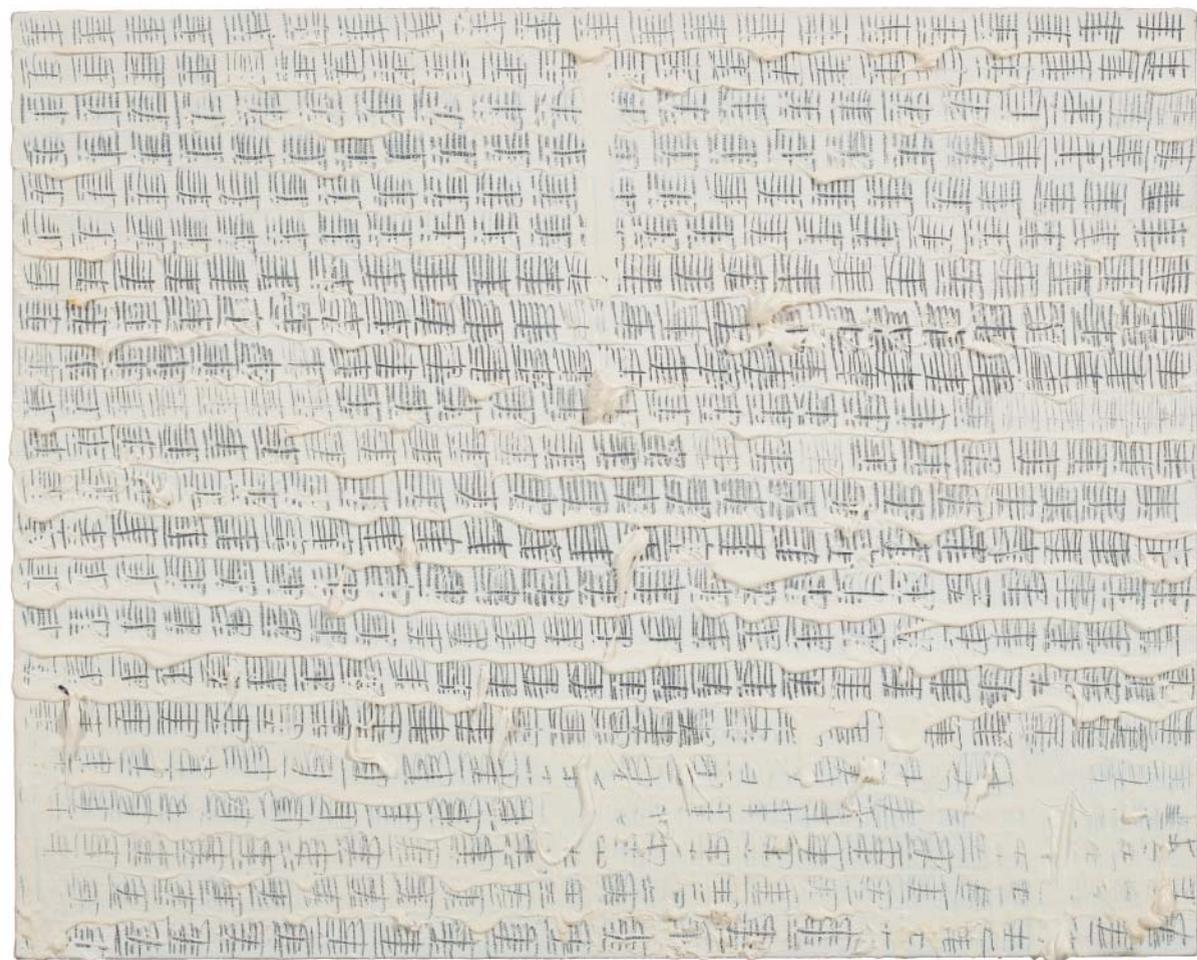
olej, płótno, 61 x 50 cm
sygn. na odwrocie: WŁODZIMIERZ
PAWLAK HISTORIA KOLORU 61 x 50
1995-1996 na blejtramie nalepka
Galerii Program

Estymacja: 15 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Łódź, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Program,
Gruppa. Przyznajemy się do winy.
Prosimy o wybaczenie. Obiecujemy poprawę, 2002.





109
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

Dziennik, 2013

olej, płótno, 40 x 50 cm
 sygn. na odwrocie: WŁODZIMIERZ PAWLAK
 DZIENNIK 22 VIII - 3IX 24 x 33 2013

Estymacja: 16 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
 Warszawa, kolekcja prywatna

Obrazy pochodzące z cyklu Dzienniki prowadzone są przez Pawlaka w różny sposób: część z nich wykonywana jest na płótnie i zachowana jest w monochromatycznej gamie kolorystycznej przeplatanej znakami pisma, inne natomiast wyrażane są w formie rysunku ołówkiem na papierze lub w formie gabłotek które zawierają przedmioty codziennego użytku artysty. W Dziennikach malowanych permanentny kryzys, jakim jest życie, jego jednostajność i powtarzalność, znaczy Pawlak tysiącami krótkich kresek rytych w farbie. Odkąd w 1989 roku obrazem Polacy formują flagę narodową artysta rozstał się symbolicznie z czasem, gdy zamierzeniem jego było towarzyszyć rodakom w ich trudnym losie – czyni to już tylko dla siebie. Potrzebny mi był dziennik w ogóle, potrzebowatełm jakiegos

systemu, chciałem znaleźć metodę na dzień. – mówił artysta w filmie Pawła Sosnowskiego Dzień po dniu jestem artystą. Dzienniki opisywane kolejnymi numerami są rejestrem prywatnego czasu. Kreślenie siedmiu linii, przekreślanie ich ósmą nadają rytm, wprowadzają w swoisty trans. Na pewien czas znikam, nie ma mnie. Kiedyś to potrafiło trwać kilka godzin, ale teraz robię sobie takie święta tylko kilkuminutowe – mówi Pawlak. Dzienniki malowane były najczęściej białą farbą, znane są również prace niebieskie i czerwone. Wybór koloru nigdy nie był u Pawlaka dziełem przypadku, idąc w ślad artystów awangardy międzywojennej chciał w swojej sztuce rozszerzyć oddziaływanie światła, koloru i przestrzeni. Ale do każdej z barw ma artysta osobisty stosunek, każda budzi w nim inne odczucia.



110
WŁODZIMIERZ PAWLAK
(UR. 1957)

Ikona industrialna, 2014

olej, płótno, 90 x 90 cm
 sygn. na odwrocie: WŁODZIMIERZ PAWLAK
 IKONA INDUSTRIALNA 90 X 90 2014

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
 Warszawa, kolekcja prywatna

MY OBA TO TRZECIA OSOBA

– *Ryszard Grzyb,
Marcin Osowski*

111
OBA
RYSZARD GRZYB (UR. 1978)
MARCIN OSIOWSKI (UR. 1976)

Marilyn Monroe - Na plaży, 2002

akryl, płótno, 160 x 120 cm
sygn. na odwrocie: Ryszard Grzyb M Monroe na
plaży Marcin Osowski 2002 oraz pieczęć OBA

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

WYSTAWIANY

OBA. Ryszard Grzyb & Marcin Osowski. Piękna dezynwoltura. My oba to trzecia osoba, Galeria Program, Warszawa 2003.

Warszawa, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, OBA Ryszard Grzyb & Marcin Osowski Piękna dezynwoltura my oba to trzecia osoba, 2003.

REPRODUKOWANY

OBA Ryszard Grzyb & Marcin Osowski Piękna dezynwoltura my oba to trzecia osoba [katalog wystawy], Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, red. Dorota Monkiewicz, Warszawa 2003, s. 45.

Ustalamy koncepcję, ale nie to, co kto namaluje. W trakcie pracy odbywa się rozmowa gestów, a nie słów. Malujemy w milczeniu. To, co mnie w tym interesuje, to moment przekroczenia samotności artysty. Malarz jest zawsze sam przed swoim płótnem i w samotności musi podejmować decyzje. Tutaj jest inaczej, bo kiedy ja maluję, Marcin stoi za moimi plecami. Obserwuje to, co ja robię, i intelektualnie obejmuje proces powstawania obrazu. Kiedy ja się zmęczę i nie wiem co dalej, wtedy on ma już pełną orientację w sytuacji, podchodzi do płótna i kontynuuje. No i tak na zmianę.

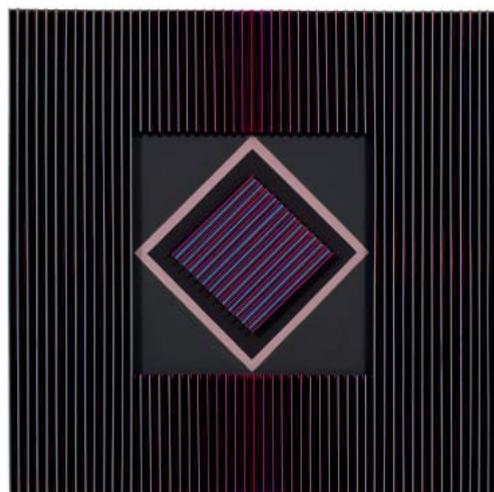
– Ryszard Grzyb

OBA to nazwa wspólnych działań malarskich Ryszarda Grzyba i Marcina Osowskiego. Sami artyści efekt tej współpracy traktują nie tylko jako przedłużenie indywidualnych poszukiwań, ale przede wszystkim jako autonomiczną wartość, która krystalizuje się w trakcie rozmów i wspólnych malarskich sesji cechujących się mniejszą lub większą regularnością od 2001. Tym, co skłoniło ich do wspólnego malowania, co połączyło jako ludzi i malarzy, to poczucie humoru i wyczulenie na absurdalność codzienności.



Geometryczne ograniczenie barw na zrównoważonej płaszczyźnie kwadratu, rozdzielenie ich linią powoduje wewnętrzną wibrację i napięcia, wywołuje emocje, które są bardziej swobodne.

Andrzej Nowacki, Szepty barw, tekst autorski artysty



112
ANDRZEJ NOWACKI
(UR. 1953)

24.03.2020, 2020

akryl, relief, płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
sygn. na odwrocie: 24.03.20 A. NOWACKI 2020

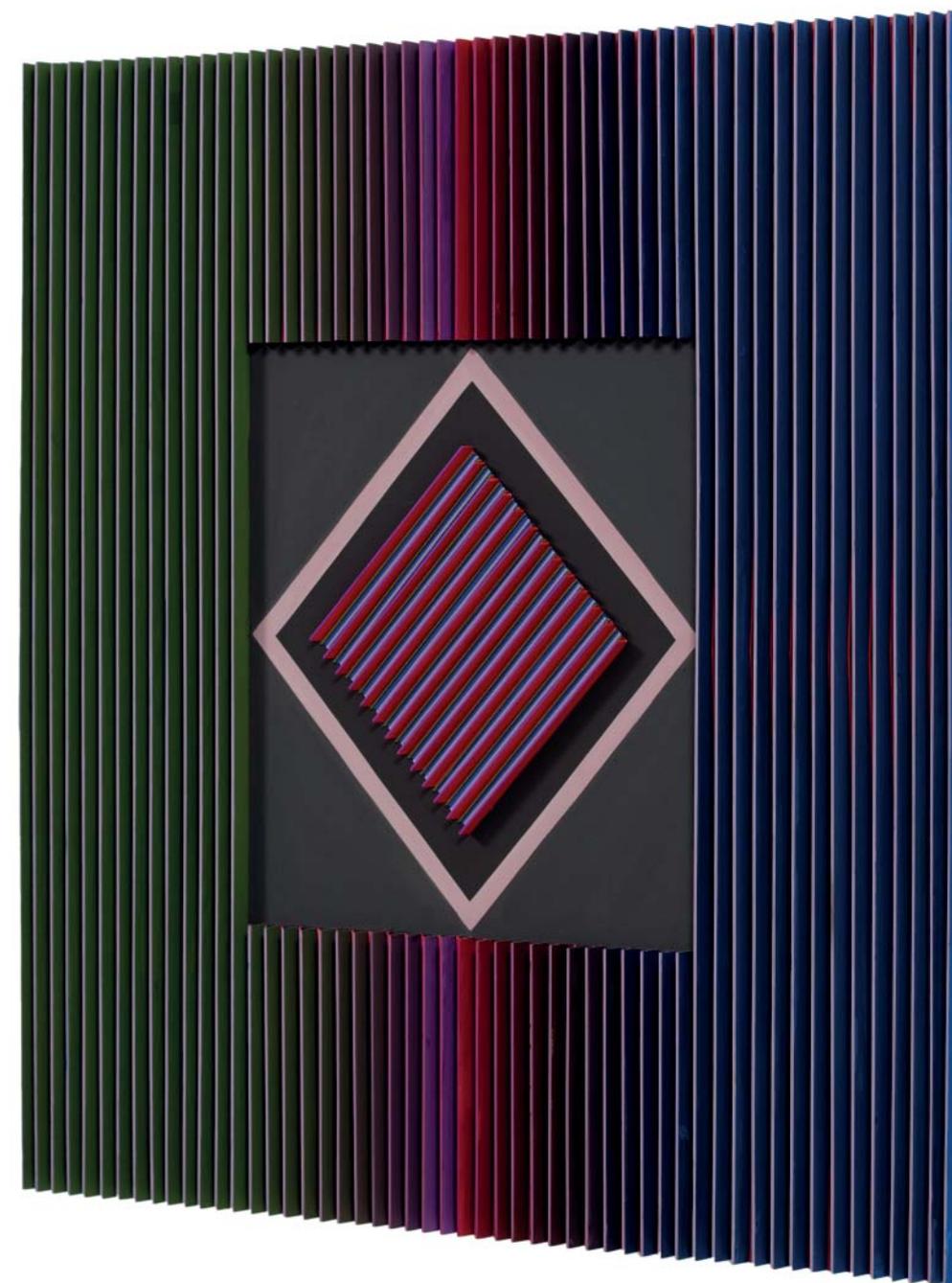
Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Andrzej Nowacki jest artystą kojarzonym z nurtem sztuki op-artu. Od 1988 roku w swojej twórczości posługuje się językiem geometrii oraz reliefu. W kolejnych latach zdefiniował swoją paletę kolorystyczną oraz format prac. Jest artystą, którego prace nie sposób przypisać komuś innemu. Jego twórczość jest niezwykle dla niego charakterystyczna, ale mimo to, każda z jego prac jest różna i równie interesująca. Tworzy kwadratowe kompozycje skonstruowane z rytmicznych trójwymiarowych linii. Artysta pozwala widzowi wejść z pracą w relację i być kreatorem swojego indywidualnego doświadczenia obrazu. W zależności od pozycji jaką obierzemy, czy będziemy w ruchu, czy też będziemy kontemplować dzieło stojąc, to każde doświadczenie będzie różne od pozostałych. Ten efekt Nowacki zawdzięcza

przemysłanemu pokryciu farbą poszczególnych listewek. Raz obraz może nam się jawić jako zielony a kiedy indziej, stojąc pod innym kontem, niezaprzeczalnie praca będzie w innych barwach. Pełne doświadczenie obrazu możemy uzyskać przemieszczając się wzdłuż pracy. Kolory zaczynają wibrować, zmieniać się i odkrywać przed nami swoje nowe kolejne oblicza. Nowacki opanował niezwykłą umiejętność poruszenia statycznego reliefu i nadania mu iluzji ruchu. Sam artysta wypowiedział się o swoich pracach: „Podstawową wartością w mojej pracy twórczej jest kolor.(...) W dialogu z odbiorcą tworzy słowa języka nieświadomego, jest źródłem energii.(...) W czasie powstawania obrazu kombinacje kolorów i ich odcieni krystalizują się w strumieniu odczuwania emocji. Tonacje barw są kreowane wzruszeniem,

działają bezpośrednio, bez barier myślowych, nie ma tu dystansu, kalkulacji i rozważań. Geometryczne ograniczenie barw na zrównoważonej płaszczyźnie kwadratu, rozdzielenie ich linią powoduje wewnętrzną wibrację i napięcia, wywołuje emocje, które są bardziej swobodne. (...) Chwila, w której namalowany obraz zaczyna samodzielnie istnieć, szukając swojego miejsca w dialogu z odbiorcą, to moment najistotniejszy. (...) Obraz, posługując się językiem barw, nawiązuje rozmowę, otwiera całą głębię brzmienia i duchową gotowość odbioru, staje się bezustannym źródłem niespodzianek i odkryć, inspiracją dla wszystkich, którzy mają odwagę oderwać się od powszedniości i oddać bez reszty kontemplacji, słuchając w ciszy szepty barw.”



Przestrzeń jest przedmiotem
mojego malarstwa. Przez uzyskanie
jak najbardziej sugestywnego
złudzenia pragnę wyrazić ową
nieprawdę, jaką jest zamiana
ściany obrazu w otwarte okno
obrazu. Zniknięcie obrazu jako
przedmiotu i nadanie mu rangi
stymulatora przeżyć, umożliwienie
odbiorcy zapomnienia o sytuacji
rzeczywistej, jaką jest: widz –
przestrzeń – obraz i uwierzenie
w sytuację nową: widz – przestrzeń
– przestrzeń.
– *Konrad Jarodzki*

W 2008 roku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu odbyła się wystawa retrospektywna twórczości Konrada Jarodzkiego, artysty malarza i rysownika, członka „Grupy Wrocławskiej”. Wystawa miała tytuł „Nadchodzi” „Nadchodzi” i odnosiła się do elementu, który poniekąd scala całą twórczość Jarodzkiego. Jest to częstokroć powtarzające się wrażenie niepokoju, stanu zagrożenia, odległych reminiscencji konkretnych wydarzeń. Sam Konrad Jarodzki tak to komentował: „(...) sytuacja, w jakiej znalazł się człowiek z całym bagażem pozytywów i negatywów: zdobywanie kosmosu, możliwość kataklizmu atomowego, zagrożenie naturalnego środowiska (...) inspirować muszą do zajęcia postawy otwartej, wyrażenia niepokoju i powołania nowych światów również w sztuce.” Pierwszy cykl jaki stworzył artysta to „Głowy rozerwane”, seria prac skupiających się na reminiscencjach przeżyć związanych z II wojną światową. „W roku 1963 Konrad Jarodzki

wybiera pierwszy motyw swoich prac i precyzuje jego formę plastyczną. Motywem jest wizerunek głowy, formą – graficzne płaszczyzny o jednordonej barwie lub barwach przeciwstawnych. Na neutralnej powierzchni płótna tworzą one prostą konstrukcję z przeciwwagą pionów i poziomów. Rytmiczny układ ożywiają czasem linie krzywe, które dzielą większe pola na szereg części” – pisze Mariusz Hermansdorfer dyrektor Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

W następnych latach obrazy Jarodzkiego zbliżają się do sztuki organicznej. Na miejsce zgeometryzowanych figur pojawiają się formy o nieregularnych kształtach. „Artystę zajmuje teraz problem rozpadu, zaniku i destrukcji. W kompozycjach odbywa się stały ruch. Pękają silne konstrukcje, a ich części składowe łączą się w nowe układy”. Pobyt na plenerze malarskim w Turowie w 1971 roku zaowocował przemyśleniami artysty na temat destrukcyjnych działań

113
KONRAD JARODZKI
(UR. 1927)

Mazurkiewiczowi, 1985

olej, płótno, 140,5 x 40,5 cm
sygn. na odwrocie: JARODZKI K.

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

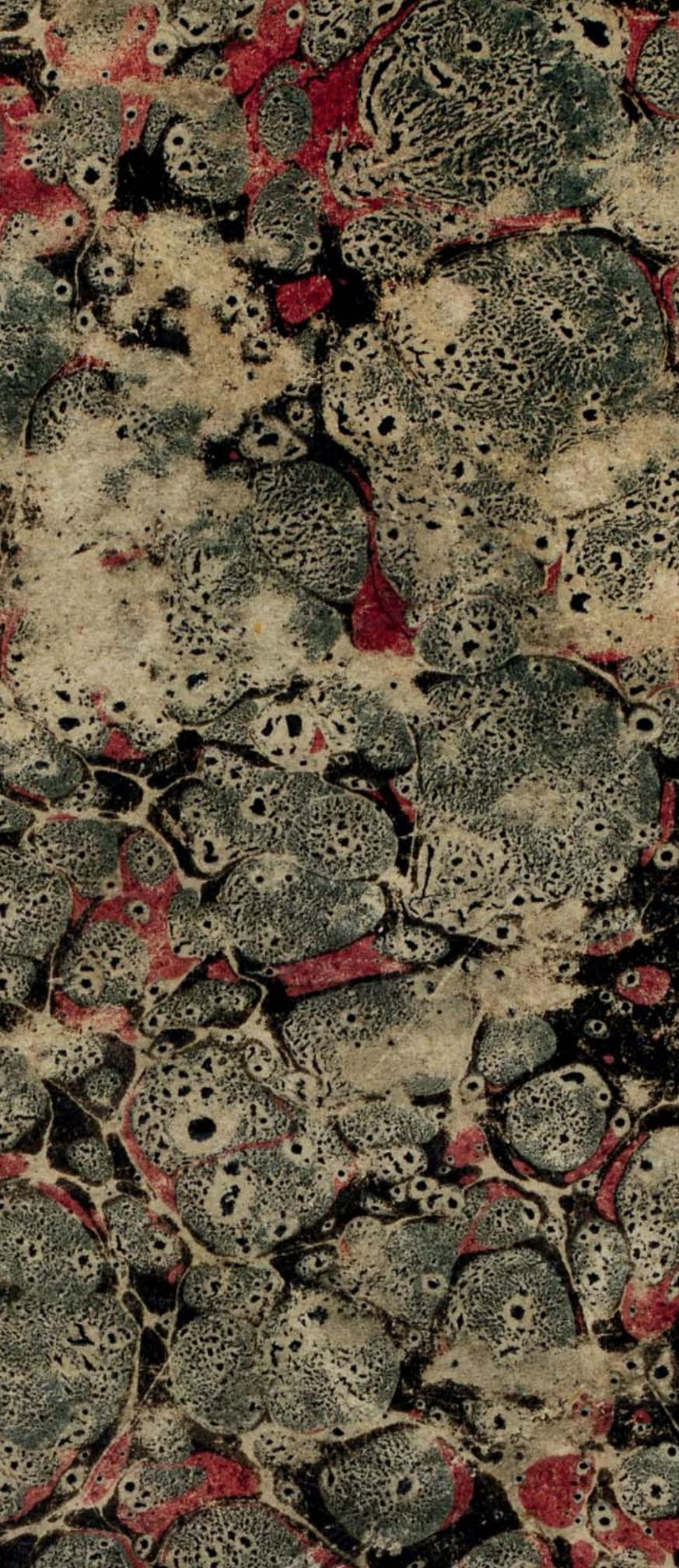
REPRODUKOWANY

Konrad Jarodzki: Nadchodzi [katalog towarzyszący wystawie], wyd. Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Wrocław 2008, s.19.

człowieka wobec środowiska naturalnego. „[Jarodzki] zagłębia się teraz w ogromny obszar, tak jakby przenikał do wnętrza jakiegoś organizmu, do labiryntu powłok, kanałów, gigantycznych naczyń. To, co dotychczas było świetlistą pustką, zmienia się w sprężystą tkankę, rośnie, pęcznieje, tworzy kolejne kształty. W latach 70-tych artysta preferuje zimne tonacje kolorystyczne. Szarości, błękity, biele nadają jego obrazom tajemniczy, czasem groźny wyraz” (Hermansdorfer M., *Artyści Wrocławia 1945-1970*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.)

Oferowany obraz Konrad Jarodzki zdedykował swojemu nieżyjącemu przyjacielowi jeszcze z czasów studiów, Alfonsowi Mazurkiewiczowi. Mazurkiewicz był jednym z najciekawszych twórców powojennego Wrocławia, a jego obrazy zaklasyfikować można do malarstwa materii spod znaku miękkiej organicznej linii. Zmarł młodo w 1975 roku.





Alicja Karska i Aleksandra Went są autorami prac fotograficznych, obiektów przestrzennych, książek artystycznych, instalacji wideo, filmów i projektów realizowanych w przestrzeni publicznej. W wielu pracach podejmują problem pamięci i odzyskiwania dla kultury tego, co pominięte i zapomniane. Pokazują zanikające obszary współczesnej wizualności, kulturowe fenomeny z obrzeży miejskich przestrzeni i peryferiów współczesnej wyobraźni. Ich dialog z przeszłością budowany jest w sposób odbiegający od dominujących narracji, w swoich pracach często odwołują się do pamięci niejawnej i lekceważonej. W filmach i fotografiach rejestrują kamerą przestarzałą architekturę, popadające w ruinę budynki, niedokończone budowle, niezrealizowane projekty, walące się konstrukcje zeszlowiecznej inżynierii, relikty przebrzmiałej nowoczesności, anachroniczne stylistyki miejskiego dizajnu zanikające pod presją rozpasanej technologicznie reklamy. Ich prace często nie wypowiedziane wprost, oddziałują wyrafinowaną urodą obrazów, urokiem minionego, aurą kryjącą w sobie pamięć przeszłości.

W serii Ebru grając na skojarzeniach z kamienną materią marmuru w przewrotny sposób interpretują przypisywaną rzeźbie ideę trwałości. Wielkoformatowe fotografie, które wyglądają jak wielkie kamienne płyty, okazują się być przeskalowanymi zdjęciami marmurowych deseni książkowych okładek wykonanych tradycyjną techniką ebru. „Marmurkowanie”, stara turecka technika zdobienia papieru stosowana w tradycyjnej sztuce introligatorskiej kojarząca się z zeszlowiecznymi woluminami, przywołuje pamięć archiwalnych otchłani i zakurzonych, bibliotecznych pótek, uprzywilejowanych miejsc przechowywania pamięci.

W pracach Karskiej i Went znaczenia nabierają rzeczy, których czas — wydawałoby się — już minął. To, co niezauważalne bezwiednym spojrzeniem, dopiero w zatrzymanym kadrze, na przeskalowanej fotografii okazuje się być odkryciem przykuwającym widzenie.

**114
ALICJA KARSKA
(UR. 1978)
ALEKSANDRA WENT
(UR. 1976)**

Z serii Ebru, 2014

fotografia, lambda, dibond,
pleksi
175 x 96,5 cm
ed. 4

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •



Cała trajektoria drogi twórczej Waśki polega na znacznym, pod wieloma względami ryzykownym i nowatorskim, poszerzeniu i rozszerzeniu roli artysty.

– *Gregor Volk*

Waśko jest artystą wielu mediów. Tworzy filmy, fotografie, wideo, maluje oraz rysuje. Sprawdza się też jako pedagog - wykładał w PW-STiF w Łodzi, gdzie sam też się kształcił na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej. Był współzałożycielem i członkiem Warsztatu Formy Filmowej (1970-1976) która oprócz filmowców zrzeszała fotografów, muzyków i poetów. W tym okresie powstały pierwsze jego filmy: Okno, Rejestracja i Zaprzeczenie. Dzięki tak różnorodnemu towarzystwu w jakim obracał się Waśko jego realizacje filmowe były intermedialne. Korzystał z tego medium aby badać percepcję człowieka miksując je z fotografią, rysunkiem i motywem instalacji. Chciał zbadać temat percepcji człowieka, ruchu i czasu. Czasem film stawał się jedynie częścią większego przedsięwzięcia jak np. w pracy Róg (1976). Artysta umieścił monitor w kącie sali, który emitował widok tego pokoju w czasie rzeczywistym. Kiedy indziej wideo było uzupełnieniem dla performansu (np. Zmęczenie mojej nogi, 1976), fotografii czy rysunku. Przez te zabiegi artysta powoli rozluźniał swoje relacje z dziedziną swojego wykształcenia i stał się artystą interdyscyplinarnym. W latach osiemdziesiątych w jego pracach zaczął już zupełnie rezygnować z filmu na rzecz rzeźby i instalacji. Stworzył wtedy prace nawiązujące do dzieciństwa i sentymentu z nim związanego (np. Child Territories (1996-97).

Waśko jest artystą, który nie tyle działa w dziedzinie sztuki, ale bada jej granice. Potrafił zaprosić publiczność na „Posiłek dla bogatych i ubogich” do Galerii Wschodnia w Łodzi w 1993. Tam sam obsłużył gości, podając im barszcz do jedzenia. Jedną z najbardziej rozpoznawalnych realizacji artysty jest Small Rose Garden (1997-1998). Instalacja była pokazywana w Łodzi, Warszawie (Zachęta), Melbourne i Bydgoszczy. Składała się z olbrzymiej ilości plastikowych czerwonych kwiatów, które postawione na sztorc wypełniały sale galeryjne.

Przez wykształcenie skłaniające się bardziej ku dziedzinie filmowej i eksperymenty z wideo, Waśko swoje prace stricte malarskie zaczął tworzyć stosunkowo późno. Jego zainteresowanie malarstwem było zaskakujące, ze względu na to, że artysta rzadko ograniczał się w swoich realizacjach do jednego medium. Technika malarstwa jest bardzo klasyczną dziedziną sztuki z olbrzymią tradycją i historią. Artysta jednak i w tym medium pokazał swoje niezwykle umiejętności. W jego wcześniejszych pracach malarskich widać jeszcze zainteresowanie samym medium, oddziaływanie kolorów i malowanych kształtów na siebie. Prace badają sposób widzenia widza a nie opowiadają historii. Z biegiem lat obrazy stały się bardziej literackie i figuratywne. Widać w nich sentyment i nostalgię do lat dziecięcych i próbę rozwiązania rodzinnych traum.

115 RYSZARD WAŚKO (UR. 1947)

Man in the Night
(to Barnett Newman), 1988-1989

(dyptyk) sadza, płatki złota, werniks, płótno
160 x 120 cm (każdy)

Estymacja: 150 000 – 170 000 zł •

WYSTAWIANY

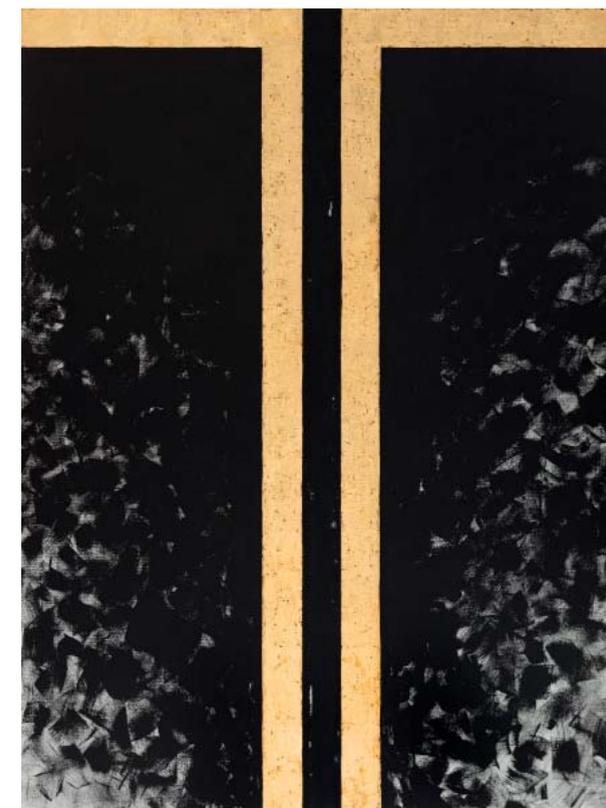
Łódź, Muzeum Historii Miasta, Ryszard Waśko
Łódź - Berlin. Prace z lat 1971 - 1996, 1.10.-
30.10.2008 (lewy)
Tel Aviv, Many H. Gallery, Ryszard Waśko se-
lected works 1986-2000, 22.12.2000- 5.01.2001
(prawy)

REPRODUKOWANY

Ryszard Waśko [katalog wystawy], Muzeum
Historii Miasta Łodzi, Łódź 2008, s. 34 (lewy)
Ryszard Waśko. Selected works 1986-2000,
wyd. Studio 101, Łódź 2000, s. 11 (prawy)

LITERATURA

Ryszard Waśko [katalog wystawy], Muzeum
Historii Miasta Łodzi, Łódź 2008, kat. IV.5, s. 78
(lewy)



Andrzej Paruzel jest magistrem nauk o ziemi, absolwentem Uniwersytetu Warszawskiego i Państwowej Wyższej Szkoły Telewizyjnej, Teatralnej i Filmowej w Łodzi. W latach 80. i 90. realizował swoje działania i projekcje w przestrzeni publicznej. Prowadził galerię i wydawnictwo Hotel Sztuki w Łodzi, realizując szereg wystaw w wielu ośrodkach w Europie, m.in. w Słowackiej Galerii Narodowej w Bratysławie, Kunstwerk

w Berlinie, Hotel de Ville miasta Bruksela. Przez ostatnie 40 lat wystawiał swoje prace m.in. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej miasta Paryża, gdzie reprezentował Polskę na Biennale Młodych oraz brał udział w dużych wystawach sztuki polskiej i europejskiej, m.in. w Centre Pompidou, Stedelijk Museum i Galerii de Appel w Amsterdamie, Tate Gallery w Londynie, Muzeum Worcester na wystawie od Worhola do Cindy Sherman, MCSW

Elektrownia w Radomiu, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku i innych. Był uczestnikiem pierwszych festiwali wideo w Hadze, Bilbao i wielu innych. Prace m.in. w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (Filmoteka), w Collezione La Gaia we Włoszech, Worcester Museum i innych kolekcjach publicznych i prywatnych.

Niektórzy artyści sami definiują swój proces artystyczny. Określając go w dziełach, w teoriach lub komentarzach. Szukając prawidłowości między zjawiskami odległymi w czasie, między elementami formy, między fragmentami własnych i cudzych myśli. Czynią to z całą świadomością rozwoju twórczości, ujmują sztukę w pewnym momencie jej ewolucji, dostrzegają zmiany. Przekonanie takie głęboko zakorzenione w tradycji artystycznej, przede wszystkim awangardy, pozwalało Andrzejowi Paruzelowi porządkować obszary swej twórczości, dostrzegać w niej to co stałe i to co zmienne. Paruzel w autokomentarzu sytuował swą sztukę na granicach estetyki, dostrzegając jej ewolucję między próbą ujęcia praw widzenia w zracjonalizowanym systemie a wolną wyobraźnią, której źródłem miały być reakcje emocjonalne.

– Andrzej Turkowski

Szczekał na mnie wnuk psa, który szczekał na Strzemińskiego [katalog wystawy], wyd. Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu, Radom 2019, s. 99.

116
ANDRZEJ PARUZEL
(UR. 1952)

Zupa i marchewka z groszkiem, 2016

fotografia cyfrowa, folia FujiTrans, lambda,
lightbox, 130 x 95 x 10 cm
ed. 2/5

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

WYSTAWIANY
Radom, MCSW Elektrownia, Szczekał na mnie
wnuk psa, który szczekał na Strzemińskiego,
2019 Szczecin, Trafostacja sztuki, Spotka-
łem kogoś, kto w czasie pierwszej rozmowy
opowiedział mi książkę która wczoraj miałem
napisać, 2020.

REPRODUKOWANY
Magazyn SZUM, nr 25, lato/jesień 2019
Szczekał na mnie wnuk psa, który szczekał
na Strzemińskiego [katalog wystawy], wyd.
Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej
Elektrownia w Radomiu, Radom 2019, s. 188.



**NIEWAŻNE, CO
O MNIE MYŚLĄ.
WAŻNE, ŻEBY
MNIE KOCHALI.**

– *Marylin Monroe*

117
ANDRZEJ SZEWCZENKO
(UR. 1963)

Marylin Monroe, 2006

olej, płótno, 140 x 114 cm
sygn. na odwrocie: ANDRZEJ SZEWCZENKO
,M.M.'54' 140x114 2006

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •





