



POLSWISSART





P O L S W I S S A R T





**POLSWISSART**  
DOM AUKCYJNY

AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

11 czerwca 2024 r., godz. 19.00  
www.polswissart.pl

Wystawa przedaukcyjna:  
24 maja – 11 czerwca 2024 r.  
ul. Wiejska 20, Warszawa  
pn. – pt.: 11.00 – 18.00  
sob.: 11.00 – 15.00

galeria@polswissart.pl  
+48 22 628 13 67

DOM AUKCYJNY  
POLSWISS ART

Iwona Büchner-Grzesiak  
Prezes Domu Aukcyjnego

Jacek Piotrowski  
Dyrektor Zarządzający

Marzena Karpińska  
Dyrektor Sprzedaży

Marta Rydzyńska  
Dyrektor Marketingu

Maria Jaxa-Chamiec  
Kierownik działu obsługi klienta

Biurowie przyjąć  
biurowieprzyjec@polswissart.pl

Pamela Skrzypczak  
(teksty)

Magdalena Chodysz  
(opisy obiektów)

Michał Pająk  
Kierownik Działu Logistyki

Agnieszka Dykty  
Księgowość

Indeks

A	L
Abakanowicz M., 68, 69, 70	Lebenstein J., 46
Aberdam A., 39	Lenica A., 48, 49, 50
Anto M., 67	M
Autor Nieokreślony, 1	Makowski T., 38
Axentowicz T., 20	Malczewski J., 12, 13, 14
B	Malczewski R., 41
Bacon F., 45	Marcoussis L., 32
Baselitz G., 65	Markowski E., 53
Begas K., 3	Menkes Z., 34
Beksiński Z., 58	Mędrzycki M., 36
Brzozowski T., 47	Michałowski P., 4
Bujnowski R., 101	Mieczkowski E., 85
C	Mitoraj I., 81
Caldeo V., 107	Mondzain Sz., 35
Chmieliński W., 25	Muter M., 30
Cragg T., 78	N
Ć	Niewiadomski E., 11
Ćwikliński Z., 18	Nowosielski J., 82, 83
D	O
Dobkowski J., 95	Okuń E., 10
Dominik T., 84	Orłowski A., 2
Drózd S., 98	P
Dwurnik E., 62, 63	Pankiewicz J., 29
F	Papa-Rostkowska M., 80
Fatał A., 99	Pawlak W., 66, 88
Fangor W.h, 71, 72, 72, 74, 75	Peszek J., 8
G	Płóciennik H., 59
Gerken I., 104	Podkowiński W., 7
Gierowski S., 89	Podlewska-Polił A., 111
Gołlib H., 33	Pronaszko A., 15
Gronowski T., 87	R
Grunswiegh N., 37	Rychter-Janowska B., 26
Grzyb Osowski „OBA”, 93	Ryszkiewicz J., 17
H	S
Hasior W., 57	Sarnowicz A., 19
Hayden H., 31	Sikorski I., 109
I	Skoczylas W., 28
Idźkowski W., 105	Stażewski H., 86
J	Stokłosa Ł., 103
Juszkiewicz E., 100	Szłaga R., 106
K	T
Kamocki S., 27	Tarasewicz L., 90, 91, 92
Kanelba R., 40	Tyszkiewicz T., 97
Kantor T., 54, 55, 56	W
Kimura L., 108	Weiss W., 42
Knüpfer B., 6	Wierusz-Kowalski A., 16
Kołodziejczyk L., 94	Winiarski R., 76, 77
Korab-Kowalski P., 110	Wiłkiewicz S. I. (Wiłkacy), 21, 22, 23
Kossak J., 24	Wróblewski A., 43, 44
Kostabi M., 79	Wyczółkowski L., 9
Kowalewski P., 64	Z
Krynicky N., 60, 61	Zbroja Ł., 102
Kusama Y., 96	Ziemski R., 51, 52
Kwiatkowski T., 5	



**1**  
**AUTOR NIEOKREŚLONY**

*Pejzaż flamandzki, I poł. XVII w.*

olej, płótno dublowane, 109,5 x 145 cm

(do obiektu dołączono ekspertyzę  
prof. Hanny Benesz z 2015 roku)

**Estymacja: 60 000 – 70 000 zł**

PROWENIENCJA

Polska, kolekcja prywatna

Francja, Rouvroy, polska kolekcja  
prywatna (przed 1939)

Prezentowany XVII-wieczny obraz jest wyjątkowym dla polskiego rynku aukcyjnego przykładem malarstwa kręgu szkoły frankenthalskiej. Od niemal stu lat znajduje się w polskich zbiorach rodzinnych, najpierw znajdował się na północy Francji a potem został przywieziony do Polski. Po wojnie obraz przeszedł konserwację zabezpieczającą. Współcześnie, ekspertyzę do dzieła przygotowała Hanna Benesz, przypisując je naśladowcy z kręgu Gillisa (II) van Coninxloo i datując na okres powstania już po śmierci mistrza, około 1625 roku.

Owe dekoracyjne kompozycje miały charakter konstrukcyjny, stanowiły zestawienie poszczególnych, atrakcyjnych motywów wziętych z natury, lecz podporządkowanych przede wszystkim regułom malowniczości i dekoracyjności. Ten typ pejzażu zazwyczaj ukazywał z jednej strony z bliska ujętą platformę pierwszego planu ze sceną figuralną, przy bocznej krawędzi kompozycji ograniczoną kulisą wielkich drzew, podczas gdy po drugiej otwierał się widok na rozległą panoramę niezwykle urozmaiconych dalszych planów, które niczym dekoracyjne fale rozwijały się aż po wysoki horyzont. Owe dalekie plany wypełnione były mnóstwem malowniczych szczegółów. Tak

skomplikowane krajobrazy w rezultacie prezentowały odległe od rzeczywistości, nowe, fantastyczne wizje, podporządkowane idei »poprawiania« niedoskonałej natury. (...) Wszystkie te cechy obserwujemy w analizowanym obrazie. Motyw drogi zaludnionej przechodniami, prowadzącej z lasu do miasteczka ukazanego poniżej, a dalej kontynuujący się aż po horyzont wstęgą rzeki, ma odniesienie do ideowej wymowy takich krajobrazów jako symbol przestrzeni życiowej pielgrzymki – peregrinatio vitae – do kresu życia i ostatecznemu celowi, jakim było osiągnięcie – civitas Dei. Był to motyw augustiański wywodzący się ze słów św. Pawła o ludziach jako pielgrzymach na ziemi. (...)

Poza ściśle określoną zasadą kompozycji niezwykle typowy (...), jest wirtuozerski sposób malowania listowia, układającego się w charakterystyczne pióropusze. Poszczególne liście kształtowane blikami jasnej farby na ciemniejszym tle skonstrastowane są z ciemniejszym listowiem pozostającym w strefie cienia. Natomiast inaczej malowane są tu pnie drzew: raczej długimi i gładkimi pociągnięciami pędzla niż lekkimi miękkimi dotknięciami, które wydobywają fakturę kory (...). – pisała o obrazie Hanna Benesz (z ekspertyzy do obrazu z 2015 roku).

**Obraz ten to przykład pejzażu manierystycznego w najwyższym stopniu reprezentatywny dla typu wypracowanego w tzw. „frankentalskiej szkole pejzażu”, bardzo rzadki na polskim rynku sztuki.**

**– Hanna Benesz**

(z ekspertyzy do obrazu z 2015 roku)






Motyw drogi zaludnionej przechodniami, prowadzącej z lasu do miasteczka ukazanego poniżej, a dalej kontynuującej się aż po horyzont wstęgą rzeki, ma odniesienie do ideowej wymowy takich krajobrazów jako symbol przestrzeni życiowej pielgrzymki – peregrinatio vitae – do kresu życia i ostatecznemu celowi, jakim było osiągnięcie – civitas Dei. Był to motyw augustiański wywodzący się ze słów św. Pawła o ludziach jako pielgrzymach na ziemi.

– *Hanna Benesz*

(z ekspertyzy do obrazu z 2015 roku)







Poza ściśle określoną zasadą kompozycji niezwykle typowy (...), jest wirtuozerski sposób malowania listowia, układającego się w charakterystyczne pióropusze. Poszczególne liście kształtowane blikami jasnej farby na ciemniejszym tle skonstrastowane są z ciemniejszym listowiem pozostającym w strefie cienia. Natomiast inaczej malowane są tu pnie drzew: raczej długimi i gładkimi pociągnięciami pędzla niż lekkimi miękkimi dotknięciami, które wydobywają fakturę kory (...).

– *Hanna Benesz*

(z ekspertyzy do obrazu z 2015 roku)



*Portret brodatego mężczyzny, 1814*

olej, tektura, 34 x 25,5 cm  
sygn. monogramem wiązany m l. d.: 18 AO 14

**Estymacja: 70 000 – 90 000 zł**

## PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 20.10.2022, poz. 4  
Polska, kolekcja prywatna  
Kolekcja Ewy i Wojciecha Fibaków  
Montreal, kolekcja Wandy Poznańskiej (1979)

## WYSTAWIANY

Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie,  
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha  
Fibaków, 23 maja - 9 sierpnia 1992.  
Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu,  
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha  
Fibaków, 22 sierpnia - 25 października 1992.

## REPRODUKOWANY

Malarstwo Polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha  
Fibaków, wyd. Oficyna Wydawnicza Auriga,  
Warszawa 1992, s. 4.

Urodzony w 1777 roku Aleksander Orłowski przyszedł na świat w bardzo skromnej rodzinie. Malarstwa uczył się w pracowni Jana Piotra Norblina, który widząc wielki talent młodego chłopaka, traktował go jak najlepszego ucznia. Tam Orłowski zawarł swoje pierwsze artystyczne przyjaźnie, m.in. z Janem Rustemem. W tym okresie zasłynął jako twórca scen batalistycznych. Zaciągnąwszy się jako ochotnik do insurekcji kościuszkowskiej, z upodobaniem utrwał postacie żołnierzy, kosynierów i samego Naczelnika. Do tej tematyki powracał jeszcze kilka lat po powstaniu, wykorzystując w odtwarzaniu scen swą doskonałą pamięć i zmysł obserwacyjny. Malował zarówno w technice akwarelowej jak i olejnej.

Pod koniec lat 90. XVIII wieku spędził dłuższy czas w majątku Radziwiłłów w Nieborowie, gdzie przy tworzeniu słynnej Arkadii – „krajiny szczęśliwości” – pracował również Norblin. W okresie nieborowskim Orłowski malował sentymentalne w duchu pejzaże i sceny z życia wsi. Wzbogacał swój styl rysowania: stopniowo wzmacniał i upraszczał kształty, poszerzył też znacznie repertuar, do którego dołączyły satyryczne portrety, autoportrety oraz wizerunki zwierząt, zwłaszcza zaś psów.

Mimo wielu głosów pochwały, Orłowski pragnął dalej się rozwijać i zdobywać nowe doświadczenia. W 1802 roku opuścił Warszawę i udał się do Sankt Petersburga, gdzie z polecenia Stanisława Kostki Potockiego rozpoczął pracę jako nadworny malarz wielkiego księcia Konstantego. Za wysoką pensję miał raz w miesiącu dostarczać do pałacu jeden obraz. Z upodobaniem malował portrety konne, sceny rodzajowe i batalistyczne. W Petersburgu rozwinął również właściwie nieobecny do tamtej pory w malarstwie rosyjskim nurt marynistyczny. W jego sztuce doszły do głosu

fascynacje Rembrandtem, zaszczerpione jeszcze w warszawskiej pracowni Norblina. Atmosfera dzieł holenderskiego mistrza mocno podziała na jego wyobraźnię. Jak zauważa Halina Cękalska-Zborowska: „Orłowski nie kopiuje nigdy Rembrandta (...) ale poddaje się urokowi łatwiej uchwytnych niektórych jej elementów, które przetwarza bardzo dowolnie, w zupełnie innej niż Rembrandt technice” (Cękalska-Zborowska H., Aleksander Orłowski, Warszawa 1962).

Powstające w Petersburgu prace odznaczały się duchem zbliżającej się epoki romantyzmu. Malarza pociągał dramatyzm, ludowość, urok podań i legend. Do romantycznej wrażliwości było mu blisko zanim jeszcze ukształtowała się ona jako nowy ruch intelektualny i artystyczny. Orłowski coraz częściej używał pastelu i gwaszu, niejednokrotnie mieszając go z akwarelą i tuszem. Tworzył barwne, rozbudowane, wielopostaciowe kompozycje oraz liczne portrety, zwłaszcza spotykanych w Rosji Czerkiesów, Baszkirów i Kirgizów. Malował też wizerunki na potrzeby dworu i miejscowej arystokracji. Nie były to dla niego motywy nowe, podejmował je już na krótko przed swoim wyjazdem do Rosji. Po kampanii rosyjskiej Napoleona w 1812 roku, szerzej zainteresował się tematyką społeczną. Podróżował wiele po Rosji, natomiast nigdy nie był na zachodzie Europy – w efekcie czego, jego twórczość w niewielkim stopniu ulegała panującym trendom. O ile prace olejne, do których tak usilnie namawiał go Wielki Książę Konstanty, nie odzwierciedlają może pełni talentu Orłowskiego, o tyle rysunki, akwarele, gwasze i litografie zdecydowanie zapewniły mu miejsce w panteonie najważniejszych twórców pierwszej połowy XIX wieku – nie tylko w Polsce, ale i w Rosji.

**Charakter narodowy, typ swojski,  
tak odróżniające go od ówczesnych  
kosmopolitycznych luminarzy naszej  
sztuki są wynikiem natury wewnętrznej  
człowieka nie zaś artysty.  
– Henryk Piątkowski**

(Piątkowski H., Album sztuki polskiej: wystawa retrospektywna w Warszawie 1898, wyd. Drukarnia P. Laskauera & W. Babickiego i Zakład Fotochemigraficzny B. Wierzbickiego i S-ki, Warszawa 1901, s. 12-14)





**3**  
**KARL BEGAS**  
**(1794 - 1854)**

*Portret kobiety, 1852*

olej, płótno, 102,5 x 82 cm  
sygn. l. d.: C. BEGAS F. / 1852

**Estymacja: 30 000 – 40 000 zł**

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna  
zakup w MDM Dzieła Sztuki i Antyki (2005)  
Warszawa, kolekcja prywatna  
zakup w Desa (1981)

Carl Joseph Begas, a właściwie Begasse, był niemieckim malarzem urodzonym w Belgii, protoplastą rodu, który przez ponad wiek odżył artystycznie na środowisko Berlina. Swoje pierwsze próby malarskie rozpoczął po przeprowadzce rodziny do Kolonii w 1802 roku, pod okiem rysownika i malarza miniatur Franza Katza. Później kształcił się u Clemensa Augusta Philipparta, uczęszczając do liceum w Bonn. W 1813 roku przeniósł się na studia do Paryża. Jego mentorem stał się wówczas Antoine-Jean Gros, od którego zaczerpnął neoklasyczne zasady kompozycji i rysunku, w połączeniu z wczesno-romantyczną malarskością i ciepłą w tonach paletą barwną.

W swoim wczesnym okresie twórczym malował przede wszystkim obrazy o tematyce religijnej, wykazując jednocześnie wielki talent jako portrecista. Jego jednym z najważniejszych zleceniodawców stał się król pruski Fryderyk Wilhelm III, który wspierał go licznymi zamówieniami i stypendiami. Artysta wykonał dla niego m.in. „Chrystusa na Górze Oliwnej” do ołtarza dla berlińskiego kościoła garnizonowego, a także serię portretów osób odznaczonych medalem Pour le Mérite za zasługi w dziedzinie nauki i sztuki.

W 1822 roku wyjechał na trzyletnie stypendium do Rzymu, gdzie zetknął się z kręgiem Nazareńczyków. Poznał też rzeźbiarza Bertela Thorvaldsena, z którym dzielił mieszkanie. Po powrocie, osiadł na stałe w Berlinie i założył pracownię przy Am Karlsbad 10. Został mianowany profesorem Pruskiej Akademii Sztuk Pięknych i skupił się na pracy dydaktycznej.

Zarówno w obszarze malarstwa historycznego i rodzajowego, jak i w swoich obrazach ołtarzowych oraz portretach, Begas potrafił pogodzić zróżnicowane wpływy studiów artystycznych Paryża i Rzymu. Tym samym wniósł pionierski wkład w rozwój malarstwa berlińskiego, pomiędzy okresem romantyzmu i realizmu. Około 1828 roku pod wpływem szkoły malarskiej w Düsseldorfie, uległ chwilowej zmianie stylistycznej i coraz częściej tworzył dzieła o nawiązaniu literackim lub historycznym, m.in. „The Lureley” (1835) oraz „Henryk IV w Canossie” (1836). Od lat 40. zaczęły silnie uwidaczniać się w jego sztuce tendencje realistyczne. Malował sceny rodzajowe i religijne. Jednak po części ze względów ekonomicznych, zawsze wracał do malarstwa portretowego, w którym osiągnął wyżyny swoich artystycznych umiejętności.

**Begas uważany jest za twórcę „berlińskiej szkoły malarstwa”, który wywarł decydujący wpływ na życie kulturalne Berlina pierwszej połowy XIX wieku. Utalentowany eklektyk o dużej wszechstronności, zawsze wiedział, jak dostosować się do zmieniających się poglądów artystycznych.**

(Ruhmer E., Begas, Karl der Ältere, [w:] Neue Deutsche Biographie 1, 1953, s. 744-745)





Obrazy Piotra Michałowskiego, świetnego jak wiadomo rysownika, nie ukazują nigdy dokładnego, ilustracyjnego rysunku, jak to np. bywa nieraz u Juliusza Kossaka. Jego pociągnięcia pędzla dążą do wywołania realistycznej impresji przedmiotu, w związku z czym stanowią trafną, właściwie nieomylną aluzję (ale właśnie aluzję) do kształtów rzeczywistych widzianych w naturze. Elastyczna, czasem zygzakowata smuga farby, dotknięcia – akcenty w najważniejszych partiach obrazu, szeroki zarys końskiego grzbietu czy zadu, piękny łuk karku, zaznaczony jednym rzutem szerokiego, szczeciniastego pędzla, kilku błysków na lśniącej skórze zwierzęcia, drgające zespoły szerokich plam barwnych wywołują wrażenie potężnej prawdy życia.

(Dobrowolski T., O twórczości malarskiej Piotra Michałowskiego,  
[w:] „Sztuka i Krytyka”, VIII, 1956, nr 1-2, s. 129)

4  
PIOTR MICHAŁOWSKI  
(1800 - 1855)

*Jeździec polski*

akwarela, papier, 38,5 x 30 cm

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł

PROWENIENCJA  
Cieszyn, kolekcja prywatna







**5**  
**TEOFIL KWIATKOWSKI**  
**(1809 - 1891)**

*Widok na Awinion, Pałac Papieży i most Saint-Bénézet, 2 poł. XIX w.*  
*Widok na opactwo, 2 poł. XIX w.*

akwarela, papier  
 (1) 17 x 26 cm (w świetle passe-partout)  
 (2) 20,5 x 28,5 cm (w świetle passe-partout)  
 sygn. u dołu: T. Kwiatkowski (każdy)

**Estymacja: 14 000 – 18 000 zł**

PROWENIENCJA  
 Francja, kolekcja prywatna



Urodzony w 1809 roku w Pułtusku Teofil Kwiatkowski, to wybitny przedstawiciel romantyzmu w malarstwie polskim. W latach 1825-1830 kształcił się artystycznie pod okiem Antoniego Brodowskiego i Antoniego Blanka w Oddziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego. Jako student wziął udział w powstaniu listopadowym, a po jego upadku udał się do Paryża ze statusem wygnańca. Tam kontynuował naukę malarstwa u Léona Cognieta. Utrzymywał bliskie kontakty m.in. z rodziną ks. Czartoryskich, Adamem Mickiewiczem, Fryderykiem Chopinem, Cyprianem Kamilem Norwidem i Teofilem Lenartowiczem. Od 1839 roku zaczął wystawiać na Salonie Paryskim.

Związany z kręgiem polskiej emigracji żyjącej nad Sekwaną, malował dla niej akwarele poświęcone powstaniu (potem także styczniowemu), sceny przypominające szlachecką i rycerską przeszłość, skomplikowane pod względem ikonografii kompozycje alegoryczne wyrażające mistyczne nastroje tego środowiska, a także tańce i zabawy ludu polskiego. Uchodził

za znakomitego portrecistę Chopina. Wykonał wiele jego wizerunków (również na łożu śmierci), przedstawiając go także jako jednego z uczestników symbolicznej sceny balu w Hôtel Lambert („Polonez Chopina”) – do którego to tematu wracał wielokrotnie.

Kwiatkowski zdobył szerokie uznanie nastrojowymi pejzażami tworzonymi w Normandii, Prowansji (głównie w okolicach Avinionu) oraz Burgundii – zwłaszcza w okolicach Avallon, gdzie znajdowała się posiadłość jego żony, Francuzki, Marie Caroline Jordan. Z upodobaniem przedstawiał widoki portów, nadbrzeży, żaglowców, todzi i uwijających się rybaków. Chętnie też podejmował temat burzy morskiej i tonącego okrętu. Odrębną część jego twórczości stanowią kompozycje o motywach fantastycznych. Artysta pozostawił po sobie wiele mistrzowskich akwarel – pejzaży, scen rodzajowych, patriotycznych i kostiumowych. Do rzadkości na rynku antykwarecznym należą jego obrazy olejne, zwłaszcza zaś martwe natury.



**6**  
**BENEŠ KNÜPFER**  
**(1848 - 1910)**

*Pojedynek trytonów, po 1892*

olej, płótno, 114 x 225 cm  
na odwrociu na biejtramie stempel składu  
materiałów malarskich z Brukseli

**Estymacja: 26 000 – 30 000 zł**

PROWENIENCJA  
Kraków, kolekcja prywatna



Urodzony w 1848 roku Beneš Knüpfer, był czeskim malarzem neoromantycznym, znanym przede wszystkim ze swoich pejzaży morskich i obrazów o tematyce baśniowej i mitologicznej. Swoją edukację artystyczną rozpoczął w 1865 roku na Akademii Sztuk Pięknych w Pradze. Kształcił się pod okiem Antonína Lhoty i Josefa M. Trenkwalda. Przypadkowe spotkanie z profesorem Carlem von Piloty w Karlowych Warach wiosną 1870 roku skierowało jego dalszą podróż do Monachium. Zdecydował się kontynuować studia na tamtejszej uczelni. Uczęszczał na zajęcia do Alexandra Raab i Sándora von Wagnera, a także do pracowni malarstwa historycznego Carla von Piloty'ego. Jeszcze przed końcem lat 70. XIX wieku odwiedził Londyn i Paryż, a w 1879 roku otrzymał dwuletnie stypendium na pobyt w Rzymie. Gorąca Italia tak mu się spodobała, że zamieszkał tam na stałe.

Od początku lat 80. wystawiał na salonach i pokazach sztuki w Pradze, Wiedniu, Monachium, Berlinie i Paryżu. Na przestrzeni lat odwiedził Pragę kilkakrotnie, m.in. by przygotować swoją ostatnią wystawę w Rudolfinum

w 1910 roku. Artysta czuł głęboki żal, gdyż jego sztuka nie była w pełni doceniana w rodzimych Czechach. Wielu błędnie postrzegało ją jako pewnego rodzaju egzotykę.

Pod wpływem porażki, Knüpfer sprzedał wszystkie swoje dzieła firmie Topič, napisał swój testament i listy pożegnalne, a w drodze z Rjeki do Ankony popełnił samobójstwo skacząc z parowca na otwarte morze.

Życie i śmierć Knüpfer nierozdzielnie łączy się z motywem wody. Jego twórczość obfituje w sceny morskie o romantycznym wyrazie, pełne najad, syren, delfinów, trytonów i innych mitologicznych istot. Swoje fantastyczne sceny artysta lubił przedstawiać na tle zachodzącego słońca lub przy świetle księżyca. Doskonale oddawał morskie klify i wzburzone grzbiety fal z białą pianą. Miarą jego popularności może być fakt, iż jego dzieło ukazujące walkę trytonów zakupił w 1892 roku sam cesarz Franciszek Józef. Do tego tematu artysta wracał później kilkakrotnie.

**Morze, zielone morze w niezmiernej przestrzeni,  
A nad nim księżyc mleczny w błękitnej przeźroczy,  
Świetlisty nurt za nurtem z daleka się toczy  
Śnieżny pianą, iskrzący błyskami promieni...**

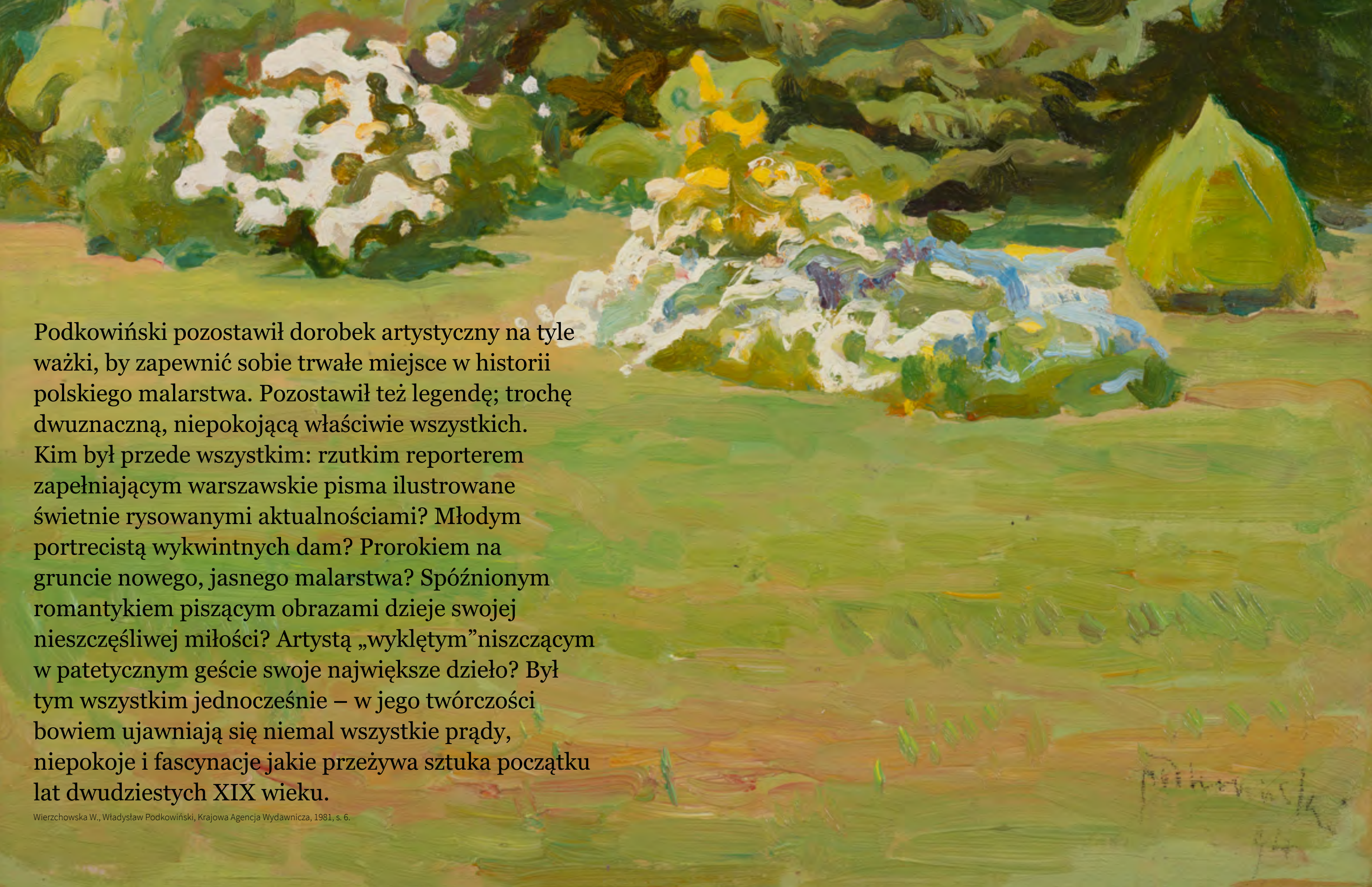
**Od czarnych skał ku niebu wionął śpiew syreni –  
Leżą na głazach, w księżyc wbiwszy łzawe oczy,  
Na pierś dziewczęcą woda ścieka im z warkoczy,  
Od bioder łuska rybia tęczowo się mieni.  
– Lucjan Rydel**

(Lucjan Rydel, fragment wiersza „Syreny”, [w:] Poezye, nakł. Nowej Drukarni Jagielloń, Kraków 1901, s. 39)









Podkowiński pozostawił dorobek artystyczny na tyle ważki, by zapewnić sobie trwale miejsce w historii polskiego malarstwa. Pozostawił też legendę; trochę dwuznaczną, niepokojącą właściwie wszystkich. Kim był przede wszystkim: rzutkim reporterem wypełniającym warszawskie pisma ilustrowane świetnie rysowanymi aktualnościami? Młodym portrecistą wykwintnych dam? Prorokiem na gruncie nowego, jasnego malarstwa? Spóźnionym romantykiem piszącym obrazami dzieje swojej nieszczęśliwej miłości? Artystą „wyklętym” niszczącym w patetycznym geście swoje największe dzieło? Był tym wszystkim jednocześnie – w jego twórczości bowiem ujawniają się niemal wszystkie prądy, niepokoje i fascynacje jakie przeżywa sztuka początku lat dwudziestych XIX wieku.



*Klomby w ogrodzie, 1894*

olej, sklejka, 21 x 32 cm  
(w świetle passe-partout)  
sygn. p.d.: Podkowiński / 94  
na odwrociu pieczętka: Ze zbiorów / Hanny  
i Mariana / PODKOWIŃSKICH

**Estymacja: 320 000 – 400 000 zł**

PROWENIENCJA  
Poznań, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY  
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie,  
Władysław Podkowiński, 1990.

REPRODUKOWANY  
Władysław Podkowiński [katalog wystawy],  
wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie,  
Warszawa 1990, nr kat. I, 135, s. 71.

## O skali malarskich możliwości Podkowińskiego w 1894 r. przekonuje równoległe powstanie małych, niemal abstrakcyjnych letnich pejzaży. Nowością jest ich impastowa faktura, wydobyta gęsto kładzionymi smugami tłustej, olejnej farby o intensywnej barwie.

(Charazińska E., Władysław Podkowiński, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 2002, s. 75-76)

Podkowiński uczył się w Warszawskiej Szkole Rysunkowej (1880-1884) u Wojciecha Gersona, następnie w Akademii Petersburskiej(1886), a następnie spędził rok w Paryżu (1889-1890). Tworzył rysunki i ilustracje do „Tygodnika Ilustrowanego”, „Kłosów”, „Wędrowca”. Nagłą ale konsekwentną zmianę w jego sztuce przyniósł pobyt w Paryżu, gdzie pod wpływem francuskich artystów przeszedł z konserwatywnego realizmu do impresjonizmu. Podkowiński wraz z Pankiewiczem, z którym łączyła go wieloletnia przyjaźń, przejął paryską pracownię po Józefie Chełmońskim. Podkowiński pracował szybko i spontanicznie, czego dowodem jest spora liczba obrazów powstałych na przestrzeni zaledwie dziewięciu miesięcy pobytu ( m.in. „Latarnik”, „Jesień”, Pejzaż z uschniętym słonecznikiem”, „Las w Fontaineblau”, „Damy grające w bilard” - obraz o szokującym wówczas temacie), oprawione w czarne aksamitne ramy wystawił w Salonie Krywulta co wywołało swoistą sensację. W latach 1891-1892 spędzał po kilka miesięcy w Mokrej Wsi u Juliana Maszyńskiego oraz w sąsiednim Chresnem u Kotarbińskich. Malował wtedy „Łubin w słońcu”, Studium blondynki”, Dzieci w ogrodzie”(1891), „Mokrą Wieś”, z tego czasu pochodzą też: przepiękny pejzaż „W ogrodzie” (Muzeum Bytom), i „Brzegi Świdra”. W 1892 malował także mieniący się od błękitów „Nowy Świat”, oraz „Portret Ewy Kotarbińskiej” w ciemno karminowej sukni siedzącej w fotelu na tle żółtawej draperii. Wtedy też powstaje przepiękny portret kobiety „Konwalia” oraz „Taniec szkieletów”. W okresie między 1892 a 1893 nastąpił zwrot w twórczości Podkowińskiego. „Taniec szkieletów” - ogromne fioletowożółte płótno, pełne kościotrupów i nagich kobiet, stanowiące swoistą odmianę sabatu czarownic stanowiło jedno

z głównych dzieł symbolicznego okresu artysty, nie powróciło z wystawy w Chicago. W 1893 roku pojawiła się „Bajka” z królewną przykutą do skały i wilkami, „Ironia” z postacią kobietą trzymającą serce. Jednocześnie Podkowiński tworzył impresjonistyczne pejzaże i portrety jak „Portret Feliksa Jasińskiego” - wielkiego przyjaciela artysty, ale też „Pejzaż z koniczyną” czy Krajobraz wiosenny” z Sobótki. Wreszcie zimą między 1893 a 1984 poprzedzony kilkoma studiami powstaje „Szał uniesień”, wystawiony wiosną 1894 roku w Zachęcie wzbudzający sobą cały świat sztuki, będący najsilniejszym i najszczerzym aktem symbolizmu obraz, zostaje zniszczony przez artystę, ale naprawiony staraniem Feliksa Jasińskiego.W latem 1894 Podkowiński po raz ostatni malował pejzaże wiejskie, powstaje grupa obrazów sygnowana pseudonimem artysty, m.in. „Staw w parku”, „Krajobraz z Rabachówki”, „Ogrodnika z taczkami” czy właśnie „Olszynka”. Ostatnim obrazem artysty był „Marsz żałobny” odnaleziony na sztaludze po jego przedwczesnej śmierci. Dojrzała twórczość Podkowińskiego przypada na okres zaledwie 4 lat między dwudziestym piątym a dwudziestym dziewiątym rokiem życia. W tym krótkim okresie wypowiedział właściwie wszystko, jego pozycja w sztuce przedstawia się jasno, obok Pankiewicza był pierwszym zdeklarowanym impresjonistą polskim i jednym z największych symbolistów. Jego wrażliwa i pobudliwa natura sprowadziła go pod wpływem osobistej tragedii na manowce sztuki, ale skojarzona z trafnym instynktem malarskim, jakiego dał dowody w okresie przedsymbolicznym, mogła być doprowadzić go z czasem do osiągnięć bardzo wysokiej próby.





**8**  
**JAN PESZKE**  
**(1870 - 1949)**

*Dwie dziewczyny odpoczywające  
na trawie, 1900*

pastel, papier, 44,5 x 54 cm  
sygn. l. d.: Peszke

**Estymacja: 22 000 – 26 000 zł**

Jan Peszke niemalże całe swoje życie spędził w Paryżu. Należał, obok Władysława Ślewińskiego, do grupy pierwszych polskich twórców, którzy z Francją związali swoją artystyczną drogę. Studia z rysunku rozpoczął w 1890 roku w Warszawie u Gersona, który, przekonawszy się o talencie młodego artysty, wysłał go jeszcze tego samego roku do Academie Julian w Paryżu. Po dwóch latach Peszke zarzucił studia by rozpocząć samodzielną naukę. Fascynowały go dzieła impresjonistów, prerafaelitów i artystów japońskich. Jeszcze ważniejsze były dla niego studia w plenerze, prowadzone z Paulem Signac. W tym samym czasie nawiązał kontakt z Toulu-sem-Lautrec i Camille Pissarro. Już wówczas wykrystalizował się w twórcy pogląd na własną sztukę. Pisał: „(...) chciałbym kiedyś doprowadzić me prace do tego, żeby przemawiały jak najusilniej, do uczucia. Szlachetność linii i układu, harmonia i potęga harmonii i światła – oto są moje dążenia” (Polanowska J., Francuska kariera polskiego malarza Jana Mirosława Peske, [w:] Biuletyn Historii Sztuki, R. LVI, 1994, Nr 1-2, s. 155). Peszke uważał się za ucznia impresjonistów, w swoich obrazach z okresu ok. 1900 roku akcent

kładł na światło, atmosferę i nastrój. Jego ouvre charakteryzowała rozległość podejmowanych tematów. W przedstawieniach figuralnych często uwieczniał sceny rodzinne, w których ukazywał swoich najbliższych. Krytyk sztuki Edward Woroniecki zachwalał malarstwo polskiego artysty pisząc, że jest on „kontynuatorem wielkiego malarstwa [Szkoły Barbizońskiej], (...) które wzbogacił zdobyczami kolorystyki impresjonistycznej. Szczęśliwa to kombinacja świetnego rysunku z bujną, ale w korbach utrzymaną paletą i ujęciem plastycznym i mocnym tematu, w który głęboko się wczuwa, stanowi istotną, a niepowszednią oryginalność naszego rodaka” (Woroniecki E., Artyści polscy w paryskim Salonie, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, półr. I, s. 100).

Twórcze osiągnięcia malarza szybko dostrzegli krytycy i miłośnicy sztuki. Peszke wystawiał wielokrotnie w Paryżu na indywidualnych pokazach, gościł regularnie na tamtejszych Salonach. Miał mecenasów, którzy dbali o jego karierę, a do grona kolekcjonerów jego prac należeli m.in. Guillaume Apollinaire oraz Maria Skłodowska-Curie.

**Artysta-malarz, Jan Peszke, uczeń Gersona a stały bywalec „Salonów” paryskich wystawia u Bernheima, pod hasłem gromadki „Le Groupe libre” — trzynastcie dzieł (...). Prace Peszkego odznaczają się, jak zawsze, świetnym i śmiałym rysunkiem.**

(„Polonia. Revue Hebdomadaire polonaise” z dn. 21 lutego 1914, nr 1, s. 6)









**9**  
**LEON WYCZÓŁKOWSKI**  
**(1852 - 1936)**

*Kwiaty w wazonie, 1912*

akwarela, gwasz, kredka, olej, papier,  
99,5 x 71 cm  
sygn. i opisany l. d.: Dr Gólskiemu /  
LWyczół / 1912

**Estymacja: 280 000 – 350 000 zł**

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna

Kraków, kolekcja dr. Stanisława Gólskiego

Kwiaty pojawiły się w twórczości Leona Wyczółkowskiego w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku i towarzyszyły mu przez całe życie. Malował je w każdej uprawianej przez siebie technice – pastelami, akwarelą, tuszem. Tworzył również należące do rzadkości kompozycje olejne. Artysta po mistrzowsku umiał oddać piękno gatunków i ich ulotność. Przedstawiał anemony, chryzantemy, kaczęńce, piwonie, maki i róże. Na temat tych ostatnich powstało wiele wariacji łączących różne odmiany gatunku i barwy w mniej lub bardziej bogate kompozycje.

W swych studiach kwiatów Wyczółkowski rozwinął dekoracyjny walor linii i płaskiej palety koloru. Podmiot kompozycji zestawiał z chłodnym najczęściej tłem w taki sposób by uwydatnić światło oraz barwę kwiatów i liści. W pierwszych latach XX wieku, namalował liczne martwe natury, których centralnym elementem stał się wazon z kwiatami. Pochodzący z 1912 roku obraz „Kwiaty w wazonie” kompozycyjnie wpisuje się w ten kanon, zdradzając wpływy sztuki secesji i inspiracje Japonią. Przejawem secesji jest niewątpliwie wycinkowość i fragmentaryczność ujęcia oraz eksponowanie pojedynczych elementów. Wyczółkowski był mistrzem wysmakowanych kolorystycznie zestawień, które w oferowanej kompozycji realizują się poprzez skonstrastowanie czerwieni kwiatów z czarnym tłem. Fascynacja orientem uwidacznia się z kolei w ornamentalnej dekoracji wazonu.

Umieszczony na pracy napis stanowi ciekawostkę rzucającą odrobinę światła na prywatne życie malarza. Wyczółkowski zadedykował kompozycję dr. Stanisławowi Gólskiemu. Wiadomości na temat Gólskiego są dość skąpe, niemniej jego nazwisko przewija się w źródłach kilkakrotnie. W katalogu wystawy „Sto lat malarstwa polskiego 1800-1900” (TPSP, Kraków 1929) dr Stanisław Gólski wymieniany jest jako właściciel kilku prezentowanych na ekspozycji dzieł. Wiadomo, że jako lekarz miejski prowadził praktykę lekarską w Krakowie przy ul. Basztowej, o czym donosi krakowski „Adresarz-Informator” z 1933 roku. Prawdopodobnie opiekował się on Wyczółkowskim, który zmagał się z problemami zdrowotnymi wynikającymi z jego znacznej postury. Z postacią artysty łączy Gólskiego również zachowane w zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy zdjęcia. Wykonane przez doktora w czasie pobytu Wyczółkowskiego w Gdańsku latem 1927 roku, ukazują artystę i jego żonę Franciszkę. Fotografie noszą na odwrociu czerwony stempel z napisem „Fotogr. Dr. St. Gólski”. Wyczółkowski od 1912 roku w celach zdrowotnych regularnie udawał się nad polskie morze. W świetle powyższego przypuszcza można, że z doktorem Gólskim łączyła malarza wyjątkowa więź przyjaźni i zaufania, stąd też zdecydował się specjalnie zadedykować mu prezentowany obraz.

**Kwiaty Wyczół kochał, kwiatami był obdarowywany, roilo się w jego pracowni od przepięknych okazów róż, anemonów, goździków, rododendronów, azalii a nawet storczyków, które specjalnie dla niego były sprowadzane z cieplarni Rotschilda w Wiedniu. (...) dobijano się o każdy obraz, nieomal o każdy szkic; płacono tysiące koron za niewielkie studium kwiatowe.**

(Twarowska M. [red.], Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia, Wrocław 1960, s. 271-272)





Okuń jest typowym „nastrojowcem-  
lirykiem”. Liryzm jest dominującą władzą  
jego ducha, a zamysł dekoracyjnej formy  
i ogromne poczucie barwy są głównymi  
pierwiastkami uzdolnienia malarskiego.

– *Władysław Wankie*

Wystawa prac Edwarda Okunia w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Świat 1906, nr 52, [w:]  
Wiesław Juszczyk, *Malarsstwo Polskiego Modernizmu*, wyd. słowa obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 296.

**10**  
**EDWARD OKUŃ**  
**(1872 - 1945)**

*Portret żony artysty, 1916*

akwarela, papier, 54,5 x 29 cm  
sygn. l. d. inicjałem wiązonym: EOKVN. 1916  
na odwrociu oprawy napis autorski: PORTRET  
MEJ ŻONY ZOFI (sic!) | MALOWANY w ANTICO-  
LI-CORRADO | NA TARASIE ZAMKU H=VETOLI.  
Obok napis ołówkiem: 30 x 57 oraz nalepka  
wystawy w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięk-  
nych w Warszawie

**Estymacja: 30 000 – 40 000 zł**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 09.03.2021, poz. 12  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Agra Art, aukcja 25.06.2006, poz. 47





**11**  
**ELIGIUSZ NIEWIADOMSKI**  
**(1869 - 1923)**

*Ilustracja do "Straconej" Cecylii Niewiadomskiej, ok. 1897*

olej, deska, 13,5 x 19 cm (w świetle oprawy)  
na odwrociu opisany: ilustracja do "Stracona"  
C. Niewiadomskiej - / m. E. Niewiadomski.

**Estymacja: 4 000 – 5 000 zł**

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna

Warszawa, kolekcja Stanisławy Niewiadomskiej

Eligiusz Niewiadomski w swoim oeuvre chętnie sięgał po kameralne formy. Znane są jego pełne uroku widoki litewskiej wsi, krajobrazy tatrzańskie i nastrojowe nokturny. Tworzone z wielką wprawą i wycuciem, stanowią niemal impresjonistyczny zapis chwili – zapadającego zmroku nad polami czy chmur schodzących ze zbocza góry na tafle wody. Niezależnie od podejmowanej tematyki prace Niewiadomskiego reprezentowały doskonałą umiejętność warsztatową, cenioną przez krytyków i publiczność. Inspiracją dla artysty były nie tylko liczne odbywane, bliższe i dalsze, podróże. Niewiadomski jako człowiek o wszechstronnym wykształceniu, sięgał chętnie do historii i literatury. Pod koniec lat 90. XIX wieku publikował recenzje oraz własne ilustracje m.in. w „Wędrowcu”, „Tygodniku Ilustrowanym” czy „Kurierze Warszawskim”.

Oferowana praca jest wyjątkową propozycją dla miłośników malarstwa Niewiadomskiego. Przedstawia siedzącą na skale u wybrzeży morza, wpatrzoną w dal postać kobiecą. Zapadający zmrok przecięty jest jedynie jasną smugą światła otulającego widoczny w tle horyzont. Utrzymana w czarno białej tonacji, a przy tym niezwykle nastrojowa i nostalgiczna kompozycja powstała

około 1897 roku jako ilustracja do wydanej w tym samym czasie powieści o tytule „Stracona”, napisanej przez siostrę malarza – Cecylię Niewiadomską (1855-1925). W powieści „Stracona” pisarka poruszyła wątki autobiograficzne – ból osieroceńia, tęsknotę i siłę więzi międzyludzkich, zwłaszcza tych rodzinnych. Nauczycielka, tłumaczka, pisarka, autorka podręczników oraz działaczka oświatowa, Cecylia Niewiadomska znana jest dziś głównie jako tłumaczka „Baśni” Hansa Christiana Andersena, „Baśni” braci Grimm, „Podróży Guliwera” i „Chaty wuja Toma”. Jako autorka książek dla dzieci i młodzieży zadebiutowała około roku 1885 tłumaczeniami z literatury francuskiej, angielskiej i włoskiej, drukowanymi bądź to w formie osobnych pozycji książkowych, bądź na łamach popularnych pism warszawskich, jak „Kurier Codzienny”, „Bluszcz” czy „Tygodnik Ilustrowany”. Dużą poczytnością cieszyły się utwory dla młodych czytelników, m.in.: „Odrodzona” (1896), „Powiastki króciutkie dla małych dzieci” (1897) oraz „Stracona” (1897). Bardzo popularny stał się także wychodzący od 1909 roku cykl „Legends, podania i obrazki historyczne”, w którym przedstawiała dzieje polityczne i obyczaje narodu polskiego.



**Drobne iskiereki ja krzeszę cierpliwie,  
Własnem je tchnieniem zasilam i żywię,  
Zanim noc pierzchnie, noc głucha i czarna.**

(Niewiadomska C., Stracona, wyd. Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1897, s. 30)





# JACEK MALCZEWSKI

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

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



**12**  
**JACEK MALCZEWSKI**  
**(1854 - 1929)**

*Wiejska zabawa, ok. 1885-1890*

olej, płótno, 74 x 153 cm  
sygn. p. d.: J. Malczewski

**Estymacja: 500 000 – 600 000 zł**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Kraków, kolekcja prywatna

Już na etapie studiów paryskich, w kręgu twórczych zainteresowań Jacka Malczewskiego pojawiają się dwa silne akordy. Jednym z nich jest popowstańcza martyrologia, drugim – zafascynowanie ludowym folklorem. Artysta zgłębia obyczajowość wiejską, jej tradycje i barwne stroje. Maluje chłopskie panny, odpoczywających pastuszków i różne sceny z życia wsi. Ma ponadto w głowie, przekazywane często ustnie z pokolenia na pokolenie legendy i podania, a także historie płynące z romantycznej poezji Juliusza Słowackiego. Jego wyobraźnię coraz silniej rozbudza dziwność i fantastyka, które owocują cyklem „Rusałki” oraz podobnymi w wyrazie dziełami pt. „Wariat wiejski” i „Niespełna rozumu”.

Oferowane dzieło reprezentuje wczesną i niezwykle oryginalną fazę twórczości Malczewskiego, oddającą czar polskiej wsi. Tematycznie łączy się ono z takimi kompozycjami artysty, jak „Swaty”, „Na ławie”, „W szkodzie” czy „Wieczorynka”. Malownicza scena przedstawia rozgrywającą się pod gołym niebem chłopską zabawę. Pary pływają żwawo w rytm muzyki, a przygrywa im widoczna w centrum płótna orkiestra. Pośród trzymany przez mężczyzn instrumentów da się wyróżnić skrzypce, wiolonczelę, koncertynę i tamburyn. Część towarzystwa, stojąca pod kolumnowym gankiem, nie zdążyła jeszcze dołączyć do tanecznego korowodu. Wesoły chłop, wznosząc w górę swój czarny kapelusz, prosi stojącą za nim pannę w wianku do wspólnej zabawy. Cóż to za uroczystość? Malczewski pozostawia

widzowi przestrzeń do rozważań. Pośród swoich barwnych postaci, umieszcza harcujące w tańcu dzieci, stojącego na ganku rabina, a także dwóch małych Żydów, siedzących na prymitywnym, drewnianym wozie przy prawej krawędzi płótna. Mimo szkicowej formy, obraz odznacza się zadziwiającą drobiazgowością szczegółów i soczystą paletą barwną. Pobrzmiwają w nim także echa pewnej wrażliwości. Zręcznemu artyście udało się w sposób skrótowy i lapidarny oddać zarówno radosny nastrój sceny, jak i charakter jej bohaterów.

Na pierwszy rzut oka wydawałoby się, że przedstawienie pozbawione jest owej podskórnej i wszechobecnej w sztuce Malczewskiego metaforyki. Przyglądając się jednak bardziej wnikliwie, zaobserwować można, że pośród chłopskiego ludu pojawiają się dziwne, niejednoznaczne postacie. Z lewej strony obrazu, nad tańczącą chłopką w czerwonej chuście i żółtym fartuszku, nieoczekiwanie objawia się pysk konia. Dosiadający zwierzę jeździec, z uniesioną do góry ręką, zaznaczony jest ledwie kilkoma pociągnięciami pędzla – wylania się niczym widmo z tumanów mgły. Z kolei opierająca się o ścianę dworku kobieta z dziewczynką u boku, zamiast chłopki – przypomina bardziej jedną z bachantek, pojawiających się tak często w późniejszych płótnach artysty. Dzieło stanowi niezwykle oryginalny przykład twórczości Malczewskiego, w którym ludowość łączy się z baśnią i romantycznym postrzeganiem rzeczywistości.



**Obok kreacji Malczewskiego, w których znajduje wyraz odrębność ujęcia przez niego tematyki ludowej (...), są i takie, które mieszczą się w ramach przyjętej wówczas w malarstwie polskim konwencji, odbijającej oddziaływanie szkoły monachijskiej, jak również wpływ mistrzów francuskich, jak Jules Bretona czy Bastien-Lepage’a.**

(Puciata-Pawłowska J., Jacek Malczewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in., 1968, s. 67)





Jacek Malczewski zawsze tęsknił za wsią.  
– *Michalina Janoszanka*

(Janoszanka M., Wielki Tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim, Poznań, po 1931, s. 32)



**13**  
**JACEK MALCZEWSKI**  
**(1854 - 1929)**

*Wspomnienia rodzinne, ok. 1905*

olej, płótno, 85 x 109 cm  
sygn. l. śr.: J. Malczewski  
na odwrociu okrągła pieczęć zbiorów Marii  
Malczewskiej, powyżej pieczęć z numerem: 95

**Estymacja: 400 000 – 450 000 zł**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Kielce, kolekcja Józefa Zaleskiego

Prezentowane „Wspomnienia rodzinne” to niespotykany w spuściźnie Malczewskiego portret grupowy, przedstawiający najważniejsze kobiety jego życia. Głównymi postaciami kompozycji są tu córka Julia, starsza siostra Bronisława i żona Maria z Gralewskich Malczewska. Kobiety zostały ujęte w zieleni ogrodu na tyłach domu, którym jest najprawdopodobniej willa „Pod Matką Boską” na krakowskim Zwierzyńcu, gdzie rodzina Malczewskich przeprowadziła się w 1899 roku. Z okna w tle obrazu wychyla się w czarnym czepeczku matka malarza, Maria z Korwin-Szymanowskich Malczewska. Wzrok kieruje na ubranego w beżowy szynel syna, któremu towarzyszy dziwaczny koń.

Rozpływająca się niczym w oparach mgły scena rodzinna powstała zapewne około 1905 roku, kiedy to pierworodna Juleczka była jeszcze nastoletnią panną. Malczewski obserwując ukochaną córkę „(...) jeszcze jako dziecko – przezuwał wyjątkowość jej natury, rozumiał pokrewną własnej marzycielskość; o los jej niepokoił się zawsze, wiedząc jak nikła była jej odporność wobec przeciwności i doświadczeń, które przynosiło jej życie” (Janoszanka M., Wielki Tercjarz – moje wspomnienia o Jacku Malczewskim, Poznań, s. 289). Artysta przedstawił dziewczynkę jak stara się schwycić jednego z latających motyli – symbolu wolności, miłości i szczęścia. Podobny motyw córki, tym razem trzymającej na dłoni polnego świerszcza, pojawia się jeszcze na bocznym skrzydle tryptyku „Muzyka” z 1906 roku.

Chwytającej motyla Julce przyglądają się siostra i żona Malczewskiego. O lekko pucułowanej buzi Bronisława była dwa lata starsza od Jacka. W przeciwieństwie do młodszej siostry Heleny, nigdy nie wyszła za mąż. Poświęciła

swoje życie najbliższemu, troskliwie opiekując się matką w jej ostatnich latach. „Religijność jej była doskonała, a objawiała się nie w dewocji, lecz w cnotach. Troskała się tylko o drugich, nie myśląc nigdy o sobie” – pisała o Bronisławie Maria Janoszanka (Janoszanka M., dz. cyt., s. 75). Matka zmarła w 1898 roku. Niemniej Malczewski często powracał do wspomnień o niej, przedstawiając ją na swych płótnach zawsze jako korpulentną, starszą kobietę w czarnej sukni i takim też czepeczku. W 1905 roku wykonał portret matki w pełnej postaci, dedykując go siostrze Helenie. Na oferowanym płótnie przedstawił Marię z Korwin-Szymanowskich Malczewską tym razem w otwartym oknie. Motyw okna „(...) w malarstwie Malczewskiego często jest, obok drzwi, studni czy płotu granicą wyznaczającą dwa różne światy – rzeczywisty i fantastyczny (...)” (Szymalak-Bugajska P. [red.], Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, Muzeum im. Jacka Malczewskiego, Radom 2019, s. 120). Tutaj okno w symboliczny sposób oddziela świat żywy od świata umarłych.

Odmalowana w delikatnej, pastelowej tonacji kompozycja poprzez swoje szkicowe ujęcie przypomina marzenie sennie. Widmowe sylwetki wylaniają się z kłębow mgły, niczym z kłębow pamięci, i stają się rozpoznawalne poprzez oszczędne detale twarzy. Dzieło charakteryzuje nastrój wyciszenia i rodzinnej sielanki. Niczym w krainie wiecznej szczęśliwości, artysta stoi w swoim ogrodzie w towarzystwie ukochanych najbliższych. Patrząc na przedstawioną scenę jasno można stwierdzić, że jest to malarski wyraz uczuć Malczewskiego względem najważniejszych kobiet jego życia.



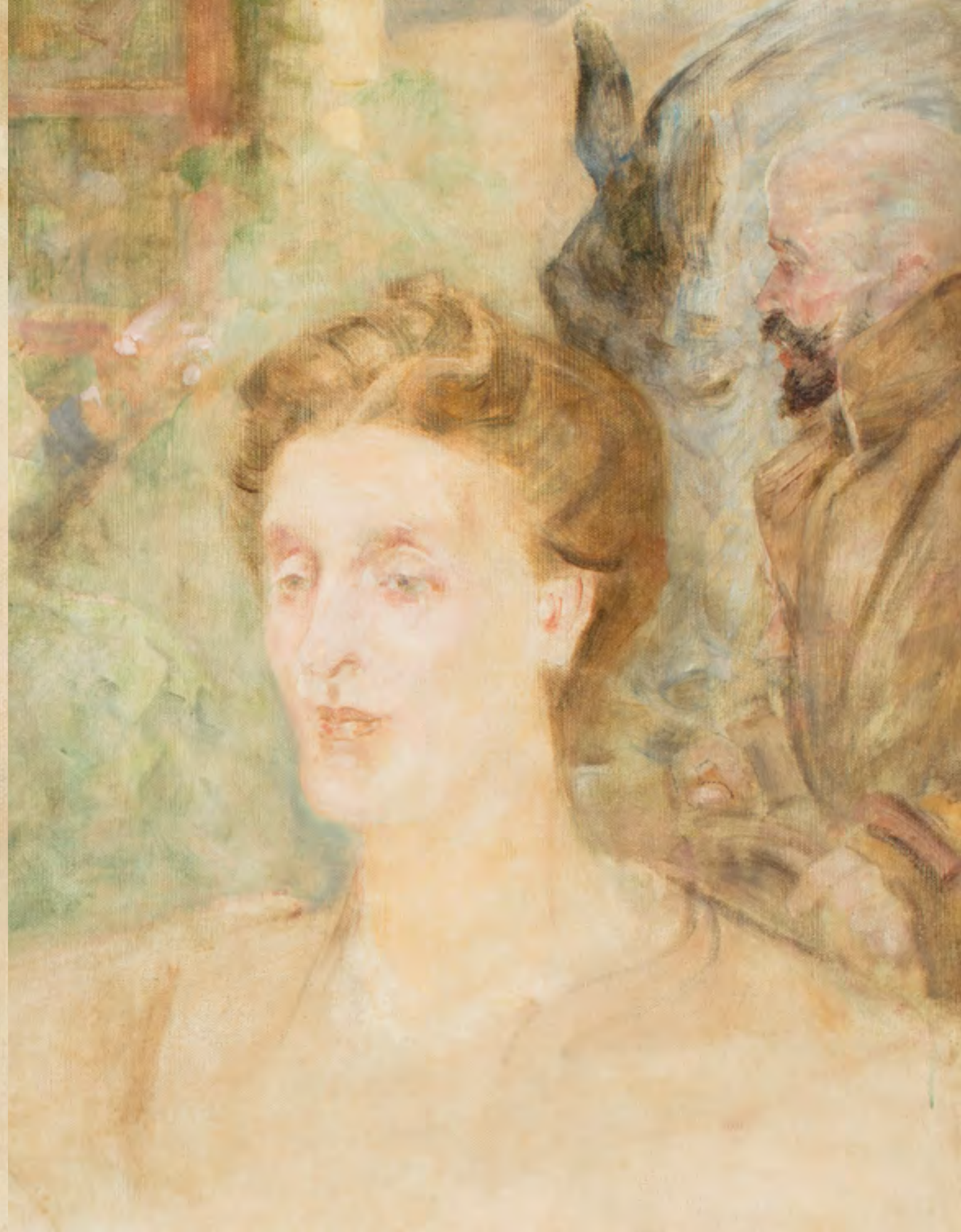
**(...) Jacek (...) pomimo ogromnej miłości, jaką darzył dzieci, faktyczną władzę nad nimi oddał żonie. Maria podejmowała decyzje odnośnie do wychowania oraz edukacji dzieci, będąc zdecydowanie bardziej pobłażliwa wobec syna, a „bujającą w obłokach” córkę starała się utemperować.**

(Szymalak-Bugajska P. [red.], Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, Muzeum im. Jacka Malczewskiego, Radom 2019, s. 127)



Wyobrażał ludzi nie w klimacie codzienności, jaka ich otaczała, ale w jakiejś wymarzonej przez siebie innej rzeczywistości, która nadawała kształt jego niepowtarzalnej wizji artystycznej.

(Puciata-Pawłowska J., Jacek Malczewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in., 1968, s. 191-192)





Malarstwo portretowe tego artysty jest równie subiektywne, jak i wszystkie inne jego prace – i w tej kategorii rozpatrywane, staje się najzrozumialsze.

(Puciata-Pawłowska J., Jacek Malczewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in., 1968, s. 191)

#### 14 JACEK MALCZEWSKI (1854 - 1929)

##### Portret Konrada Góreckiego, 1919

olej, płótno, 74 x 47 cm  
sygn. p. g.: JMalczewski / 1919

Estymacja: 400 000 – 500 000 zł

PROWENIENCJA  
Poznań, kolekcja prywatna  
Kraków, kolekcja Wiesława Góreckiego

WYSTAWIANY  
Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Jacek Malczewski 1855-1929, lipiec – wrzesień 1939.

LITERATURA  
Jacek Malczewski 1855-1929 [katalog wystawy], Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1939, poz. 47 (jako „Portret ojca”).

Przez całe swoje twórcze życie Jacek Malczewski malował osoby ze swojego otoczenia, znane i mniej znane. Zostawił nam wizerunki wybitnych uczonych, malarzy, pisarzy, artystów, przemysłowców i portrety osób bliżej nieokreślonych, które jednak przez to, że są bohaterami jego obrazów urastają do rangi osób ważnych i znamienitych. Pracował zawsze według skryzlowanego schematu, w którym głównym motywem jest postać ludzka malowana do pasa, czasem w popiersiu. Dominującym elementem nad całym obrazem jest zawsze głowa i wyraz twarzy. Dzieła te odznaczają się wyjątkowym dopracowaniem detalu – grymasu, gestu, spojrzenia. Nie są jedynie malarskimi wizerunkami, a pogłębionym portretem psychologicznym modela, dającym szerokie pole interpretacyjne.

Prezentowany portret, namalowany przez Malczewskiego w 1919 roku, ukazuje eleganckiego mężczyznę w sile wieku. Jest nim Konrad Górecki – inżynier budownictwa, dyrektor kamieniołomów miast małopolskich i członek Krakowskiego Towarzystwa Technicznego. Wraz z żoną i synem Wiesławem mieszkał w Krakowie, przy Rynku kleparskim 5 i niewątpliwie był znaną oraz ważną postacią tamtejszego środowiska. Malczewski ukazał go w popiersiu, ubranego w wytworny czarny surdut i kamizelkę. Spod okalającego szyję czarnego krawata, wystaje śnież-

nobiały kotnierzyk koszuli. Mężczyzna dumnie unosi podbródek, trzymając w dłoniach cylinder i laskę – nieodłączne atrybuty prawdziwego dżentelmena. Kierując swój wzrok w dal, gdzieś poza ramy obrazu, wygląda bardzo dostojnie, niczym prawdziwy człowiek sukcesu. W kontraście do jego poważnej figury, w odległym pejzażu artysta odmalował obściskującą się parę. Żołnierz o krzywych nogach i przystojnym wąsie, ochoczo trzyma w ramionach jedną z plejady tajemniczych, kobiecych postaci w mitologii Malczewskiego. Skąpo odzianą pannę wyróżnia czerwony płaszcz i frygijka czapka – symbol wolności.

Po śmierci Góreckiego w 1932 roku, dzieło przeszło w ręce jego syna i synowej. Obecnie na wystawie artysty w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1939 roku, widniało w spisie jako „Portret ojca”. Doskonale technicznie praca wpisuje się w szeroki wachlarz tworzonych przez malarza wizerunków znanych w Krakowie osobistości, nieodłącznie uzupełnianych symbolami i alegoriami. Stanowią one swego rodzaju rebusy, by widz trudził się i zachodził w głowę „dlaczego artysta takie, a nie inne wybrał dopełnienia” – jak stwierdził malarz Marian Wawrzyniecki (Wawrzyniecki M., Myśli o Jacku Malczewskim, „Sfinks” 1911, cyt. za: Puciata-Pawłowska J., Jacek Malczewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in., 1968, s. 191).

Jako portrecista Malczewski nie zrzeka się i nie zatracza swej osobowości; manifestuje się ona zawsze. Jak cała twórczość, jak wizerunki własne, tak i portrety innych osób są bardzo subiektywne, bardzo osobiste. Może właśnie przez to trwa ich oddziaływanie i do dziś mają one moc przekonywującą, bo jak słusznie mówił Oskar Wilde – jedynymi portretami, w których prawdziwość się wierzy, są te, w których model odgrywa rolę uboczną, a osobowość malarza główną.

(Puciata-Pawłowska J., Jacek Malczewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in., 1968, s. 212)









**15**  
**ANDRZEJ PRONASZKO**  
**(1888 - 1961)**

*Portret zesłańca, 1909*

olej, tektura, 41,5 x 41,5 cm  
sygn. l. d.: and. Pronaszko. 1909

**Estymacja: 30 000 – 40 000 zł**

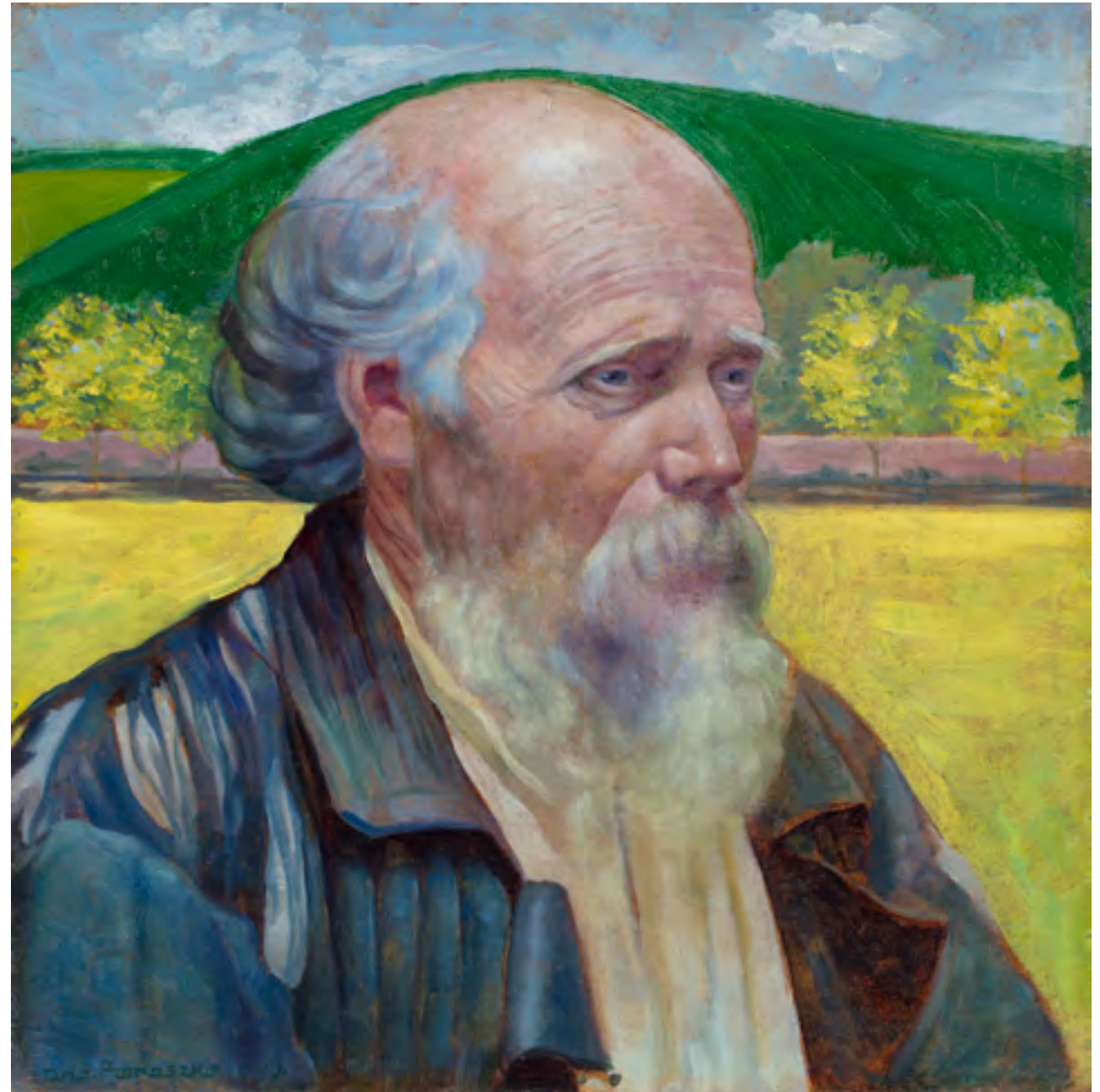
PROWENIENCJA  
Wrocław, kolekcja prywatna

Chociaż Andrzej Pronaszko znany jest przede wszystkim jako wybitny scenograf, to właśnie fascynacji malarstwem uległ najwcześniej. We wspomnieniach z dzieciństwa spędzonego na Podolu pisał: „Trawiłem czas – w mniejszym stopniu na zabawach z rówieśnikami – a w większym na wymalowywaniu barwnymi kredkami przedmiotów otaczającego mnie świata, który z dnia na dzień kolejno odkrywałem” (Wierzbicka A., Andrzej Pronaszko znany scenograf i zapomniany malarz, [w:] Biuletyn Historii Sztuki, R. LVI, 1994, Nr 1-2, s. 101). Początkowo, za namową ojca, podjął studia w Wyższej Szkole Przemysłowej w Krakowie, lecz już w 1909 roku wstąpił na krakowską Akademię Sztuk Pięknych. Tam, pod okiem Leona Wyczółkowskiego, pracował „(...) nad realistycznym opanowaniem formy i koloru studiowanego przedmiotu” (Tamże, s. 102). Po roku, zniechęcony konserwatywnym Akademii, zrezygnował z nauki – ale nie z malarstwa. Obrazy z pierwszego okresu twórczości Pronaszki noszą znamiona sztuki Młodej Polski. Znac w nich również echa lekcji malarstwa, pobieranych w młodości od Wlastimila Hofmana, z którym zaprzyjaźniona była rodzina Pronaszków. Doskonale uwidacznia to oferowany „Portret zesłańca” z 1909 roku.

Zasadniczą zmianę przyniósł rok 1913, w którym artysta zwrócił się ku formizmowi. Od tego czasu obrazy Pronaszki charakteryzowała uproszczona i zgeometryzowana forma. Podejmowane tematy zaczęły oscylować wokół moty-

wów religijnych. W 1916 roku, wspólnie z bratem Zbigniewem oraz Tytusem Czyżewskim, założył „Towarzystwo Skrajnych Modernistów”, które za cel stawiało sobie przeciwstawienie się panującemu w sztuce polskiej odrętwieniu. Ugrupowanie noszące faktyczną nazwę „Ekspresjoniści Polscy” w 1919 roku przeobraziło się w Formistów. Czołowym teoretykiem grupy stał się Zbigniew Pronaszko. W 1921 roku malarstwo artysty zaczęło zdradzać wpływy kubistyczne, stało się bardziej monochromatyczne, utrzymane w tonacji szaro-niebieskiej. Preferowaną przez niego techniką malarską był wówczas olej. Przez cały okres swojej twórczości równie ważnym i rozwijanym równoległe z malarstwem sztalugowym gatunkiem był rysunek.

Choć w 1922 roku rozpadła się grupa Formistów, Pronaszko nie zarzucił eksperymentów z formą. W końcu w roku 1926 związał się z ugrupowaniem „Praesens”. W odróżnieniu od pozostałych członków grupy, jego obrazy nie były ściśle abstrakcyjne, operowały raczej zasadami deformacji przedmiotu. Począwszy od 1935 roku artysta zaczął powoli wycofywać się z malarstwa na rzecz większego zaangażowania w uprawianą jednocześnie scenografię. Andrzej Pronaszko pozostaje na kartach polskiej historii sztuki jako artysta wszechstronny, o wielkim talencie i równie silnej potrzebie poszukiwań właściwego dla siebie języka wypowiedzi.







# WIERUSZ KOWALSKI

Alfred Wierusz Kowalski, fot. materiały prasowe.

Alfred Wierusz-Kowalski – słynny malarz wilków – należy do czołowych przedstawicieli szkoły monachijskiej. Urodził się w 1849 roku w Suwałkach. Wychowany wśród lasów i jezior, w bliskim kontakcie z naturą, bardzo szybko uwrażliwił się na jej piękno. Mając ledwie osiem lat, doświadczył jednak również mroków dzikiej przyrody. W jego pamięci trwale zapisało się dramatyczne wspomnienie pewnej mroźnej zimy, gdy podróżując z rodziną saniami zostali napadnięci przez stado wściekłych wilków. Wówczas nie przewidywał, że doświadczenie to mocno wpłynie na jego przyszłe tematy malarskie.

Gdy chłopiec miał niemal szesnaście lat, państwo Wieruszowie przeprowadzili się do Kalisza. Miasto to dynamicznie się rozwijało, co dawało lepsze warunki życia, pracy i nauki. Uczęszczając do Męskiego Gimnazjum Filologicznego, młody Alfred otrzymał tam swoje pierwsze lekcje rysunku. W 1868 roku wyjechał do Warszawy by kontynuować edukację w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Oprócz słynnego pejzażyisty, jego pedagogami byli Rafał Hadziewicz i Aleksander Kamiński. Trzy lata później wyjechał na studia do Drezna. Wybór był nieoczywisty, gdyż w tamtym czasie najpopularniejszy kierunek wśród młodych adeptów malarstwa stanowiła akademia monachijska. Miasto nad Łabą miało jednak bogate grono polskiej emigracji, skupione wokół osoby Józefa Ignacego Kraszewskiego. Alfred jako młody student miał nawet okazję go sportretować – i mimo że praca niezbyt mu się udała, dziś jest interesującym przykładem wczesnej twórczości artysty, w dodatku w tematyce, jaką bardzo rzadko podejmował.

W akademii wytrzymał jedynie półtora roku. Wraz ze swoim przyjaciącem Václavem Brožíkiem, czeskim malarzem historycznym, opuścił Drezno dla Pragi. Wspólnie założyli tam swoją pracownię i dołączyli do praskiego środowiska artystycznego. Malarz próbował wówczas własnych sił, tworząc pierwsze samodzielne kompozycje, które następnie z sukcesem

sprzedawał w salonie sztuki Nikolausa Lehmana. W 1873 roku Wierusz i Brožík ruszyli ostatecznie do Monachium. Artysta zapisał się wówczas na tamtejszą akademię, do klasy Alexandra Wagnera. Przez chwilę również pracował w atelier Józefa Brandta.


Monachium stało się dla Wierusza prawdziwym domem. Ustatkował się i założył rodzinę z poślubioną w 1878 roku Jadwigą z Szymanowskich. Tęsknił jednak za Polską, jej pięknym, dziewiczym krajobrazem i szlacheckimi tradycjami – stąd zakupił Mikorzyn, majątek ziemski koło Konina. Miejsce było malownicze, położone nad brzegiem jeziora i otoczone lasem. Oprócz dworku, malarz posiadał tam specjalne pomieszczenie i wybiegi, przeznaczone dla swojej prywatnej hodowli wilków. Miał ich aż sześć, w tym dwa otrzymane w prezencie od niemieckiego cesarza Wilhelma. Dzięki temu mógł zaobserwować i tak doskonale oddać ich anatomię i zachowania w swoich ulubionych tematach malarskich. Do Mikorzyna jeździł latem i w okresie Świąt Bożego Narodzenia. Natomiast na stałe zamieszkała tam jego żona i córki, od czasu do czasu odwiedzając Wierusza w jego monachijskim atelier.

Dzięki międzynarodowym wystawom, kariera Wierusza szybko się rozwinęła. Miał bogaty krąg odbiorców nie tylko w całej Europie, ale i Stanach Zjednoczonych. Tworząc sztukę na wskroś polską, umiał wyczuć gusta klienteli. Zagranicznych zachwycała egzotyka malowanych scen – wyjazdów i powrotów z polowań i jarmarków, wesolych kuligów, weselnych orszaków czy też przedstawień z wilkami – natomiast w rodakach rozpałały one patriotyczne uczucia. Swoje sceny rodzajowe osadzał w malowniczym, rodzimym krajobrazie, który traktował realistycznie i z precyzją szczegółów. Poprzez swą sztukę, był ambasadorem polskości – i za to należy mu się wielkie uznanie.

**Zręczny realista, znajdujący klientelę wśród ziemiaństwa i plutokracji, podejmował, podobnie jak jego mistrz (Józef Brandt), tematykę kresową, ze szczególnie ulubionymi scenami egzotycznych dla Niemców polowań i napadów wilków, obrazami ilustrującymi życie polskiej prowincji, ziemiańskich dworów, małych miasteczek. Malował gładką jednolitą fakturą, z precyzją odnotowując szczegóły, ograniczając gamę kolorów do barw ciemnych.**

(Krzysztofowicz-Kozakowska S., Stolot F., Historia malarstwa polskiego, Kraków 2000, s. 211)





Nieodłącznym elementem rodzajowo-pejzażowych obrazów Wierusza-Kowalskiego są konie, te od stuleci darzone przez Polaków ogromnym sentymentem szlachetne i użyteczne zwierzęta. Artysta potrafił przedstawić konie w różnych sytuacjach, ujęciach oraz skrótach, wykazując niebywałą znajomość kształtu, charakteru i ruchu konia.

(Zielińska J., Rodzime motywy w twórczości Alfreda Wierusza-Kowalskiego, [w:] Fałtynowicz Z. [red.], Studia, szkice, wspomnienia o Alfredzie Wieruszu-Kowalskim, Wyd. Stowarzyszenie Przyjaciół Suwalszczyzny, Suwałki 2000, s. 64)



**16**  
**ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI**  
**(1849 - 1915)**

*Wesoła jazda, ok. 1880-90*

olej, płótno, 79 x 107 cm  
sygn. l. d.: A. Wierusz-Kowalski

**Estymacja: 500 000 – 800 000 zł**

PROWENIENCJA  
Poznań, kolekcja prywatna  
Katowice, kolekcja prywatna

Sztuka Alfreda Wierusza-Kowalskiego to konsekwentnie realizowana wizja polskości, opierająca się upływowi czasu i nowym modom. Jako wybitny „monachijczyk”, artysta łączył realizm z nastrojowością, malując sceny rodzajowe na tle rodzimych łąk, stepów i chłopskich wiosek, o różnych porach dnia i roku. W swych licznych zaprzęgach, sannach i kuligach, potrafił z wielkim talentem oddać ducha epoki i ducha samego narodu.

Prezentowana „Wesoła jazda” podejmuje jeden z ulubionych przez artystę tematów – wiejską drogę i zaprzęgi. Przez gościniec pędzą jak szalone dwa chłopskie wozy. Pierwszy zaprzęgnięty w dwa siwe konie, prowadzony jest przez energiczną wiejską dziewczuchę. Kobieta w lewej dłoni dzierży lejce, podczas gdy drugą popędza zwierzęta uniesionym do góry batem. Obok niej siedzi rozradowany chłop. Spod kół i końskich kopyt wzbijają się tumany kurzu, świadczące o niesamowitej szybkości jazdy. Czy to wyścigi? Odmalowany z daleka drugi powóz niemal dogania towarzystwo na froncie. Scena ujęta została na tle pięknego, rodzimego pejzażu. Zmieniające swą barwę na złotą listowie, sugeruje wczesną jesień – jedną z najbardziej malowniczych pór roku.

Zręcznie zastosowany w przedstawionych zaprzęgach skrót perspektywiczny świadczy o wysokich umiejętnościach warsztatowych Wierusza, wyciągniętych z doświadczeń akademickich i terminowania w pracowni Józefa Brandta. Artysta większość swoich kompozycji opierał na liniach diagonalnych, powtarzając na dalszych planach układ głównej grupy, w postaci kolejnego powozu czy sań. Nieodłącznym elementem każdego jego malarskiego dzieła jest koń, jak gdyby potwierdzając dawne powiedzenie: „Polak na koniu się rodzi”. Zwierzę zajmując tak istotne miejsce w polskiej kulturze, wnosi do sztuki Wierusza narodową nutę.

Narrację kompozycji buduje realistyczne ujęcie i bogactwo szczegółów. Efekty te dają pewne wrażenie trójwymiarowości, działając na zmysły i wyobraźnię odbiorcy. Konfrontując się z obrazem, zostaje on wciągnięty jak gdyby do bezpośredniej obserwacji rozciągniętej w czasie sceny. Może on nie tylko ją opisać, lecz również dopowiedzieć sobie wcześniejsze czy późniejsze wydarzenia – jaki jest cel podróży wesołego towarzystwa? Skąd wracają? Czy pierwszy wóz zostanie wkrótce prześcignięty? Praca odwołuje się do naszych emocji i wrażliwości zdradzając, iż dzieła Alfreda Wierusza-Kowalskiego nie powinniśmy zwyczajnie oglądać, lecz z całą siłą odczuwać.

**Z małymi wyjątkami przedzę  
swych pomysłów kompozytorskich  
snuje z życia wiejskiego, w których  
krajobraz, ludzie i konie grają  
równoważną rolę.**

(Stępień H., Liczbińska M., Artyści polscy w środowisku monachijskim, wyd. Chors, Kraków, s. 178)









I tańcowali! ...Owe krakowiaki,  
drygliwe, baraszkujące, ucinaną,  
brzękliwą nutą i skokliwemi  
przyśpiewkami sadzone, jako te pasy  
nabijane, a pełne śmiechów i swawoli;  
pełne weselnej gęźby i bujnej,  
mocnej, zuchowatej młodości i wraz  
pełne figłów uciesznych, przegonów  
i waru krwi młodej, kochania  
pragnącej. Hej!

– *Stanisław Reymont*

(Reymont W., Chłopi, wyd. Klasyka Legimi, 2014, s. 326)

Ujęta na tle zapadającego wieczora „Potańcówka wiejska” została namalowana przez Józefa Ryszkiewicza już podczas jego pobytu w Warszawie. Obraz należący do grupy nokturnów, przedstawia scenę chłopskiej zabawy. Polaną i drogę przed wiejskimi chatami wypełnia korowód tańczących par. Inni przyglądając się hulance, spacerują i odpoczywają na trawie. Odmalowana na pierwszym planie dziewczyna w białej koszuli i czerwonej chuście na głowie, ciągnie chłopaka do zabawy. Zaraz dołączają się do wesołego towarzystwa i granego oberka, krakowiaka czy mazura.

Dzień ma się już ku końcowi, wieś ogarnia zmrok, w oknach chaty palą się światła. Na

szaro-niebieskim niebie ciągle widać w oddali różową łunę zachodzącego słońca. Jeszcze za wcześnie na gwiazdy i za wcześnie, by kłaść się spać. Zabawa trwa w najlepsze. Obraz przepięknie oddaje atmosferę długiego ciepłego wieczora, być może końcówki lata. W powietrzu unosi się delikatna mgła.

Przedstawiona scena ma charakter na wskroś polski i związana jest z fascynacją młodopolskiej inteligencji ludowością, folklorem i codziennym życiem wsi. Ukazana na tle rodzimego pejzażu, stanowi przykład malarstwa późnej szkoły monachijskiej. Jest potwierdzeniem talentu Ryszkiewicza w budowaniu urzekających nastrojów scen rodzajowych.

**17**  
**JÓZEF RYSZKIEWICZ**  
**(1856 - 1925)**

*Potańcówka wiejska, 1902*

olej, płótno, 121 x 220 cm  
sygn. l. d.: JNRyszkiewicz 1902/4

**Estymacja: 60 000 – 80 000 zł**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 20.10.2022, poz. 21  
Niemcy, kolekcja prywatna







**18**  
**ZEFIRYN ĆWIKLIŃSKI**  
**(1871 - 1930)**

*Wzgórze, 1918*

olej, sklejka, 12 x 17,5 cm (w świetle oprawy)  
sygn. l. d.: Z. Ćwikliński 1918

**Estymacja: 2 500 – 3 500 zł**

PROWENIENCJA  
Tarnów, kolekcja prywatna



**19**  
**ALEKSANDER SARNOWICZ**  
**(1878 - 1938)**

*Studium pejzażowe I*

olej, sklejka, 22 x 33 cm  
sygn. l. d.: A. Sarnowicz

**Estymacja: 7 000 – 8 000 zł**

PROWENIENCJA  
Tarnów, kolekcja prywatna  
Ostoya, aukcja 21.04.2007, poz. 15



20  
TEODOR AXENTOWICZ  
(1859 - 1938)

*Jesień, ok. 1915*

akwarela, pastel, karton, 94 x 68 cm  
sygn. p. d.: Taxentowicz

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 20.10.2022, poz. 26  
Polska, kolekcja prywatna

W talencie jego dźwięczy  
pewna nuta specjalna:  
wysokie poczucie wartości  
dekoracyjnych dzieła.  
W lekkich pastelach uderza  
smak, z jakim komponuje owe  
główki, czy półfigury kobitek  
ubranych albo półnagich,  
ślicznych żywych i pikantnych.  
Axentowicz jak nikt inny,  
pamięta, aby dać im piękne tło  
perłowo szare, albo żółtawe,  
albo błękitnawe, niekiedy  
czerwone o wyszukanym  
odcieniu.  
– *Eligiusz Niewiadomski*







# STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (WITKACY)

(...) bo on [Stasiek] jest malarz, i dobry. Ma zamiłowanie i konieczną potrzebę. (...) Jeżeli tak dalej pójdzie, to zanim skończy szkołę, będzie wystawiał obrazy prawdziwe i ciekawe. Dobra to rzecz. On ma tyle radości patrząc na naturę. Tyle mu to czasu w dobry i zdrowy dla duszy sposób zabiera. Jest pejzażystą, nie cierpi miast i cieszy się każdą wierzwą, każdą chmurą, każdym załomem ziemi. (...) Był tu Ruszczyc, a wczoraj był Stanisławski i obaj najznakomitsi polscy pejzażyści z wielkim zainteresowaniem i pochwałami oglądali roboty dziecka.

– *Stanisław Witkiewicz*

(Fragment listu do Marii Witkiewiczówny, [w:] Żakiewicz A., Witkacy, Edipresse Polska, Warszawa 2006, s. 10)



**21**  
**STANISŁAW IGNACY**  
**WITKIEWICZ – WITKACY**  
**(1885 - 1939)**

*Pejzaż z Bretanii, 1911*

olej, płótno, 54 x 66 cm  
sygn. p. g.: Ignacy WITKIEWICZ 1911  
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa  
Muzeum Narodowego w Warszawie

**Estymacja: 350 000 – 400 000 zł**

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 15.03.2022, poz. 12  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Polski Dom Aukcyjny SZTUKA, aukcja  
15.03.2003, poz. 18  
Warszawa, kolekcja Lecha Emfazego Stefańskiego

WYSTAWIANY

Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, grudzień 1989 - luty 1990  
Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1913.

REPRODUKOWANY

Jakimowicz I., Żakiewicz A., Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939. Katalog dzieł malarskich, Warszawa 1990, poz. kat. 109, il. 104.  
Żakiewicz A., Witkacy, Edipresse, Warszawa 2006, s. 23.

Wczesny okres twórczości Witkacego, który można datować na lata 1902-1914, budzi wielkie zainteresowanie historyków sztuki i kolekcjonerów. Do najwcześniejszych zachowanych prac olejnych artysty należy „Pejzaż nocny” namalowany ok. 1902 roku. Przez pierwsze lata malarskiej biografii, głównym tematem zainteresowań młodego Witkiewicza pozostawał krajobraz. W pierwszych starannie kadrowanych widokach czuć wpływ ojcowskich lekcji – dokładność, opanowanie techniki, zręczność kompozycyjną przy wąskiej gamie kolorystycznej. Witkacy nie stronił od ostrzejszych kontrastów barwnych i walorowych, lubił bawić się fakturą dla podkreślenia form pejzażu.

W 1904 roku podjął studia na krakowskiej Akademii, jednak silny indywidualizm jego natury nie pozwalał mu na przywiązanie się do jednej pracowni, wskutek czego studiowanie to było nieregularne. Nie chciał iść za namową ojca i być uczniem Stanisławskiego, z dużym dystansem podchodził do akademickiego środowiska. W końcu ograniczył swe studia do pracowni Mehoffera. Nadal jednak inspiracji szukał głównie poza uczelnią. Szczególnie istotnym i płodnym dla jego malarstwa okazał się być wpływ Władysława Ślewińskiego, którego twórczość uważał za wcielenie Czystej Sztuki. Pierwsze zetknięcie ze Ślewińskim nastąpiło w 1906 roku i wywołało w Witkacym zachwyty. W czasie jednej z licznych przerw od studiowania na krakowskiej Akademii, artysta spędził rok u boku mistrza podczas jego pobytu w Poroninie w 1910 roku. Wspólne malarskie wędrówki okazały się być cennym doświadczeniem dla obydwu malarzy. Witkiewicz odnajdywał w twórczości Ślewińskiego bodźce potrzebne mu do określenia własnej postawy malarskiej, a ten widział w Witkiewiczu zdolnego i wpatrzonego weń ucznia. Była to swoista po-

wtórka relacji uczeń-mistrz, jaka niegdyś łączyła Ślewińskiego z Paulem Gauguinem.

W twórczości Witkacego dominowały w tym czasie pejzaże nadmorskie zainspirowane malarstwem swego nauczyciela. W 1911 roku, podczas dwumiesięcznego pobytu w domu Ślewińskiego w Doëlan, przeistaczają się one jednak w indywidualną interpretację bretońskiego krajobrazu. W obrazach młodego Witkiewicza dostrzec można znakomite odwzorowania skalistych nabrzeży, fal i bezkresnego przestworu oceanu. Duży wpływ na artystę wywarł, przejęty przez Ślewińskiego, symboliczny „synkryzm” Gauguina.

Oferowany „Pejzaż z Bretanii” cechuje czysto warsztatowa lekcja, jakiej młodemu twórcy udzielił mistrz. Objawia się ona w charakterystycznym dla malarstwa Ślewińskiego wyeliminowaniu pigmentów ziemistych – ugrów i ochr. Brązy uzyskiwał on przez odpowiednie zmieszanie barw, uzyskując efekt świetlistości koloru. Efekt ten widoczny jest również w witkiewiczowskim pejzażu. Prezentowany widok, namalowany w trakcie pobytu w Doëlan, stanowi niezwykle cenny wkład w poznanie całokształtu twórczości Witkacego. Rzuci światło na czas kształtowania się jego artystycznej postawy, na źródła jego inspiracji oraz późniejsze wybory. Spotkanie ze Ślewińskim miało ogromny wpływ na młodego Witkiewicza zarówno w sferze malarskiej kompozycji, jak też w rozwiązaniach warsztatowych. Oferowany pejzaż wykazuje wiele analogii z innymi płótnami artysty, powstałymi w tym samym okresie i znanymi z archiwalnych fotografii. Z uwagi na rzadkość prac Witkacego pochodzących z wczesnego okresu jego twórczości oraz ich wyjątkowe walory artystyczne, oferowany obraz jest niekwestionowanym rarytasem.





**22**  
**STANISŁAW IGNACY**  
**WITKIEWICZ – WITKACY**  
**(1885 - 1939)**

*Portret Aleksandry Korosadowicz-Ustrzyckiej, 1925*

pastel, papier, 64,5 x 47,5 cm  
(w świetle passe-partout)

sygn. wzdłuż dolnej krawędzi: T. B. + E NP 1.2.3.  
+ 3 P Ignacy Witkiewicz; ślady po dacie 1925  
na odwrociu nalepka z wystawy w Muzeum  
Tatrzańskim w Zakopanem z 1985 r.

**Estymacja: 250 000 – 300 000 zł**

PROWENIENCJA

Łódź, kolekcja prywatna  
Łódź, zakup w Galerie Miejskie (2010 r.)  
Łódź, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 09.12.2001, poz. 41

WYSTAWIANY

Zakopane, Muzeum Tatrzańskie, Twarze.  
Wystawa prac St. Ignacego Witkiewicza,  
czerwiec-wrzesień 1985.

Witkacy całkowicie poświęcił się sztuce portretowej po 1925 roku. Czując się niezrozumianym jako malarz, zerwał z malarstwem sztalugowym i założył Firmę Portretową „S. I. Witkiewicz”. Jego malowane pastelami i kredkami na papierze wizerunki podlegały surowej typologii. Nierzadko powstawały pod wpływem silnie odurzających leków, alkoholu i narkotyków, a sam artysta dokumentował swój stan, sygnując prace specjalnym autorskim kodem.

Oferowana praca przedstawia Aleksandrę Korosadowicz-Ustrzycką. Jej portret jest połączeniem typu B + E, czyli – według Regulaminu Firmy Portretowej – mieszańką typu „obiektywnego” z typem zawierającym „pogłębioną interpretację psychologiczną”. Taki wizerunek zakładał realistyczne oddanie modelu, bez karykaturalnych przerysowań. Jak odnotował artysta, odmalowany portret Korosadowicz-Ustrzyckiej powstał po kolejnych jednym, dwóch, trzech dniach przerwy od papierosów (NP 1,2,3), po których następnie Witkacy wypalił aż trzy papierosy (3P). Młoda dziewczyna przedstawiona została na neutral-

nym, złotawo-żółtym tle. W oszczędnej kompozycji, zwraca uwagę miękki modelunek i skupienie na oddaniu szczegółów twarzy modelki. Spod ciemnej grzywki błyskają delikatne, niebieskie oczy. Dalej zarysowuje się prosty nos i poważne w wyrazie, drobne usteczka. Długie, puszczone po bokach pukle włosów – jakby dopiero co rozpuszczone dwa warkoczki – stanowią o niewątpliwym uroku portretowanej. Wystający pomiędzy nimi, w wycięciu, rąbek czerwonej koszulki – będąc kolorystyczną dominantą obrazu, ożywia subtelne rysy modelki.

Piękny portret w typie B + E z 1925 roku silnie kontrastuje z drugim wizerunkiem Korosadowicz-Ustrzyckiej, stworzonym rok później. Wówczas artysta przedstawił dziewczynę w typie D, oddając tytułową „Duszę Aleksandry” poprzez silne przekształcenie jej wyglądu (Zob.: Jakimowicz I., Stanisław Ignacy Witkiewicz. Katalog dzieł malarskich, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, poz. 638, s. 91). Próżno tu szukać czaru zjawiskowej urody dziewczyny.

Wykluczona a b s o l u t n i e jest wszelka krytyka ze strony klienta. Portret może się klientowi nie podobać, ale firma nie może dopuścić do najskromniejszych nawet uwag, bez swego specjalnego upoważnienia. Gdyby firma pozwoliła sobie na ten luksus: wysłuchiwanie zdań klientów, musiałaby już dawno zwariować.

– *Stanisław Ignacy Witkiewicz*

(Regulamin Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz”, paragraf 3, Warszawa 1928)







NP<sub>2</sub> NTT 1/2 r2  
Witkam 1929 V  
(T. B. + d)



**23**  
**STANISŁAW IGNACY**  
**WITKIEWICZ – WITKACY**  
**(1885 - 1939)**

*Edmund Strążyński*  
*(z odwołaniem skorpiona), 1929*

pastel, papier, 48 x 64 cm  
sygn. i opisany l. d.: NP<sub>2</sub>π 1/2 r 2 / Witkacy 1929  
V / T.B+d

**Estymacja: 500 000 – 700 000 zł**

PROWENIENCJA  
Poznań, kolekcja prywatna  
Niderlandy, kolekcja prywatna  
Zakopane, kolekcja Haliny Kenarowej

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

REPRODUKOWANY  
Jakimowicz, O poszerzenie przestrzeni  
wewnętrznej. Eksperymentów narkotycznych  
S.I. Witkiewicza, w: Rocznik Muzeum Narodo-  
wego w Warszawie, 1984, il. 41.  
Jakimowicz I., Witkacy malarz, Warszawa 1985,  
il. 149.  
Jakimowicz I., Katalog dzieł malarskich Sta-  
niśława Ignacego Witkiewicza, wyd. Muzeum  
Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, il. XV.

LITERATURA  
Jakimowicz I., Witkiewicz als Maler, Warszawa  
1987 Jakimowicz I., Witkiewicz the Painter,  
Warszawa 1987.  
Jakimowicz I., Katalog dzieł malarskich Stani-  
śława Ignacego Witkiewicza, wyd. Muzeum  
Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, poz.  
967, s. 102.

Edmund Strążyński, zwany również Li-  
tymbrionem, należał do zakopiańskiego grona  
przyjaciół Witkacego. Był doktorem filozofii i polo-  
nistą pracującym w Państwowym Liceum Technik  
Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopa-  
nem. Amatorsko zajmował się też rysunkiem,  
a Witkacy miał niemały wpływ na jego estetycz-  
ne zapatrywania. Od 1930 roku zamieszkał wraz  
z żoną buddystką po sąsiedzku, na Antałówce.  
Mężczyźni spędzali ze sobą sporo czasu, odwie-  
dzali się i chodzili razem w góry. Nienagannie  
prowadzący się Strążyński, abstynent totalny,  
starł się też nawrócić przyjaciela i zachęcał do  
zdrowszych nawyków. Witkiewicz zaczął w końcu  
wierzyć, że wstrzemięźliwość i odpowiednia dieta  
mogą rozbudzić jego talent, a nawet wystrzą-  
szyć jego widzenie sfer bardziej niż jakieś substancje  
psychoaktywne. Gorąco przystał na eksperyment:  
„Donoszę Ci ku Twemu przerażeniu, że dziś prze-  
stałem palić definitywnie i że grozi Ci wobec mego  
gwałtownego mahatmienia poważna k o k u r e n-  
c j a [sic!]. Musisz się czegoś wyrzec (np. noszenia  
gaci albo srania do wychodka), bo inaczej szybko  
Cię przejdę” (list do E. Strążyńskiego, z 17 IV 1929,  
cyt. za: Gondowicz J., Skok w bok: trzy szpryngle,  
„Dwutygodnik”, 2013). Znając jednak złą naturę  
Witkacego, pomysł był ledwie chwilowy, a za nim  
pojawiły się następne.

Prezentowany portret Edmunda Strąży-  
skiego vel Litymbriona należy do grupy najbar-  
dziej wyjątkowych prac, powstałych w ramach  
Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz”. Jest to typ B  
+ d, czyli mieszanka typu „obiektywnego” z typem  
zakładającym efekty typu C – ale „na trzeźwo”,  
bez silniejszych substancji wspomagających.  
Dopisek u dołu pracy informuje, że artysta ma-  
lując przyjaciela nie palił od dwóch dni (NP2),  
a ponadto od pół roku nie sięgał po alkohol (Nπ  
½ r 2). Abstynencja ta być może była wynikiem na-  
mowy samego, jak wiadomo grzecznego, Strąży-  
skiego. Mężczyzna sportretowany został z ukosa,  
w trzech czwartych. Jego wielką głowę Witkiewicz  
zakończył fantastycznym odwołaniem skorpiona,  
do którego domalował jeszcze dwa zabawne,  
smocze skrzydełka. Swoją wizję Litymbriona-pa-  
jęczaka zdecydował się umieścić na agresywnie  
żółtym piasku, w lewym górnym rogu zaznaczając  
błękitem kawałek morza. Czy przyjaciel zadowo-  
lony był ze swojej podobizny? A może efektowny  
odwłok skorpiona stanowił rodzaj stodkiej zemsty  
za katusze, jakich doznawał artysta w trakcie swo-  
jego odwyku? Jedno jest pewne – nie ważne czy  
zażywał peyotl, kokainę, palił czy pił tylko „pyfko”  
– Witkacy gdy tylko chciał, przekraczał granice  
estetyki i jak nikt inny obalał przegrody między  
zjawiskami sztuki i rzeczywistości.

**Jako właściciel wielkiej firmy gębowzorów,  
czyli będąc po prostu psychologicznym  
portrecistą, mam tę wadę, że gęba ludzka  
w niesamowity sposób mnie interesuje.  
Normalnie idąc po ulicy musiałem każdą  
twarz rejestrować: wziąć ją w siebie, szybko  
strawić intuicyjnie i określić, i wyrzygać...  
– Stanisław Ignacy Witkiewicz**

(Witkiewicz S. I., Niemyte dusze, ok. 1936, cyt. za: Żakiewicz  
A., Witkacy, Edipresse, Warszawa 2006, s. 66)





Sztuka Jerzego Kossaka (...) nie mając nic wspólnego z elementami formalnymi „sztuki czystej”, posiada własne pozytywne wartości oddziaływania na świadomość narodową w duchu polskich tradycji historycznych, które mimo poniewierania nimi przez modernę pozostają nad Wisłą wciąż aktualne i żywe.

(Olszański K., Jerzy Kossak, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992, s. 37)





Oferowana wielkoformatowa kompozycja autorstwa Jerzego Kossaka należy do cyklu obrazów określanych jako „Epopcja napoleońska” lub „Epizody z wojen napoleońskich”. „Bitwa pod piramidami” należała do jednego z ulubionych tematów w twórczości artysty. Oprócz oferowanego dzieła, powstałego w roku 1927, Kossak wykonał kilka wersji tego samego motywu, dwie z których znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Krakowie.

Obraz przedstawia fragment bitwy, jaką piechota Napoleona stoczyła z kawalerią Murad Paszy na piaszczystej równinie na lewym brzegu Nilu, usytuowanej między Embabeh a Kairem. Scena ukazuje pełną furii szarżę, którą przypuszcza na pięknych arabskich koniach jazda Mameluków na czworobok francuskich grenadierów dywizji generała Desaix, widocznego wraz z dwoma sztabowcami na wielbłądach w środku kompozycji. Na prawo dwa konie, kasztan i siwek, uciekają od zgiełku bitwy. Z lewej strony grupa wojaków Murada Paszy z czerwonym sztandarem naciera na czworobok piechoty, zwartej i pewnej zwycięstwa. Otaczający dynamiczną scenę pejzaż namalowany został w tonacjach żółto-ceglastych. Z szarych tumanów wynurzają się dominujące swym majestatem dwie piramidy. Kossak w mistrzowski sposób zestawił zgiełk wojennej potyczki ze spokojem trwania doskonałych w swej formie starożytnych budowli. Będąc w najdoskonalszym twórczo okresie, artysta w sposób niezwykle brawurowy i dynamiczny operował kompozycjami, które najpełniejsze swe ujście znajdowały właśnie w malarstwie wielkoformatowym, zachowując zarazem wierność i realizm kształtów, ludzi, koni i pejzażu. Wyrazista kolorystyka, spotykana tylko w najlepszych dziełach Kossaka, wyraża się tu w silnych i czystych kontrastach barwnych, co dodatkowo podkreśla dynamikę przedstawionej sceny.

Oferowany obraz bez wątpienia pochodzi z okresu uznawanego za szczytowy w twórczości Jerzego Kossaka. W tym czasie powstawały jego najlepsze prace, oryginalne i – wbrew niesprawiedliwej obiegowej opinii godzącej w ambicje malarza – w pełni samodzielne. „Znajdujemy tu liczne obrazy o bezsprzecznych walorach artystycznych, ambitne, wypracowane, zasługujące już w pełni na miano dobrej kontynuacji realistycznej sztuki Kossaków” – pisał o dużych, historycznych kompozycjach artysty Kazimierz Olszański. Słowa te można w pełni odnieść do prezentowanego dzieła.

**24**  
**JERZY KOSSAK**  
**(1886 - 1955)**

*Bitwa pod piramidami w roku 1798, 1927*

olej, płótno dublowane, 95 x 140 cm  
sygn. l. d.: Jerzy Kossak 1927

**Estymacja: 120 000 – 140 000 zł**

PROWENIENCJA  
Poznań, kolekcja prywatna

**Walka była nierówna,  
geniusz Napoleona  
i wyborna piechota  
z jednej strony, z drugiej  
Murad Pasza, niedołęga  
i najpiękniejsza kawaleria  
świata jako stroje  
i konie, ale bez pojęcia  
o najkardynalniejszych  
zasadach strategii.  
– *Wojciech Kossak***

(Kossak W., Wspomnienia, wyd. Nakład G.  
Gebethnera i Spółki, Kraków 1918, s. 257)







**25**  
**WŁADYSŁAW CHMIELIŃSKI**  
**(1911 - 1979)**

*Widok na Kolumnę Zygmunta  
w Warszawie*

olej, płótno, 55 x 65 cm  
sygn. p. d.: Wł. Chmieliński  
na odwrociu numer: 1956 oraz pieczętka  
z paletą malarską i pieczętka "The Painter  
Exhibition" na białym nalepka z notą bio-  
graficzną artysty

**Estymacja: 14 000 – 16 000 zł •**



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

*W ogrodzie*

olej, płótno, 49 x 66 cm  
sygn. p. d.: B.RYCHTER-JANOWSKA

**Estymacja: 8 000 – 12 000 zł**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna



27  
STANISŁAW KAMOCCI  
(1875 - 1944)

*Wenecja, 1 ćw. XX w.*

olej, tektura, 35,5 x 50,5 cm  
sygn. p.d.: Kamocki

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna

Płynę w gondoli po Canale Grande.  
Włoch w czerwonej chustce,  
Jakby dokoła szyi  
Zawiązał w węzeł  
Zachód słońca,  
Wiosłuje śpiewem,  
Wiosłem melancholii.  
– *Roman Brandstaetter*

(Brandstaetter R., Wenecja, „Życie Literackie” nr 49, 8 grudnia 1957, s. 4-5)





28  
**WŁADYSŁAW SKOCZYLAS**  
**(1883 - 1934)**

*Pejzaż z okolic Chianti*

akwarela, papier, 34 x 48 cm  
sygn. l. d.: W. Skoczylas Chianti

**Estymacja: 30 000 – 40 000 zł**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 16.10.2018, poz. 30

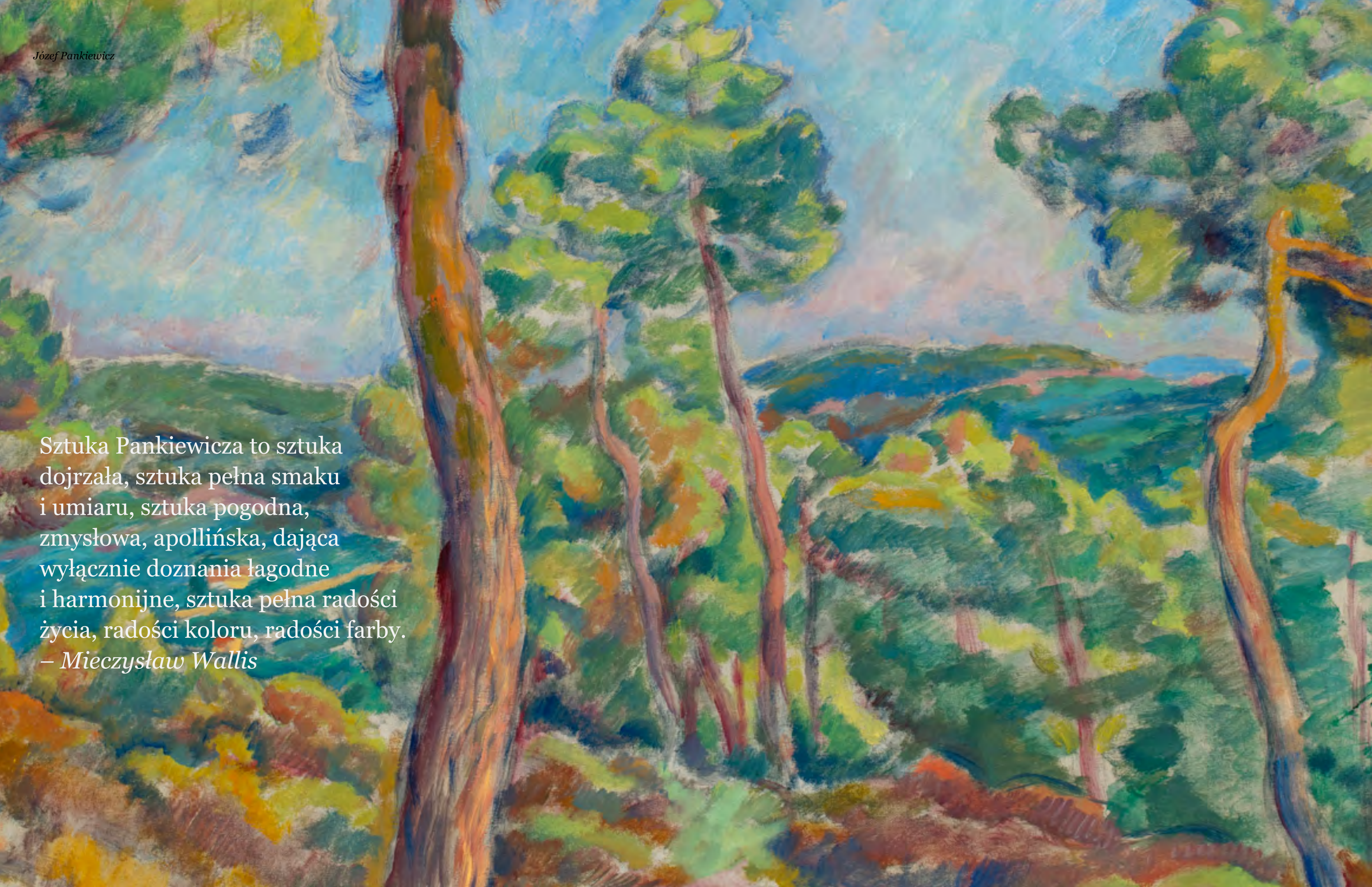
Akwarele te są nadzwyczaj ciekawe, ponieważ w nich w sposób niezmiernie czysty, niemal schematyczny, występuje dążenie Skoczylasa do zrytmizowania kompozycji figuralnej.

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





Sztuka Pankiewicza to sztuka dojrzała, sztuka pełna smaku i umiaru, sztuka pogodna, zmysłowa, apollińska, dająca wyłącznie doznania łagodne i harmonijne, sztuka pełna radości życia, radości koloru, radości farby.  
– *Mieczysław Wallis*





Wielka inteligencja, wielka wrażliwość, wielka kultura – oto określenia, które przychodzą na myśl, kiedy mowa o Pankiewiczu. Człowiek ogarnięty pasją ciągłego doskonalenia się; nieznużony poszukiwacz i eksperymentator, wiecznie głodny nowych metod i technik, ciągle, często zupełnie niespodziewanie przerzucający się od jednego kierunku, od jednego stylu malarskiego do drugiego, a przy tym, pod pozorami wiecznej zmienności, posiadający pewną własną linię zasadniczą. Natura chłonna, „bluszczowa”, jak Słowacki, oplatająca się raz po raz dokoła talentu innych a przy tym nie zatracająca swej samodzielności. Artysta, wyczuwający wcześniej niż inni nowe prądy i śmiało podążający za nimi.

– *Mieczysław Wallis*

(Wallis M., Sztuka polska dwudziestolecia, Arkady, Warszawa 1959, s. 41)

29  
JÓZEF PANKIEWICZ  
(1866 - 1940)

*Widok na port z sosnami, ok. 1920*

olej, płótno, 65 x 77,5 cm  
sygn. p. d.: pankiewicz

Estymacja: 200 000 – 250 000 zł

PROWENIENCJA  
Cieszyn, kolekcja prywatna  
Sotheby's Londyn, aukcja 12.11.2019, poz. 12







**STYL PANI MUTER  
JEST GWAŁTOWNY,  
NIEWZRUSZONY W SWEJ  
PRZEMOCY, OSTRY,  
NAPIĘTY AŻ DO KRZYKU,  
À LA VAN GOGH.**

– *Max Goth*

(Gotha M., recenzja z 1913 roku, cyt. za: Zientek S., Polki na Montparnassie, Wyd. Agora, Warszawa 2021, s. 213)



30  
**MELA MUTER**  
**(1876 - 1967)**

*Bazylika św. Piotra w Awinionie,  
lata 40. XX w.*

olej, płyta, 65 x 54 cm  
sygn. l. d.: Muter

**Estymacja: 280 000 – 350 000 zł**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Desa Unicum, aukcja 15.12.2022, poz. 115

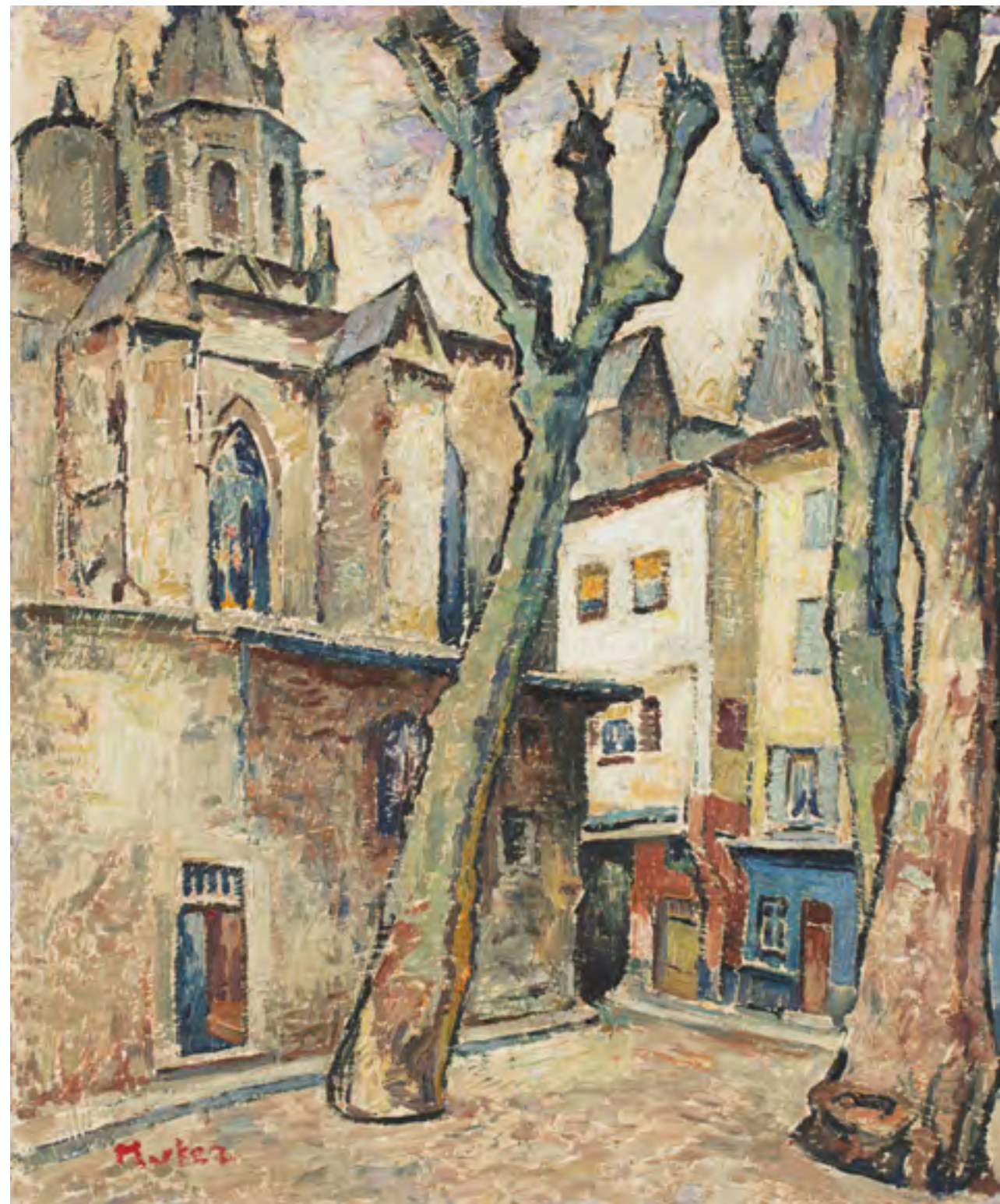
Wybuch II wojny światowej zastał Melę Muter w jej paryskiej pracowni. W 1940 roku po ewakuacji Paryża malarzka udała się na południe Francji, do rejonu, który doskonale знаła z wcześniejszych podróży, a który był mekką artystów takich jak Matisse, Derain, Braque i Picasso. Okolice Awinionu urzekły Muter, która odnalazła w nich inspirację do pełnych światła i nasyczonego koloru pejzaży. Początkowo zamieszkała w Villeneuve-lès-Avignon, a potem w samym Awinionie, w którym miała pracownię do swojej śmierci w 1967 roku. Utrzymywała się ze zgromadzonych oszczędności i z pensji nauczycielskiej, wykładając literaturę i historię sztuki w żeńskim College Saint-Marie. Nie zarzuciła bynajmniej malarstwa. Awinion ukochała sobie do tego stopnia, że w trudnym czasie wojny jego wiekowe mury i malownicze uliczki stały się najbardziej preferowanym modelem. Powstałe w ciągu lat 40. widoki miasta obfitują w ujęcia nie dające się zidentyfikować ciasnej zabudowy, krętych zaułków, swoistych impresji na temat miejsca, w którym Muter tak dobrze się czuła. Inne obrazy przedstawiają z kolei awiniońskie budowle, których rozpoznanie nie nastęcza trudności. Są to kościoły – Saint Didier czy Saint Pierre.

Utrwalona na oferowanym obrazie świątynia to Bazylika św. Piotra (basilique Saint-Pierre d'Avignon), wzniesiona w stylu gotyckim w 1358 roku na miejscu poprzedniej budowli z VII w. Kościół znajdujący się w gęszczy uliczek samego serca miasta sprawia imponujące i majestatyczne wrażenie. Na obrazie Muter odmalo-

wany został jego fragment widoczny pomiędzy zbiegiem ulic Rue Corderie i Rue Saint Pierre, a częścią zadrzewionego placu Carnot. Artystka z wyczuwalną radością dokumentowała widoki Awinionu – na trasie jej wędrówek znajdowała się nie tylko Bazylika Św. Piotra, ale również ulubiony most Saint-Bénézet, wielokrotnie uwieczniany na obrazach z lat 40. „Jej skromna pracownia była usytuowana tuż koło mostu St. Bénézet, słynnego Pont d'Avignon, na którym 'tańczą panowie, tańczą panie'. Zaraz za budynkiem znajdowała się wapienna skała z wykutymi w niej stromymi schodami, prowadzącymi poprzez papieskie ogrody do Notre Dame des Domes i Palais des Papes. Owe schody fascynowały Melę Muter. Lubiła je malować, choć zazwyczaj nie była w pełni zadowolona ze sposobu ich przedstawienia” (Mela Muter. *Krajobrazy* [katalog wystawy], [red.] Mielniczuk W., Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach, Radziejowice 2005, s. 10-13). Oferowany obraz wpisuje się w fazę twórczości Muter, którą określić można jako najpełniejszą i najdojrzałą. Zachwyty światłem i barwami południa ustępuje tu bardziej wyrafinowanemu i stonowanemu kolorystowi wyrażającemu się w wysmakowanych zestawieniach pojedynczych barw. W przypadku oferowanego obrazu swą harmonią urzeka układ błękitów i żółci zastosowany przez malarzkę w rzędzie kamieniczek znajdujących się w głębi placu. Z wielkim wyczuciem akcentuje wspomniane plamy barwne, zestawiając je z ugrami i brązami, które definiują budowlę bazyliki i bruk znajdującego się obok placu.

(...) malowane w czasie wojny i okresie powojennym widoki z okolic Awinionu operować będą zestawieniem dopełniających się: błękitu i żółci i zdają się przekazywać widzowi raczej uczucie chłodnego zimowego mistralu niż gorącego letniego dnia.

(Mela Muter, *Malarstwo / Peinture*. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, [red.] Supruniuk M. A., Majoch S., Toruń 2010, s. 31)



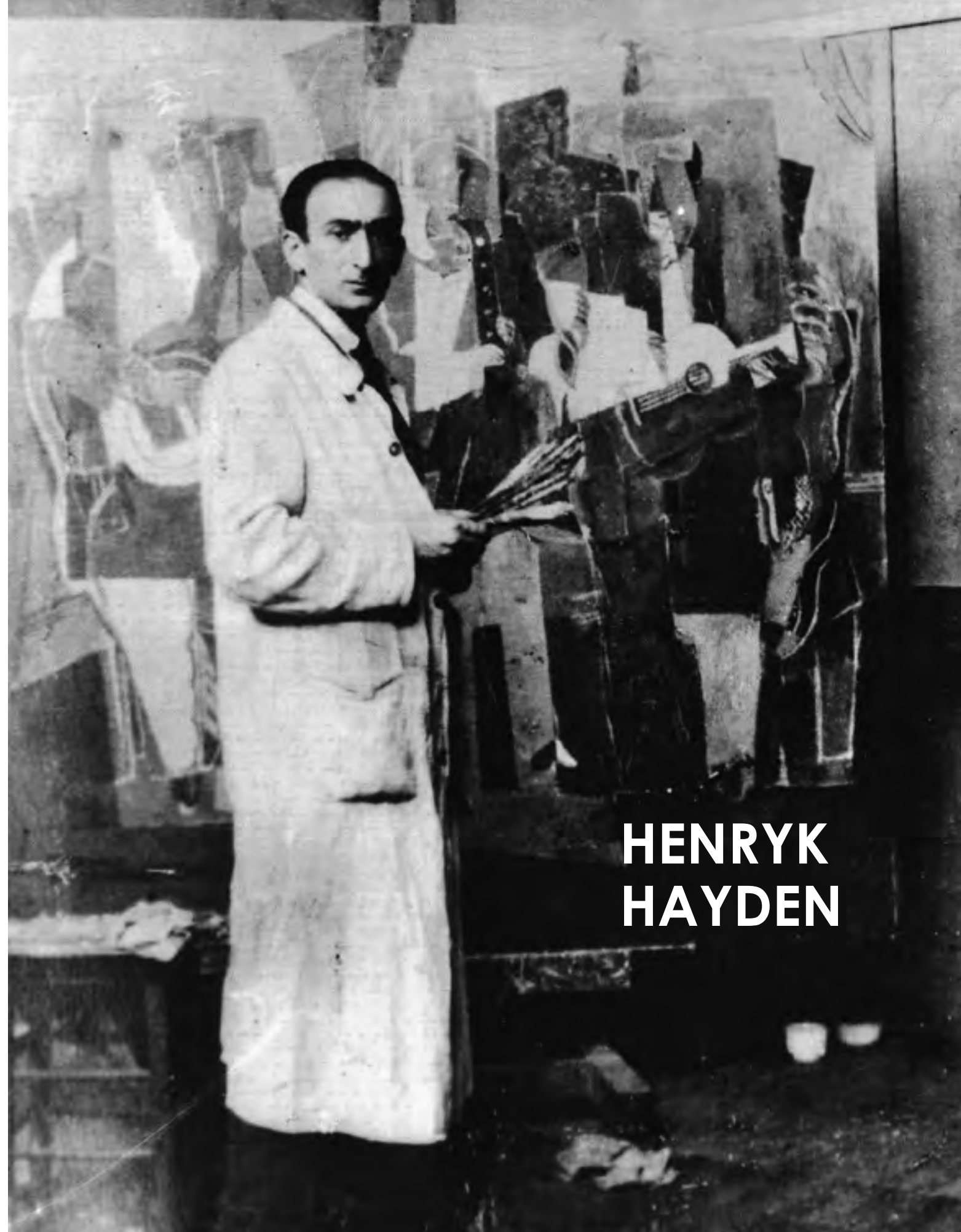


**MALARSTWO NIE JEST  
DODAWANIEM, JEST  
ODEJMOWANIEM (...)  
TRZEBA UJAĆ, ILE TO  
MOŻLIWE, ODJAĆ,  
OCZYŚCIĆ (...).  
POZOSTAWIĆ TYLKO TO,  
CO ISTOTNE.**

*– Henryk Hayden*

(cyt. za: Winiarski A., Henryk Hayden – Mistrzowie École de Paris., Wyd. Muza SA, Warszawa, 2013, s. 77)

Henri Hayden w pracowni, materiały prasowe.



**HENRYK  
HAYDEN**



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

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

Lata 1914-1915 stanowiły przełomowy okres na drodze twórczej artysty. Kontakt ze środowiskiem kubistów zaowocował ewolucją jego malarstwa, w którym dominować zaczęły charakterystyczne rekwizyty: butelki, fajki, gazety, gitary, dzbanki. W zaciszu własnej pracowni Hayden badał zagadnienia związane z reprezentacją wielowymiarowej przestrzeni na dwuwymiaro-

wej płaszczyźnie płótna. Wysiłki te szybko zostały dostrzeżone przez środowisko paryskie. Za rekomendacją Juana Grisa w 1915 roku, malarz podpisał ekskluzywny kontrakt z galerią L'Effort Moderne, prowadzoną przez amerykańskiego krytyka i marszanda Léonce'a Rosenberga – zagorzałego obrońcę i propagatora nowego nurtu w sztuce. Efektem nawiązania tej współpracy stała się indywidualna wystawa Haydena, która miała miejsce w 1919 roku.

Namalowana w 1918 roku „Martwa natura z gazetą, fajką, butelką i asem trefl” pochodzi ze wspomnianego okresu współpracy malarza z Rosenbergiem. Artysta skupiał się wówczas wyłącznie na martwych naturach, doskonaląc swój styl i warsztat. Eksperymentem formalnym towarzyszyła otwartość na rozmaite techniki, powstające wówczas kompozycje malował zarówno w technice olejnej jak i gwaszem. Na tle współczesnych mu kubistów, wyróżniła go bardzo wysublimowana paleta barwna. Był określany mianem „Renoire'a kubizmu”. W oferowanej kompozycji zwraca przede wszystkim uwagę mistrzowskie zestawienie kolorów – błękitów i ugrów. Warto odnotowania jest też harmonijne zastosowanie nakładających się planów, budujących spiętrzoną kompozycję. Poszczególne przedmioty idealnie ze sobą współgrzystują, tworząc jednolitą konstrukcję, a przy tym każdy z nich zachowuje czytelność i odrębność. Po 1922 roku Hayden zaczął powoli odchodzić od estetyki kubistycznej na rzecz własnych poszukiwań, przede wszystkim w obrębie pejzażu.

**Kiedy Hayden związał się z kubizmem, ruch ten wszedł już w swoją syntetyczną fazę. Na pierwszy rzut oka może wydawać się zaskakujące, że w tak krótkim czasie opanował ten nowy tryb i stworzył serię dzieł, które można uznać za wzorce gatunku.**

(Beckett S., Hayden, wyd. Fragments Editions, Paryż 2005, s. 51)

### 31 HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

*Martwa natura z gazetą, fajką, butelką i asem trefl, ok. 1918*

gwasz, papier naklejony na karton,  
29,5 x 41,5 cm  
sygn. l. d.: Hayden;  
na odwrociu nalepka z Galerie Zlotowski  
w Paryżu oraz nalepka z wystawy z Modernism  
Gallery w San Francisco

**Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Desa Unicum, aukcja 14.12.2022, poz. 4  
Polska, kolekcja prywatna  
Millon & Associés, aukcja 15.05.2020, poz. 205  
Europa, kolekcja prywatna  
Paryż, Galerie Zlotowski (po 1998)  
Europa, kolekcja prywatna  
Sotheby's London, aukcja 30.11.1988, poz. 454

WYSTAWIANY  
Paryż, Musée National d'Art Moderne, Hayden.  
Soixante ans de peinture 1908-1968, 3 maja -  
2 czerwca 1968  
San Francisco, Modernism Gallery, 30th Anniversary  
Exhibition, 10 września - 31 października 2009

LITERATURA  
Hayden. Soixante ans de peinture 1908-1968,  
[katalog wystawy], Musée National d'Art  
Moderne w Paryżu, Paryż 1968, nr kat. 36 (jako  
"Nature morte ocre")









**32**  
**LOUIS MARCOUSSIS**  
**(1883 - 1941)**

*Kompozycja kubistyczna, 1937*

olej, płótno, 46 x 38 cm  
sygn. p. d.: Marcoussis 1937

**Estymacja: 80 000 – 100 000 zł**

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja instytucjonalna  
Dunkierka (Francja), kolekcja prywatna  
Londyn, The Leicester Gallerie  
Paryż, Galerie Jeanne Bucher  
spuścizna po artyście

Louis Marcoussis, a właściwie Ludwik Kazimierz Markus, był polskim malarzem, jednym z najwcześniejszych osiadłych w Paryżu reprezentantów międzynarodowego środowiska École de Paris. Twórczość Marcoussisa jest w Polsce stosunkowo słabo znana, natomiast na świecie ceni się ją bardzo wysoko, a samego artystę – umiejscawia w czołówce twórców kubizmu. Momentem przełomowym w formowaniu się tego awangardowego nurtu było otwarcie wystawy Salonu Jesiennego w Paryżu w 1912 roku. W Sali XI artyści zrzeszeni wokół Pabla Picassa, w tym Marcoussis, po raz pierwszy szeroko pokazali nowe prace. W myśl kubistycznych założeń, dotyczyły one przedstawienia wielu wymiarów na dwuwymiarowej płaszczyźnie obrazu przy równoczesnej dbałości o kwestie światła i zachowanie szerokiej palety barwnej. Rok później opublikowany został manifest teorii kubizmu autorstwa Guillaume'a Apollinaire pt. „Malarze kubiści. Medytacje estetyczne”. Już wówczas Marcoussis należał do środowiska formowanego przez artystów takich jak Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Francisco Picabia czy Fernand Léger.

Oferowana kompozycja pochodzi z dojrzałego okresu twórczości artysty, który w połowie lat dwudziestych wszedł w kontakt z grupą artystów znajdujących się pod wpływem surrealizmu.

W kompozycji z 1937 roku, kubistycznej geometrii form towarzyszy wyraźnie wyczuwalna aura nadrealności i snu, typowa dla sztuki surrealistycznej. Odchodząc od rygorystycznych założeń kubizmu pod koniec lat 20., Marcoussis odnalazł indywidualną ścieżkę, która opierała się na jego własnej wyobraźni. Poetyka ta nadaje jego obrazom spójności i sprawia, że na tle współczesnych mu artystów jawi się jako twórca wyjątkowy. Waldemar George pisał o ewolucji malarstwa Marcoussisa po 1928 roku, dającej początek nowemu pojmowaniu roli doświadczenia kubizmu: „(...) prawdziwą miarę swego talentu wykazał Marcoussis dopiero z dniem, w którym postanowił pozostawić wolną drogę swym skłonnościom naturalnym. Aż do tego etapu swej ewolucji, malarz, opanowany przez poezję, wtłaczał swe tematy i swe motywy liryczne w sztywne granice z góry ukształtowanej formy, odlewu, modelu. W większości jego płócien można było dostrzec konflikt między elementem plastycznym, między rytmem piękna, a magiczną i dramatyczną figuracją. Konflikt ten został usunięty. Marcoussis pojął, że tylko przez wsluchanie się w głos swego serca dosięgnie swej wewnętrznej prawdy” (George W., Louis Marcoussis, „L'Art Contemporain” – Sztuka Współczesna, 1/ 1929, s. 11).

**Sztuka Ludwika Marcoussisa daje nam jedną z podstaw do wiary i nadziei (...), gdyż zamiast empiryzmu i racjonalizmu wołał on wybrać formę, na którą doświadczenie nie wywiera żadnego wpływu, która jest czystym pędem twórczym, wyrazem wzruszenia, czystem ja.**

(George W., Louis Marcoussis, „L'Art Contemporain” – Sztuka Współczesna, 1/ 1929, s. 11)







**33**  
**HENRYK GOTLIB**  
**(1890 - 1966)**

*Martwa natura z winogronami*

olej, płótno, 51 x 75 cm  
sygn. p. d.: GOTLIB

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

**34**  
**ZYGMUNT MENKES**  
**(1896 - 1986)**

*Portret we wnętrzu*

olej, płótno, 41 x 31,5 cm  
sygn. p. d.: Menkes

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Amazing Collectible Galleries US, aukcja  
17.06.2023, poz. 0034  
USA, kolekcja prywatna







**35**  
**SZYMON MONDZAIN**  
**(1888 - 1979)**

*Pejzaż śródziemnomorski, I poł. XX w.*

akwarela, papier, 30 x 46 cm  
 sygn. l. d.: Mondzain

**Estymacja: 9 000 – 11 000 zł •**

PROWENIENCJA  
 Warszawa, kolekcja prywatna



**36**  
**MAURYCY MĘDRZYCKI**  
**(1890 - 1951)**

*Aleja tętniącej życiem wioski, 1924*

olej, płótno, 46 x 38 cm  
 sygn. p.d.: Mendjizki 1924  
 sygn. na blejtramie MENDJIZKY 1924 / Maurcie

**Estymacja: 22 000 – 26 000 zł**

PROWENIENCJA  
 Warszawa, kolekcja prywatna



37  
**NATAN GRUNSWEIGH**  
(1880 - 1956)

*W ogrodzie, 1930*

olej, płyta pilśniowa, 45,7 x 54,9 cm  
sygn. p.d.: Grunsweigh 1930

Estymacja: 18 000 – 22 000 zł •

Jego twórczość koncentrowała się wokół krajobrazów bliskiej mu okolicy i rodzinnego miasta Le Vésinet: wille przy parku, jezioro, most Croissy (...). Nawet po wojnie i straszliwej zdradzie jego ludu, [Grunsweigh] nadal malował osobliwe i urocze sceny swego adoptowanego kraju.

(Perry R., The Ghez Collection. Memorial in honor of Jewish Artists, Victims of Nazism, wyd. University of Haifa, 2019, s. 42)









**38**  
**TADEUSZ MAKOWSKI**  
**(1882 -1932)**

*Dziewczynka z pisklętami,*  
*ok. 1923-27*

olej, deska, 54,5 x 45,5 cm  
sygn. l.d.: Makowski  
na odwrociu wydrapane: Makowski N/176

**Estymacja: 250 000 – 300 000 zł**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 07.12.2021, poz. 41  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 29.05.2018, poz. 26  
Katowice, kolekcja prywatna (od 2013)  
Paryż, kolekcja prywatna

Powstające od około 1918 roku portrety dziecięce Tadeusza Makowskiego, na stałe wpisały się w kanon polskiej sztuki, stanowiąc niemalże trzon przedstawień tego typu. Ich cechą charakterystyczną jest pewna powaga modeli, zamyślenie malujące się w podniesionym spojrzeniu czy rozchylonych ustach, jakby trapiła je jakaś wcale niedziedziczna troska. Skupienie artysty na psychologicznej głębi, podkreśla dodatkowo wygląd portretowanych. Przedstawieni w sposób kanciasty, niezdarzy i mocno uproszczony, nie jawią się wcale jako dzieci ładne w potocznym rozumieniu i jest to efekt ściśle zamierzony. Następuje tu bowiem odwrócenie sposobu widzenia – obserwujemy świat oczami dziecka. Spojrzenie to nie jest wyrobione i ma wypaczone proporcje. Wyolbrzymia lub zmniejsza to, co widzi – wedle własnego wyobrażenia. Okrągłe twarze i oczy sprawiają, że rysy małych modeli wydają się jeszcze bardziej naiwne i tklive, dokładnie jakby dziecinną ręką malowane.

Portrety dziecięce stanowią temat szeroko podejmowany w polskiej tradycji malarzkiej, choćby przez Stanisława Wyspiańskiego, Jacka Malczewskiego czy Wlastimila Hofmana. Makowski jednak wzbogacił go o niespotykany wcześniej ładunek emocjonalny i pogłębione studium psychologiczne. Udało mu się uczynić z dzieci medium wyrażające wizję siebie jako człowieka, prawdę o życiu i otaczającym świecie.

Oferowana „Dziewczynka z pisklętami” wpisuje się w okres twórczości artysty nazywany realizmem lirycznym, przypadającym na lata 1923-27. W odróżnieniu od wcześniejszego okresu realizmu naiwnego, portrety liryczne charakteryzuje maksymalne wysubtelnienie formy i koloru. Ten ostatni rozgrywa się w tonacjach różu, błękitu i w odcieniach liliowych, nadając dziełom niezwyklej intymności i poezji. Przedstawiona w uroczym pudrowym kapelusiku mała modelka, trzyma w zapasce pisklęta. Są one wyrazem nowego życia i niewinności. Nad jej prawym ramieniem widnieje paląca się latarenka – symbol duchowego światła, poszukiwania prawdy, nieśmiertelności i ulotności chwili. Trzyma ją dla niej tajemniczy przewodnik, anioł stróż. Prostą kompozycję przepelnia emocjonalny wyraz.

Naznaczone tak silnym ładunkiem symbolicznym prace Makowskiego, zdarzają się w kolekcjach prywatnych niezwykle rzadko. Prezentowana „Dziewczynka z pisklętami” nie ustępuje klasą innym płótnom Makowskiego z tego samego okresu, znajdującym się obecnie w czołowych polskich muzeach. Dzieło śmiało porównać można do „Małej Giocondy” (1920) oraz „Portretu dziewczynki w kapeluszu” (ok. 1921-24) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, a także do znajdujących się w warszawskim Muzeum Narodowym prac „Wiosenne okno” (1926) i „Dziewczynka w białym kapeluszu” (ok. 1923).

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

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







**39**  
**ALFRED ABERDAM**  
**(1894 - 1963)**

*Rodzina malarza*

olej, płótno, 55 x 46 cm  
 sygn. p.d.: Aberdam  
 sygn. na odwrociu: Aberdam

**Estymacja: 9 000 – 10 000 zł •**

PROWENIENCJA  
 Warszawa, kolekcja prywatna  
 Polswiss Art, aukcja 4.02.2020, poz. 20  
 Polska, kolekcja prywatna  
 Paryż, kolekcja prywatna



**40**  
**RAJMUND KANELBA**  
**(1897 - 1960)**

*Scena z Meksyku, 1959*

olej, płótno, 63,5 x 76 cm  
 sygn. u dołu: Kanelba  
 na odwrociu nalepka inwentarzowa i numer:  
 18, opisany autorsko: MEXICO | 1959 na krośnię  
 malarskim papierowa nalepka aukcyjna

**Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •**

PROWENIENCJA  
 Warszawa, kolekcja prywatna  
 Desa Unicum, aukcja 26.04.2022, poz. 28  
 Polska, kolekcja prywatna  
 Tajan, aukcja 10.12.2014, poz. 174





**41**  
**RAFAŁ MALCZEWSKI**  
**(1892 - 1965)**

*Pejzaż z rzeką, 1940*

akwarela, papier, 19 x 29 cm  
sygn. l. d.: Rafał Malczewski / 1940

**Estymacja: 8 000 – 9 000 zł •**

**42**  
**WOJCIECH WEISS**  
**(1875 - 1950)**

*Pejzaż letni*

olej, płótno, 50 x 65,5 cm  
sygn. l. d.: WWeiss  
na odwrociu p.g. pieczęć z faksymile podpisu  
Wojciecha Weissa i numerem: 1071/1.

**Estymacja: 28 000 – 35 000 zł**

PROWENIENCJA  
Poznań, kolekcja prywatna  
Agra-Art, aukcja 19.03.2023, poz. 60







**ANDRZEJ  
WRÓBLEWSKI**







43

**ANDRZEJ WRÓBLEWSKI**  
**(1927 - 1957)**

*Ilustracja do Różewicza*  
*(Ilustracja do poematu Różewicza*  
*"Równina"), 1954*

akwarela, gwasz, papier, 29,4 x 41,6 cm  
opisany ręką matki artysty Krystyny Wróblew-  
skiej: p. g.: 1497 (ołówkiem) oraz: 762 (niebieskim  
długopisem) p. d.: A Wróblewski (ołówkiem)  
l. d.: il. do Różewicza (ołówkiem) na odwrociu:  
[Drzewo] opisany ręką artysty (?) p. g: ilustr. do  
poematu Różewicza "Równina" (ołówkiem) oraz  
numer 169 w kółku (ołówkiem) – napis odnosi  
się do pozycji w katalogu z 1967 r. z MNP

**Estymacja: 300 000 – 350 000 zł •**

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna  
Desa Unicum, aukcja 17.11.2020, poz. 18  
Warszawa, kolekcja prywatna  
zakup od spadkobierców (po 2008)

WYSTAWIANY

Warszawa, Klub Związku Literatów Polskich,  
Wystawa prac Andrzeja Wróblewskiego,  
10 lutego – 15 marca 1956 (?)  
Poznań, Muzeum Narodowe, Wystawa prac  
Andrzeja Wróblewskiego w 10-lecie śmierci,  
10 kwietnia – 14 maja 1967.  
Warszawa, Muzeum Narodowe, Andrzej Wró-  
blewski 1927 – 1 957, 5 lutego – 3 marca 1968.  
Warszawa, Muzeum Literatury im. Adama Mic-  
kiewicza, Poeta odchodzi. Tadeusz Różewicz,  
24 listopada 2016 – 30 czerwca 2017.

REPRODUKOWANY

Wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie  
w 50. rocznicę śmierci Andrzeja Wróblewskiego  
[katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe  
w Warszawie, Warszawa 2007, s. 111.  
Ziółkowska M., Grzybała W. (red.), Unikanie  
stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-  
1957), wyd. Fundacja Andrzeja Wróblewskiego,  
Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz  
Verlag, Warszawa 2014, s. 708, poz. 633.

LITERATURA

Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna  
[katalog wystawy], wyd. Pałac Sztuki, Kraków  
1958 (spis prac niewystawionych).  
Wystawa prac Andrzeja Wróblewskiego w 10-le-  
cie śmierci [katalog wystawy], wyd. Muzeum  
Narodowe, Poznań 1967, poz. 169.  
Poeta odchodzi. Tadeusz Różewicz [katalog  
wystawy], wyd. Muzeum Literatury im. Adama  
Mickiewicza, Warszawa 2016.

**Ilustrując Apollinaire'a, Lorkę czy Różewicza,  
nie starałem się stworzyć przyjemnej formy  
ich poezji. Raczej dosłownie przetłumaczyłem  
obrazy poetyckie, starając się wydobyć ich  
wizualny nastrój, który zwykle jest inny dla  
każdego obrazu.**

**– Andrzej Wróblewski**

(Wróblewski A., Introduction to the exhibition of my drawings, [w:] Andrzej Wróblewski.  
Waiting Room, Ziółkowska M., Grzybała W. [red.], Fundacja Andrzeja Wróblewskiego,  
Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz, Warszawa – Ostfeldern 2020, s. 357)



Poz. 43 awers.



Rysunki, których część tu przedstawiam, są oparte na rozmaitych obserwacjach i skojarzeniach, jakie się narzucają w ciągu dni. Przy pracy nad nimi unikałem: po pierwsze, jakiegokolwiek „własnego stylu” i „własnej” estetyki, do której miałbym naginać każdorazowy pomysł, po drugie, robienia z przypadkowych nieraz spostrzeżeń spraw ważnych i wyczerpujących.

– *Andrzej Wróblewski*

(Wróblewski A., Introduction to the exhibition of my drawings, [w:] Andrzej Wróblewski. Waiting Room, Ziółkowska M., Grzybała W. [red.], Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz, Warszawa – Ostfeldern 2020, s. 357)



Poz. 43 rewers.

Prace na papierze stanowią osobną i w pełni autonomiczną część spuścizny, jaką pozostawił po sobie Andrzej Wróblewski. Wśród nich ważną grupę tworzą prace inspirowane literaturą. Artysta sięgał do dzieł twórców takich jak Federico Garcia Lorca i Guillaume Apollinaire. Oferowana kompozycja stanowi ilustrację do poematu Tadeusza Różewicza pt. „Równina”. Wykonana w technice gwaszu i akwareli, przedstawia akt kobiecy ujęty w ciepłej kolorystyce. Sposób kadrowania postaci modelki ukazuje tylko jej tułów, ręce, uniesioną do góry nogę i dolną partię twarzy z mocno zaznaczonym uśmiechem. Wokół kobiety wirują kolorowe plamy o zróżnicowanych rozmiarach i swobodnych kształtach, nadając pracy lekkości.

Wróblewski pozostawał w przyjaźni z Tadeuszem Różewiczem od kąd obydwaj poznali się w trakcie studiów z historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Ponadto należeli również do założonego w 1948 roku przez Tadeusza Kantora Klubu Artystów. W tym samym środowisku działali wtedy m.in. Jerzy Nowosielski i Maria Jarema. Podczas organizowanych przez klub wystaw malarstwa, Tadeusz Różewicz odczytywał swoje wiersze. Zażyłość, jaka łączyła Wróblewskiego z poetą, wyraża jeden z zapisków młodego malarza: „Spotkałem Tadeusza Różewicza – mówi, że waleś się po ulicy i nic nie robi, zapraszał mnie na wino” (Andrzej Wróblewski, Kalendarzyk 7-20 XI 1948, [w:] Unikanie Stanów Pośrednich, Ziółkowska M., Grzybała W. [red.], Warszawa 2014, s. 118). Obydwaj wnieśli zupełnie nowe spojrzenie

w swoich własnych dziedzinach twórczych. Wiersze Różewicza podnosiły prawdę o nieprzystawalności rzeczywistości człowieka do świata, w którym niezależnie od wszystkiego – panujących filozofii, koszmaru historii i politycznych koniunktur – wciąż zachodzą podstawowe procesy. Poeta przywracał słowom ich pierwotne znaczenie. Z kolei malarstwo Wróblewskiego rozwijało się w kierunku przywrócenia sztuce referencji, poprzez docieranie w akcie artystycznym do sedna istnienia. Obydwu twórców połączył cel, a mianowicie zmierzanie ku prawdzie o realnym świecie w sztuce i poszukiwanie nowego języka zdolnego udźwignąć rzeczywistość naznaczoną powojenną traumą. Do tego celu podążali czerpiąc z najpospolitszego życia.

Na odwrocie oferowanej pracy znajduje się rysunek rysunku papieru (bądź płótna) nie była dziełem przypadku ani wyborem czysto ekonomicznym. Jak mało który malarz, był on w tym wyborze konsekwentny. Jak zauważyła Joanna Mytkowska, dwustronność prac Wróblewskiego określa program twórczości artysty, „(...) który każe się im uzupełniać, podważać i wzajemnie komplikować. Tego rodzaju współobecność dwóch, najczęściej skrajnie różnych, wypowiedzi to też przewrotny sposób stawiania widza przed wyborem preferowanej strony dzieła, uznając jednocześnie istnienie obu obrazów” (cyt. za: Dwustronne obrazy Wróblewskiego w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, portal Dzieje.pl, 11.02.2015).

**Rysunki moje (...) – to takie właśnie pokorne oglądanie życia.**

– *Andrzej Wróblewski*

(Wróblewski A., Introduction to the exhibition of my drawings, [w:] Andrzej Wróblewski. Waiting Room, Ziółkowska M., Grzybała W. [red.], Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz, Warszawa – Ostfeldern 2020, s. 357)

**Myślę, że Andrzej Wróblewski całą surowość traktowania formy wyniósł bezpośrednio z użytkowania sztampowego, zimnego akademizmu, ale poza tym był poetą treści. Poezja świata jego obrazów nie wywodziła się z warstw urody czy kojarzeń, lecz z uznania dla rzeczy najoczywistszych, ujawnianych najprostszym stykiem i najprostszym kodem.**

– *Jan Berdyszak*



**44**  
**ANDRZEJ WRÓBLEWSKI**  
**(1927 - 1957)**

*Kompozycja figuralna nr 524 - szkic do obrazu "Młoda matka z dzieckiem" na odwrociu: Kompozycja figuralna 524 - szkic do obrazu "Matki, Antyfaszystki, Macierzyństwo", około 1955*

ołówek, papier, 41,4 x 29,2 cm  
na odwrociu opisany ołówkiem  
l. d.: Stara kobieta, p. d.: A Wróblewski,  
p. g.: 524 oraz długopisem p.g.: 670.

**Estymacja: 90 000 – 110 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Desa Unicum, aukcja 22.11.2018,  
poz. 019

LITERATURA  
Andrzej Wróblewski. Wystawa  
pośmiertna [katalog wystawy],  
wyd. Pałac Sztuki, Kraków 1958 (spis  
prac niewystawionych), poz. 670.



Poz. 44 awers.

Oferowany praca należy do grupy rysunków, szkiców i gwaszy, które stanowiły istotną część twórczości Andrzeja Wróblewskiego. Spod jego ręki wyszły zarówno pojedyncze rysunkowe studia postaci, jak i liczne wprawki i projekty kompozycji, które stanowiły przygotowanie do obrazów olejnych. Do takiej kategorii należy prezentowany obiekt – dwustronna praca zawierająca szkic do obrazu „Młoda matka z dzieckiem”, na której odwrociu widnieje szkic do „Matki, Antyfaszystki, Macierzyństwo”.

Pierwszy szkic przedstawia siedzącą, młodą kobietę z małym dzieckiem na rękach, którą odnajdujemy w obrazie „Młoda matka z dzieckiem” z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie. W olejnej kompozycji Wróblewski wprowadził zmianę w przedstawieniu postaci

matki, ujmując ją w pozycji stojącej. Mimo to, bez wątpliwości zauważamy w obrazie tę samą modelkę, którą widzimy w oferowanym rysunku. Gest trzymania dziecka przy piersi, jak również fryzura i ubiór kobiety, są identyczne w obydwu pracach. Łączy je ponadto jednakowa uczuciowość i delikatność wyrażonej sceny.

Na odwrociu opisanej wyżej pracy znajdujemy studium siedzącej, dojrzałej kobiety, u której stóp znajduje się małe dziecko. Kobieta swym ciałem i wzrokiem zwrócona jest ku małej, siedzącej na ziemi postaci. Scenę bez trudu rozpoznać można w obrazie olejnym Wróblewskiego „Matki”, znajdującym się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Obraz ten wystawiany był pod innym, również autorskim tytułem „Antyfaszystki” na Ogólnopolskiej Wy-

stawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie, przeciw faszystom” w warszawskim Arsenale. Siedząca na krześle zadumana kobieta wygląda niemalże identycznie w przypadku obydwu prac, różnicę stanowi wiek dziecka, które na obrazie olejnym wydaje się być starsze. Mocna, statuaryczna budowa ciała modelki przypomina kobiety ze słynnego cyklu „Ukrzesłowionych” i stanowi hołd w kierunku matek, opiekunek i bohaterek ogniska domowego. W swoim studium Wróblewski chce zwrócić uwagę na formę postaci modelki, angażując wyobraźnię widza i wywołując różne skojarzenia i refleksje. Artysta podczas swojego krótkiego życia zdołał nadać całkowicie nowy kierunek współczesnemu malarstwu, przyporządkowując figuracji nowe znaczenia i odkrywając ją dla świata wizualnej perswazji.



Poz. 44 rewers.

**W 1954 roku w domu i na rysunkach pojawiło się niemowlę. Studia małego dziecka i matki z dzieckiem posłużyły Wróblewskiemu do namalowania kilku obrazów olejnych („Młoda matka z dzieckiem”, „Matka”, „Matki” 1955). (...) Ciekawość i czułość nie przeszkodziły w ostrości obserwacji, zapisywanych jak zawsze u Wróblewskiego, bez sentymentalizmu.**

(Kasprzak-Stamm K., Andrzeja Wróblewskiego prace na papierach, [w:] Gwasze, akwarela, rysunki Andrzeja Wróblewskiego. Inedita, Wrońska A. [red.], wyd. Galeria in Spe, Warszawa 2002, s. 15.)





# FRANCIS BACON

Niezmiennie czuję, że artysta powinien karmić się swoimi namiętnościami i rozpaczami. Te rzeczy zmieniają artystę na dobre, na lepsze lub na gorsze. To musi go zmienić. Uczucia desperacji i nieszczęścia są dla artysty bardziej przydatne niż uczucie zadowolenia, ponieważ desperacja i nieszczęście wyciągają całą twoją wrażliwość.

– *Francis Bacon*

(cyt. za: Gruen J., The Artist Observed: 28 interviews with contemporary artists. A Cappella Books, 1991, [tłum.] P. Skrzypczak)

Kiedy ludzie mówią mi, że moje obrazy są niepokojące, przejmujące i szokujące, zawsze zastanawiam się, czy samo życie nie jest jeszcze bardziej niepokojące, przejmujące i szokujące. Bardzo chciałbym uchwycić moment tej rzeczywistości, ze wszystkim, co subiektywne w danej chwili, i zamknąć to w obrazie.

– *Francis Bacon*





Sztuka Francisca Bacona gwarantuje szczególną intensywność doznań. Jest niczym buzujący gejzer emocji. Artysta-samouk zaczął malować po tym, jak został wyrzucony z domu za swoją homoseksualną orientację. Po krótkim pobycie w Berlinie i Paryżu, osiadł w Londynie zarabiając na życie jako dekorator wnętrz. Ze szczególną pasją oddawał się zgłębianiu twórczości największych mistrzów pędzla – Michała Anioła, Rembrandta, van Gogha... Jednak niezaprzeczalnie największą jego obsesją stał się namalowany przez Velázquezę portret papieża Innocentego X. W latach 1947-71 stworzył cykl prac reinterpretujących ten motyw w sposób niezwykle mroczny i przejmujący. W kontraście do wizerunku stworzonego przez hiszpańskiego artystę, papież Bacona rozdziera usta w przejmującym skowycie niczym szalenięc czy zły duch. A może miał to być bolesny śmiech?

Malarza fascynował temat krzyku. W swojej pracowni, pośród zdjęć jakie zbierał, byli m.in. krzyczący na politycznych wiecach Hitler i Goebbels, a także kadr z filmu Eisensteina „Pancernik Potiomkin”, na którym starsza kobieta rozwierza szeroko usta w przerażającym cierpieniu. „(...) chciałem dobrze namalować ludzki krzyk. Nie potrafiłem tego zrobić tak doskonale jak Eisenstein. Najtrafniej ludzki krzyk namalował prawdopodobnie Poussin. (...) często chodziłem do Chantilly. Ten obraz [Rzeź niewiniątek] robił na mnie niesamowite wrażenie. Inną rzeczą, która sprawiła, że zacząłem myśleć o krzyku, była książka kupiona przeze mnie w młodości w paryskim antykwariacie. Były w niej piękne kolorowe, ręcznie malowane tablice pokazujące choroby jamy ustnej, fantastyczne ilustracje otwartych ust, z dokładnie pokazanym wnętrzem” – mówił Bacon (David S., Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu, Poznań 1997, s. 34).

Praca „Deuxième version du triptyque” to powrót Bacona do pomysłu ze swojego kultowego tryptyku „Trzy studia postaci na podstawie tematu Ukrzyżowania” z 1944 roku. Po wielu latach, artysta stworzył drugą wersję kompozycji, malując z większym wyrafinowaniem i stosując bardziej monumentalną skalę. Ustawione przed głęboką, krwistoczerwoną pustką trzy zniekształcone, antropomorficzne bestie, wiją się mękach. Ich ciała pulsują z wściekłości, a paszcze ryczą w szaleńczej rozpacz. Udręczone stworzenia stanowią nawiązanie do greckich Eryni – mściwych starożytnych bogiń, które karły za ludzkie zło. W przeciwieństwie do klasycznej ikonografii, gdzie przedstawiane były jako eleganckie, skrzydlate bóstwa żeńskie, Erynie Bacona stają się potwornymi hybrydami. Siedzą na drewnianych meblach w klaustrofobicznych pomieszczeniach, a ich wydłużone szyje, odsłonięte zębra i ogromne szczęki przywołują na myśl żartoczne hieny, wyjące z bólu. Przyjmując temat z klasycznej tragedii greckiej i umieszczając go w ponadczasowej konfiguracji tryptyku, Bacon przywołuje mroczne i ponure prawdy, które są nieustannie aktualne.





**45**  
**FRANCIS BACON**  
**(1909 - 1992)**

*Deuxième version*  
*du triptyque 1944, 1989*

litografia barwna, papier, (tryptyk)  
178,5 x 119,5 cm (każdy)  
ed. EA  
sygn. p.d.: Francis Bacon (każdy)  
ed. l.d.: E.A. (każdy)

Jeden z 8 zestawów edycji autorskiej,  
wydanie podstawowe 30 i 13 H.C.  
Opublikowane przez Michela Archim-  
bauda dla Librairie Séguier dla IRCAM  
Centre Pompidou, Paryż

**Estymacja: 400 000 – 500 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Lempertz, aukcja 2.12.2023, poz. 422  
Szwajcaria, kolekcja prywatna





A black and white photograph of Francis Bacon in his studio. He is sitting on a stool, looking towards the camera with a thoughtful expression. The studio is filled with a vast array of art supplies, including paint cans, brushes, and various materials, all arranged in a way that suggests a deep, organized chaos. The lighting is dramatic, highlighting the textures of the materials and the man's features.

**WIERZĘ  
W GŁĘBOKO  
UPORZĄDKOWANY  
CHAOS.**

*– Francis Bacon*







46  
**JAN LEBENSTEIN**  
**(1930 - 1999)**

*Apotheosa, 1968*

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

**Estymacja: 300 000 – 350 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Poznań, kolekcja prywatna

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

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

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

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

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

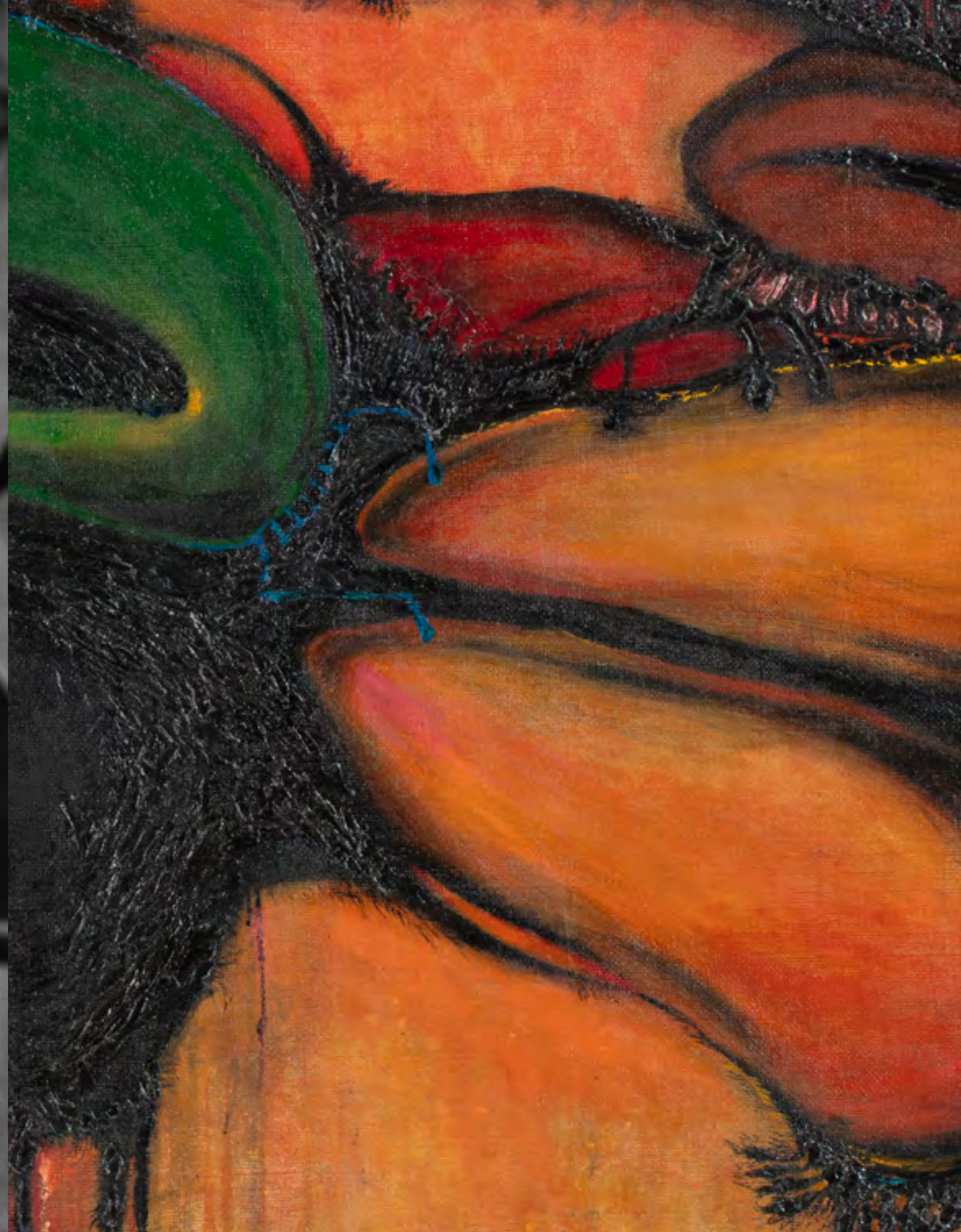
(Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności, wyd. Hotel Sztuki, Warszawa 2004, s. 171)





A black and white photograph of Tadeusz Brzozowski, an elderly man with a mustache and glasses, wearing a plaid shirt. He is peeking from behind a vertical edge, looking towards the camera with a slight smile. The background is dark and out of focus, showing some indistinct shapes.

# TADEUSZ BRZozowski





**47**  
**TADEUSZ BRZozowski**  
**(1918 - 1987)**

*Szranki, 1966*

olej, płótno, 87 x 146 cm  
sygn. na odwrociu: t.Brzozowski / 1966 oraz  
sygn. i opisany na bieżym: T.BRZozowski. /  
87 x 146 / "SZRANKI" 1966

**Estymacja: 300 000 – 350 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Kraków, kolekcja prywatna

Malarstwo Tadeusza Brzozowskiego to fenomen osobny, który nie poddał się panującym w dwudziestowiecznej sztuce popularnym nurtom. Historyk sztuki Aleksander Wojciechowski pisał w „Przeglądzie artystycznym” (nr 3, 1958), że w swojej twórczości Brzozowski „nie miał dostojnych antenatów”, a ze spuścizny artystycznej Europy interesowały go najbardziej technika i rodzaje tworzyw – laserunki, werniksy, spoiwa, grunty i pigmenty. Obcy był również szaleństwu sztuki ekspresji i modnemu na przełomie lat 50. i 60. tasyzmowi – artysta opowiadał się raczej po stronie aktywnego kształtowania tworzywa, będącego tym samym zaprzeczeniem roli tasyzowskiego przypadku. Oryginalność jego twórczości została doceniona na świecie już na początku lat 60. Brzozowski znalazł się w grupie

polskich artystów zaproszonych do udziału w głośnej wystawie „15 Polish Painters” w nowojorskim Museum of Modern Art (1961). Sześć obrazów, które pokazał w MoMA wzbudziły niemałe zainteresowanie amerykańskiej krytyki. W styczniu 1962 roku zaproszono go do udziału w wystawie „Art since 1950” w ramach Seattle World’s Fair. Równocześnie prace malarza pokazywano na V Biennale w Sao Paolo oraz w Europie w paryskiej Galerie Lambert. Sugestywna siła z jaką oddziaływała sztuka Brzozowskiego na publiczność polską i międzynarodową stanowiła siłę jego wizji. Podążając za nią artysta szedł własną drogą, nierzadko wbrew panującym nurtom, tworząc subiektywny język dla wyrażania ukrytych treści pełnych emocji, obsesji i fobii.

**Niepokój wewnętrzny Tadzia,  
jego odczuwanie życia jako  
tajemnicy stawia go o klasę  
nad innymi.**

(Szczepański J. J., Dziennik 1945—1956, T. 1, Kraków 2009, s. 591)





**48**  
**ALFRED LENICA**  
**(1899 - 1977)**

*Widma 59, 1953-57*

technika mieszana, tempera, papier, 50 x 70 cm  
sygn. i opisany na odwrociu: lenica / Widma 59  
/ 1953-57

**Estymacja: 30 000 – 35 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY  
Olomuc, Muzeum umění Olomouc, Alfred  
Lenica, lipiec 2014.  
Poznań, Galeria Piekary, Alfred Lenica. Plamy  
na niebie i ziemi, 27 maja - 5 sierpnia 2022.

REPRODUKOWANY  
Alfred Lenica [katalog wystawy], wyd. Muzeum  
Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2014, s. 277.  
Piłakowska M. [red.], Alfred Lenica. Plamy na  
niebie i ziemi [katalog wystawy], wyd. Galeria  
Piekary, Poznań 2022, s.228.

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

Decydujący wpływ na kształt tych poszukiwań miało wysiedlenie Lenicy razem z rodziną z Poznania do Krakowa, gdzie artysta wszedł w krąg młodych twórców związanych z Tadeuszem Kantorem. Spotkanie z nimi okazało się bardzo inspirujące – Lenica podjął wówczas szereg eksperymentów w obrębie malarstwa abstrakcyjnego. Owe poszukiwania zostały zakłócone przez krótki okres socrealistyczny. Jednak już w drugiej połowie lat 50. Lenica powrócił do swoich prekursorskich działań w obrębie sztuki informel. Jak wspominał: „Wyliminowałem używane dotychczas tradycyjne narzędzia pracy, po prostu

lałem farbę bezpośrednio na płaszczyznę płótna, zamiast pędzli używałem papieru, szmat, żyłek i palców. Liczyłem na przypadek” (Makowiecki W., Alfred Lenica 1899-1977, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 13). Posługiwał się coraz częściej techniką drippingu. To w połączeniu z odczuciem sztuki surrealizmu pozwoliło mu około 1958 roku opracować charakterystyczny styl, bazujący na wirujących, barwnych plamach, czasem obwiedzionych konturem, które dynamicznie wypełniają pola obrazów. Malowane najczęściej farbą olejną, swobodnie rozmieszczone barwne formy pokrywała sieć cienkich linii wykonanych płynącym lakierem. Niejednokrotnie odczuwa się w nich nawiązanie do form naturalnych przez co malarstwo Lenicy często nazywano malarstwem biologicznym. Wykonywał je w sposób podobny do tworzenia surrealistycznej dekalomanii, a z czasem przekształcił go we własną technikę, która stała się znakiem rozpoznawczym artysty. Najwcześniejsze prace z tego nurtu zaprezentowane na pierwszej indywidualnej wystawie malarza w warszawskiej Zachęcie w 1958 roku, uczyniły z Lenicy ikonę polskiego malarstwa taszystowskiego.

(...) z malarstwem taszyzmu łączył Lenicę zawsze obecny w jego malarstwie moment akceptowanego, a nawet programowanego przypadku, z malarstwem gestu – ‘grafologiczny’ ślad ruchu dłoni prowadzącej narzędzie po powierzchni płótna. Z surrealizmem – spontaniczny, automatyczny zapis stanów psychicznych (...) i ten związek wydaje się podstawowy. Gdy tamte bowiem dotyczą tylko metody i techniki działania – ten określa postawę twórcy.

(Kowalska B., Katalog wystawy Lenicy w Galerii 72)





**49**  
**ALFRED LENICA**  
**(1899 - 1977)**

*Poza pejzażem 10, 1962*

gwasz, papier, 45 x 49 cm  
sygn. i opisany na odwrociu: ALenica /  
Warszawa / 1962 / poza pejzarzem10

**Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Desa Unicum, aukcja 31.08.2020, poz. 6307

WYSTAWIANY  
Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Alfred  
Lenica, 3 września – 19 października 2014.

REPRODUKOWANY  
Gawrońska-Oramus B. [red.], Alfred Lenica [katalog  
wystawy], wyd. Doxa Capital, Warszawa 2014, s. 306.



Wyeliminowałem używane dotychczas  
tradycyjne narzędzia pracy, po  
prostu łałem farbę bezpośrednio na  
płaszczyznę płótna, zamiast pędzli  
używałem papieru, szmat, żyłek  
i palców. Liczyłem na przypadek.  
– *Alfred Lenica*

(Makowiecki W., Alfred Lenica 1899-1977, Galeria  
Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 13)

**50**  
**ALFRED LENICA**  
**(1899 - 1977)**

*z cyklu Paysages Fantastiques, 1960*

gwasz, papier, 42,5 x 56 cm  
(w świetle oprawy)  
sygn. p. d.: Lenica

**Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Katowice, kolekcja prywatna  
Genewa, Galerie Ferrero  
Szwajcaria, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY  
Genewa, Galerie Ferrero, Exposition Alfred  
Lenica, 30 września - 30 października 1960

LITERATURA  
Lenica jeunes maîtres pour jeunes collection-  
neurs [katalog wystawy], wyd. Galerie Ferrero,  
Genewa 1960.



(...) Gęstość zroszonej deszczem gliny, sypkość pyłu pokrywającego spaloną słońcem drogę, twardość kamieni – to wszystko są elementy, z których tworzyć można obrazy (...) Szarość jest [dla Ziemskiego] nie tylko ciemną barwą. Może być ona błotnistym polem, może być mrokiem lasu, może być kawałkiem zmurszałej ściany. Tak rodzi się specyficzna faktura tych niezwykłych krajobrazów.

(Rajmund Ziemiński. Pejzaże z lat 1960, wyd. Galeria Zderzak, Kraków 2003, s. 6.)

## RAJMUND ZIEMSKI

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

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

– *Rajmund Ziemiński*

(„Zwierciadło” 1968, nr 16)

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

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

Rajmund Ziemiński, 1995, fot. Erazm Ciołek, Fotonova.







**51**  
**RAJMUND ZIEMSKI**  
**(1930 - 2005)**

*Kompozycja*

technika własna, olej, sklejka, 40 x 60 cm

**Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna

**52**  
**RAJMUND ZIEMSKI**  
**(1930 - 2005)**

*Kompozycja*

olej, płótno, 100 x 50 cm

**Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna





53  
EUGENIUSZ MARKOWSKI  
(1912 - 2007)

*Bez tytułu*

olej, folia, płótno, 116 x 75 cm  
sygn l. d.: E. Markowski

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna

Na rynkach sztuki współczesnej utarła się niezbyt budująca formuła, że sztuką może być wszystko, co się da sprzedać jako dzieło sztuki. Trudno mieć sympatię do takiej definicji. Wydaje się natomiast, że najprzeróżniejsze formy czy działania artystyczne łączy jeden wspólny element, który można by nazwać FASCYNACJĄ. Nieraz może to być perfekcja techniczna, kiedy indziej inteligencja, inwencja, różne formy zmysłowej urody, czy też brzydoty, temperament, wiedza, zaskoczenie wreszcie. Za każdym razem powody mogą być skrajnie różne, ale rezultatem pozostaje jakaś forma FASCYNACJI.

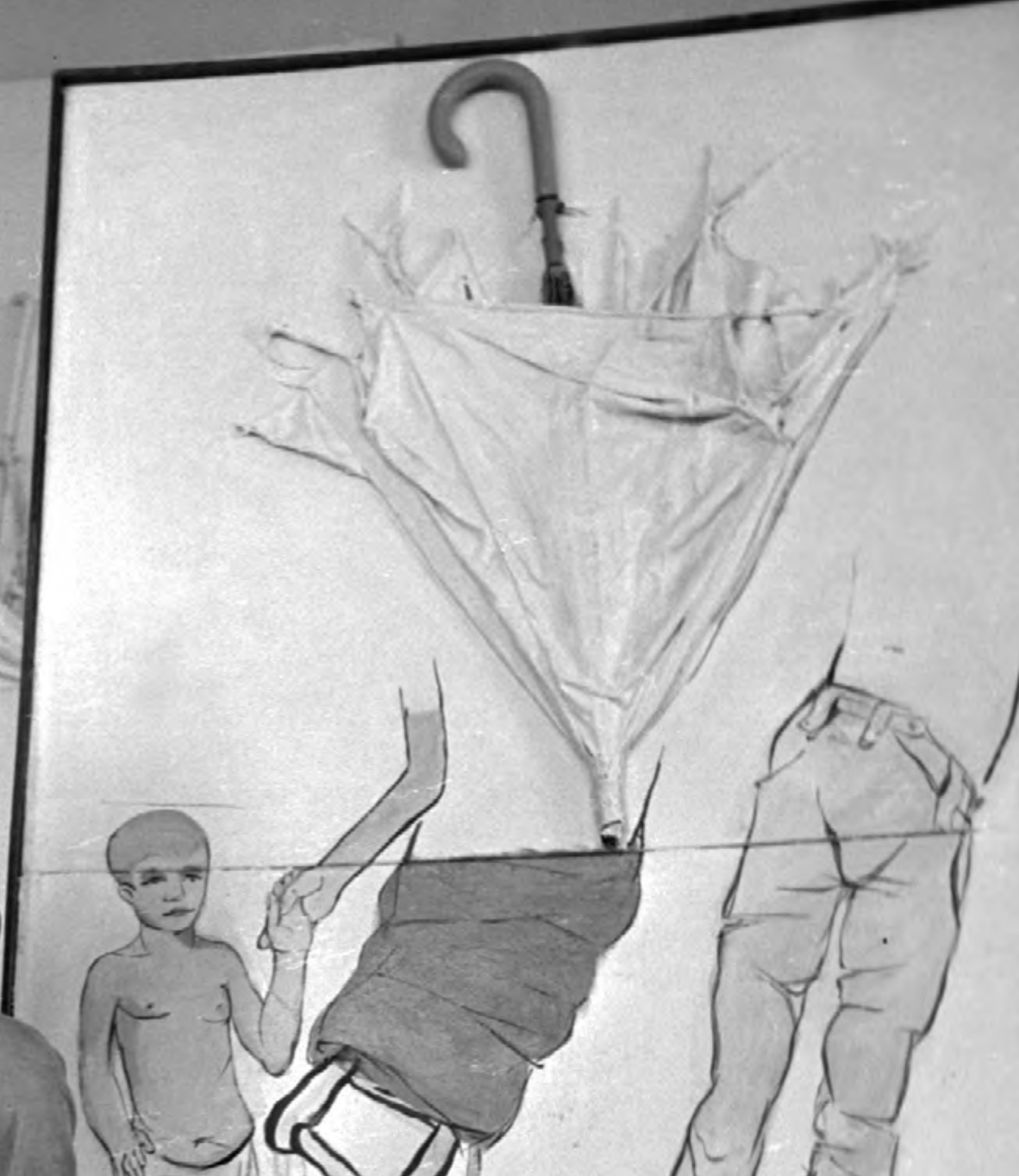
– *Eugeniusz Markowski*

(Markowski E., O malarstwie, [w:] Eugeniusz Markowski. Malarstwo [katalog wystawy], BWA Jelenia Góra, 1984)





# TADEUSZ KANTOR





**54**  
**TADEUSZ KANTOR**  
**(1915 - 1990)**

*Informel, 1962*

olej, płótno, 81 x 100 cm  
sygn. p. d.: 1962 / Kantor  
sygn. i opisany na odwrociu:  
T.KANTOR / PARIS / I 1962

**Estymacja: 350 000 – 380 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
USA, kolekcja Marc'a Spiegła  
Paryż, kolekcja artysty

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

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

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

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

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

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

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









**55**  
**TADEUSZ KANTOR**  
**(1915 - 1990)**

*Paraplui emballage*  
*z serii Multipart, 1970*

asamblaż, płótno, 120 x 110 cm  
na odwrociu odręcznie pisane oświadczenie  
właściciela, zaproszenie na wystawę Multipart  
w Galerii Foksal w lutym 1970 roku, umowa  
między nabywcą dzieła a Galerią Foksal  
w Warszawie oraz kompletna korespondencja  
pomiędzy nabywcą oraz Galerią Foksal w War-  
szawie od momentu poprzedzającego zakup  
dzieła w lutym 1970 roku po styczeń 1971 roku.

**Estymacja: 350 000 – 450 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 7.12.2021, poz. 55  
Łódź, kolekcja prywatna  
Kraków, kolekcja Marka Rostworowskiego  
zakup z Galerii Foksal w Warszawie (luty 1970)

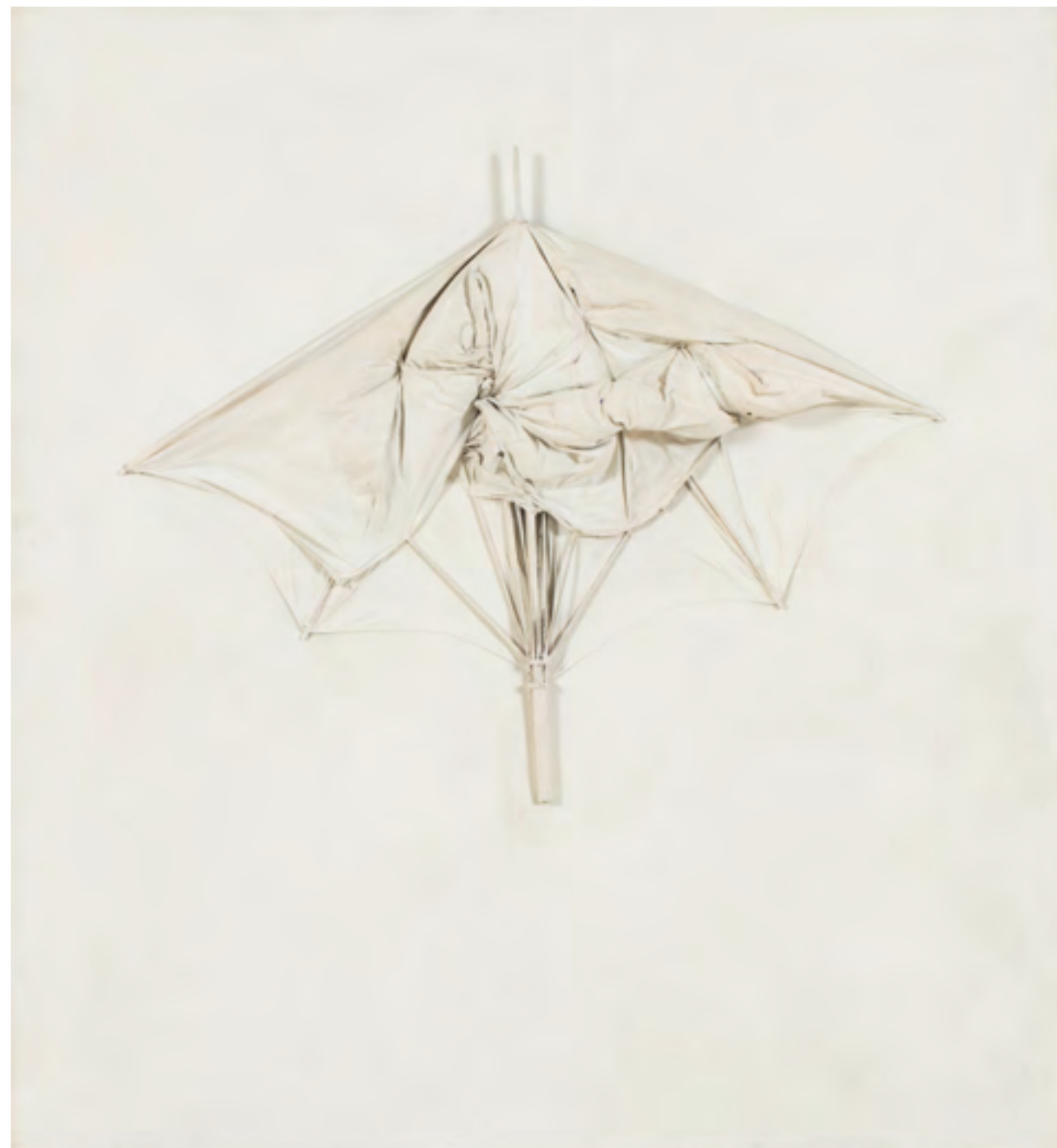
W lutym 1970 roku w warszawskiej Galerii Foksal Tadeusz Kantor zorganizował akcję pt. Multipart. Nazwa powstała ze zbitki dwóch słów: multiplikacja i partycypacja. Przedmiotem tego szczególnego wydarzenia było czterdzieści ponumerowanych, jednakowych płócien o wymiarach 120 x 110 cm każde, do których artysta przytwierdził zniszczony parasol i pomalował na białą. Podczas pokazu galeria (będąca galerią niekomercyjną), prowadziła sprzedaż obrazów na warunkach określonych w napisanej przez artystę umowie. Umowa zobowiązywała nabywcę do powieszenia obrazu w domu w widocznym miejscu i udostępniania go odwiedzającym znajomym. Dzieło miało stać się przedmiotem dowolnych zabiegów, jakich ktoś chciałby się podjąć, dając upust swoim impulsom twórczym. Po upływie roku właściciel zobowiązany był odesłać obraz do galerii z zgodzie z założeniem Kantora zorganizować wystawę pt. Ostatni etap Multipartu. Tylko dwudziestu pięciu spośród czterdziestu nabywców powróciło z zakupionymi rok wcześniej obrazami. Na wystawie pokazano wówczas płótna pokryte głównie zapiskami i kolażami stworzonymi przez nowych właścicieli. Poprzez Multipart Kantor zakwestionował pojęcie dzieła sztuki jako unikalnego tworu przypisanego artyście. Co więcej, zanegował relację twórcy-nabywcy, czyniąc z tego pierwszego zwykłego rzemieślnika produkującego seryjny towar, a rolę artysty oddając nabywcy. Pozwalając temu ostatniemu zrobić z obrazem cokolwiek ten zechce, zakwestionował ideę dzieła sztuki oraz – w szerszym rozumieniu – sens istnienia instytucji wystawienniczych. Jednak, jak pisze Lech Stangret: „W ciągu upływu lat z obrazami wydarzyło się coś, czego Kantor nie przewidział. Parasole, mające być ironicznym komentarzem do komercyjności sztuki, zaczęły

uzyskiwać na aukcjach wysokie ceny. Okazało się, że jest ich zaskakująco wiele w stanie nienaruszonym – i te właśnie, jako tradycyjne obrazy, cieszyły się największym zainteresowaniem kolekcjonerów” (Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła, 2006, s. 76).

Oferowany Multipart jest najbardziej niezwykłym spośród wszystkich egzemplarzy jakie pojawiły się do tej pory na polskim rynku sztuki. Nie brał on udziału w słynnym happeningu w Galerii Foksal. Jako czterdzieste pierwsze płótno został przygotowany przez Kantora na specjalne zamówienie nabywcy, który w odręcznie napisanym oświadczeniu znajdującym się na odwrociu pracy wyjaśnił powód, dla którego nie chce podporządkować się określonym przez twórcę w umowie zasadom „użytkowania” Multipartu. Owym nabywcą był Marek Rostworowski, polski krytyk i historyk sztuki, wieloletni kustosz Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, autor scenariuszy wystaw, działacz opozycji w okresie PRL, w 1991 roku minister kultury i sztuki. Na odwrociu Multipartu znajdujemy absolutnie unikatową dokumentację korespondencji, jaką Rostworowski prowadził z Galerią Foksal od lutego 1970 roku aż do stycznia roku 1971. Zgodnie ze swoją wolą, nabywca nie przekazał nabytego płótna na wieńczącą happening wystawę w 1971 roku. Zachował je w stanie nienaruszonym, nie poddając żadnej interwencji własnej, określanej przez Kantora jako partycypacji. Oferowany Multipart jest najcenniejszym bohaterem wydarzeń, od których mija już ponad pół wieku. Ze względu na niezwykle szczegółową dokumentację, która jest jego integralną częścią, obiekt ten to nie tylko dzieło sztuki, ale prawdziwa kolekcjonerska perła jaka niezwykle rzadko pojawia się na rynku sztuki.

**Autora nie interesuje w multiplach aspekt popularyzacji i szerokiego przekazu informacyjnego. Widzi w nich raczej możliwość osobistego wyjścia poza granice estetycznego faktu. Autor jest w gruncie rzeczy przeciwko multiplom, ale nie neguje ich egzystencji, chce sprowadzić je z powrotem do punktu wyjścia, nic nie tracąc z ich typowego działania chce wycisnąć na nich szczególne i niepowtarzalne piętno, przez partycypację.**  
**– Tadeusz Kantor**

(Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal, red. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998, s. 210-211)





56  
TADEUSZ KANTOR  
(1915 - 1990)

*Podczas grania hejnału  
na wieży, 1969*

ołówek, papier, 23 x 19 cm (w świetle oprawy)  
sygn. u dołu: T. Kantor 1969

Estymacja: 6 000 – 7 000 zł •

(...) twórczość rysunkowa  
Tadeusza Kantora sytuuje się  
najbliżej życiowej codzienności,  
w strefie intymnej i prywatnej.  
Jest wypowiedzią podejmowaną  
w każdej chwili i w każdym  
miejscu, we dnie i w nocy,  
w domu, w kawiarni i w drodze.

(Czerni K., Tadeusz Kantor. Malarstwo i Teatr, wyd. Biuro Wystaw  
Artystycznych w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2002, s. 13)





# WŁADYSŁAW HASIOR

Władysław Hasiór w swojej pracowni w Zakopanem,  
16.03.1961, Wojciech Plewiński, Forum.









**57**  
**WŁADYSŁAW HASIOR**  
**(1928 - 1999)**

*Kompozycja z cyklu*  
*Chleb polski, 1964*

technika własna, asamblaż, 58 x 47 cm

**Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
własność artysty

Dziesięć lat temu w krakowskim MOCA-Ku miała miejsce wystawa przewrotnie zatytułowana „Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?”. Robert Rauschenberg, amerykański artysta, uznawany jest za prekursora asamblażu i pop-artu. Mimo, że obydwaj mężczyźni należeli do tego samego pokolenia, Hasior nigdy nie spotkał się z twórczością Amerykanina. Jednakże każdy z nich zafascynowany był przedmiotem jako narzędziem twórczej wypowiedzi i każdy z nich gromadził symboliczne śmieci, z których powstawały charakterystyczne asamblaże. Na polskim gruncie Hasior był absolutnym prekursorem w swoich działaniach. W głębokim spektrum metafor, mistycyzmu i języka symbolicznego kreował rzeźby, asamblaże i kolaże, które pozostawały nierozdzielne z kontekstem historyczno-społecznym będącym udziałem artysty. Wiele z prac powstałych w latach 60. nawiązuje do religii i katolicyzmu. „Trójca Święta”, „Upadek anioła”, „Czarna owca w raju” – to tytuły tylko niektórych z nich.

Oferowana kompozycja przenosi nas do świata najprostszyc artefaktów codzienności, które u Hasiora odzyskują swoje symboliczne znaczenie. Owe odzyskiwanie przedmiotu dla świata tłumaczył artysta następująco: „To, że używam do moich rzeźb mydła czy chleba nie jest demonstracją zuchwałości, lecz fachowo uzasadnioną potrzebą”. Chleb jako sacrum istnieje w polskiej świadomości od wieków. W modlitwie Ojciec nasz wierni proszą: „Chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj”. Według Nowego Testamentu, gdy po czterdziestodniowym poście na pustyni Jezus odczuwał głód, Szatan prowokował go, żeby zamienił kamienie w chleb. Odmowna odpowiedź brzmiała: „(...) nie samym tylko chlebem żyje człowiek”. Ewangelieści opisali cud rozmnożenia chleba i nakarmienia nim tłumów. Święty Jan rozumiał te wydarzenia jako zapowiedź nowego chleba, czyli Zbawiciela. On określał siebie mianem chleba życia. Najdonioślejszym wydarze-

niem, podkreślającym nowe znaczenie chleba, była Ostatnia Wieczerza. Dzięki Biblii chleb jest rozumiany nie tylko jako pożywienie dla ciała, ale przede wszystkim jako pokarm dla duszy, któremu należy się hołd. Z tego względu u Hasiora chleb pojawia się w kontekście kultu – świadczą o tym cykle z kapliczkami domowymi, gdzie bochenki tworzą część dewocyjnej struktury. Chleb to też pobożność codzienna – jako pierwszy pokarm otoczony jest w naszej kulturze szczególnym szacunkiem, niektórzy wierzący błogosławią chleb przed pokrojeniem go, a kromkę, która spadła na ziemię podnoszą i całują.

Oferowany asamblaż wbudowany jest w okienną, drewnianą ramę. Na tle sreberkowej folii zainstalowano prawdziwy bochenek chleba z przyklejoną do niego metalową podobizną Chrystusa ukrzyżowanego. W chleb wbity jest nóż. Pod bochenkiem znajduje się miejsce przeznaczone na świecę, a poniżej wzdłuż dolnej listwy obramowania dekoracyjny motyw z blachy. Nad bochenkiem rozpięty jest łańcuszek z medalikami. Całość stanowi bez wątpienia formę ołtarzyka, w którym bochenek chleba z przymocowaną figurką Ukrzyżowanego nabywa mocy sacrum. Wbity w chleb nóż przebija ciało Chrystusa na wysokości serca. To bezpośrednie nawiązanie do męki pańskiej, do Janowej zapowiedzi mówiącej o Zbawicielu jako nowym chlebie. Ale to też prawda o kruchości ludzkiego istnienia, o unicestwianiu dobra poprzez działanie zła. Twórczość Hasiora ciągle fascynuje i pobudza do refleksji. Operując bliskimi symbolami dotyka najwrażliwszych strun duszy. Jednocześnie wpisuje się w działania światowych twórców asamblażu, posługujących się „nieartystycznym” tworzywem – wspomnianego Roberta Rauschenberga, Jeana Dubuffeta, Marcela Duchampa czy Pabla Picassa. Z perspektywy czasu można dziś powiedzieć, że powstająca w izolacji od świata twórczość Hasiora należy bez wątpienia do czołowych i najbardziej oryginalnych zjawisk w polskiej sztuce XX wieku.

**Używam materiałów, które znaczą, podszeptują. Każdy przedmiot ma swój sens, a złożone dają aforyzm.**

**Aforyzm jest bardzo podobny do prawdy, ale nie jest samą prawdą. Łatwiej o aforyzm, niż zgłębienie dna prawdy. (...) To, że używam do moich rzeźb mydła czy chleba nie jest demonstracją zuchwałości, lecz fachowo uzasadnioną potrzebą.**

**– Władysław Hasior**

(Władysław Hasior. Myśli o sztuce, Zagadłowna Z. [oprac.], Nowy Sącz 1986, s. 9)





A black and white photograph of Zdzisław Beksiński in his studio. He is wearing glasses and a dark, button-down shirt, sitting in a chair with his arms crossed. The background is dark and textured, with a large, textured object on the left side. The lighting is dramatic, highlighting his face and the texture of his clothing.

# ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

Zdzisław Beksiński w pracowni, Warszawa,  
10.09.1996, fot. Wojtek Druszcz, East News.



**58**  
**ZDZISŁAW BEKSIŃSKI**  
**(1929 - 2005)**

*Bez tytułu, 1970*

olej, płyta, 123 x 98 cm  
sygn. na odwrociu: BEKSIŃSKI 1970

**Estymacja: 500 000 – 700 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Sopocki Dom Aukcyjny, aukcja 20.02.2021, poz. 1

Okres fantastyczny w twórczości Zdzisława Beksińskiego przypada na lata 70. i początek lat 80. Trwający kilkanaście lat cykl przyniósł twórcy sławę, wywołując reakcje zarówno ostrej krytyki, jak i wielkiego entuzjazmu. Na fali przeciwstawnych opinii wzrosła w artyście niechęć do określania jego obrazów mianem „malarstwa” czy „sztuki”. W wywiadzie udzielonym Zbigniewowi Taraniencie, Beksiński twardo wyraził swój sprzeciw wobec rozpatrywania jego twórczości w kategoriach czysto malarskich. „Wolę być rozpatrywany pod kątem psychologii, psychiatrii nawet, niż tej pańskiej Sztuki przez wielkie S” – mówił malarz („Sztuka” 1979, nr 4). To, co było wówczas dla niego kwestią najistotniejszą znajdowało się bowiem „w sercu i pod powiekami”, a przeniesienie owych wizji na płótno nie miało dla niego nic wspólnego z wartościami malarskimi.

Obrazy Beksińskiego to światy zdominowane przez dziwne i opuszczone, a zarazem bardzo naturalistyczne krajobrazy oraz tajemnicze stwory, zmumifikowane lub szkieletowe. Artysta, który zanim przeszedł do malarstwa zajmował się rysunkiem – maluje z niezwykłą precyzją, starannością i dbałością o szczegóły. Jego obrazy odznaczają się gładką jednolitą powierzchnią, przypominając w tym względzie cenioną i uprawianą przez Beksińskiego fotografię. Kompozycje

fantastyczne są zarówno dowodem niesamowitej, choć niepokojącej wyobraźni, jak i imponującego opanowania trudnej techniki malarstwa olejnego. Znany ze swego perfekcjonizmu artysta potrafił spędzić kilka dni nad jednym płótnem, po czym porzucał prawie ukończone dzieło by zacząć kolejne.

Prace z okresu fantastycznego, do których należy oferowany obraz z 1970 roku, odzwierciedlają stany emocjonalne Beksińskiego: grozę istnienia, lęk, niepewność, brak poczucia wiary, że życie ma sens i nie jest złudą, strach przed samotnością, starzeniem się, czy wreszcie strach przed śmiercią. Dzieła te prowadzą widza w głąb psychiki artysty i pobudzają do refleksji. Czy to, co przeżywamy dzieje się naprawdę? Czy życie jest snem? Co będzie, gdy się z niego wybudzimy? Co zastaniemy? Jak zauważa Bożena Kowalska: „U Beksińskiego nie chodziło o wymyślaną metaforykę atrybutów i sytuacji, ale o konieczność nieustannego uwalniania się od obsesyjnej wizji koszmarów przez jej wciąż ponawiane utrwalenie. Pasja, upór i pracowitość doprowadziły Beksińskiego do swoistego mistrzostwa formy w rysunku, którego antenatów szukać by trzeba w grafice Goyi i Redona” (Kowalska B., Polska awangarda malarska 1945-1970, Wyd. PWN, Warszawa, 1975, s. 118-119).

**„Koszmar na wizję świata?” A cóż to jest świat?  
Należałoby o to zapytać starca nad grobem  
lub człowieka ze zmiażdżonym kręgosłupem,  
umierającego w szpitalu, lub polityka  
w okresie zagrożenia wojną – za każdym razem  
otrzymalibyśmy inną wersję słowa „świat”.  
W tym sensie i ja mam swój świat.  
– Zdzisław Beksiński**

(Brzozowski H., Odnaleźć w sercu i pod powiekami,  
„Tygodnik Powszechny” 1977, nr 25, s. 6)









Panie Płóciennik, ja Pana cały czas obserwuję. Wszędzie Pana pełno. Jak Pan będziesz taki ważny, to ja mam Pana wczesne prace i zawsze mogę je pokazać.  
– *Konstanty Mackiewicz*

59  
**HENRYK PŁÓCIENNIK**  
(1933 - 2020)

*Portret kobiety, lata 50. XX w.*

olej, płótno, 77 x 50 cm  
sygn. na odwrociu: H. PŁÓCIENNIK

**Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Łódź, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY  
Łódź, Galeria Imaginarium, Mistrz i uczeń.  
Henryk Płóciennik i Krzysztof Gocek,  
16 września - 29 października 2002.

REPRODUKOWANY  
Mistrz i uczeń. Henryk Płóciennik i Krzysztof  
Gocek [katalog wystawy], wyd. Łódzki Dom  
Kultury, Łódź 2022, s. 22.

Sztuka Henryka Płóciennika oparta jest w znacznej mierze na intuicji. Grafik i malarz, który nie ukończył żadnej artystycznej szkoły, zaledwie dziesięć lat po swoim debiucie został przyjęty do Związku Polskich Artystów Plastyków. Twórczość Płóciennika dostrzegli krytycy i wielbiciel sztuki plastycznej, a jego prace pokazywano na wystawach w Belgii, Francji, Hiszpanii, Japonii, Kanadzie, Meksyku i w Stanach Zjednoczonych. Dziś jego malarstwo i grafikę oglądać można w zbiorach największych polskich instytucji muzealnych.

Najstarsze prace Płóciennika pochodzą z lat 50. XX wieku. Już te pierwsze rysunki, obrazy i monotypy noszą znamiona dużej dojrzałości twórczej. Cechuje je minimalizm i zamiłowanie do abstrakcji. Widoczne jest w nich również dążenie do deformacji, jak w przypadku oferowanego portretu należącego do najwcześniejszej fazy twórczości. Jego artystyczną wrażliwość ukształtowało łódzkie środowisko skupione wo-

kół Muzeum Sztuki w Łodzi, w którym za młodu spędzał bardzo dużo czasu.

By spojrzeć na sztukę, jako na coś więcej niż młodzieńczą fascynację, popchnął Płóciennika Konstanty Mackiewicz. Za jego namową aspirujący wówczas artysta zaczął na własną rękę ćwiczyć się w rysunku i malarstwie. Sukces przyszedł wraz z zorganizowanym przez ZPAP w Łodzi w 1962 roku zjazdem plastyków. Prace Płóciennika oceniane były m.in. przez Alfreda Lenicę. Zebrały one tak pozytywne opinie, że młody twórca został przyjęty do Związku niemal jednogłośnie. To otworzyło przed nim nowe możliwości, przede wszystkim wystawiennicze. Swoje prace zaczął pokazywać – i natychmiast sprzedawać – nie tylko w Polsce, ale i na całym świecie. Były to przede wszystkim abstrakcyjne grafiki, ale też malarstwo, głównie akty. Do najważniejszych inspiracji Płóciennika należał świat i jego problemy. On sam opracował zaś indywidualny język by o współczesnym człowieku opowiedzieć.







**60**  
**NIKIFOR KRYNICKI**  
**(1895 - 1968)**

*Pejzaż z cerkwią, ok. 1960*

akwarela, papier, 17 x 24 cm  
 na odwrociu dwie pieczętki

**Estymacja: 8 000 – 12 000 zł**

PROWENIENCJA  
 Warszawa, kolekcja prywatna



**61**  
**NIKIFOR KRYNICKI**  
**(1895 - 1968)**

*Willa w Krynicy,  
 lata 40. XX w.*

akwarela, olej, papier, 28 x 15 cm  
 opisany u dołu  
 na odwrociu dwie pieczętki  
 z napisem: PAMIĄTKA  
 Z KRYNICY

**Estymacja: 8 000 – 12 000 zł**

PROWENIENCJA  
 Warszawa, kolekcja prywatna



62  
**EDWARD DWURNIK**  
**(1943 - 2018)**

*Chrystus na wsi, 1990*

olej, płótno, 65 x 53,5 cm  
sygn. p.d.: CHRYSZTUS NA WSI /  
E.DWURNIK. / 90.  
sygn. i opisany na odwrociu: 1990. /  
E.DWURNIK / NR: IX.506 / CHRYSZTUS  
NA WSI / 1506

**Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •**

„Chrystus na wsi” ukazuje widok na fragment małego miasteczka, z placem i okalającymi go zabudowaniami. Nad całością dominuje wysoki krzyż z przybitym doń Chrystusem. Scena zachowuje charakterystyczną dla cyklu „Podróże autostopem” narracyjność. Zebrani wokół Chrystusa ludzie nie są biernymi obserwatorami zdarzenia, lecz aktywnie w nim uczestniczą. Wśród bohaterów obrazu znajdują się tak często malowane przez Dwurnika psy. Artysta nierzadko malował ludzi pod postacią zwierząt. Tutaj tożsamość psów zdradza „ludzka” fajeczka, którą trzymają w pyskach. Przed krzyżem klęczy postać kobieca trzymająca w ręku krucyfiks. Wokół krzyża stoją trzej mężczyźni. Jeden z nich wspina się na opartą o krzyż drabinę. Czy może po to by, niczym Józef z Arymatei, zdjąć umęczone ciało Zbawiciela i złożyć je do grobu? Scena przywołuje na myśl ewangeliczny przekaz dopełniający historię męki Chrystusa. Zestawienie małowiaścickiego, anonimowego krajobrazu ze sceną zdjęcia z krzyża, stawia widza przed pytaniem

o istotę cierpienia współczesnego człowieka, jego kondycję moralną i o miejsce Boga w dzisiejszym świecie. Dwurnik śmiało i bez żadnej pruderii, przy użyciu bezpośredniej i ostrej retoryki dotyka ludzkiej transcendencji.

Oferowany obraz nawiązuje do powstałego w latach 1979-1991 X cyklu zatytułowanego „Krzyż”. Ta poruszająca seria olejnych płócien o tematyce pasyjnej jest dramatyczną wizualizacją męki Chrystusa we współczesnej rzeczywistości. Krzyż i umęczone ciało Zbawiciela umieszcza Dwurnik w „swojskich” sceneriach – w parkach, na placach budowy, w mieszkaniach, na ulicy, na wsi. Jest to prawdopodobnie najbardziej intrygujący z cykli namalowanych przez artystę. Obrazy z zamkniętego i stosunkowo krótkiego cyklu „Krzyż” to rzadkość. Dwurnik niewiele uwagi poświęcił w swej twórczości tematyce religijnej stąd oferowana praca, namalowana w 1990 roku, stanowiąca kontynuację wspomnianej serii, jest wyjątkową propozycją dla kolekcjonerów.

**Najważniejszym aspektem twórczości Edwarda Dwurnika jest to, że komunikuje. Podobnie jak muzyka, która mówi wszystkimi językami i jest zrozumiała dla wszystkich uszu, obrazy, zakorzenione w wyrazistej i często niepokojącej szczerości, mają tę cechę, że opisują, co to znaczy być człowiekiem.**

(Edward Dwurnik, Helga Fanderl, Dan Graham [katalog wystawy], Coutts & Co., Zurych 1992, s. 15)





Doszedłem do tego, że oddzielam świat od obrazu. Na zewnątrz dzieje się coś innego niż w obrazie. Choć jedno bierze się z drugiego. Dla mnie w tej chwili malarstwo sprowadza się do kompozycji abstrakcyjnej. Interesuje mnie czysta wizja, czyste zjawisko malarstwa. Malarstwo to obraz abstrakcyjny opatrzony numerem, bez żadnych wskazówek, bez żadnego kierunku.

– *Edward Dwurnik*

(Thanks Jackson. Dwurnik 2001-2004, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2005, s. 82)

**63**  
**EDWARD DWURNIK**  
**(1943 - 2018)**

*Obraz nr 108, 2002*

olej, płótno, 149 x 276 cm  
sygn. i opisany na odwrociu: 2002/ E.DWURNIK/ OB-  
RAZ NR: 108/ CYKL: XXV - 2864/ 149 X 276 cm/ olej pł.;  
oraz na blejtramie: 149 x 276 cm XXV-108-2864

**Estymacja: 250 000 – 350 000 zł •**





**64**  
**PAWEŁ KOWALEWSKI**  
**(UR. 1958)**

*Moi przyjaciele na tle moich przodków, 1988*

olej, płótno, 131 x 160 cm  
sygn. i opisany na odwrociu: P.K. '88 TYTUŁ:  
"MOI PRZYJACIELE NA TLE MOICH PRZODKÓW"  
/ TECHN: OL / PŁ. / WYM: 130 X 160 / PAWEŁ  
KOWALEWSKI '88  
sygn. na bieżym: P.K.

**Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •**

W końcu 1982 roku sześciu malarzy z warszawskiej ASP utworzyło „Gruppę”. Był wśród nich Paweł Kowalewski, Włodzimierz Pawlak, Ryszard Grzyb, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak i Jarosław Modzelewski. Twórczość młodych artystów wpisywała się w międzynarodowy kontekst przemian w sztuce lat 80. Estetyką nawiązywali oni do zachodniej Nowej Ekspresji i jej niemieckiego wydania – Neue Wilde. Ekspresyjne, krzykliwe, pełne barwy malarstwo odcinało się od dominującej w tamtych latach szarości, a zarazem stanowiło mocny komentarz do trudnej sytuacji społeczno-politycznej w Polsce. „Nowi dzicy” buntowali się nie tylko wobec reżimu, jego działań i narzucanej cenzury, ale również wobec nudy panującej w sztuce post-awangardy i oficjalnemu obiegowi sztuki PRL, którego nie chcieli być częścią. Pragnęli wolności w każdym wymiarze – „dzikością” swojej twórczości odpowiadali na brutalną rzeczywistość. Sięgali więc w swych artystycznych działaniach do wielu wątków i do zróżnicowanych sposobów wypowiedzi.

Twórczość Pawła Kowalewskiego od początku obejmowała zarówno malarstwo, rzeźbę jak i instalacje. Owa dywersyfikacja gatunkowa widoczna już była w rozbudowanej pracy dyplomowej „Sztuka osobista czyli prywatna” (1983), na którą składały się niewielkiego formatu płótna o osobistym znaczeniu. Opowieść dopełniały i poniekąd odkrywały przed widzem tytuły wypisane na płóciennych szarfach przywieszonych do obrazów. Dualizm wypowiedzi – obrazowy i słowny – oraz towarzyszące mu niejednokrotnie ironia, sarkazm i paradoks, były – na tle „Gruppy” – znakiem rozpoznawczym Kowalewskiego. Jego ma-

larstwo przez całą dekadę lat 80. można określić jako figuratywne, ekspresyjne w formie i kolorze.

Tematycznie Kowalewski sięgał do literatury, historii, nieobce były mu motywy patriotyczne, jak również wątki egzystencjalne czy zaczerpnięte z życia codziennego. Anda Rottenberg określała malarstwo artysty jako lapidarne i dosadne, podkreślając, że operował celną puentą za pomocą bardzo prostych środków (Zob.: Rottenberg A., Zbliżenia, Arkady, Warszawa 2020, s. 240). Sprawiało to, że do dziś obrazy Kowalewskiego zapadają w pamięć razem z ich tytułami, znanymi dla czasu i dla miejsca. Ironiczno-towarzyski w wyrazie portret zatytułowany „Moi przyjaciele na tle moich przodków” dedykowany jest najbliższym przyjaciółom, członkom „Gruppy”. Ilustruje więc, jaka łączyła członków tej artystycznej formacji. Pracę tę można śmiało określić jako kwintesencję najlepszego malarstwa Kowalewskiego, który z właściwym sobie dystansem puentował rzeczywistość. O owym lekkim i prześmiewczym stosunku Kowalewskiego do siebie i swojej profesji pisała Maryla Sitkowska w 1990 roku: „Kowalewski uprawia dwie dziedziny: malarstwo i nie-malarstwo. To pierwsze należałoby ująć w cudzysłów, tak dalece jest ono rolą, profesją, swego rodzaju obowiązkiem. To trochę sytuacja aktora, który grać lubi i potrafi, czuje się na scenie »u siebie« i »w porządku«, ale nie gra przecież zawsze i w każdej sytuacji. I mimo to (a może właśnie dlatego) jest aktorem wybitnym” (Sitkowska M., Wszystko i natychmiast. Paweł Kowalewski [katalog wystawy], wyd. SARP, Warszawa 1990, s. nlb.).



**Tak oto zamiast analfabetów malarzy,  
bełkotliwych pseudointelektualnych  
konceptualistów postanowiliśmy stworzyć  
cos co nie podda się tak łatwo zamknięciu do  
szuflady krytyków sztuki. Zamiast mordegi  
i silenia się na oryginalność byliśmy sobą,  
bawiąc się przy tym znakomicie.**

**– Paweł Kowalewski**

(Kowalewski P., Dwadzieścia lat temu nadałem taki tytuł swojej pracy dyplomowej, było to – „Sztuka osobista czyli prywatna po dwudziestu latach”, [w:] „Oj dobrze już”, nr 9, 2002, s. nlb)







# GEORG BASELITZ



Zdjęcie Georga Baselitza wykonane w bibliotece zamku artysty  
w Derenburgu, 09.12.1988, fot. Brigitte Helgoth, SZ-Photo, Forum.



Zamiarem Baselitza, jak i wielu malarzy XX wieku, było zerwanie z tradycją – stworzenie nowej sztuki – bez potrzeby poświęcenia wyglądu rzeczywistości. (...) zmusił widza do zaakceptowania odwróconego świata jako nowej konwencji obrazowej.

(Waldman D., Georg Baselitz, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1995, s. 72)

G. Baselitz

Gdy świat dopiero co liżał powojenne rany, młody Georg Baselitz malował swoich pierwszych ponurych bohaterów – partyzantów, poetów, powracających z wojny weteranów. „Urodziłem się w zniszczonym porządku rzeczy, dorastałem w zdewastowanym kraju i wśród połamanych ludzi” – mówi o sobie artysta (cyt. za: Rudomino T., Georg Baselitz, wszystkie obsesje, „W sztuce”, 28.05.2023). Uważany dziś za jednego z najważniejszych malarzy niemieckich okresu po II wojnie, może poszczycić się obecnością w najznakomitszych kolekcjach sztuki współczesnej, począwszy od paryskiego Centre Pompidou, poprzez nowojorskie Metropolitan Museum of Art, Museum of Modern Art oraz Muzeum Guggenheima, a na londyńskim Tate Modern kończąc. Poprzez swą wyjątkową postawę twórczą, nadał nową tożsamość figuracji i jako spadkobierca ekspresjonistów wywarł ogromny wpływ na młodych twórców lat 70. i 80.

Tak naprawdę nazywa się Hans-Georg Bruno Kern. Pseudonim artystyczny przyjął w 1961 roku w nawiązaniu do miejsca swego urodzenia – miasteczka Deutschbaselitz, niedaleko Drezna. Był od zawsze niepokorny. Z Wyższej Szkoły Artystycznej w Berlinie wschodnim został usunięty po dwóch semestrach pod zarzutem „nieodjrzałości społecznej”. Naukę kontynuował więc w Berlinie zachodnim. Poszukując własnego języka ekspresji, czytał rozprawy teoretyczne Wassily'ego Kandinsky'ego, Kazimierza Malewicza, Ernsta Wilhelma Naya i innych postępowych artystów. Eksperymentował z formą. Oglądając na szkolnej wystawie w 1958 roku płótna największych amerykańskich ekspresjonistów – od Willema de Kooninga, przez Marka Rothko, na Jacksonie Pollocku kończąc – poczuł, że abstrakcja nigdy nie

będzie jego drogą. Zgłębiał malarstwo klasyczne, zwracając szczególną uwagę na motyw brzydoty i piękna, rozkładu i życia. Zaczął koncentrować się na częściach ciała, zniekształcać, kreować amorficzne postacie.

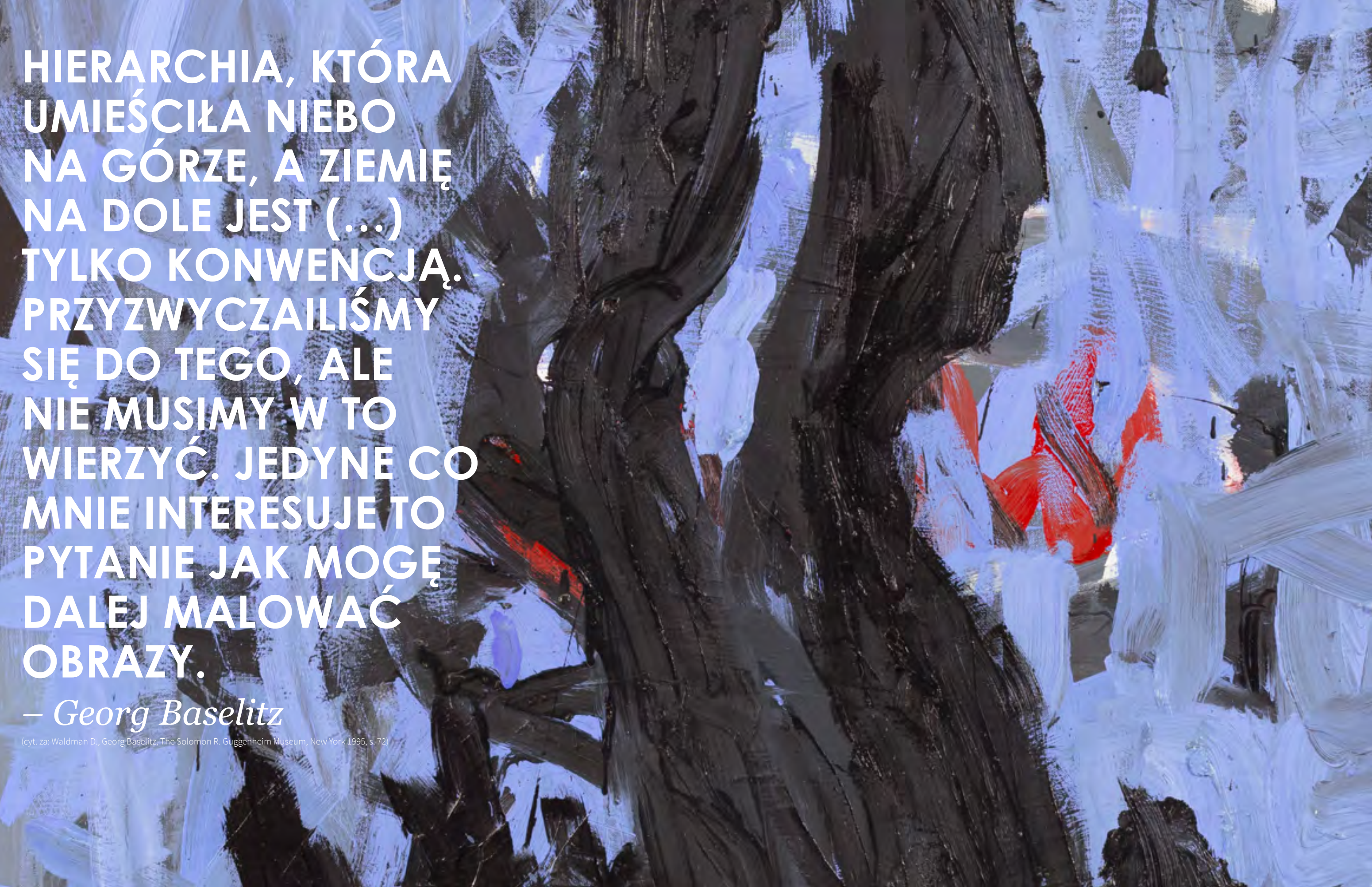
Jego debiutancka wystawa w 1963 roku w galerii Werner & Katz wywołała skandal. Pokazał na niej prace stanowiące wyraz jego młodzieńczej rebelii przeciw wszelkim formom „oficjalnej” sztuki – socrealizmowi Niemiec wschodnich, a także informelowi i taszyzmowi panującym na Zachodzie. Wśród obrazów na ekspozycji znalazł się m.in. „Nagi mężczyzna” z monstrualnym penisem oraz „Wielka noc na marne”, ukazująca onanizującego się chłopca. Obsceniczne płótna skonfiskowano, a artysta trafił przed sąd.

W 1969 roku pod wpływem obrazu Ferdinanda von Rayski'ego, Baselitz namalował „Las stojący na głowie”. Od tego momentu zaczął przedstawiać świat do góry nogami. Stojący na głowie ludzie i odwrócone krajobrazy przewyższyły przedstawieniowy, merytoryczny charakter jego wcześniejszej twórczości. Pozostawiały widza z niepewnością, czy patrzy on na abstrakcję czy konwencjonalną figurację – a tym samym uwypuklały sztuczność malarstwa. Wywrócone obrazy stały się szybko znakiem rozpoznawczym Baselitza. Artysta pracował nad nimi, kładąc płótno płasko na podłodze i kreował swoje wizje, poruszając się dookola i wzdłuż jego powierzchni. Malował z dziką ekspresją, niekiedy rozsmarowywał farbę palcami. W swoich zniekształconych postaciach i odważnych, efektownych pociągnięciach pędzla, wyrażał erupcję wewnętrznych stanów emocjonalnych. Jego prace to konfrontacja z brutalną rzeczywistością i niemiecką tożsamością w epoce po II wojnie światowej.

Georg Baselitz w swoim studio, fot. Sueddeutsche Zeitung, Forum.







HIERARCHIA, KTÓRA  
UMIEŚCIŁA NIEBO  
NA GÓRZE, A ZIEMIĘ  
NA DOLE JEST (...)   
TYLKO KONWENCJĄ,  
PRYZWYCZAILIŚMY  
SIĘ DO TEGO, ALE  
NIE MUSIMY W TO  
WIERZYĆ. JEDYNE CO  
MNIĘ INTERESUJE TO  
PYTANIE JAK MOGĘ  
DALEJ MALOWAĆ  
OBRAZY.

– *Georg Baselitz*

(cyt. za: Waldman D., Georg Baselitz, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1995, s. 72)



**65**
**GEORG BASELITZ**
**(UR. 1938)**

*Der Hase, 1986*

olej, płótno, 162 x 130 cm
sygn. l. d.: 8.IV.86, p. d.: G.B.
Sygn. i opisany na odwrociu: EBEN/ G. Baselitz/ 13.III.86/ +8.IV.86/ ‚der Hase‘ oraz stempel dostawcy materiałów malarskich ‘VIKTORIA MALLEINEN’
Na odwrociu na blejtramie: nalepka wystawowa Mary Boone Gallery z Nowego Jorku, dwie etykiety transportowe oraz stemple Central Valley Industries

**Estymacja: 5 500 000 – 6 500 000 zł**
•

PROWENIENCJA
Monako, kolekcja prywatna
Szwajcaria, kolekcja prywatna
Neenah, WI (USA), kolekcja Toma i Charlotte Newby
Nowy Jork, Mary Boone Gallery
Kolumbia, kolekcja Galerie Michael Werner

WYSTAWIANY
Nowy Jork, Mary Boone / Michael Werner Gallery, Georg Baselitz, 21 listopada – 23 grudnia 1987.
Neenah, Wisconsin, Bergstrom-Mahler Museum, Contemporary Painting: Selections from a Private Wisconsin Collection czerwiec, 1988
Zurych, Kunsthaus, Georg Baselitz, 22 maja – 15 lipca 1990.
Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, Georg Baselitz, 28 lipca – 9 września 1990.

REPRODUKOWANY
Franzke A., Georg Baselitz, wyd. Prestel-Verlag, Monachium 1988, no 190, s. 277

LITERATURA
Fairbrother T., Georg Baselitz [katalog wystawy], wyd. Mary Boone / Michael Werner Gallery, Nowy Jork 1987
Russel J., Georg Baselitz, w: „The New York Times”, z dn. 4 grudnia 1987, sekcja C, s. 28.

W opozycji do narracyjnego kierunku „czytania” obrazu, Georg Baselitz stworzył własny, wywrotowy punkt widzenia. Trzymając się klasycznego języka figuracji, odszedł radykalnie od konwencji sięgającej renesansowych zasad perspektywy i zaczął kreować swój świat do góry nogami. Poprzez zastosowaną rotację, udało mu się oswobodzić formę od ciężaru treści. „Istotne było malować grubo farbą, grubymi warstwami, temat nie był aż tak ważny” – wspomina w wywiadzie artysta (Gagosian, „Georg Baselitz and Richard Calvocoressi | In Conversation | Gagosian Quarterly” [wideo], YouTube, 15.11.2023).

Prezentowana praca z 1986 roku, jak sugeruje sam tytuł – to przedstawienie zająca. Jego czarna sylwetka wylania się z niebieskiego tła, kolejnych warstw farby i mocnych pociągnięć pędzla. Efekt jest niemal rzeźbiarski. Zwierzę uwolnione od zasad grawitacji, balansuje pomiędzy figuracją a abstrakcją, wywołując w widzu niepokój. Świadomie zastosowana przez artystę rotacja prowadzi do zasadniczych zmian w strukturze przestrzennej obrazu i w relacji pomiędzy poszczególnymi płaszczyznami. Konwencjonalny porządek zastępuje chaos, wyrażony dziką ekspresją malarskiego gestu.

Oferowana kompozycja pierwotnie należała do zbiorów Galerie Michael Werner. Jej właściciel odpowiedzialny był za pierwszy indywidualny pokaz Baselitza w Berlinie w 1963 roku, zakończony głośnym skandalem. Niemiecki marszand zajął się również wprowadzeniem na amerykański rynek niemieckich ekspresjonistów – zarówno Georga Baselitza, jak i A.R. Pencka, Mar-

kusa Lupertza czy Anselma Kiefera. Prezentowana praca pokazana została w 1987 roku w nowojorskiej Mary Boone Gallery, z którą Michael Werner ściśle współpracował. „Zwierzęta hodowlane (...) miały fizyczną bezpośredniość, pierwszorzędną jakość, kojarzącą się z podwórkiem, a nie sklepem mięsny” – podano w recenzji wystawy (Russel J., Georg Baselitz, „The New York Times”, 04.12.1987, s. 28 [tłum.] Pamela Skrzypczak). Nieokrzesany styl artysty nie był tylko antyestetyczną prowokacją, lecz jedynym możliwym językiem mogącym przekazać buzujący podskórnie gejzer emocji wywołany powojennymi realiami. Jego sztuka stała się artystycznym pomostem między rozdzielonym przez mur berliński Wschodem i Zachodem, jak również między figuracją a malarstwem abstrakcyjnym.

Baselitz to jeden z najlepiej sprzedających się artystów współczesnych na świecie. W 2022 roku na aukcji w nowojorskim Sotheby’s jego praca rzeźbiarska z 1990 roku pt. „Dresdner Frauen – Besuch aus Prag” (Drezdeńskie kobiety – wizyta z Pragi) sprzedała się za niebotyczną sumę ponad 11,2 milionów dolarów. Z kolei kompozycja olejna „Mit Roter Fahne” (Z czerwoną flagą) z 1965 roku osiągnęła w 2017 roku w londyńskim Sotheby’s kwotę niemal 7,5 milionów funtów. Pojawiająca się po raz pierwszy na aukcji w Polsce praca Baselitza, w dodatku tak wysokiej klasy, to absolutne kolekcjonerskie wydarzenie, świadczące o coraz poważniejszym otwieraniu się naszego rodzimego rynku na artystów międzynarodowych. Tego typu rarytas nie może przejść niezauważony.

**Malowanie nie jest środkiem do celu. Wręcz przeciwnie, malarstwo jest autonomiczne.**

**I powiedziałem sobie: jeśli tak jest, w takim razie muszę zabrać wszystko, co było przedmiotem malarstwa — na przykład krajobraz, portret i akt — i przedstawić do góry nogami. To najlepszy sposób na uwolnienie reprezentacji od treści.**

**– *Georg Baselitz***

(cyt. za: Waldman D., Georg Baselitz, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1995, s. 71)





„Kochać jak to łatwo powiedzieć” – ten obraz Włodzimierza Pawlaka sam w sobie stanowi sytuację bez precedensu na rynku antykwarycznym. Namalowany w 1986 roku wyróżnia się osobistą i bezpośrednią wymową. W tym sensie zestawić można tę kompozycję ze znajdującą się w zbiorach Muzeum Sztuki Nowoczesnej pracą „Narzeczony mojej żony” (1985). Są to prace wyjątkowe na tle obrazów malowanych przez Pawlaka w latach 80. W tym czasie powstawały bowiem przede wszystkim płótna komentujące sytuację społeczną i polityczną – jak operujący niewyszukanym i trafiającym wprost językiem cykl „Świnie” (1983) czy „Obrazy zamalowane” (1985), które w (niezrealizowanym) zamyśle ar-

tysta miał ostentacyjnie pokryć warstwą farby w geście solidarności z anonimowymi „malarzami” politycznych napisów na murach miast. Do zabiegu zamalowywania kompozycji artysta powracał później w latach 1986-1987.

Do najsłynniejszych prac Pawlaka z lat 80. zaliczają się „Czerwony autobus rusza w drogę dookoła świata” (1984), „Skąd przychodzimy, kim jesteśmy, dokąd idziemy” (1986) oraz wstrząsająca kompozycja „Potrzebujemy pomocy” (1987). Na tle tych politycznie i społecznie zaangażowanych płócien, wpisujących się w wywrotową działalność członków „Grupy”, prezentowana praca ma szczególny wymiar choć z pozostałymi obrazami łączy ją bez wątpienia język ekspresji.

Dzieło jest utrzymane w „dzikiej”, ekspresyjnej stylistyce, malowane mocnymi barwami, o wyraźnie widocznej fakturze farby. Ubrana na białą para zwróconych ku sobie zakochanych ściska w dłoniach serce, z którego gęstymi kroplami skapuje krew. Wielkiej miłości towarzyszy również wielkie cierpienie – zdaje się mówić Pawlak. W charakterystyczny dla „nowych dzikich” sposób, wizualny przekaz wzmocniony zostaje dosadnością tytułu, tu zaczerpniętego ze słynnego szlagieru Piotra Szczepanika, związanego z „Solidarnością” piosenkarza (Kochać, 1966). Dla Włodzimierza Pawlaka, który jest nie tylko malarzem ale i poetą, tytuł ten miał bez wątpienia wyjątkowe znaczenie.

66  
**WŁODZIMIERZ PAWLAK**  
(UR. 1957)

*Kochać jak to łatwo powiedzieć, 1986*

olej, płótno, 168,5 x 134 cm  
sygn. i opisany na odwrociu: WŁODEK / PAWLAK / KOCHAĆ JAK TO ŁATWO / POWIEDZIEĆ / 135 X 170 CM / 1986

Estymacja: 200 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Desa Unicum, aukcja 26.09.2013, poz. 37

**W pozornie prostym  
wskazywaniu problemów czai  
się ironiczna bezwzględność  
obserwacji, której poddany  
jest świat i on sam,  
Włodek Pawlak, uwikłany  
w rozpaczliwie śmieszne  
determinanty.  
– *Anda Rottenberg***

(Rottenberg A., Przeciąg. Teksty o sztuce polskie lat 80., wyd. Open Art Projects, 2009, s. 272)









67  
MARIA ANTO  
(1937 - 2007)

*Martwa natura z batalionem, 1970*

olej, płótno, 65 x 95 cm  
sygn. p. d.: Maria Anto 1970  
sygn. i opisany na odwrociu: Maria Anto 70 /  
40 oraz na blejtrami: MARIA ANTO 1970 "MN.  
Z BATALIONEM" 65 X 95

Estymacja: 12 000 – 16 000 zł •

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Desa Unicum, aukcja 27.08.2020, poz. 16

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

– *Maria Anto*

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





# MAGDALENA ABAKANOWICZ

Magdalena Abakanowicz i Abakan Brązowy (sizal),  
wystawa w Musee d'Art Moderne, Montreal, 1968,  
fot. archiwum Artura Starewicza, East News.







**68**  
**MAGDALENA ABAKANOWICZ**  
**(1930 - 2017)**

*Papillon de nuit, 1977*

tkanina, len, sizal, 132 x 200 cm  
na odwrociu metka z opisem: MAGDALENA  
ABAKANOWICZ / "PAPILLON DE NUIT" / 132 x  
200 cm 1977 / M. Abakanowicz.

**Estymacja: 1 000 000 – 1 300 000 zł •**

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna  
Stockholms Auktionsverk, aukcja 13.11.2023,  
poz. 122

Dla Magdaleny Abakanowicz materia zawsze odgrywała podstawową rolę w przekazie. Artystka związana z tak nieoczywistymi dla sztuki materiałami jak surowe juty, liny, włosie, metal, druty i drewno, poskramiająca gigantyczne tkaniny, gałęzy czy pnie drzew – nigdy nie wykonywała tej pracy bez powodu. W jej cyklach, rozbudowywanych konsekwentnie na przestrzeni lat, widoczna jest niemal zawsze ewolucja materii. Odbywa się ona z silnym pretekstem znaczeniowym, nigdy dla ułatwienia czy przyspieszenia. „Chciałam czym prędzej skończyć studia i uciec od tych wszystkich ustabilizowanych kierunków, od ludzi, którzy wydają recepty, z góry wiedząc, jaką sztuka być powinna i bezbłędnie odróżniając co dobre, a co niedobre. Abakany były jednym z etapów. Wśród złożonych powodów ich powstania była także moja chęć udowodnienia sobie i innym, że zdołam z tej ciasnej dyscypliny o rzemieślniczych ograniczeniach zrobić sztukę czystą, wbrew jej całej tradycji. Wbrew zakodowanym w mózgach mniemaniom robić obiekty własne, bezużyteczne w sensie praktycznym, będące nośnikiem filozofii, jak malarstwo czy rzeźba, ale nie będące ani tym ani tamtym, żeby nie dostać się znów w obręb jakichś istniejących kategorii, żeby móc tworzyć wyłącznie po swojemu” – tłumaczyła Abakanowicz.

Tkanina otworzyła jej światowe salony sztuki. W 1962 roku na Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie przestrzenne formy artystki stały się dla krytyków sztuki światowym odkryciem, a już trzy lata później zapewniły jej złoty medal na wielkim Biennale w Sao Paulo. Rzeźbiarka poddała sobie warsztat tkacki całkowicie. Sizal, jutę, końskie włosie, sznury i liny – sprowadziła do form absolutnie podatnych na kształtowanie. Utkane przez nią monumentalne płachty budzą

szacunek, a chwilami niemalże poczucie grozy. Wrażenie to potęguje zastosowanie ponadludzkiej skali, efektu serii, jak również sama aranżacja, wprowadzająca abakany w klimat działań sztuki environment.

Warsztat tkacki przez lata był podstawowym narzędziem ekspresji Abakanowicz. Jej abakany i gobeliny powstawały w różnych seriach i formach, od gigantycznych czarnych płacht, poprzez formy organiczne – których esencję stanowią te waginalne – aż do wiszących kompozycji o skomplikowanych i wielobarwnych splotach przypominających obrazy. Zupełnie nowatorskie jak na swoje czasy, miękkie rzeźby nie miały być jednak obiektem „do podziwiania”. „Chcę, żeby człowiek przeniknął do wnętrza moich form. Bo chcę, by wszedł z nimi w bardzo bliski kontakt, taki sam jak ze swoimi ubraniami, skórą albo trawą. Interesuje mnie tworzenie otoczenia dla człowieka” – pisała Abakanowicz (The Fabric Forms of Magdalena Abakanowicz [katalog wystawy], Pasadena Art Museum, California 1971, s. 15).

W centrum zainteresowań artystki nieodmiennie pozostawał człowiek i to relacja człowiek-natura była motorem jej twórczych decyzji. Wrodzona potrzeba doświadczenia „nowego”, dotyku i zapachu nici, powstających splotów i węzłów, ich miękkości lub szorstkości, popchnęły artystkę w rejony, które inni deprecjonowali nie uważając za sztukę. W tym względzie Abakanowicz blisko było do panującego w sztuce europejskiej w latach 1967-1977 nurtu „arte povera”, który eksponował surowość materiałów powszechnie uważanych za pospolite. Jej abakany zawojowały świat i wyniosły tkaninę na piedestał sztuk. Obok rzeźb, są dziś najbardziej reprezentatywnymi i pożądanymi obiektami w dorobku artystki.



(...) wykorzystując Abakany, zbudowałam environmenty organiczne o wielu sensach (...). Były to moje najpierwsze „przestrzenie kontemplacji, przeżycia”. (...) Słuchać o tym nie chciał nikt poza artystami włókien, którzy mówili: „Otwiera drzwi naszego getta”. (...) Balansowałam między kategoriami. Byłam jednocześnie Wielką Damą Tkaniny i rzeźbiarką.  
– *Magdalena Abakanowicz*

(Abakanowicz M., Fate and Art, Mediolan 2020, s. 46)







RĘCE PRZEKAZUJĄ MOJĄ  
ENERGIĘ. TŁUMACZĄC  
ZAMYŚŁ NA KSZTAŁT,  
ZAWSZE PRZEKAŻĄ ONE  
COŚ, CO WYMYKA SIĘ  
KONCEPTUALIZACJI.  
UJAWNIAJĄ  
NIEUŚWIADOMIONE.

– *Magdalena Abakanowicz*

(Magdalena Abakanowicz, Retrospektywa [katalog wystawy], wyd. Centrum Rzeźby Polskiej, Oronsko 2013, s. 59)

MAGDAŁA ABAKANOWICZ



Magdalena Abakanowicz w Nowym Jorku na dachu MoMA, fot. Artur Starewicz, East News.



Gromada ludzi czy ptaków, owadów czy liści, to tajemniczy zbiór wariantów pewnego wzoru. Zagadka działania natury nie znoszącej dokładnych powtórzeń, czy nie mogącej ich dokonać. (...) zaklinam to niepokojące prawo włączając własne nieruchome stada w ten rytm.

– *Magdalena Abakanowicz*

(Magdalena Abakanowicz [katalog wystawy], Muzeum Sztuki, Łódź, 1991)

W rękach polskiej rzeźbiarki Magdaleny Abakanowicz materia przeobrażała się w metaforę głoszącą jednocześnie kruchość i siłę człowieka oraz świata przyrody. Za pośrednictwem twórczości, zakorzenionej w historii II wojny światowej, artystka potrafiła w niezwykle umiejętny sposób przekuć osobiste doświadczenie w uniwersalny język ekspresji, docierając do odbiorców na całym świecie. Znana ze swych wielkoformatowych realizacji w przestrzeni publicznej, tworzyła zarówno złożone grupy rzeźbiarskie, jak i pojedyncze obiekty, które siłą swojego przekazu miały prowokować widza do chwili zatrzymania i refleksji.

Od najmłodszych lat inspirował ją świat przyrody. Jednak jako dojrzała artystka pragnęła by jej sztuka nie była tylko odzwierciedleniem natury, ale przedstawiała to co niemożliwe do wyrażenia słowem. Motyw ptaków zajmuje w jej bogatym dorobku szczególnie miejsce. Można podziwiać je w kilku miejscach w Polsce (m.in. w budynku wrocławskiego lotniska), a także za granicą (m.in. „Ptaki poznania dobra i zła” w Wisconsin w Milwaukee, USA). Swoje ptaki tworzyła przy użyciu stali, betonu, aluminium, juty i drewna. Umieszczone na statywach, ujęte są w locie, z rozpostartymi skrzydłami. Ich forma jest zsyntetyzowana, pozbawiona cech szczególnych.

Przy realizacji, artystka tworzyła szereg szkiców, w których analizowała ruch ptaków by jak najlepiej oddać ich formę i dynamizm.

Ptaki Abakanowicz skrywają w sobie jednak tajemnicę. Cechuje je szczególne napięcie, związane z ciężkimi wspomnieniami rzeźbiarki z czasów wojny. Jako mała dziewczynka była ona świadkiem niemieckich nalotów na Warszawę. Jej stalowe ptaki są niczym te samoloty, krążące tuż ponad głowami oglądających. Drapieżne, budzące lęk. Rozłożone skrzydła sugerują lot, one jednak nie mogą się oderwać od ziemi – muszą trwać uwięzione na postumencie. Do jakiej refleksji chciała tym skłonić artystka? Nie ma uniwersalnej odpowiedzi na to pytanie. Abakanowicz woli pozostać w sferze niedomówień, dając tym samym przestrzeń do wolnej interpretacji jej sztuki i subiektywnego odczuwania. „(...) na samym początku każdego procesu twórczego, czy to w nauce czy w sztuce, jest tajemnica, to, co niewytłumaczalne. Trzeba po prostu zostawić jako tajemnicę pewne sprawy, również w twórczości. Wyjaśniając, kaleczymy je albo zupełnie unicestwiamy” – podkreślała artystka (Magdalena Abakanowicz [katalog wystawy], wyd. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2013, s. 51).

Wierzę twórcy, nie wierzę kierunkom. Sztuka powstaje z dramatu poszczególnego człowieka. I jak twarz każdego z nas jest inna, tak nasze dzieła są różne i różne są ich filozoficzne idee.

– *Magdalena Abakanowicz*

(Magdalena Abakanowicz [katalog wystawy], Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2013, s. 92)



69

**MAGDALENA ABAKANOWICZ**  
(1930 - 2017)

*Ptak z serii Ucello, 2009*

aluminium, 315 x 120 x 160 cm  
sygn. na podstawie: M Abakanowicz  
oraz monogramem wiązonym: MA 2009

**Estymacja: 800 000 – 900 000 zł •**

PROWENIENCJA

Bydgoszcz, kolekcja prywatna  
Sopocki Dom Aukcyjny, aukcja  
13.12.2019, poz. 4  
Polska, kolekcja prywatna  
kolekcja artystki

WYSTAWIANY

Bydgoszcz, Bydgoskie Centrum Sztuki,  
Magdalena Abakanowicz, 9 listopada -  
31 grudnia 2018



Magdalena Abakanowicz  
w swym dziele dotyka dwóch  
aspektów życia: interpretuje  
przyzwolenie na uczestnictwo  
z wyboru w nieodłącznym chaosie  
multiplikacji istot a jednocześnie  
ujawnia inny aspekt życia  
w intuicyjnej izolacji, która  
pozwala na zaczerpnięcie oddechu  
i przynosi medytację, a co za tym  
idzie indywidualne przeżycie  
niepokoju.

– *Ryszard Stanisławski*

(Magdalena Abakanowicz, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, s. 10)

70  
MAGDALENA ABAKANOWICZ  
(1930 - 2017)

*Postać stojąca, 1999*

brąz, wys. 168 cm  
sygn. monogramem z tyłu: MA 1999

Estymacja: 600 000 – 700 000 zł •





**71**  
**WOJCIECH FANGOR**  
**(1922 - 2015)**

*Martwa natura, ok. 1947-49*

olej, płótno, 60 x 75 cm  
sygn. l. d.: W.Fangor  
na odwrociu sygn. i opisany:  
WOJ.FANGOR / mort.natura

**Estymacja: 220 000 – 240 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Bydgoszcz, kolekcja prywatna  
Sopocki Dom Aukcyjny, aukcja 30.04.2022,  
poz. 21  
Polska, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 23.05.2017, poz. 42

Wojciech Fangor jest jednym z tych powojennych artystów, którzy dokonali w sztuce pewnego rodzaju przewrotu. Jego nowatorskie, pulsujące życiem kręgi i płynące, kolorowe fale zyskały uznanie nie tylko w skali kraju, lecz również na całym świecie. Zanim jednak do tego doszło, artysta musiał przebyć długą drogę, studiując mistrzów i decydując się na kolejne, odważne eksperymenty formalne – a to wszystko w brutalnych czasach wojny i w trudnej rzeczywistości powojennej.

W drugiej połowie lat 40. Fangor odkrył dla siebie wartości płynące z modernistycznego przełomu, a w szczególności z kubizmu. Podróżując po Europie, zapoznał się z dorobkiem Pabla Picassa, Henriego Matisse'a i Fernanda Légera. Malarstwo kubistyczne stało się dla niego źródłem inspiracji. W sobie tylko właściwy sposób, potrafił połączyć nową, fascynującą go ideę z tradycyjnymi walorami rodzimego malarstwa. Rezultatem nowej postawy stały się malowane w latach 1947-49 martwe natury, pejzaże i portrety. Część z nich artysta pokazał na swojej pierwszej indywidualnej

wystawie w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w 1949 roku.

Oferowana praca pochodzi z tego krótkiego, kubistycznego okresu, kiedy młody malarz odważnie eksperymentował, poszukując indywidualnego języka wypowiedzi artystycznej. Fangor zapamiętał ten czas jako pasmo rozwoju systemu malarskiej struktury obrazu, opartego na wyrazistym efekcie koloru i światła oraz na uproszczonej, kubizującej formie, powiązanej z geometrią prostokątnego płótna. Twierdził, że świadomość geometrii – krawędzi i powierzchni malarskiego medium, a także jego rzeczywistości – pozwoliła mu zmienić rozumienie przestrzeni w obrazie i uniezależnić się od iluzji perspektywy, przyjętej wraz z naukami pobieranymi od wczesnych lat dziecińczych. Od tamtego pory, według Fangora, obraz na płótnie nie rozwijał się do wewnątrz, lecz ograniczył się do jego powierzchni. Złudzenie przestrzenne nie zniknęło całkowicie, ale straciło swoją wyłączność i miało teraz status równy rzeczywistości powierzchni płótna.

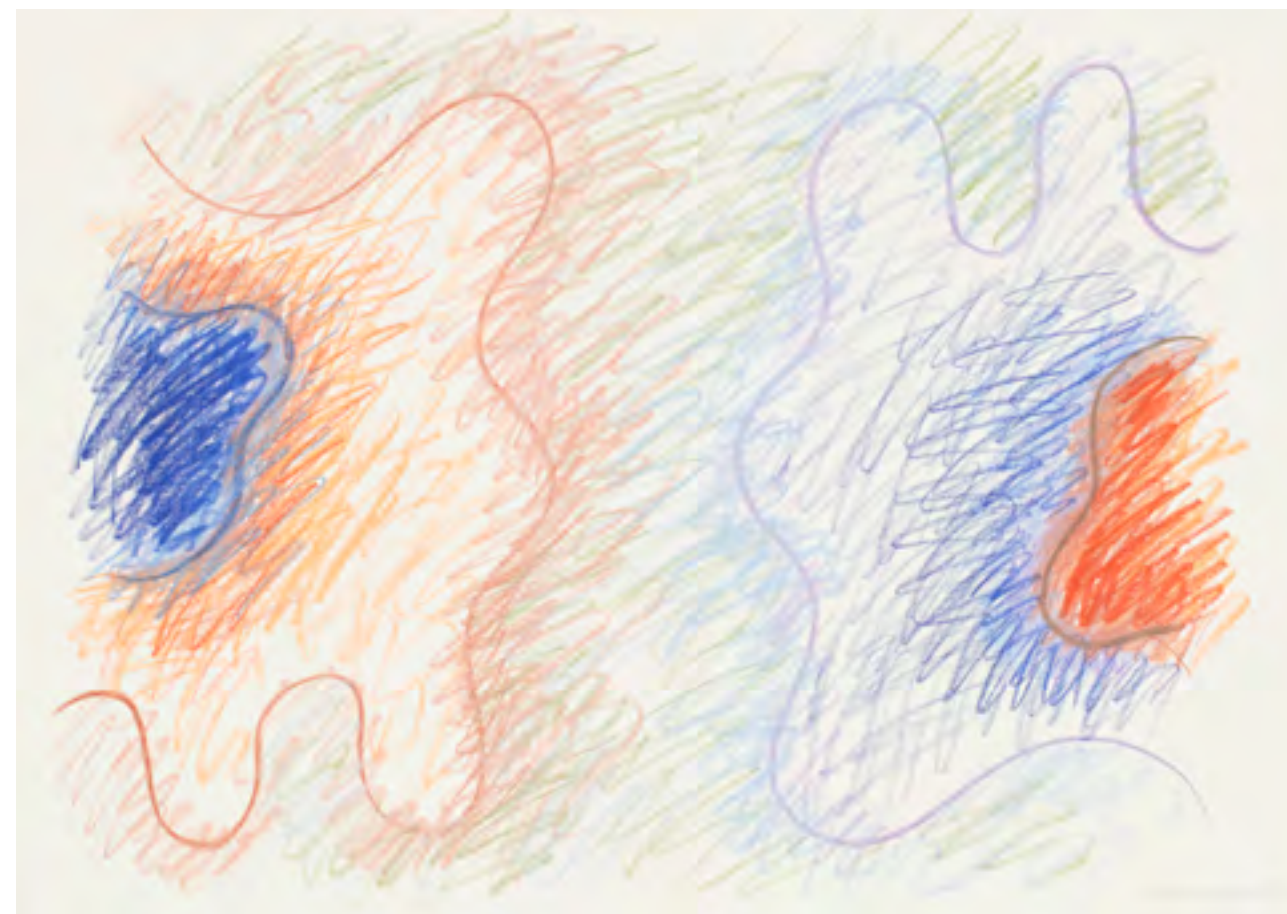


Wojciech Fangor całe życie czegoś szukał w sztuce i, o dziwo, stale coś znajdował. Był duchem niespokojnym, otwartym na nowe wyzwania, ciekawym świata i gotowym na eksperymenty.

– *Piotr Sarzyński*

(Sarzyński P., Nie żyje Wojciech Fangor, znakomity malarz, grafik i twórca plakatów, "Polityka", 25.10.2015)





Rysunki, które uzupełniają *œuvre* artysty, były naturalnymi dla procesu twórczego poszukiwaniami i próbami. Stanowiły ważny etap, a zarazem momentem krystalizowania się finalnej kompozycji malarskiej. Wiele z nich nosi w sobie cechy kompozycji autonomicznej, w pełni ukończonej, czego dowodzi nie tylko drobiazgowość opracowania, ale też ich duży format. Prace te dają możliwość wglądu w proces twórczy, zwłaszcza ten czysto plastyczny. Zupełnie inaczej niż na finalnych kompozycjach olejnych, gdzie kompozycja stworzona jest z barw nieomal dyfuzyjnie przenikających się i niepostrzeżenie zlewających się w iluzję kształtu, w rysunkach Fangora widzimy ten proces rozłożony na wyraźne części. To setki pojedynczych kresek i dotknięć w konkretnych, pojedynczych kolorach, których grupy nakładają się falami i dopiero z pewnej odległości, myląc wzrok, dają złudzenie powstawania barw pochodnych i kształtów, osiągając dojrzały efekt analogiczny do obrazów olejnych artysty.

**72**  
**WOJCIECH FANGOR**  
**(1922 - 2015)**

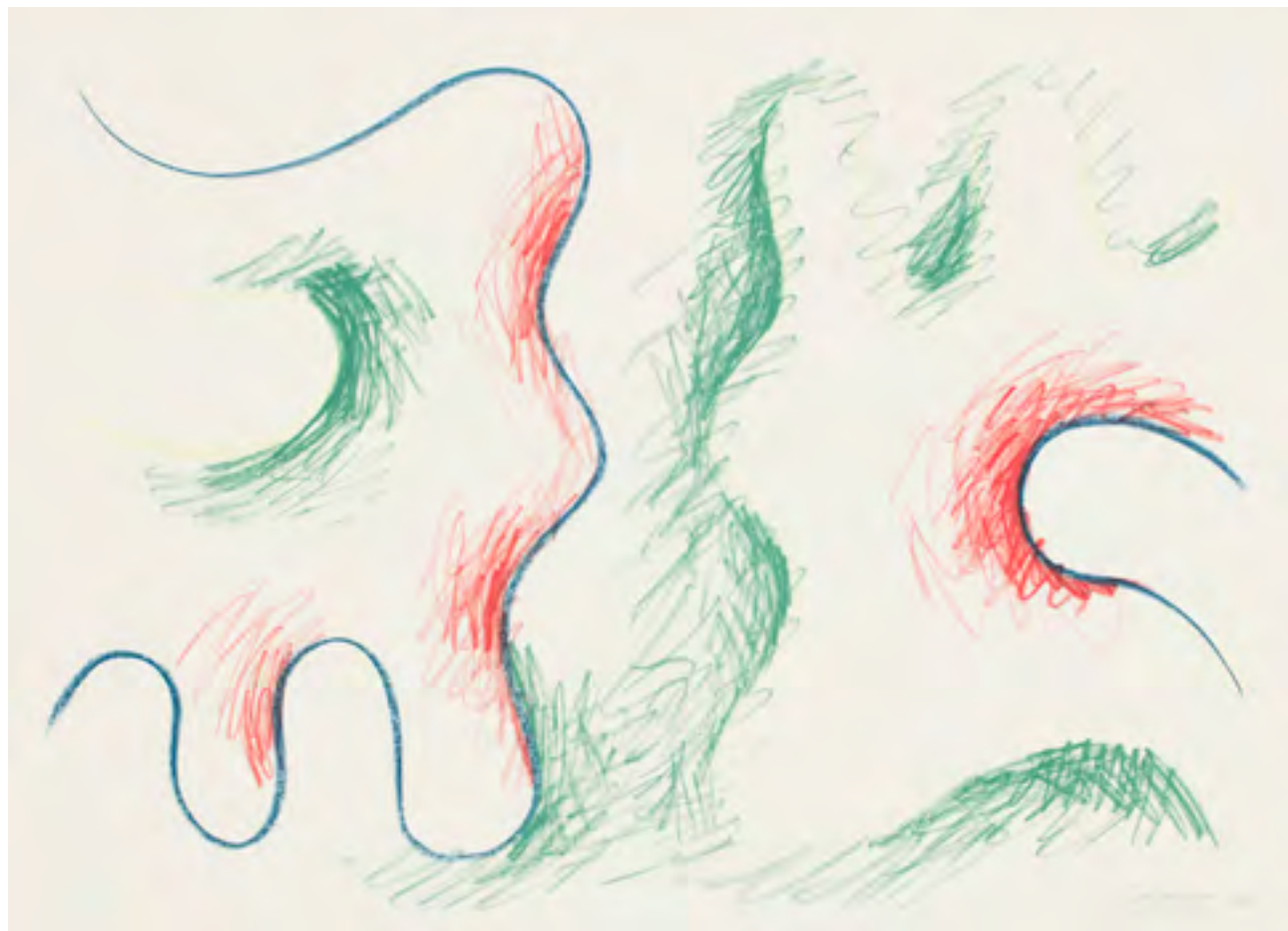
*Kompozycja abstrakcyjna, 1970*

pastel, kredka olejna, papier, 49,5 x 70 cm  
(w świetle oprawy)  
sygn. p.d.: Fangor 70

**Estymacja: 110 000 – 140 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna





**73**  
**WOJCIECH FANGOR**  
**(1922 - 2015)**

*Kompozycja, 1970*

pastel, papier, 51 x 71 cm  
sygn. p. d.: Fangor 70

Estymacja: 100 000 – 120 000 zł •

Fangor praktykował na swoich obrazach „bezkrawędziowość” miękkiego zatracania się koloru aż do bólu oczu, ale nie dla niego samego, jak to miało miejsce u opartowskich artystów (co też sami przyznawali), lecz by znaleźć nowe środki wyrazu, bardziej adekwatne dla nieokreśloności naszych czasów, których stawał się coraz bardziej świadomy.  
– *Stefan Szydłowski*

(Szydłowski S., Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra [katalog wystawy], Kraków 2012, s. 133)



Przypuszczalnie to właśnie uświadomienie sobie przez artystę faktu, że rysunek stoi u początku jego procesu twórczego, sprowokowało Fangora do malarskiej gry z własnym, liczącym w tysiące i rozciągniętym na dziesięciolecia, rysunkowym oeuvre.

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

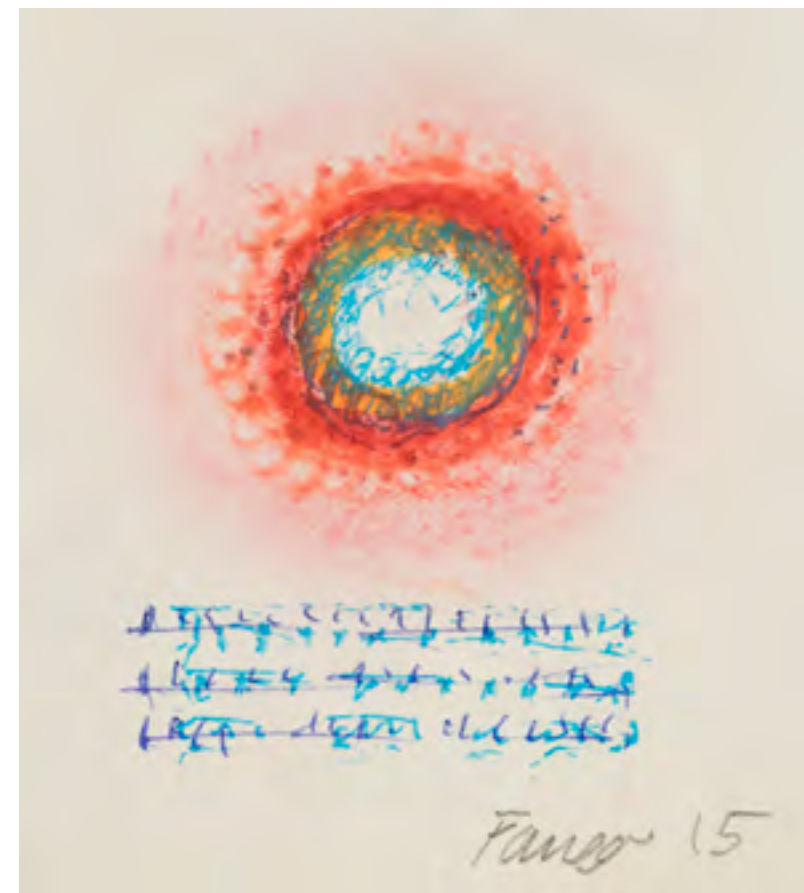
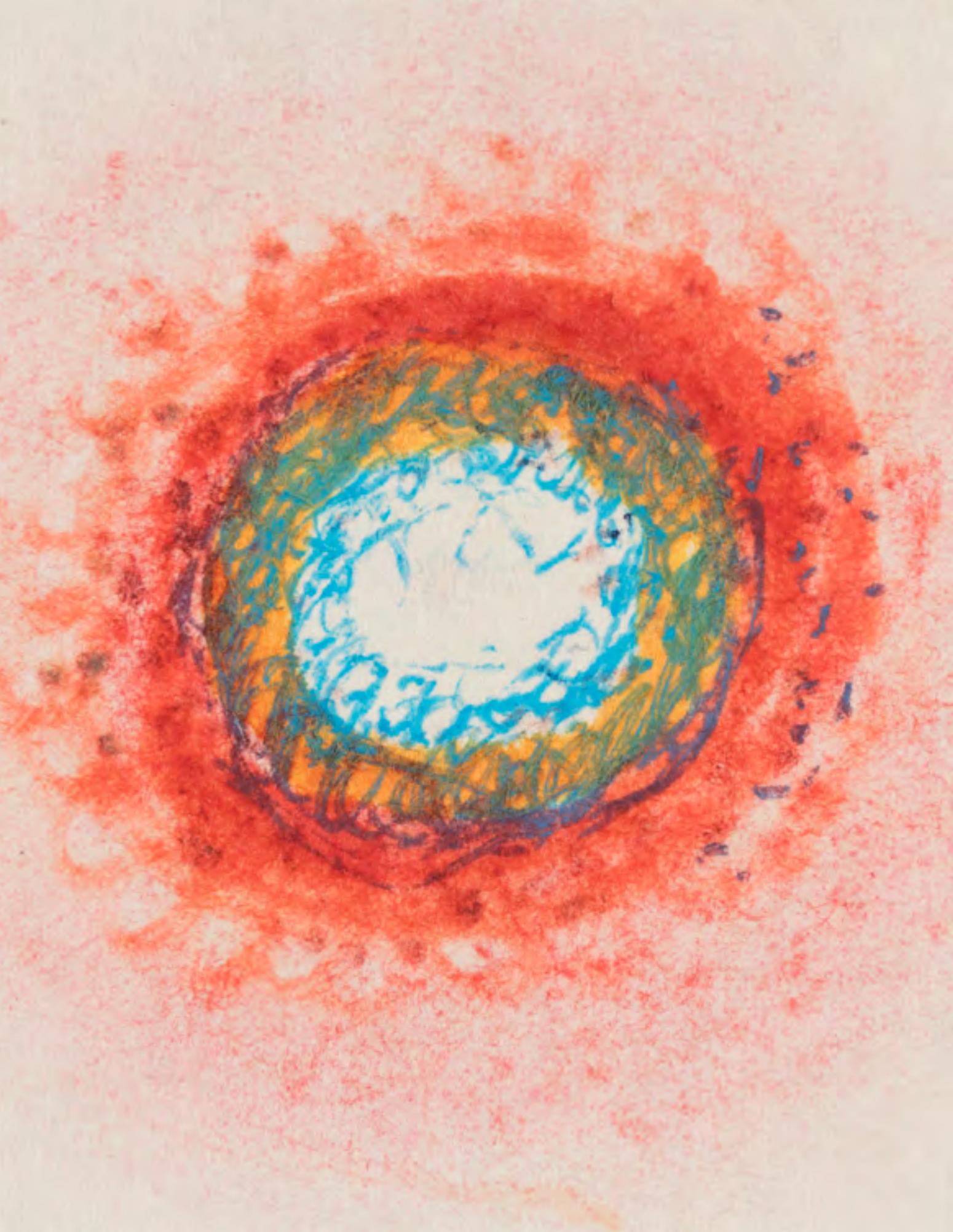
**74**  
**WOJCIECH FANGOR**  
**(1922 - 2015)**

*Kompozycja, 1972*

pastel, papier, 51 x 71 cm  
sygn. p. d.: Fangor 72

Estymacja: 100 000 – 120 000 zł •





75  
WOJCIECH FANGOR  
(1922 - 2015)

*Koło, 2015*

kredka, papier, 5,5 x 6,5 cm  
sygn. p. d.: Fangor 15

**Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna





W 1973 roku Winiarski wyjechał na stypendium Fundacji Kościuszkowskiej do USA. Stało się to bodźcem do dalszych poszukiwań. Artysta włączył do repertuaru nowe formy wypowiedzi, które jednak w dalszym ciągu opierały się na skrupulatnych obliczeniach matematycznych i zmiennej losowej. Powstawały obiekty w dużej skali, do swoich realizacji artysta wprowadził też trzeci wymiar. Rzut kostką czy monetą nie decydował już tylko o zagospodarowaniu czarnych i białych kwadracików na dwuwymiarowej planszy. Teraz również determinował stopień ich wyniesienia ponad płaszczyznę obrazu. Do najsłynniejszych realizacji tego typu należą te pokazane w 1973 roku w nowojorskiej Barney Weinger Gallery, jak również znajdujący się dziś w kolekcji Anny i Jerzego Staraków tryptyk datowany na 1974 rok.

Oferowana praca składa się z trzech czarnych skrzyneczek w formacie 30 x 30 każda. Ich wewnętrzna biała powierzchnia została losowo zamalowana w wybrane czarne kwadraciki. Kwadrat to podstawowy moduł. Czarne kwadraciki rozdysponowane są na dwóch różnych wysokościach, a przyjęty system artysta opisał na odwrociu pracy. Wynika z niego, że każda

z trzech płaszczyzn podzielona została na trzy jednakowe moduły. Razem jest ich dziewięć, przy czym pierwszy z lewej posiada najmniej czarnych punkcików, a ostatni z prawej ma ich najwięcej. Dodatkowo każdy środkowy moduł skrzyneczki otrzymał słupek różnych rozmiarów. Znajdujący się w lewej skrzyneczce najmniejszy słupek ma jednocześnie najbardziej zamalowane na czarno pole, a odpowiednio największy słupek w skrzyneczce prawej – pole największe i najbardziej białe. Prezentowana praca w pełni odzwierciedla koncepcję Winiarskiego, według której jego obrazy były rezultatem połączonych ze sobą czynników przypadku i zaprogramowania. Program przewidział dziewięć modułów i dwie alternatywne wysokości zamalowanych pól, natomiast o ostatecznym wyborze rozmieszczenia kwadracików na płaszczyźnie decydował przypadek – rzut kostką lub monetą. W ten sposób Winiarski negocjował ideę obrazu jako dzieła sztuki kształtowanego świadomie przez artystę. Jego koncepcja wpisuje się w atmosferę myślową lat 60., kiedy cechami nadrzędnymi sztuki stały się intelektualizacja, zracjonalizowanie i obiektywizm.

Bardzo prędko uświadomiłem sobie, że znajduję się w sytuacji porównywalnej z sytuacją naukowca, który dla swoich doświadczeń wybiera pewną określoną, wąską dziedzinę nauki. W miarę zagłębiania się w wybrany problem ilość wyłaniających się pytań nie maleje, lecz rośnie.

– *Ryszard Winiarski*

(Co po Cybisie? [katalog wystawy], wyd. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, s. 171)

**76**  
**RYSZARD WINIARSKI**  
**(1936 - 2006)**

*Series 2. Probability to black and white colour, 1973*

(tryptyk) akryl, płyta pilśniowa, 30 x 30 cm (każdy)  
na odwrociu autorska papierowa nalepka z opisem systemu

**Estymacja: 150 000 – 180 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 07.12.2021, poz. 78  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 2.06.2020, poz. 69  
Warszawa, kolekcja prywatna



***Badhuis-vlag, 1976***

olej, tkanina bawełniana, 280 x 180 cm  
sygn. l. d.: Winiarski 76

**Estymacja: 250 000 – 280 000 zł •**

## PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 16.10.2018, poz. 76  
Belgia, kolekcja prywatna  
własność spadkobierców  
artysty własność artysty

## WYSTAWIANY

Gorinchem, Kunstcentrum Badhuis,  
Ryszard Winiarski. Gry, 1976.

## REPRODUKOWANY

Ryszard Winiarski, z serii: Spectra Art Space  
Masters, Warszawa 2016.

W 1974 roku Winiarski uczestniczył w holenderskim mieście Gorinchem w symposium, które skupiało się nad rolą i funkcją sztuki we współczesnym społeczeństwie, w tym nad możliwością wykorzystania jej potencjału w kreowaniu przestrzeni publicznej. W trakcie spotkania udostępniono wybrane obszary miasta zaproszonym artystom, którzy mieli za zadanie zaprojektować na miejscu i następnie zrealizować rzeźby lub przestrzenne instalacje. Wówczas Winiarski, jako jedyny przygotował dwie realizacje, pod wspólnym tytułem „Geometria w krajobrazie”.

W 1975 roku Antoinette de Stigter kuratorka nowopowstałego w Gorinchem Kunstcentrum Badhuis zaproponowała każdemu z uczestników symposium wystawę indywidualną. Winiarski pokazał swoje prace w 1976 roku. „Winiarski należy do grupy artystów, którzy spośród niewyobrażalnej ilości możliwości w sztuce, wybiera tę opartą o w pełni dający się kontrolować efekt. Uruchamiając regułę, uruchamia wyobraźnię. Ostateczny obraz jest rezultatem zadanego procesu realizacji. Logicznie zatem akceptuje elementy gry, czy nawet, jak w przypadku naszej wystawy, wybiera grę jako temat, osiągając, jak sam mówi, dzieło zbiorowe. Jego gra jest zawsze prosta, nigdy skomplikowana, a jednak różnorodność możliwości jest ogromna. (...) Za pomocą swojej metody twórczej Winiarski wyraźnie celuje w demistyfikację figury artysty, który dla niego nie jest geniuszem, a dostawcą idei służących osobistej i zbiorowej kreatywności” – pisała w katalogu wystawy Antoinette de Stigter,

kuratorka Kunstcentrum Badhuis w Gorinchem w Holandii (Ryszard Winiarski, Spectra Art Space Masters, Warszawa 2016).

Wystawa w Gorinchem – będąca częścią opracowywanego już od początku lat 70. przez artystę programu pt. „Salon gier” – stanowiła jego najpełniejszą realizację. Jako narzędzie w walce z niezamierzonym odbiorem swoich prac Winiarski wybrał aktywne uczestnictwo widza w procesie twórczym. Odwiedzający wystawę mieli okazję budowania porównywalnych z artystą obiektów wizualnych. Służyły temu znane dotychczas pola obrazów, zastąpione pustymi planszami – na wystawie w Gorinchem pokazano siedem zaprojektowanych i wykonanych przez artystę gier.

„Badhuis-vlag” to zupełnie unikatowa propozycja dla kolekcjonerów i miłośników sztuki Winiarskiego. Ponad dwumetrowy afisz-transparent, został ręcznie wykonany przez artystę na okazję wystawy w Kunstcentrum Badhuis w Gorinchem. W pawilonie wystawienniczym wisiał na jednej ze ścian sali, w której Winiarski zorganizował swój „Salon gier”, czego dowodem jest fotografia wykonana przez Hendrika Janavan Brandwijka, reprodukowana między innymi w katalogu Spectra Art Space Gallery w 2016 roku. „Badhuis-vlag”, obiekt stanowiący cenne świadectwo twórczej drogi jednego z największych polskich artystów współczesnych, jest po raz pierwszy pokazywany publicznie od czasu holenderskiej wystawy.

**Podejmowałem walkę z niezamierzonym przeze mnie sposobem odbierania prac. Na kilku wystawach obok obrazów prezentowałem plansze i z uporem maniaka spisywałem reguły gry wyjaśniające program. Ich celem było uświadamianie, że za obrazami kryje się coś innego, co nie pozwala na odbiór emocjonalny. Zrozumiałem, że muszę dokonać istotnego zwrotu, że nadmierne komplikowanie programu nie prowadzi do zdobywania kolejnych obszarów sztuki.**

**– Ryszard Winiarski**

(Ryszard Winiarski, Spectra Art Space Masters, Warszawa 2016)





Tony Cragg to światowy wizjoner rzeźby, eksplorujący złożone relacje między światem natury i nauki, wypowiadający się innowacyjnym i niezwykle charakterystycznym językiem wizualnym. Urodził się w Liverpoolu w 1949 roku. Zaraz po ukończeniu szkoły średniej znalazł pracę jako technik laboratoryjny. Wtedy jeszcze myślał o karierze naukowej, ale brakowało mu do tego entuzjazmu. Rysować zaczął z pasji. W 1968 roku zdecydował się podjąć studia artystyczne w Gloucestershire College of Arts and Technology w Cheltenham i był przejęty zupełnie nowym środowiskiem do jakiego trafił. Edukację kontynuował w londyńskim Wimbledon School of Art, a następnie udał się na kurs do Royal College of Art. Ta ostatnia uczelnia najsilniej wpłynęła na jego poszukiwania twórcze. „(...) szkoła dzieliła podwórkę z Muzeum Historii Naturalnej i Muzeum Geologicznym. W miejscach tych bywałem stale – szczególnie w Muzeum Geologicznym” – wspomina artysta (Hudson M., Tony Cragg: Sculptor who looks beneath the Surface, „the Telegraph”, 28.08.2012 [tłum. P. Skrzypczak]). Zaobserwowane wówczas minerały, skały i skamieliny – ich różnorodne formy, chropowate i gładkie powierzchnie, a także kryjący się za nimi makroświat cząsteczek i atomów – będzie wybrzmiewał w jego przyszłej sztuce.

Cragg odkrył w trakcie kursu, że najlepiej czuje się w dziedzinie rzeźby. Podekscytowany, zaczął zgłębiać twórczość Henry’ego Moore’a, Lynna Chadwicka, Kennetha Armitage’a i im podobnych. Potem przyszedł czas na artystów amerykańskich, ruch minimalistyczny i arte povera – Cragg zrozumiał, że świat rzeźby oferuje olbrzymie możliwości i niesamowitą różnorodność form wyrazu. W połowie lat 70. zaczął po raz pierwszy wystawiać. Interesował się wówczas głównie samą materią rzeźbiarską. „Z punktu widzenia studenta można powiedzieć, że nie miałem pieniędzy, musiałem więc zadowolić się wszystkim, co udało mi się pozyskać. (...) wykorzystywałem na przykład fragmenty plastiku, znalezione przedmioty i cokolwiek innego” – tłumaczy artysta (Engelen M., Tony Cragg, „#59 Magazine”, 2016, [tłum.] P.

Skrzypczak). Jego prace z tego czasu to głównie różnego rodzaju instalacje przestrzenne.

W 1977 roku przeprowadził się do niemieckiego Wuppertal, miasteczka skąd pochodziła jego młoda żona. Tam założył swoje studio i zaczął eksperymentować z właściwościami szerokiej gamy materiałów, od drewna, poprzez gips, kamień i włókno szklane, aż po stal nierdzewną, żeliwo oraz brąz. Otrzymał też pracę jako wykładowca w Kunstakademie w Düsseldorfie – szkole, z której wywodziły się takie talenty jak Joseph Beuys i Gerhard Richter. Pod koniec lat 80. stworzył swój dojrzały cykl pt. „Minsters”, przedstawiający obiekty przypominające dekoracyjne wieże gotyckich kościołów. Później pojawiły się w jego sztuce pierwsze eliptyczne kolumny i słynne serie „Rational Beings” oraz „Early Forms”. „Moim celem nie jest odtworzenie czegoś, co już istnieje, ale stworzenie tego, czego jeszcze nie ma. Tworzenie nowej rzeźby zawsze jest przygodą i daje początek czemuś nowemu. Dla mnie kluczowa jest materia: jak oddziałuje i wywołuje we mnie emocje. Często uważa się ją za drugorzędną względem tego, co duchowe, ale myślę, że to brak zrozumienia jak jest wysublimowana, złożona. W codziennym życiu zauważamy niewiele form, a istnieją ich miliardy. Te nowe wciąż czekają na odkrycie” – tłumaczy swoją koncepcję artysta (Tony Cragg, światowy wizjoner rzeźby, na dwóch wystawach w Polsce, „Rzeczpospolita”, 21.06.2023).

Dziś jego charakterystyczne, abstrakcyjne rzeźby, operujące niezwykle wachlarzem organicznych kształtów, znajdują się w najznamienitszych kolekcjach na świecie, m.in. w paryskim Luwrze, Galerie Belvedere w Wiedniu, Kröller-Müller Museum czy Yorkshire Sculpture Park. Pokazywane były także na Biennale CAFA w Pekinie i kilkakrotnie na Documenta w Kassel. Tymczasem w Polsce zagościły na wystawach w 2016 roku w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku i Muzeum Współczesnym we Wrocławiu, a także w 2023 roku w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie oraz Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu.

# TONY CRAGG

Brytyjski rzeźbiarz Tony Cragg przy swojej pracy - Versus 2011, 24 sierpnia 2012 – Londyn, fot. Matt Cetti-Roberts, Zuma Press, Forum.





# Brąz nazywam archaicznym plastikiem.

## – Tony Cragg

(Hudson M., Tony Cragg: Sculptor who looks beneath the Surface, „The Telegraph”, 28.08.2012, [tłum.] P. Skrzypczak)

**78**  
**TONY CRAGG**  
**(UR. 1949)**

*Solo, 2019*

brąz patynowany, 72 x 35 x 24 cm  
autorski cokół, wys. 100 cm  
sygn. u podstawy monogramem artysty  
Nakład 7  
Każdy odlew stanowi autorski unikat  
w odrębnej patynie

(do obiektu dołączono certyfikat  
autentyczności podpisany przez artystę)

**Estymacja: 600 000 – 700 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
własność artysty

Tony Cragg to artysta sprawdzający limity rzeźbiarskiej materii, popychając ją do granic grawitacji. Tworząc swoje skomplikowane, pełne dynamiki układy, natchnienie czerpie z natury i nauki – chemii, fizyki oraz biologii. Nie interesuje go mimetyczny sposób przedstawiania świata, a refleksja nad złożoną relacją człowieka z przyrodą. „Chcę tworzyć formy o ładunku emocjonalnym bez uciekania się do kopiowania czy imitowania istniejących bytów” – mówi artysta w rozmowie z Johnem Woodem (Stanisławski K., Kompanowska A. [red.], Tony Cragg. Rzeźby i prace na papierze [katalog wystawy], Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” i Wyd. Arkady, Toruń 2023).

Prezentowana praca pt. „Solo” jest pierwszą rzeźbą Cragga dostępną na polskim rynku aukcyjnym. Meandrująca, wykonana z brązu i pokryta niebieską patyną kolumna stanowi unikat, mocno reprezentatywny dla charakterystycznego stylu artysty. Swoim zamysłem,

kompozycja wpisuje się w słynny cykl „Rational Beings” traktujący o dwóch pozornie różnych sposobach odczuwania świata – racjonalnym i emocjonalnym. Wychodząc od ludzkiego profilu, rzeźbiarz tak przekształcił jego formę, że stała się ona amorficzną abstrakcją. „Lubię tworzyć wewnętrzną strukturę rzeczy – postać ludzka jest formą organiczną, ale ma wiele geometrii: nasze narządy, strukturę kości, komórki i cząsteczki. Następnie lubię zmieniać tę strukturę, aż wywrze ona na mnie emocjonalny wpływ” – tłumaczy swój proces twórczy Cragg (cyt. za: Tony Cragg. Master of Materials, „Artflyer”, 2016). Dynamiczne i poskręcane rzeźby, powstają jako konstrukcje racjonalne bazujące na matematycznych wyliczeniach. Ich estetyczny wyraz, bogactwo zmysłowych manifestacji materii – implikuje w nich jednak silny ładunek emocjonalny. Są to nowe, nieznanne dotąd, autonomiczne formy, które organicznie potrafią wpisać się w otaczającą je przestrzeń.

**Zawsze interesowały go formy niedostępne dla wzroku, zbyt małe, by je zobaczyć. Mamy przed sobą artystę zaintrygowanego mikroskopowymi obrazami form materialnych, zafascynowanego ich wzrostem i formowaniem, a także skomplikowanymi strukturami ich pozornie prostych powierzchni.**

– *Jon Wood*

(Stanisławski K., Kompanowska A. [red.], Tony Cragg. Rzeźby i prace na papierze [katalog wystawy], Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” i Wyd. Arkady, Toruń 2023)







**GDY TOPISZ BRAZ, JEST  
ON BARDZIEJ PŁYNNY  
NIŻ WODA. MOŻESZ  
WIĘC Z NIEGO ODLEWAĆ  
BARDZO LEKKIE, ZŁOŻONE  
FORMY. LUDZIE WIEDZIELI  
JUŻ O TYM 6000 LAT TEMU.  
BRAZ NIGDY NIE STRACIŁ  
NA ZNACZENIU.**

*– Tony Cragg*

(Hudson M., Tony Cragg: Sculptor who looks beneath the Surface, „The Telegraph”, 28.08.2012, [tłum.] P. Skrzypczak)



Ta pozbawiona twarzy, pozbawiona zmysłów istota to dzisiejszy człowiek. Jest on pustką, całkowicie plastyczną masą osobowości, dryfującą w świecie silnie naładowanych obrazów.

(O'Brien G., Spin Cycle of identity. The paintings of Mark Kostabi, Marcon, Venice 2007, s. 33, [tłum.] Pamela Skrzypczak)

## Kostabi przywraca sztuce element zabawy, a każdy obraz jest rodzajem gry.

(O'Brien G., Spin Cycle of identity. The paintings of Mark Kostabi, Marcon, Venice 2007, s. 33, [tłum.] Pamela Skrzypczak)

### 79 MARK KOSTABI (UR. 1960)

#### *Dance of the ego, 2007*

olej, płótno, 130 x 80 cm  
sygn. l. d.: KOSTABI 2007  
na odwrociu sygn. i opisany: MARK / KOSTABI /  
DANCE OF THE EGO / 2007 / 130 x 80 cm

(do obrazu dołączono certyfikat autentyczności artysty oraz certyfikat La Maison de la Petite Sara)

**Estymacja: 40 000 – 60 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Dogana, La Maison de la Petite Sara (2023)

REPRODUKOWANY  
O'Brien G., Spin Cycle of identity. The paintings of Mark Kostabi, Marcon, Venice 2007, s. 62.

Działający na pograniczu pop-artu i surrealizmu Mark Kostabi jest spadkobiercą idei legendarnej Fabryki Andy'ego Warhola. Rozwijając od lat 80. swoje nowojorskie atelier, oparł je na podobnym modelu biznesowym, co król multiplikacji. Zdał sobie sprawę, że podejście Warhola tak bardzo wywracające dotychczasowe pojęcie sztuki, jest najlepszym sposobem na to, jak powinno się ją tworzyć we współczesnym świecie. W sercu Manhattanu otworzył Świat Kostabiego – trzypiętrową manufakturę obrazów i grafik, a jego skandaliczna, rażąca tradycyjne gusta postawa przyniosła oczekiwany sukces i medialny rozgłos.

W centrum sztuki Kostabiego stoi postać ludzka, tzw. „Kostabiman”. Nie ma on twarzy, narządów płciowych ani żadnych cech indywidualnych. Przedstawiany w najróżniejszych sytuacjach, niczym w surrealistycznych wizjach, stanowi w istocie odwołanie do zwykłego szarego obywatela, człowieka przełomu XX i XXI wieku. „(...) te pozbawione twarzy postacie na obrazach Kostabiego są bardzo podobne do nas, bombardowane przypadkowymi obrazami i beużytecz-

nyimi informacjami, dryfujące po dwustu kanałach snów, odgrywające rytualne scenariusze o zapomnianym znaczeniu, przypadkowo napotykalne wysoce naładowane symbole ze sztuki i handlu oraz analizy Freuda” (O'Brien G., Spin Cycle of identity. The paintings of Mark Kostabi, Marcon, Venice 2007, s. 34, [tłum.] Pamela Skrzypczak). Kreując obraz współczesnego człowieka, artysta czerpie stylistycznie ze spuścizny Fernanda Légera, a przede wszystkim Giorgia de Chirico.

Prace Kostabiego znajdują się w najważniejszych zbiorach publicznych na świecie, takich jak nowojorskie MoMA, Metropolitan Museum of Art i Muzeum Guggenheima, Galleria Nazionale d'Arte Moderna w Rzymie czy holenderskie Groninger Museum. Tymczasem na polskim rynku kolekcjonerskim pojawiały się dotąd jedynie jego prace graficzne. Reprodukowane w publikacji z 2007 roku poświęconej artyście, ekspresyjne obrazem olejnym dostępnym na aukcji w Polsce – stanowi stąd swego rodzaju wydarzenie.





Maria Papa-Rostkowska to jedna z najciekawszych polskich rzeźbiarek XX wieku. Choć doczekała się uznania za granicą, w naszym kraju jej twórczość jest dopiero odkrywana. Artystka w latach 50. rozstała się z Polską i wyjechała do Paryża, gdzie związała się z tamtejszym środowiskiem artystycznym. Dopiero jednak we Włoszech odkryła swoją prawdziwą pasję – kamień – i zaczęła rzeźbić. Od tamtej pory liczył się dla niej już tylko marmur.

W latach 70. i 80. Papa-Rostkowska wiele podróżowała za ocean. Stany Zjednoczone zachwyciły ją swoim rozmachem i energią. Gdy w mediach i prasie zaczęło powoli robić się głośno z okazji nadchodzącej 500. rocznicy odkrycia Ameryki, artystka zainteresowała się bliżej tym tematem. Śledziła m.in. przygotowania UNESCO do wydania „Destins croisés – cinq siècles de rencontres avec les Amérindiens” – publikacji, w którą zaangażowana była również jej synowa, historyk dr Joelle Rostkowska. Artystka powzięła wówczas decyzję by stworzyć rzeźbę zainspiro-

waną historią Ameryki i odkryciem jej brzegów przez Krzysztofa Kolumba. Jako motyw swej pracy obrała żagiel statku „Santa Maria”, który w 1492 roku sprowadził Europejczyków na nieznaną ląd.

„Odkrycie Nowego Świata” stanowi jedną z najbardziej ikonicznych prac Papy-Rostkowskiej, zaraz obok „Matki i dziecka”, „Obietnicy szczęścia” czy „Pocątunku”. Rzeźba należąc do dojrzałej fazy twórczości artystki, godzi w sobie tradycje sztuki klasycznej z doświadczeniami przedwojennej awangardy. Oferowana edycja z brązu jest trzecim odlewem monumentalnej, wykutej w marmurze wersji „Odkrycia Nowego Świata”, znajdującej się dziś przed wejściem do archiwum Uniwersytetu w Mediolanie (Archive della Parola, dell’Immagine e della Comunicazione Editoriale), gdzie mieści się również Fundacja Gualtieri San Lazzaro i Marii Papy. Tymczasem inna, bliźniacza edycja z brązu, stoi przed pałacowym gmachem muzeum Fondation de Coubertin koło Paryża.

**Widziałam przed sobą dwie możliwe drogi.  
Pierwsza to droga „ekspresjonistyczna”, która  
poprzez grymasy, koszmary i strach (...) ma  
oddziaływanie natychmiastowe, intensywne, ale  
jest „sztuką nieszczęśliwą”, powierzchowną (...).  
Druga droga – to szuka, do której się dochodzi  
przez odrzucenie pokusy ekspresjonizmu,  
która jest sztuką szczęśliwą, sztuką słoneczną.  
Wybrałam tę drogę szczęśliwą.  
– *Maria Papa-Rostkowska***

(cyt. za: Araszkiewicz A., Kobieta z marmuru, portal Krytyka Polityczna, 13.06.2014)

## **80 MARIA PAPA-ROSTKOWSKA (1923 - 2008)**

### *Odkrycie nowego świata, ok. 1987*

brąz złocony, postument z granitu, wys. 100 cm  
(130 cm z podstawą) ed. 3/8  
sygn. u dołu: M.PAPA 3/8

#### **Estymacja: 120 000 – 150 000 zł**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
własność artystki

WYSTAWIANY  
Saint-Rémy-lès-Chevreuse, Musée de la  
Fondation de Coubertin, wystawa stała (wersja  
monumentalna z brązu).  
Mediolan, Università degli Studio di Milano,  
Centro Apice, wystawa stała (wersja monu-  
mentalna z marmuru).  
Mediolan, Galleria d’Arte Contemporanea Virgi-  
lio Guidi, Maria Papa Rostkowska – Le opere,  
gli amici, i luoghi, 11 marca -30 kwietnia 2017  
(wersja kameralna z marmuru z 1992).  
Paryż, Musée d’Art et d’Histoire de Meudon,  
Maria Papa Rostkowska et ses affinités arti-  
stiques.  
Jean Arp, Emile Gilioli, Marino Marini,  
26 marca - 10 lipca 2022 (wersja kameralna  
z marmuru z 1993).  
Orońsko, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku,  
Haptyczny rezonans materii. Maria Papa Rost-  
kowska i gościnie w stulecie urodzin artystki,  
4 marca - 4 czerwca 2023 (wersja kameralna  
z marmuru z 1993).

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





**(...) SZTUKA  
ANTYCZNA  
BYŁA I JEST DLA  
MNIE IDEAŁEM,  
A TAKŻE WIAŻE  
SIĘ Z NOSTALGIĄ  
ZA UTRACONYM  
RAJEM.**

*– Igor Mitoraj*

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

**81  
IGOR MITORAJ  
(1944 - 2014)**

*Ecorse II*

brąz, 29 x 22 cm ed. 19/20  
sygn. i opisany l. d.: MITORAJ  
Blanchet Foundeur u dotu 19/20

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •





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

– *Jerzy Nowosielski*

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

## JERZY NOWOSIELSKI

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

– *Maciej Gutowski*

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

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









**82**  
**JERZY NOWOSIELSKI**  
**(1923 - 2011)**

*Półakt, 1979*

olej, płótno, 100 x 70 cm  
sygn. na odwrociu: Jerzy Nowosielski / 1979

**Estymacja: 260 000 – 320 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Desa Unicum, aukcja 8.10.2015, poz. 26  
Warszawa, kolekcja instytucjonalna

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

Prezentowane dzieło z 1979 roku przedstawia półakt kobiecy przy oknie, w charakterystyczny dla Nowosielskiego sposób zakomponowany wzdłuż krawędzi obrazu. Siedząca ze zgiętymi kolanami modelka, pokazuje tylko fragmenty swojego smukłego, wydłużonego ciała. Jej malowana płasko sylwetka sprowadzona została do prostych, geometrycznych form wypełnionych kolorem. Nagie kończyny zaznacza blask światła, skonstrastowany z silnie erotyczną czerwienią mu-

skającą rozchylone usta, nabrzmiałe sutki i pępek. Akcent czerwieni pojawia się także w widniejącym w tle odległym pejzażu. Otwarte okno wydaje się wcale nie przeszkadzać obnażonej kobiecie. Jest ona w swoim świecie i z przykniętymi oczami uśmiecha się do widza, kusząc i działając na wyobraźnię.

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

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

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





83

**JERZY NOWOSIELSKI**  
(1923 - 2011)

*Martwa natura, lata 80. XX w.*

olej, płótno, 60 x 75 cm  
sygn. na odwrociu: Jerzy Nowosielski  
opisany na odwrociu: Potwierdzam autorstwo  
J.N. 1989

**Estymacja: 160 000 – 200 000 zł •**

Mogłoby się wydawać, że martwe natury Jerzego Nowosielskiego to tylko mocno uproszczone formy, zaprzęgnięte ze świata widzialnego, jednoznaczne idee codziennych przedmiotów. Jednak za powierzchnią płótna, płasko pokrytego farbą, kryje się wyjątkowy światopogląd malarza i człowieka. Wyrosły w tradycji ortodoksyjnego prawosławia, zafascynowany malarstwem ikonowym Nowosielski, uważał proces tworzenia sztuki za pewnego rodzaju misterium, gdzie to, jak postrzega dany przedmiot zostaje w magiczny sposób przetransponowane na język wizualny: „Moim marzeniem, kiedy maluję jakiś konkretny przedmiot, jest, aby ten przedmiot na obrazie istniał mocniej, niż istnieje w naturze, niż istnieje w bezpośrednim odbiorze. Żeby on był bardziej dla mnie prawdziwy niż w rzeczywistości widzialnej” (Być prawdziwiej niż w rzeczywistości... Z malarzem J. Nowosielskim o inspiracjach twórczości, zadaniach sztuki dzisiaj, o warsztacie malarskim, nobilitacji spraw ciała, surrealizmie, chrześcijaństwie i ikonie rozmawia filozof Władysław Stróżewski, „Tygodnik Powszechny”, nr 11, 18.III.1973).

Oferowane dzieło przedstawia zespół emaliowanych naczyń: wysokich wazonów, pojemników, miski oraz lusterka. „Przedmioty te zdają się niemal świadomie pozować [Nowosielskiemu] do obrazów” (Wojciechowski A., wstęp do katalogu wystawy, Jerzy Nowosielski [katalog], Galeria Krzywe Koło, Warszawa, 1960). Razem tworzą układ prostych, kubistycznych form, harmonijnie zakomponowanych na płas-

kiej powierzchni stołu, odcinających się mocnym konturem od żółtawego tła, ograniczonych z każdej strony soczysto zielonym, malowanym *passé-partout*. Płaskie, wręcz prymitywnie ujęte naczynia, wypełnia intensywny, kontrastowo dobrany kolor. Ta nowoskonstruowana rzeczywistość, pozbawiona praw trójwymiarowej perspektywy, na gruncie stylowym jest efektem zainteresowań artysty sztuką bizantyjską, abstrakcją i surrealizmem. Stanowi jednak również echo filozofii Nowosielskiego wywodzącej się z chasydyzmu: „Ten kierunek mistyczny, kierunek ludowego zastosowania kabały uczy wielkiej miłości do przedmiotów, z którymi współżyjemy, które nam służą, które nam przynoszą radość. (...) Bardzo przywiązuję się do przedmiotów, które mnie otaczają, nie wyrzucam starych zegarków, starych garnków, nie zmieniałbym, gdybym miał i lubił jeździć, zbyt często samochodów. Uważam, że wszystkie przedmioty w jakimś sensie należą do tej rzeczywistości, która będzie rzeczywistością nowej ziemi, nowego nieba. To znaczy razem z nami w jakiś sposób zmartwychwstaną i wejdą już w innym wymiarze, w innych układach, w innych uwarunkowaniach do tej nowej Jerozolimy. Taki jest mój stosunek do przedmiotów malowanych” (Podgórzec Z., Wokół ikony. Rozmowy z J. Nowosielskim, Warszawa, 1985, fragment rozdziału: O własnej twórczości [VI 1984]). Obcując z martwą naturą Jerzego Nowosielskiego, otrzymujemy zakłęty, intymny portret prywatnych przedmiotów artysty.

Lustro służy mi po prostu do wzbogacania struktur przestrzennych. Może być pretekstem do tego, by pewną rzeczywistość pokazać w odmiennej skali. Natomiast żadnej filozoficznej czy symbolicznej funkcji w moim malarstwie nie spełnia.

— *Jerzy Nowosielski*

(Podgórzec Z., Wokół ikony. Rozmowy z J. Nowosielskim, Warszawa 1985, fragment rozdziału: O własnej twórczości [VI 1984]).





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

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

**84**  
**TADEUSZ DOMINIK**  
**(1928 - 2014)**

*Bez tytułu, lata 80. XX w.*

akryl, płótno, 75 x 100 cm  
sygn.p. d.: Dominik

**Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 11.12.2018, poz. 67





**85**  
**ED (EDWIN) MIECZKOWSKI**  
**(1929 - 2017)**

*Iso-Rounds#5, 1965*

akryl, płyta, 60 x 60 cm  
sygn. i opisany na odwrociu: EDWIN  
MIECZKOWSKI / "ISO-ROUNDS #5" / 24 x 24  
INCHES / 1965 oraz czarno-białe zdjęcie artysty

**Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Antique Arena Nowy Jork, aukcja 3.02.2024,  
poz. 59

Urodzony w 1929 roku w Pensylwanii Edwin Mieczkowski, zaliczany jest do twórców op-artu. Swoje kształcenie artystyczne uzyskał w Cleveland Institute of Art w Ohio, a następnie kontynuował studia z malarstwa i grafiki na uniwersytecie w Pittsburghu. Przez niemal czterdzieści lat wykładał na uniwersytecie w Cleveland, jednocześnie pracując we własnym studio w Nowym Jorku. W 1960 roku wraz z Ernstem Benkertem oraz Francisem Hewittem założył stowarzyszenie Anonima Group (1960-71). Odrzucając kult indywidualnego ego, a także automatyczny styl ekspresjonistów abstrakcyjnych, artyści wspólnie pracowali nad opartymi na siatce, zmieniającymi się przestrzennie rysunkami i obrazami, które były precyzyjnym badaniem zjawisk naukowych i psychologii percepcji optycznej.

W 1964 roku prace Mieczkowskiego znalazły się w artykule czasopisma „Time”, przedstawiającym założenia op-artu. Rok później malarz

uczestniczył w przełomowej wystawie pt. „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. W tym samym czasie miał także indywidualną wystawę w Cleveland Institute of Art, a jego kompozycje zaczęły skupiać coraz większe zainteresowanie.

W latach 70. i 80. prócz pracy dydaktycznej, artysta nadal zgłębiał możliwości abstrakcji geometrycznej i percepcyjnej. Zrealizował wiele zamówień publicznych, m.in. wykonał duże tondo dla Biblioteki Publicznej w Cleveland. W latach 80. Mieczkowski zaczął realizować swoje kompozycje także w trzech wymiarach, tworząc kolorowe i energetyczne rzeźby z malowanego drewna, stali czy aluminium. Jego prace znajdują się w wielu znaczących prywatnych i muzealnych kolekcjach sztuki współczesnej na całym świecie, m.in. w Cleveland Museum of Art w Ohio, Muzeum Sztuki w Łodzi, Tel Aviv Museum of Art w Izraelu czy Museum of Modern Art w Danii.





**86**  
**HENRYK STAŻEWSKI**  
**(1894 - 1988)**

*Relief nr 72, 1974*

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

**Estymacja: 150 000 – 180 000 zł •**

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, 31.05.2022, poz. 50  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 01.06.2021, poz. 62  
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 2017, ss.  
39, 150.

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

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

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





87  
TADEUSZ GRONOWSKI  
(1894 - 1990)

*Zespół poliniowanych kwadratów  
na białym tle, lata 80. XX w.*

tempera, ołówek, brystol, deska, 115 x 82 cm

Estymacja: 14 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Rempex, aukcja 20.06.2018, poz. 413  
spuścizna po artyście

Rano człowiek się budzi, patrzy w kalendarz (rysowany przez Tadeusza Gronowskiego) i zapala papierosa (pudełko rysowane przez Tadeusza Gronowskiego). Na ulicy, na każdym słupie parę plakatów (rysowane przez Tadeusza Gronowskiego) zachęca człowieka do kupowania różnych przedmiotów. Gdy bierze się do ręki książkę (okładka Tadeusza Gronowskiego) i przegląda „Panią” (rysunki Tadeusza Gronowskiego), gdy czyta się jakiegolwiek pismo (winieta tytułowa Tadeusza Gronowskiego), gdy wreszcie idzie się do kina (afisz i reklamy świetlne – Tadeusz Gronowski) albo do teatru (dekoracje projektował Tadeusz Gronowski) – wszędzie spotyka się to nazwisko. Gdy odbiorę honorarium za ten artykuł w „Wiadomościach [Literackich]” (winieta tytułowa Tadeusz Gronowski) – kupię akcje (projektowane przez Tadeusza Gronowskiego) i wyjadę pierwszym statkiem „Red Star Line” (plakat rysował Tadeusz Gronowski), aby odetchnąć i nie słyszeć więcej o tym człowieku.  
– *Antoni Słonimski*

(Słonimski A., Tadeusz Gronowski, „Wiadomości Literackie” 1924, nr. 8, s. 3)

Gronowski jest artystą współczesnym, realnie odnoszącym się do życia (...). Dzięki gruntownym studjom architektonicznym rozporządza wielką skalą możliwości i kapitalnym rygiorem ładu i kompozycji.  
– *Antoni Słonimski*

(Słonimski A., Tadeusz Gronowski, „Wiadomości Literackie” 1924, nr. 8, s. 3)





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

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

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

– *Krzysztof Kościuczuk*

**88**  
**WŁODZIMIERZ PAWLAK**  
**(UR. 1957)**

*Notatka o sztuce, 2019*

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

**Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •**

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

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

Seria „Notatek o sztuce” pozwala widzowi wejść na chwilę do umysłu twórcy i odkryć

jego przeróżne refleksje na temat wyboru formy i techniki malarskiej. Dawniej wyznacznikiem wartości sztuki był kunszt, który dziś ustępuje conceptowi. Zmiana ta sprawia, że artysta ma zdecydowanie więcej możliwości ekspresji. Nie wystarczy do perfekcji opanować biegłość pędzla – teraz odbiorca chce zostać zaskoczony, intelektualnie pobudzony.

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





89  
STEFAN GIEROWSKI  
(1925 - 2022)

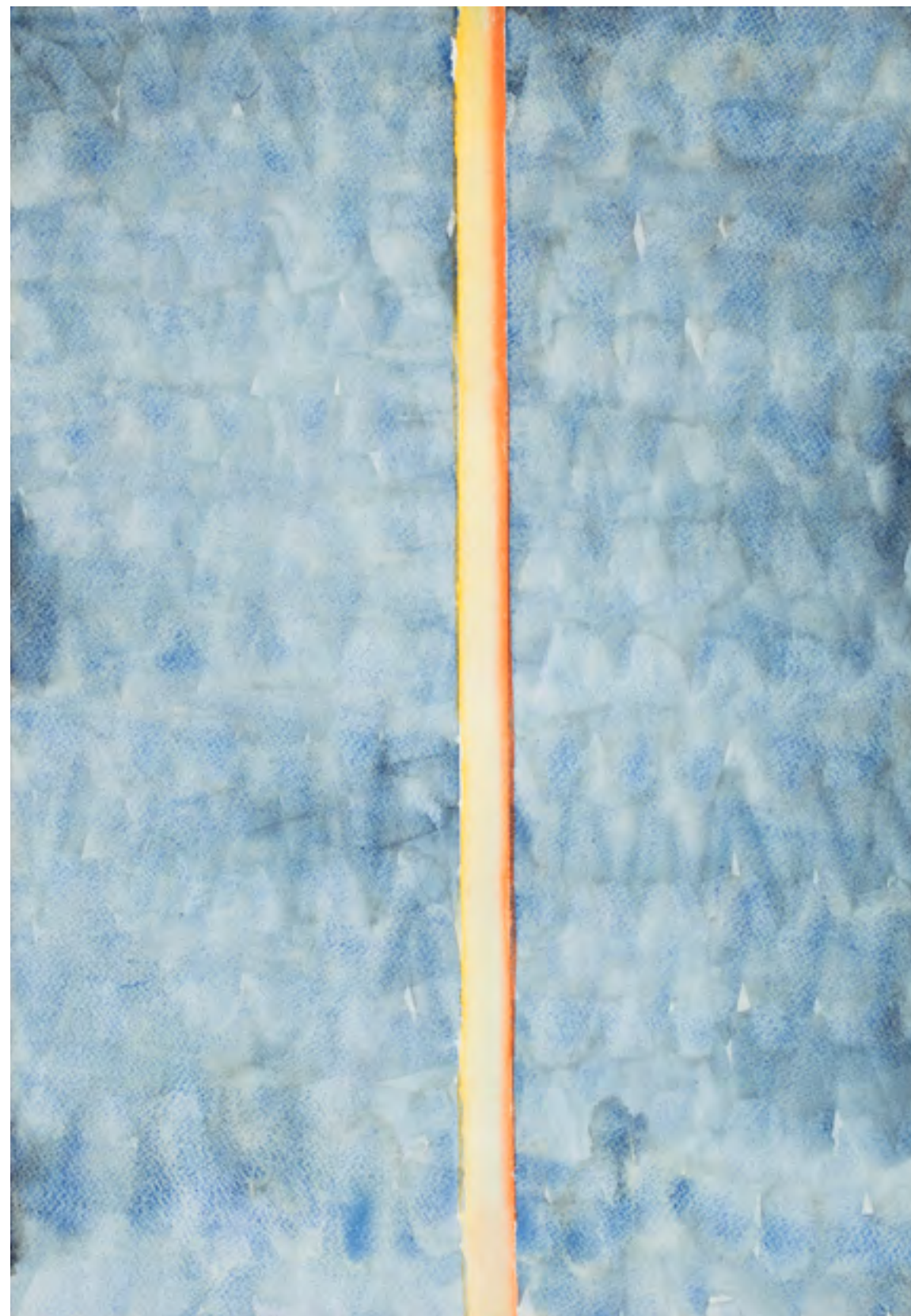
*Bez tytułu, 1990*

akwarela, papier, 52 x 37,5 cm  
sygn. na odwrociu p. g.: S. Gierowski 90  
oraz l. d.: 40

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

Kolor Gierowski traktuje  
zgodnie z zasadą jego  
wielofunkcyjności,  
przywiązując wagę zarówno  
do jego roli dekoracyjnej,  
jak i funkcji koloru  
związanej z kreowaniem  
fizycznych cech barwnych  
płaszczyzn, nacechowaniem  
ich specyficznym,  
indywidualnym piętnem.

(Rosiak M., Malarstwo absolutne, wyd. Galeria R, Poznań 1999)





Wydaje mi się, że nigdy nie będę w stanie malować „abstrakcyjnie” – bez odniesienia do rzeczywistości. To stąd pochodzi pierwszy sygnał, który powoduje określony proces myślenia i którego efektem jest powstanie obrazu. Czasami reflektuję się, że w pewnym momencie na przykład zaczynam dostrzegać żółte pasy w pejzażu, na które wcześniej po prostu nie zwracałem uwagi. To w dziwny sposób wywodzi się od natury i później wraca w moim postrzeganiu zarówno natury, jak i malarstwa. (...) Wcześniej ważny był rysunek i rytm. Później osiągnąłem pewien kontemplacyjny stan, operując tylko płaszczyzną i kładzioną nań żółcią.  
– *Leon Tarasewicz*

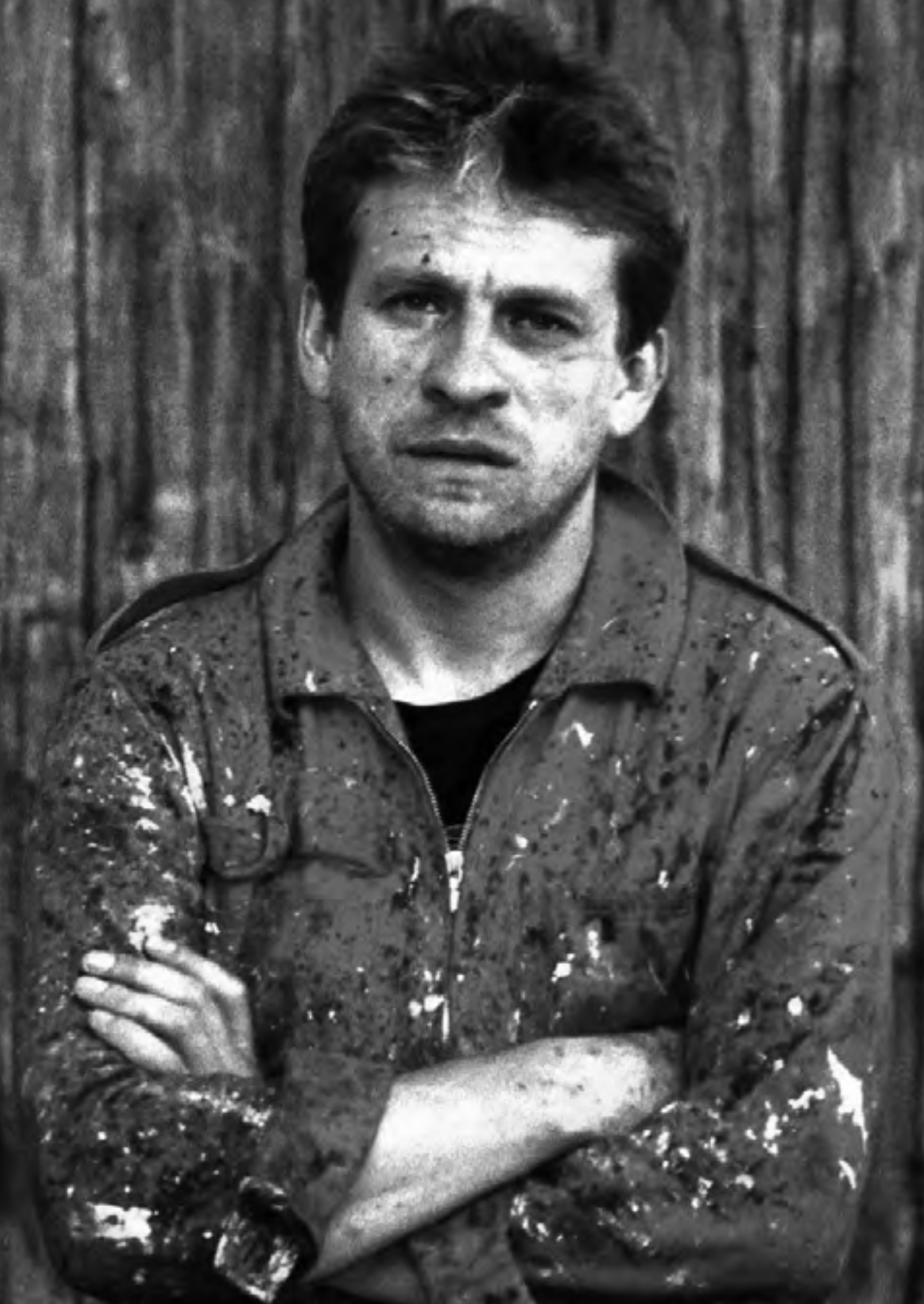
(Cały czas chodzi o malarstwo, Wywiad Andrzeja Kisielewskiego z Leonem Tarasewiczem, Galeria Arsenał, Białystok 1995, s. 14-15)

# LEON TARASEWICZ

Zawsze tak samo intensywnie maluje swoje lasy, swoje orne zagony (...), swoje łąchy żółtego rzepaku i swoje horyzonty (...). Formaty mocno wydłużone ze zdecydowaną przewagą poziomu lub trapezy, które wycinają barwą ruch do przodu, do widnokregu.

– *Andrzej Szewczyk*

(Szewczyk A., Malowanie ma coś w kultywowaniu ziemi, [w:] Pustynna burza [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 1994, s. 123)





# MALARSTWO TO KOLOR!

## – *Leon Tarasewicz*

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

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

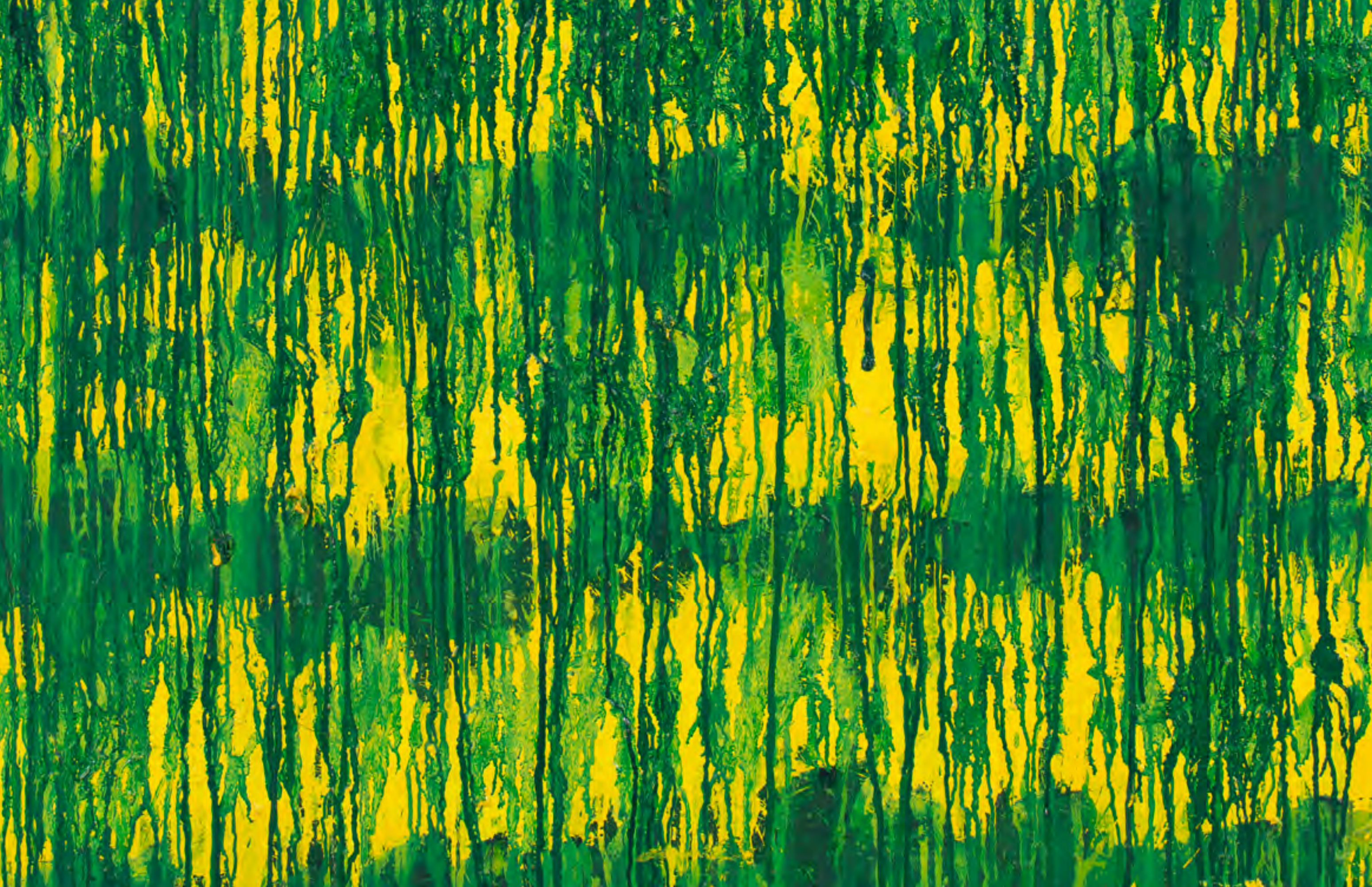
W 1991 roku malarz po raz pierwszy pokazał serię nowych, „żółtych” obrazów. Płótna te stanowiły upamiętnienie „kwitnących pól, bądź samego światła, prześwitywania światła, odbicia słońca w kwitnącej roślinności, rozświetlonego horyzontu (...)” (Jedliński J., *Naprzeciw pejzaży, grudzień 1990*). Monumentalne kompozycje rozciągały się wzdłuż ścian, w szczególny sposób zapraszając widza do przeżywania koloru i przestrzeni. Prezentowana praca należy do wspomnianego „żółtego” cyklu, nawiązującego do wiosennych promieni słońca i rozkwitającej natury. Składając się aż z czterech części, niesamowicie pochłania otoczenie i oddaje swoją energię.

Tarasewicz poddaje dyskusji to, czym jest sztuka abstrakcyjna. Czy stanowi może tak głęboką syntezę świata realnego, że przestajemy go dostrzegać i zaczynamy dla porządku nazywać go brakiem figuracji? Czy artysta może sam wymyślić coś, czego nigdy nie widział? Jeśli pewnego ranka obudzimy się i zobaczymy piękne światło wpadające przez okno pragnąc je uwiecznić, to czy obraz składający się z samych promieni będzie figuratywny, czy abstrakcyjny? Patrząc na sztukę Tarasewicza trudna orzec jednoznacznie. Malarz wielokrotnie podkreślał, jak bardzo inspiruje się naturą. Swoim pracom nie nadaje tytułów, zostawiając widza bezbronnym, bez żadnej podpowiedzi. „Dzisiejszy sens zyskały tytuły na fali ideologii oświeconej, która ceniła wyżej dopowiedzenie, wyjaśnienie i zrozumienie niż zmysłowy odbiór wizji artysty. Leon Tarasewicz potrafił swoimi obrazami udowodnić absurdalność nie tylko wplątywania węń słów, tytułów, literackiego tematu, ale i prostego, ‘naturalistycznego’ kojarzenia kształtów i form istniejących w naturze z tymi wyobrażonymi na płótnach” (Gorczyca Ł., *Leon Tarasewicz, [w:] Tarasewicz [katalog wystawy]*, Godlewska-Siwerska M. [red.], *Galeria Arsenał, Białystok 1995*). Oferowane dzieło może być zatem zarówno kwitnącym polem, jak i czysto abstrakcyjnym zielono-żółtym płótnem, które ma skłaniać do refleksji na temat tego, czym jest figuracja w sztuce.

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

(Łukasz Gorczyca, wypowiedź z 1999 roku, [w:] Gola J., *Tarasewicz, Stowarzyszenie Edukacji Artystycznej „Ślad”, Warszawa 2007, s. 174*)







**90**  
**LEON TARASEWICZ**  
**(UR. 1957)**

*Bez tytułu, 1991*

(kwadryptyk) olej, płótno, 170 x 130 cm (każdy)  
sygn. i opisany na odwrociu: L. TARASEWICZ 1991 /  
WKZ-5333/43/91 / poz. 8 / A.Oke (każdy)

**Estymacja: 700 000 – 900 000 zł •**

PROWENIENCJA

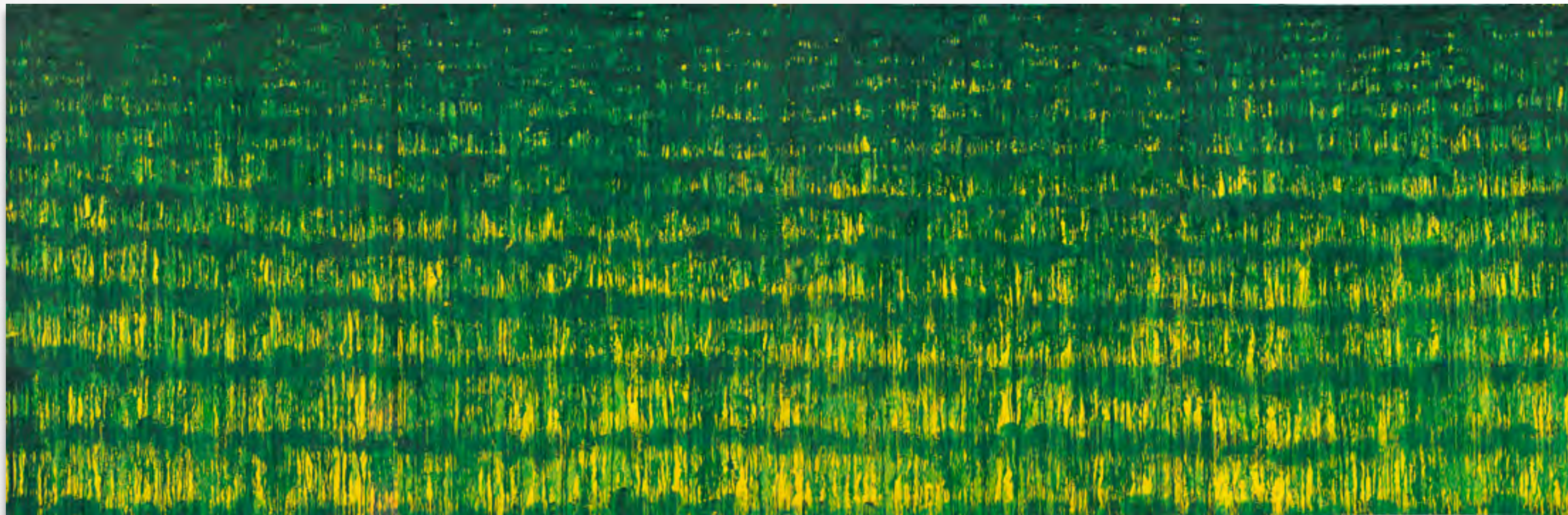
Warszawa, kolekcja Krzysztofa Musiała  
Stockholms Auktionsverk, aukcja 02.11.2007, poz. 1258  
Sztokholm, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY

Sopot, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Leon Tarase-  
wicz. Malarstwo, 25 września – 2 listopada 2014.

REPRODUKOWANY

Gola J., Tarasewicz, Stowarzyszenie Edukacji Artystycznej  
„Ślad”, Warszawa 2007, s. 258-259.  
Leon Tarasewicz. Malarstwo [katalog wystawy], Państwowa  
Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2014, s. 52-53.







**91**  
**LEON TARASEWICZ**  
**(UR. 1957)**

*Bez tytułu, 2018*

akryl, płótno, 50 x 50 cm  
sygn. i opisany na odwrociu:  
L. Tarasewicz 2018 / acrylic on canvas / 50 x 50

(do obrazu dołączono certyfikat od artysty)

**Estymacja: 46 000 – 55 000 zł •**

**92**  
**LEON TARASEWICZ**  
**(UR. 1957)**

*Bez tytułu, 2007*

olej, płótno, 190 x 130 cm  
sygn. i opisany na odwrociu:  
L. Tarasewicz 2007 / 190 x 130

**Estymacja: 140 000 – 170 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna





93  
"OBA"  
RYSZARD GRZYB I MARCIN OSIOWSKI  
(UR. 1978) (UR. 1976)

*Wystrzał z afrykańskiej armaty, 2002*

olej, płótno, 146 x 114,5 cm  
sygn. i opisany na odwrociu: Wystrzał z afrykańskiej armaty Ryszard Grzyb Marcin Osiowski 2002 oraz pieczęć OBA z nr. 23

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 7.12.2021, poz. 166

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

REPRODUKOWANY  
Monkiewicz D. (red.), OBA Ryszard Grzyb & Marcin Osiowski Piękna dezynwoltura my oba to trzecia osoba [katalog wystawy], wyd. Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 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 zmęczone 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*

(Monkiewicz D. [red.], OBA Ryszard Grzyb & Marcin Osiowski. Piękna dezynwoltura my oba to trzecia osoba [katalog wystawy], Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 2003)

OBA to nazwa wspólnych działań malarskich Ryszarda Grzyba i Marcina Osiowskiego. 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 wspól-

nych malarskich sesji cechujących się mniejszą lub większą regularnością od 2001 roku. Tym, co skłoniło ich do wspólnego malowania, co połączyło jako ludzi i malarzy, to poczucie humoru i wyczulenie na absurdalność codzienności.





Poszukiwanie niejako rzeczywistości alternatywnej, pełnej możliwości duchowego zadomowienia, emanującej tak oczekiwanym spokojem, harmonią, wyciszeniem, znalazło wyraz przede wszystkim w cyklu Księga słońca, dla którego główną inspiracją było tajemne misterium światła przenikające przez witraże gotyckich katedr Chartres i Paryża.

– *Lech Kołodziejczyk*

(Kołodziejczyk L., *Od wzniosłości do dowolności. Malarstwo w czasie tragicznym*, wyd. Uniwersytet Śląski, Katowice 2023, s. 117)

94  
**LECH KOŁODZIECZYK**  
(UR. 1953)

*Spadające słońca z cyklu*  
*Księga Słońca, 2020*

olej, akryl, płótno, 140 x 255 cm  
sygn. na odwrociu: LECH KOŁODZIEJCZYK / z cyklu  
"KSIĘGA SŁOŃCA" / pt. "SPADAJĄCE SŁOŃCA" 2020

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
własność artysty







W pracy tego artysty nie ma granicy pomiędzy figuracją a abstrakcją. Niemal niezauważalnie potrafi zmieniać postaci – czy to ludzkie, czy przypominające inne organizmy, czy rośliny lub drzewa, bądź pejzaże – w przestrzeń wciągającą samą swą tkanką. Nie ma w niej zastoju, zawsze jest w ruchu, poddana rytmom i prądom.

(Małkowska M., Zdumiewająca giętkość kreski. O Janie Dobkowskim, [w:] Jan Dobkowski. Podróż do Uniwersum, Desa Unicum, Warszawa 2022, s. 111)

**95**  
**JAN DOBKOWSKI**  
**(UR. 1942)**

*Z cyklu Genesis, 2002*

flamaster, papier, 68,5 x 98,5 cm  
sygn. p. d.: Jan Dobkowski 2002

**Estymacja: 10 000 – 12 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Cieszyn, kolekcja prywatna



Yayoi Kusama zdobyła miano „Księżniczki Kropki”, gdyż to właśnie kropki od początku definiowały jej kolorową, iście halucynogenną twórczość. Mając już ponad dziewięćdziesiąt lat, jest obecnie jedną z najpopularniejszych artystek współczesnych na świecie, silnie związaną z ruchem pop-artu i minimalizmu. Była pionierką multiplikacji i miękkich przedmiotów, długo pozostając jednak w cieniu swoich kolegów po fachu – Claesa Oldenburga i Andy’ego Warhola. Od ponad dekady współpracuje z domem mody Louis Vuitton, projektując dla marki unikatowe kolekcje ubrań, torebek i akcesoriów, naznaczone radośnymi, wibrującymi groszkami.

Urodziła się w 1929 roku w Japonii, w zamożnej rodzinie rolniczej, ale jej dzieciństwo wcale szczęśliwe nie było. Ojciec dopuszczał się licznych zdrad, a mała Kusama została wciągnięta w śledzenie go i zdawanie matce relacji. Widząc ojca w dwuznacznych sytuacjach z innymi kobietami, na zawsze już złączyła seks z traumą. Matka dodatkowo sprzeciwiała się artystycznym zapędom córki. Zabraniała jej rysować, a nawet dopuszczała się niszczenia jej prac. Silne napięcia emocjonalne przyczyniły się do rozwoju u dziewczynki problemów psychicznych. Zaczęła cierpieć na ataki paniki, pojawiły się też pierwsze halucynacje. Siedząc raz na polu zobaczyła, jak otaczającą ją kwiaty przerodziły się w groźną, atakującą armię. Innego dnia kwiatowy wzór na obrusie zaczął rozpląwać się po meblach, ścianach i całym pokoju, pokrywając jej ciało i wszystko dookoła. W tym obłędzie, formą terapii stała się sztuka. Rysując swoje wizje, Kusama próbowała je sobie wytłumaczyć. „Ilekczo zdarzały się takie rzeczy, pędziłam do domu i rysowałam w moim szkicowniku to, co widziałam... rejestrowanie tego pomogło złagodzić szok i strach związany z epizodami [halucynacji]” – wspomina malarka (cyt. za: Wolfe S., *Female Iconoclasts: Yayoi Kusama*, „Artland Magazine”, tłum. P. S.).

W 1958 roku zdecydowała się na wyprawę do Nowego Jorku. Bardzo chciała zostać artystką. Miała ze sobą kilkaset dolarów, swoje rysunki i sześćdziesiąt tradycyjnych kimono. Plan był taki: albo sprzeda rysunki albo kimono – w jakiś sposób sobie poradzi. Mimo determinacji, asymilacja z nowym miejscem i nową kulturą stanowiły dla Kusamy ciężką próbę. Żyła w skrajnej nędzy. Przetłomem w jej karierze stała się seria wielkoformatowych prac

pt. „Sieci nieskończoności”, które pokazała na swojej pierwszej indywidualnej wystawie w 1959 roku. Poprzez obsesyjno-kompulsywny gest, na płótnach powstawała misternie utkana, hipnotyzująca fala malutkich pętli – odniesienie do jedności kosmosu, lub na poziomie mikro do komórek i atomów. Wibrujące, abstrakcyjne obrazy przyciągnęły wówczas uwagę krytyka sztuki i przyszłego przedstawiciela ruchu minimalistycznego, Donalda Judda.

Od 1962 roku artystka zaczęła tworzyć różne obiekty przestrzenne, pokryte wypchanymi formami fallicznymi. Trzy lata później zrobiła instalację „Infinity Mirror Room – Phalli’s Field” – lustrzany pokój wypełniony miękkimi, kropkowanymi penisami. „Zaczęłam tworzyć penisy, aby leczyć swoje uczucie obrzydzenia do seksu” – przyznaje Kusama (cyt. za: Yayoi Kusama: mój umysł jest pełen obrazów, Onet Kultura, 1.03.2017). Nie dawała o sobie zapomnieć, robiąc wiele głośnych happeningów. Malowała na ulicach nagich ludzi w kolorowe groszki, zorganizowała wspólną kąpiel w fontannie przed MoMA („Grand Orgy to Awaken the Dead”, 1969), paliła flagi i przygotowywała antywojenne demonstracje. Wysłała też telegram do prezydenta Nixona oferując seks za zakończenie wojny w Wietnamie („Nixon Orgy”, 1968). Jej nowatorskie pomysły wpłynęły na twórczość Andy’ego Warhola i Claesa Oldenburga.

Gdy zmarł partner Kusamy – artysta Joseph Cornell, z którym żyła w związku platonicznym, psychotyczne epizody artystki przybrały na sile. Nie była już w stanie samodzielnie funkcjonować. Zdecydowała się wówczas wrócić do Japonii, a w 1977 roku została przyjęta do szpitala psychiatrycznego w Tokio i w zasadzie nigdy go już nie opuściła. Lecząc traumy pod okiem lekarzy, udało jej się jednocześnie pozostać aktywną artystycznie. Zorganizowała sobie pracownię naprzeciwko szpitala. Chodzi tam regularnie po dziś dzień by pracować, ale zawsze wraca na noc do swojej szpitalnej sali. W 1998 roku MoMa pokazało retrospektywną wystawę Kusamy, natomiast w 2006 roku otrzymała ona nagrodę Praemium Imperiale, nazywaną Noblem w dziedzinie sztuki.

## Moje życie to kropka zagubiona pośród tysiąca innych kropek. – Yayoi Kusama

(cyt. za: Warlikowska A., Na dźwięk jej nazwiska przed oczami pojawiają się kropki. Yayoi Kusama to najdroższa żyjąca artystka na świecie, Elle.pl, 31.08.2023)



YAYOI  
KUSAMA





Yayoi Kusama na tle grafiki Miłość przybywa na ziemię, niosąc ze sobą opowieść o kosmosie w Tate Modern Gallery, 2012, fot. Luke MacGregor, Reuters, Forum.



Moja sztuka wywodzi się z halucynacji, które tylko ja mogę zobaczyć. Halucynacje i obsesyjne obrazy, które mnie dręczą, przekładam na rzeźby i obrazy.

– *Yayoi Kusama*

(cyt. za: Grygny J., Ma obsesję na punkcie kropek. Prace japońskiej "Alicji w krainie czarów" są warte miliony, portal Styl.pl, 11.04.2023)

Oferowana praca Yayoi Kusamy przedstawia letni kapelusz z kokardą, wymalowany za pomocą jej ikonicznych, czerwono-beżowych kropek. Motyw podobnego nakrycia głowy przewija się w twórczości artystki, obok dyń, jako jeden z ulubionych. Wielokolorowe, z wywinętym rondem, ozdobione wstążką lub broszką kapelusze, odgrywając kluczową rolę w charakterystycznym dla Kusamy wyczuciu mody, pojawiają się także jako jeden z głównych tematów jej litografii.

Kapelusze pełniły niegdyś nie tylko rolę praktyczną, ale były również symbolem statusu społecznego. W tradycyjnej kulturze japońskiej mają one jeszcze dodatkowe znaczenie – liczne

odmiany „kasa”, słomkowego kapelusza, występują jako historyczny dodatek samurajów i ashigaru (piechoty), noszone są także przez kobiety na festiwalach tanecznych. Tymczasem w swojej genezie stanowiły prostą ochronę przed deszczem, śniegiem i słońcem dla rolników pracujących na polach. Kusama sięgając w swej sztuce po prosty motyw kapelusza – modnego dodatku, który doskonale umożliwia wyrażanie siebie – nawiązuje jednocześnie do swojej wysokiej pozycji jako jednej z najważniejszych artystek współczesnych na świecie, a także przypomina o swoich skromnych początkach w rodzinie rolników.

Nasza ziemia to tylko jedna kropka wśród miliona gwiazd we wszechświecie. Groszki to droga do nieskończoności.

– *Yayoi Kusama*

(cyt. za: Bednarska-Ćwiek M., Księżniczka kropek, „Design Alive”, 27.08.2023)

**96**  
**YAYOI KUSAMA**  
**(UR. 1929)**

*Kapelusz, 1983*

serigrafia barwna, papier, 44 x 52 cm  
ed. 3/100  
sygn. p. d.: Yayoi Kusama i opisany  
l. d.: 3/100 1983


(do obiektu dołączono certyfikat od Rare and Signed oraz certyfikat od Szes Forensic Pedro Feito Hernández)

**Estymacja: 60 000 – 70 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Antique Arena Nowy Jork, aukcja 3.02.2024,  
poz. 14







**JAK ALICJA, KTÓRA  
WESZŁA DO LUSTRA,  
JA KUSAMA,  
OTWORZYŁAM WAM  
ŚWIAT FANTAZJI  
I WOLNOŚCI.**

*– Yayoi Kusama*

(komunikat prasowy z 1968 roku, cyt. za: Wojciechowska D., Yayoi Kusama, nieskończoność sztuki, „W Sztuce”, 19.03.2023)







97  
**TERESA TYSZKIEWICZ**  
**(1953 - 2020)**

*Szpilki, 1983*

szpilki, drut cynkowany, akryl, papier, płótno,  
tektura, 74,5 x 108,5 cm  
sygn. p. d.: T.TYSZKIEWICZ 1983

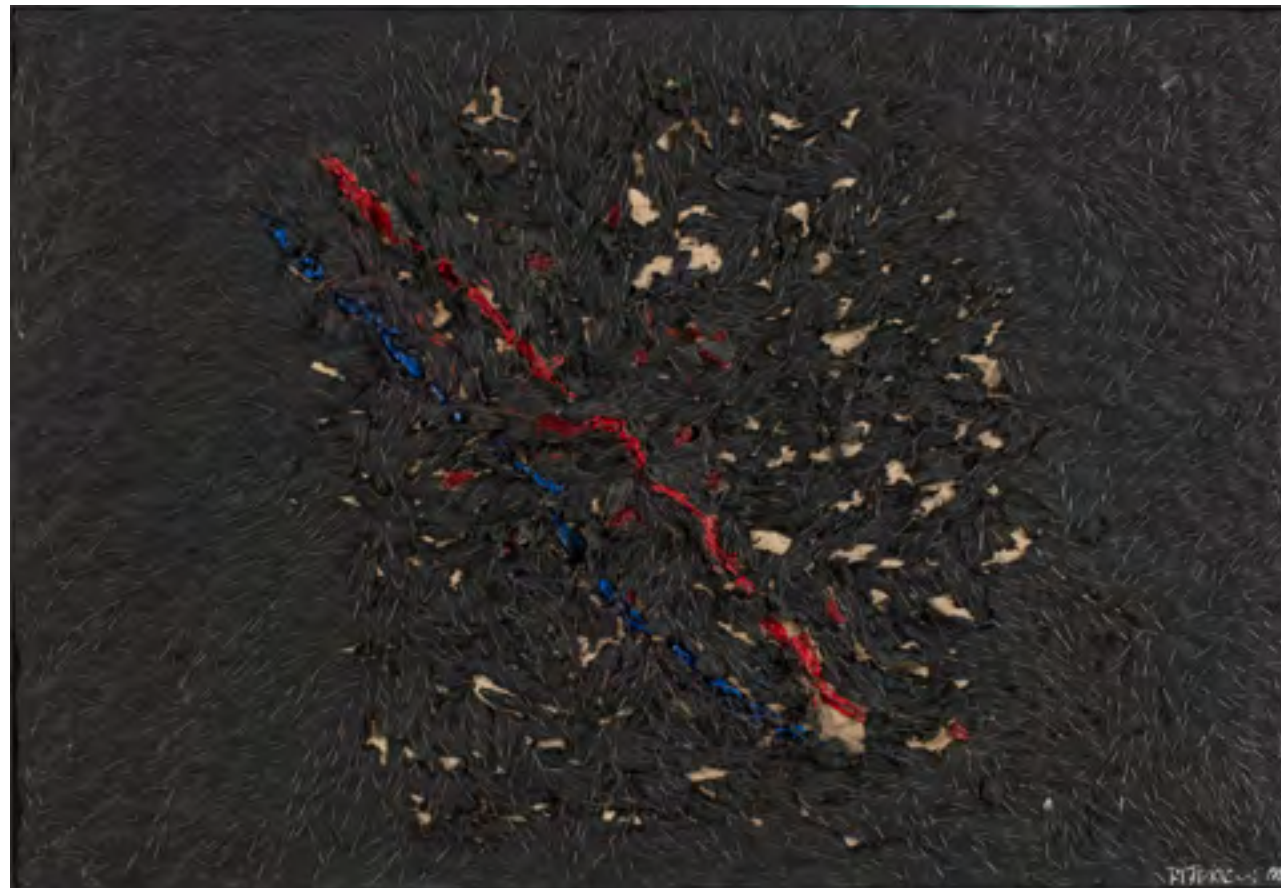
**Estymacja: 100 000 – 140 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
własność artystki

Teresa Tyszkiewicz swoje prace ze szpilkami pokazała po raz pierwszy w 1991 roku na wystawie „Jesteśmy” w Warszawskiej Zachęcie. Kompozycje z tym motywem tworzyła już w latach 70., rozwijając go przez okres mieszkania we Francji. Jednak dopiero po powrocie do kraju zdecydowała się pokazać szerszej publiczności efekt swojej wieloletniej pracy.

Jej pierwsze obrazy wykonane były na papierze, w małym formacie. Później artystka przeszła do płócien o wymiarach 100 x 80 cm, by następnie rozwinąć się w dziełach mierzących nawet 300 x 300 cm – gdzie mieściło się 20-30 tysięcy szpilek. Sztuką był dla niej sam proces tworzenia, sam gest wbicia szpilki. Tyszkiewicz mocowała je do podłoża kompozycji w różny sposób - raz wbijała, kiedy indziej łączyła z farbą lub lutowała. Zmaganie z materiałem było mozolne i trudne, wymagało od niej siły i zdeterminowania. Nadawało również jej obrazom metaforycznego charakteru. Dodatkowo artystka często ukrywa na swoich pracach erotyczne aluzje, wnosząc tym samym nowy wymiar znaczeniowy. W wykreowanych przez nią układach dopatrzeć się można fallicznych czy waginalnych kształtów.

Szpilki mają w sobie ciężar kulturowy. Kojarzone są 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. Tyszkiewicz szpilkami porządkowała chaos świata. Obrazy z tego cyklu są oszczędne w kolorach, ograniczone do bieli, czerni, czerwieni i błękitu. Za to płaszczyzna malarska jest niezwykle bogata. Farba raz jest kładziona płasko, kiedy indziej wylewana wprost z tuby. Wyschnięta, tworzy mięsiste reliefy. Efekt uzupełniają niekiedy sznurki, druty i inne elementy, nadając kompozycjom bogatej struktury. Monochromatyczne prace dopełnia złota farba, dzięki której błyszczące szpilki stają się integralną częścią obrazu. Dzieła Tyszkiewicz mają potencjał odbijania światła. Doświadczenie ich jest bardzo indywidualne, zależne od panujących w przestrzeni warunków i kąta patrzenia. W 2009 roku artystka wystawiła 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*



(...) zwykle jest tak, że nagle mi się coś objawia. Zawsze coś innego. Czasem chodzę z myślą przez wiele dni, a czasem tygodni i niczego nie notuję. I nagle ten przeblysk jest impulsem. Biorę długopis i szoruję po kartce papieru – tak zwykle powstają moje teksty. Świadomie i w podświadomości. Lub odwrotnie, ale zawsze się zazębiają te dwie rzeczy. Moja podświadomość gdzieś tam ciągle pracuje na określonych pasmach i to są te same pasma, z których korzystam przy robieniu tekstów konkrystycznych. Jeśli coś z podświadomości przecisnie się do świadomości, nawet zupełnie niewinny przedmiot, jakaś cyferka, komórka, cokolwiek, luka lub słowo, to wtedy zaczynam już pracować nad tekstem. Nad pojęciokształtem.

– *Stanisław Dróżdź*

(Dawidek Gryglicka M., Odprysk poezji. Stanisław Dróżdź mówi / The piece of poetry. Conversation with Stanisław Dróżdź, Korporacja Ha!art, Kraków-Warszawa 2013, s. 201)

## 98 STANISŁAW DRÓŹDŹ (1939 - 2009)

*Bez tytułu nr 9, 2006*

(tryptyk) druk autorski, papier fotograficzny, 80 x 80 cm (każdy)

sygn. i opisany na odwrociu (2) STANISŁAW DRÓŹDŹ / S. Dróżdź / "BEZ TYTUŁU" TRYPTYK / PRACA UNIKATOWA / 2006

**Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •**

PROWENIENCJA

Lublin, kolekcja prywatna  
Poznań, Galeria Muzalewska  
Poznań, kolekcja Hanny Muzalewskiej

WYSTAWIANY

Poznań, Galeria Muzalewska, Stanisław Dróżdź.  
Język to gra, luty - marzec 2007.

REPRODUKOWANY

Stanisław Dróżdź. Język to gra. [katalog wystawy], wyd. Galeria Muzalewska, Poznań 2007, nr kat. 9.

Urodzony w 1939 roku Stanisław Dróżdź to autor poezji konkretnej oraz instalacji. Tworzył prace, które określał „pojęciokształtami” – wzmacniał znaczenie słów za pomocą typografii. W swojej twórczości rozwijał temat przemijania i czasu. Był absolwentem filologii polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim. Studia zakończył w 1964 roku i w tym samym czasie zadebiutował jako poeta, publikując wiersze w „Arce. Informatorze Klubu Młodzieży Artystycznej ZSP”. Po trzech latach zaczął tworzyć pierwsze teksty konkretne, którym poświęcił całą swoją przyszłą praktykę artystyczną. W 1968 roku po raz pierwszy zaprezentował poezję konkretną w Galerii „Pod Moną Lizą” we Wrocławiu.

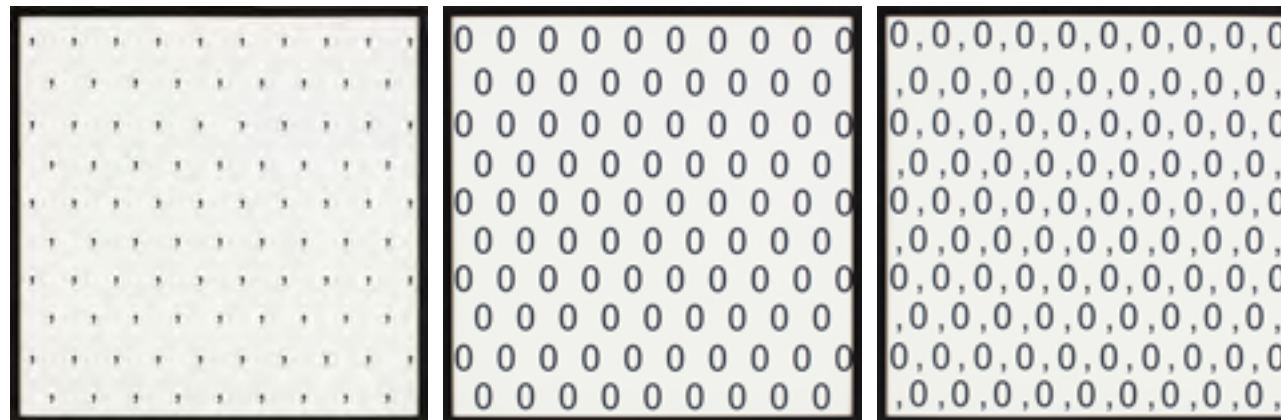
Dróżdź za pomocą typografii szukał formy, która pozwoliłaby słowom oddziaływać na widza nie tylko swoim znaczeniem, ale też kompozycją. W ten sposób litery stały się jego artystycznym medium, a on – artystą wizualnym. Pracował nie tylko z literami, ale również z cyframi oraz znakami. Tworzył dwuwymiarowe kompozycje na płótnie i na pleksi oraz trójwymiarowe instalacje. Cechą charakterystyczną jego prac jest ich minimalistyczny charakter zamknięty w gamie dwóch kolorów: bieli i czerni.

Od 1971 roku wystawiał w warszawskiej Galerii Foksal. W 1977 roku zaprezentował tam instalację „Między”. Publiczność mogła wejść do przestrzeni, której ściany były pokryte literami tytułowego słowa. Nigdzie jednak nie było ono zapisane w poprawnej kolejności. Widz oglądał słowo będąc w jego wnętrzu, z perspektywy muchy (tak artysta określał uczucie, jakie wywoływały jego instalacje). Praca „Między” została odtworzona w 2004 roku w Los Angeles County Museum of Art w Kalifornii.

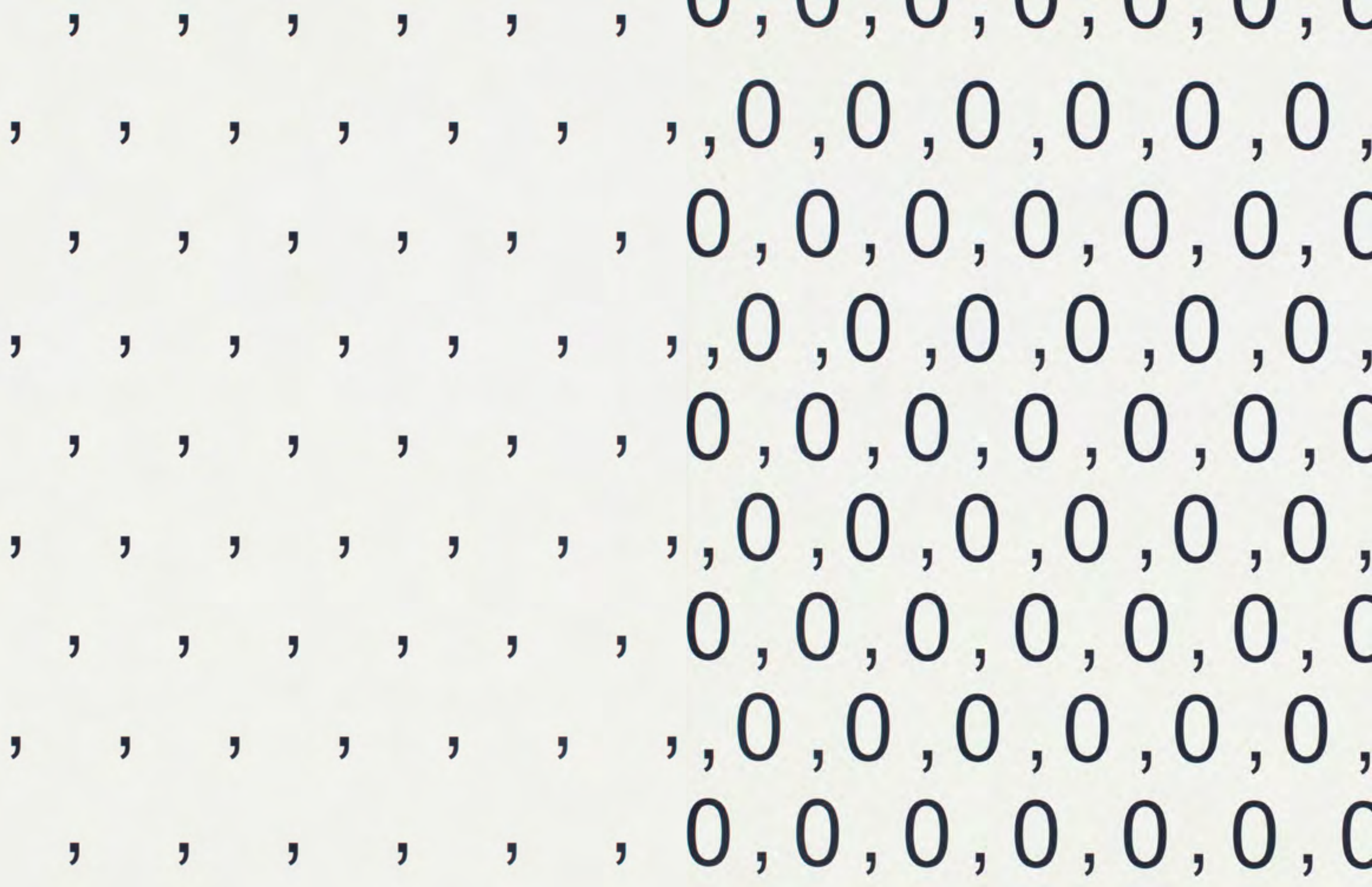
W 1979 roku Dróżdź opublikował książkę pt.: „Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967-77”. W 2001 roku został laureatem nagrody Fundacji Nowosielskich. W tym samym czasie zaprezentował na 400 billboardach w Polsce pracę „Lub”. Była to akcja towarzysząca wystawie w krakowskim „Bunkrze Sztuki”. W 2002 roku artysta zrezygnował z charakterystycznych czarnych znaków i liter podczas wystawy w Galerii Foksal. Stworzył tam ekspozycję site specific, którą można było oglądać jedynie z korytarza, ponieważ przestrzeń galerii została wypełniona rozciągniętą przezroczystą żyłką.

Artysta reprezentował Polskę w 2003 roku na 50. Biennale Sztuki w Wenecji instalacją „Alea iacta est / Kości zostały rzucone”. Pokrył ściany pawilonu kostkami do gry, które prezentowały 46 656 wariantów rzutu sześcioma kostkami. Na środku stał stół, na którym można było samemu zagrać, a następnie odnaleźć swoją kombinację na instalacji stworzonej przez Dróżdźa. Praca została przekazana Muzeum Sztuki w Łodzi jako depozyt. Wystawa retrospektywna z 2008 roku w galerii Appendix2 była ostatnią ekspozycją artysty za jego życia. Jego starsze prace zostały zreinterpretowane na innych materiałach jak np. pleksi oraz w wersji wideo-animacji. Praca „Przybywanie / Ubywania” z 1992 roku została zaprezentowana w formie lightboxu.

Realizacje Dróżdźa można oglądać na ekspozycjach w kraju m.in. w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi czy w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Za granicą znajdują się one m.in. w kolekcjach Museum of Contemporary Art w Los Angeles, Schwarz Galeria d'Arte w Mediolanie i Museum of Modern Art w Hunfeld.









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

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

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

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

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

**Żeby tworzyć, trzeba wejść w stan błogosławionej bezmyślności. To jest jak sen, stan narkotyczny lub alkoholowy. Obraz się rodzi!**

– *Antoni Fałat*

(cyt. za: Antoni Fałat. Malarstwo [katalog wystawy], Galeria Sztuki Katarzyny Napiórkowskiej, s. 2)



99

**ANTONI FAŁAT**  
**(UR. 1942)**

*Portret z Kają, 1998*

akryl, płótno, 65,5 x 81 cm  
sygn. p. d.: ant. Fałat / 10.IV.98  
opisany na odwrociu na blejtramicie: 10.IV.98 /  
"PORTRET Z KAJĄ" / 60 x 81

**Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •**

PROWENIENCJA

Kraków, kolekcja prywatna



Jako malarka czuję silną potrzebę odniesienia się do historii, do przeszłości.

– *Ewa Juszkiewicz*

(Ewa Juszkiewicz, rozm. przepr. Piotr Kędziorek, Poranek Dwójki, Dwójka Polskie Radio, 29.11.2015)

# EWA JUSZKIEWICZ

Ewa Juszkiewicz jest obecnie jednym z najgorętszych nazwisk polskiej sztuki współczesnej i to na arenie międzynarodowej. Jej charakterystyczne prace podejmują trudny a jednocześnie fascynujący dialog z dawną sztuką portretową. Artystka od kilku lat bije rekordy w najbardziej prestiżowych domach aukcyjnych na świecie, a jej praca „Portrait of a Lady (After Louis Leopold Boilly)” (2019) wzbudziła niezwykłą sensację w maju 2022 roku, osiągając w nowojorskim Christie’s wynik niemal 7 mln złotych.

Malarka mieszka i pracuje na co dzień w Warszawie, choć oryginalnie pochodzi z Gdańska, gdzie urodziła się w 1984 roku. Studiowała na tamtejszej ASP, broniąc w 2009 roku dyplom u Macieja Świeszewskiego. Rok później rozpoczęła doktorat na akademii w Krakowie. Tam też w Otwartej Pracowni w 2011 roku została zorganizowana jej pierwsza indywidualna wystawa, na której zaprezentowała ekspresyjne, turpistyczne wizerunki kobiet i dzieci. Podejmując wątek piękna i brzydoty, przedstawiała swoje postacie w pewnej deformacji, często bez twarzy – zastąpione włosami, zamaskowane, tajemnicze, a nawet demoniczne.

Juszkiewicz portretem interesowała się od zawsze. Poszukiwała różnych sposobów na przekształcanie rysów modela w celu uwolnienia skrywanej w jego wnętrzu ekspresji. Od 2012 roku zaczęła tworzyć obrazy oparte na sztuce dawnych mistrzów. Obserwując w historii sztuki schematyzację przedstawień kobiecych, postanowiła w naturalny sposób jako kobieta-malarka się jej przeciwstawić. Sięgając po dzieła od renesansu po XIX wiek odtwarzała je jedynie na podstawie fotografii, jednak z tą różnicą, że modelki na swych płótnach pozbawiała twarzy. Zakrywając twarz na różne sposoby – od oplątania ją woalem czy koronką, przez zasłonięcie włosami, aż do wymalowania w jej miejscu organicznej kompozycji złożonej z roślin, muszli czy grzybów – paradoksalnie starała się oddać należną kobietom

Artystka posługuje się (...) poetyką stanowiącą niełatwą do zaklasyfikowania mieszankę surrealizmu, brutalnej deformacji (...), pastiszu oraz sumiennie potraktowanego, muzealnego wręcz klasycyzmu.

(Latkowski A., Warkocz bez głowy. O malarstwie Ewy Juszkiewicz, Arttak, nr 7, 2013, s. 87)

indywidualność. Burzyła kanony, by otworzyć nowe możliwości interpretacji klasycznego malarstwa: „(...) te twarze były tak naprawdę maskami z zawsze tak samo zaróżowionymi policzkami. Szukałam sposobu na przełamanie schematów, by ukazać być może więcej niż twarz pierwowzoru byłaby w stanie pokazać” – tłumaczyła Juszkiewicz w wywiadzie (Ewa Juszkiewicz, rozm. przepr. Piotr Kędziorek, Poranek Dwójki, Dwójka Polskie Radio, 29.11.2015).

Balansując między krytyką a afirmacją tradycji, artystka w 2015 roku rozpoczęła cykl „Upadek sztuki”, w którym podjęła temat dzieł utraconych – zaginionych ze względu na kradzież czy też zniszczonych w skutek pożaru lub wojny. Bazując na starych, czarno-białych i często złej jakości fotografiach archiwalnych, malarsko odtwarzała zarówno obrazy, jak i rzeźby, jednocześnie transformując je w sobie właściwy sposób. Dzieła wybierała nostalgicznie, na podstawie wspomnień sytuacji, miejsc czy osób, które sama kiedyś utraciła.

Mimo młodego wieku, Juszkiewicz może pochwalić się szeregiem ważnych nagród i wyróżnień. Jest m.in. laureatką Grand Prix 41. Biennale Malarstwa „Bielska Jesień 2013” i 5. Kompas Młodej Sztuki (2015), a także finalistką the Vordemberge-Gildewart Foundation Award (2018). W 2014 roku znalazła się również na liście „100 Artists of Tomorrow”, opublikowanej przez angielskiego kuratora Kurta Beers. W kwietniu tego roku, prace artystki zostały pokazane na wystawie towarzyszącej 60. Biennale di Venezia. Ekspozycję zatytułowano: „Locks With Leaves And Swelling Buds”, czyli loki w liściach i nabrzmiałych pąkach kwiatów. Płótna Juszkiewicz są częścią wielu znaczących kolekcji instytucjonalnych, takich jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, Zachęta Olsztyn czy Bielska Gallery BWA.



Ewa Juszkiewicz przy jednej ze swoich prac, materiały prasowe.





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

– *Agnieszka Rayzacher*

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



100  
EWA JUSZKIEWICZ  
(UR. 1984)

*Bez tytułu, 2016*

olej, płótno, 92 x 73 cm  
sygn. na odwrociu: Ewa Juskiewicz / 2016 r.

**Estymacja: 2 400 000 – 2 800 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
kolekcja artystki

WYSTAWIANY  
Wilno, Museum of Applied Art and Design, 16.  
Vilnius Painting Triennial „Nomadic Images”,  
25 listopada – 31 grudnia 2016.

REPRODUKOWANY  
Plakat 21. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga  
van Beethovena, Warszawa 2017.

Twórczość Ewy Juskiewicz zasadza się na pewnego rodzaju trawestacji tradycji portretowej. Malarka przetwarza dawne wzory, stawiając pytanie o obiektywność kobiecych przedstawień w historii sztuki. Prezentowany obraz, stworzony przez artystkę w 2016 roku, wykorzystano jako plakat 21. edycji Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena, odbywającego się w Warszawie w kwietniu 2017 roku. Wydarzenie organizowane cyklicznie przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena, powołane zostało przez Elżbietę Penderecką. Wedle idei jego dyrektora Artura Gizy, do promocji festiwalu zapraszani są najwybitniejsi artyści młodego pokolenia. Dzieło Juskiewicz będąc wizualną wizytówką 21. edycji imprezy, dołączyło do galerii wyjątkowych festiwalowych plakatów, obok prac wykonanych przez m.in. Wilhelma Sasnała, Marcina Maciejewskiego czy Radka Szlagę.

Odmalowany przez artystkę wizerunek kobiecy stanowi odwołanie do klasycznego, XIX-wiecznego pierwowzoru. Bez znaczeniowego centrum portretu – głowy – którą Juskiewicz zakryła fantazyjną kompozycją z włosów i roślinności, schematyczne ujęcie postaci, jak i jej historyczny strój, nie zdradzają praktycznie nic z osobowości modelki. „Dawna moda jest dla dzisiejszego odbiorcy atrakcyjna wizualnie i fascynująca, jednak po głębszej refleksji można

zauważyć, że w istocie stanowi ona ukrytą formę opresji i przymusu. Nie ma tu za wiele miejsca na indywidualność czy inność” – podkreślała Juskiewicz w wywiadzie z Lucią Longhi (Classical Female Portraiture and the Art of Constraint, „Berlin Art Link”, 1.03.2019).

Poprzez dekonstrukcję oryginalnej treści wizerunku, artystka nadaje mu nową tożsamość. W miejscu twarzy malarka ukazuje zadziwiający splot włosów, łodyg i liści, poszerzając wachlarz interpretacji oryginalnego dzieła. Surrealistyczna maska rodzi pytania o celowość artystycznego zabiegu i granice między pięknem a brzydotą oraz wywołuje napięcie związane z niepewnością i ciekawością, co się za nią kryje. „Uważam, że maska daje nam więcej możliwości wypowiedzi, ponieważ uwalnia nas z konwencji, które przyłgnęły do naszego życia” – mówi Juskiewicz (dz. cyt., „Berlin Art Link”, 1.03.2019). Biorąc pod uwagę podejmowany przez malarkę feministyczny dialog z przeszłością, jak również perfekcyjnie opalone przez nią środki artystycznego wyrazu, oferowana praca stanowi niezwykle interesującą propozycję dla kolekcjonerów, bynajmniej nie tylko sztuki współczesnej. Juskiewicz proponuje wolną od decorum epoki i jej obyczajowości alternatywę w postaci fantastycznych portretów bez twarzy. Kreuje nową historię sztuki, z punktu widzenia kobiety-artystki.

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

– *Ewa Juskiewicz*

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







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

– *Agnieszka Rayzacher*

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

Moja sztuka stanowi wynik pewnego rodzaju przekory; to chęć uwolnienia od norm narzucanych nam przez naszą modę i kulturę.

– *Ewa Juszkiewicz*

(Classical Female Portraiture and the Art of Constraint: an Interview with Ewa Juszkiewicz by Lucia Longhi, „Berlin Art Link”, 1.03.2019)



**101**  
**RAFAŁ BUJNOWSKI**  
**(UR. 1974)**

*Bez tytułu (Negative-Sky), 2005*

olej, płótno, 70 x 97 cm  
sygn. na odwrociu: BUJNOWSKI / 05

**Estymacja: 80 000 – 90 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Christie's London, aukcja 23.02.2016, poz. 102  
Wielka Brytania, kolekcja prywatna  
Warszawa, Galeria Raster

Urodzony 1974 roku w Wadowicach Rafał Bujnowski, jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem i fotografią, bada także wzajemne relacje pomiędzy różnymi mediami. Tworzy instalacje, sztukę wideo i obiekty w przestrzeni publicznej, organizuje akcje artystyczne. W latach 1994-2001 wraz z m.in. Markiem Firkiem, Marcinem Maciejowskim i Wilhelmem Sasnałem współtworzył Grupę Ładnie. Jednocześnie od 1998 do 2001 prowadził Galerię Otwartą w Krakowie, której przestrzenią wystawienniczą były miejskie billboardy. W 2008 roku został zwycięzcą pierwszej edycji Kompas Młodej Sztuki.

Artysta zyskał rozpoznawalność jako twórca obrazów z cyklu „Obrazy-Przedmioty”, naśladowujących w skali 1:1 przedmioty z codzien-

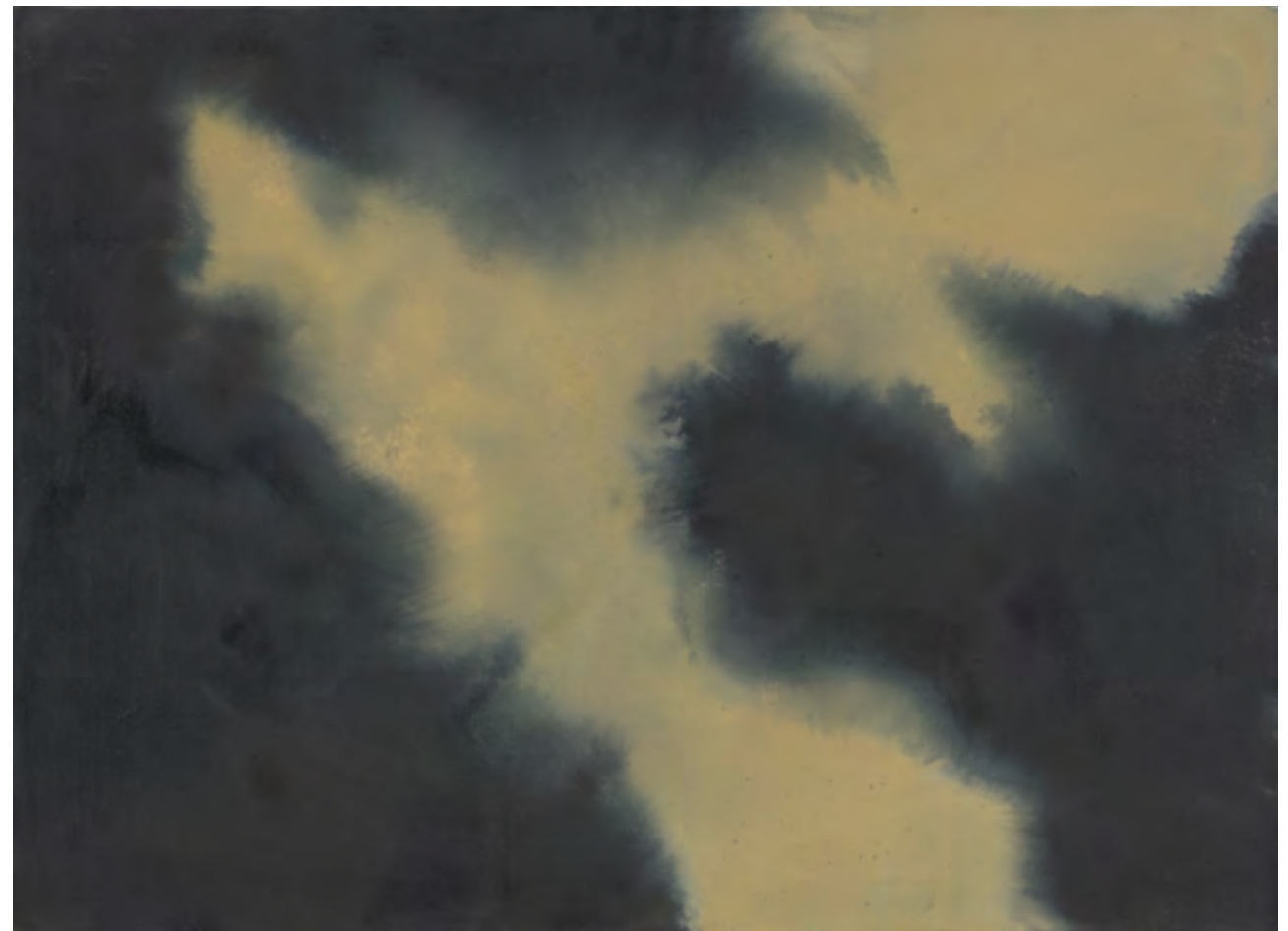
nego otoczenia. Do serii prac należały m.in.: „Tablica szkolna” (1999), „Cegły” (1999) czy „Kasetta 180 minut” (2000). Wszystkie powstawały w ilościach od kilku do nawet stu egzemplarzy. Malarz sprzedawał je czasem po cenie oryginalnych przedmiotów.

Mimo różnorodnych akcji, twórczość Bujnowskiego to głównie malarstwo, a jego kolejne cykle stanowią krótsze lub dłuższe działania poruszające problematykę aktualnego miejsca sztuki w społeczeństwie i jej unikatowości, graniczące z konceptualizmem. Jego płótna charakteryzuje skrajny minimalizm, przewrotność i ironia. Zawiera się też w nich wiele odniesień historycznych i kulturowych. Prace Bujnowskiego znajdują się w zbiorach najważniejszych instytucji publicznych i prywatnych w Polsce i za granicą.

Patrząc z dystansu zaczyna jawić mi się, że sednem mojej pracy jest nazywanie rzeczy po imieniu. Elementarny opis tego co wokół mnie, wokół nas. Stąd te obrazy/logotypy - dym, chmury, dom, cegła, zapalniczka, mgła, okno, księżyc, usta, cień, ocean... Wierzę, że z tych słów mogę ułożyć pełne, sensowne zdania, którymi mogę opowiedzieć jakąś historię, albo Wy możecie z nich ułożyć własną historię.

– *Rafał Bujnowski*

(Z Rafałem Bujnowskim rozmawia Kama Zboralska, Wywiad z Rafałem Bujnowskim – Zwycięzcą pierwszej edycji Kompas Młodej Sztuki 2008, portal Art-info 04.01.2022)







**102**  
**ŁUKASZ ZBROJA**  
**(UR. 1985)**

*Papież Innocenty X after Velazquez, 2023*

olej, akryl, spray, węgiel, kredka, marker, płótno, 215 x 173 cm  
sygn. i opisany na odwrociu: zasłużyłeś na karę / Łukasz Zbroja /  
„Papież Innocenty X after Velazquez” / 2023

**Estymacja: 30 000 – 35 000 zł**



**103**  
**ŁUKASZ STOKŁOSA**  
**(UR. 1986)**

*Bez tytułu, 2022*

olej, płótno, 80 x 90 cm  
sygn. na odwrociu: Łukasz / Stokłosa / 2022

**Estymacja: 18 000 – 22 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna

Popkultura, historia w jej współczesnej interpretacji i konteksty społeczne, w których się poruszamy wyznaczają ramy dla sztuki Stokłosa. W ciemności jego obrazów olejnych znajome motywy – czy to postacie z filmów, czy budynki takie jak Palazzo Reale di Napoli – nabierają sensu o aurze tajemniczości.

(Sorensen M., The Art List, „Harper’s Bazaar”, X. 2023, s. 101)



104  
**INA GERKEN**  
(UR. 1987)

*Bez tytułu (Looking for knives), 2019*

akryl, papier japoński, płótno, 220 x 180 cm  
sygn. na odwrociu: Untitled/ (Looking for  
Knives)/ Düsseldorf, 2019/ Ina Gerken

**Estymacja: 90 000 – 110 000 zł •**

Ina Gerken, niemiecka malarka i absolwentka Kunstakademie w Düsseldorfie, to artystka, która z impetem zdobywa sobie rynek sztuki. Jej talent został doceniony przez krytyków, galerzystów i kolekcjonerów. Należy do tego pokolenia młodych twórców, którzy pełnymi garściami czerpią z tradycji malarstwa europejskiego wypracowując zarazem w sposób bardzo odważny i konsekwentny własną ścieżkę. Gerken ma już na koncie liczne wystawy indywidualne i zbiorowe w Europie, Azji, Australii i USA, reprezentowana jest przez czołowe niemieckie galerie. Jest laureatką grantów w Niemczech i USA. Odbýwała rezydencje artystyczne The Cabin (Los Angeles, 2019), The Forest Project (Londyn, 2021) oraz Pollock-Kresner Foundation (USA, 2023). Na polskim rynku aukcyjnym pojawia się po raz pierwszy.

Obrazy Iny Gerken należą do abstrakcji, a najbliższej im do malarstwa gestu wyrażającego

wolność i swobodę artystyczną. Jej abstrakcyjne wielkoformatowe płótna to gra percepcji, uczuć i ruchu, na których toczy się dialog między linią, formą i kolorem. Efekt jaki uzyskuje jest niezwykle harmonijny. Artystka w procesie twórczym kieruje się intuicją – stając przed pustym płótnem nie ma gotowego planu ani pomysłu, jak ma wyglądać obraz po jego ukończeniu. Malowanie szybko schnącymi farbami akrylowymi pozwala na spontaniczność, sprawia, że proces twórczy jest żywiołowy i ekscytujący. Gerken stosuje różnorodne materiały, jak np. papier japoński – które dodatkowo modyfikują kolor. Celowo dokłada bądź usuwa warstwy farby uchylając „okna”, przez które można zajrzeć w głąb obrazu. Ukończone dzieło staje się zapisem aktu twórczego i choć jej prace mogą symulować rozpoznawalne kształty, celowo pozostają otwarte na interpretację.

**Moją troską jest zaakceptować niewiedzę,  
bezradność i chaos, znaleźć swój własny  
porządek i zaufać, że na końcu będzie z tego  
obraz. Dla mnie ma to wiele wspólnego  
z samą ludzką egzystencją.**

**– Ina Gerken**

(Blank Ch., Akceptacja chaosu i ignorancji – rozmowa z artystką  
Iną Gerken, Kunstbar Contemporary Art, 7.05.2008)







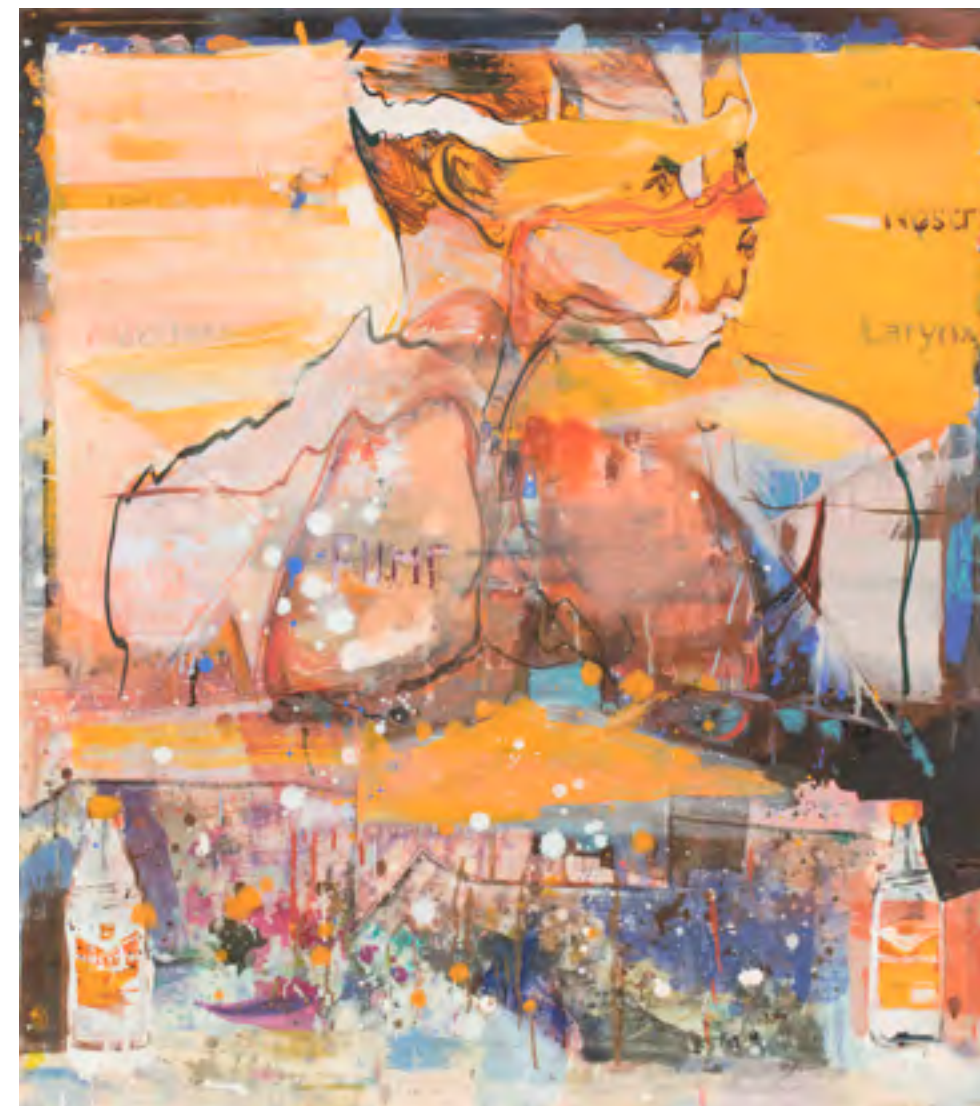
**105**  
**WOJCIECH IDŹKOWSKI**  
**(UR. 1960)**

*Muspellheim, świat ognia, 2024*

Olej, płótno, 100 x 100 cm  
 sygn. na odwrociu: Wojciech Idźkowski /  
 Muspellheim, świat ognia, 2024

(do obiektu dołączono certyfikat  
 autentyczności podpisany przez artystę)

**Estymacja: 20 000 – 25 000 zł**



**106**  
**RADEK SZLAGA**  
**(UR. 1979)**

*Fumes (opary), 2014*

technika własna, płótno, 90 x 80 cm  
 sygn. na odwrociu: R. Szlaga

**Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •**



107  
VIOLA CALDEO  
(UR. 1977)

*Zdjęcie z krzyża (według Petera  
Paula Rubensa), 2023*

(tryptyk) olej, płótno, (1) 160 x 100 cm (2)  
160 x 120 cm (3) 160 x 100 cm  
sygn. i opisany na odwrociu: Viola Caldeo  
/ after P.P. Rubens / 'zdjęcie z krzyża'  
/ oil on canvas / 160 x 320 (3) / 2023 /  
P.P.R/160/320/23/ 2 (każdy)

Estymacja: 22 000 – 25 000 zł





108  
LIA KIMURA  
(UR. 1992)

*The last wish, 2021*

olej, płótno, 100 x 81 cm  
sygn. na odwrociu: K / LIA KIMURA /  
"THE LAST WISH" 2021

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

Swoje podejście porównałabym  
poniekąd do onirycznej  
koncepcji sztuki surrealistów.  
Malując przechodzę w taki  
stan, w którym jestem  
całkowicie nieobecna i kierują  
mną jedynie uczucia.

– *Lia Kimura*

(Sztuka skrajnych emocji. Wywiad z Lią Kimurą, portal „Rynek i Sztuka”, 02.10.2018)

Niepokojące, mroczne, niebezpieczne, a przy  
tym pociągające i zmysłowe. Lia Kimura tworzy  
swoje prace, łącząc dwie stylistyki: dbałość  
o detal przeplata się w nich z szaleństwem  
improvizacji. Dopracowane pod względem  
barw i rozkładu światła elementy nagle  
rozpadają się, odsłaniając powierzchnię płócien  
i wydobywając na światło dzienne ogrom  
towarzyszących pracy twórczej uczuć.

(MZ, Fuga, czyli ucieczka. O malarstwie Lii Kimury, „Label Magazine” 31.03.2020)





109  
**IGOR SIKORSKI**  
(UR. 1989)

*Poranek muzy, 2024*

olej, płótno, 63,5 x 64,5 cm  
sygn. p. d.: I. SIKORSKI

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł

Mimo młodego wieku, Igor Sikorski jest artystą o starej, romantycznej duszy. Zapatrzony w przeszłość, wyznaje klasyczne kanony i idee malarstwa akademickiego, ostro buntując się przed językiem współczesności. Urodzony w 1989 roku w Odessie, pochodzi z rodziny polsko-ukraińskiej. Swoje kształcenie artystyczne rozpoczął już na etapie odeskiego gimnazjum o specjalizacji plastycznej, a następnie liceum plastycznego. W latach 2010-14 studiował w Narodowej Akademii Sztuk Pięknych i Architektury w Kijowie na Wydziale Konserwacji, zajmując się konserwacją malarstwa i rzeźby polichromowanej. Tam zapoznał się bliżej ze sztuką dawną, zwłaszcza tą z XVII-XIX wieku, która odstąpiła przed nim wszystkie swoje tajemnice. Dalszą naukę kontynuował na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W ramach końcowego dyplomu w 2018 roku namalował monumentalną „Wiktoryę Wiedeńską” (162 x 520 cm), pod wpływem twórczości Marcina Altomonte, nadwornego malarza króla Jana III Sobieskiego.

O swoich akademickich profesorach nie lubi wspominać, gdyż w żaden sposób nie przyczynili się do ukształtowania jego klasycznej postawy. Jako najważniejszych mistrzów Sikorski wymienia m.in. Jana van Eycka, Jana Vermeera, Jacques’a Louisa Davida, a także Jacka Malczewskiego i Aleksandra Gierymskiego. Czerpiąc natchnienie z minionych epok, artysta buduje własną, wyjątkową mitologię. Inspiruje go zwłaszcza antyk, renesans, neoklasycyzm i dekadentcki urok fin de siècle. Często sięga po zmysłowe, kobiece akty, arkadyjskie sceny rodzajowe i skąpane w księżycowej poświacie, luministyczne pejzaże miejskie. Swoje obrazy lubi budować na zasadzie rebusu, opowiadając historię poprzez skomplikowaną symbolikę. Ważne jest dla niego oddanie klimatu sceny oraz wdzięku idealnie wyrysowanych ciał. Co znaczące Sikorski sam, własnoręcznie wykonuje także ramy do swoich prac, traktując je jako ważny element całej kompozycji. Jego dzieła są niczym pełne sztuki szkatuły, w których zawarta jest nieśmiertelna idea klasycznego piękna.

W sztuce dawnej inspiruje mnie jej piękno, mistrzostwo wykonania i bogactwo złożonej treści, często podanej w formie rebusu – ukryte w obrazach rzeczywiste historie i tajemne sensy.  
– *Igor Sikorski*

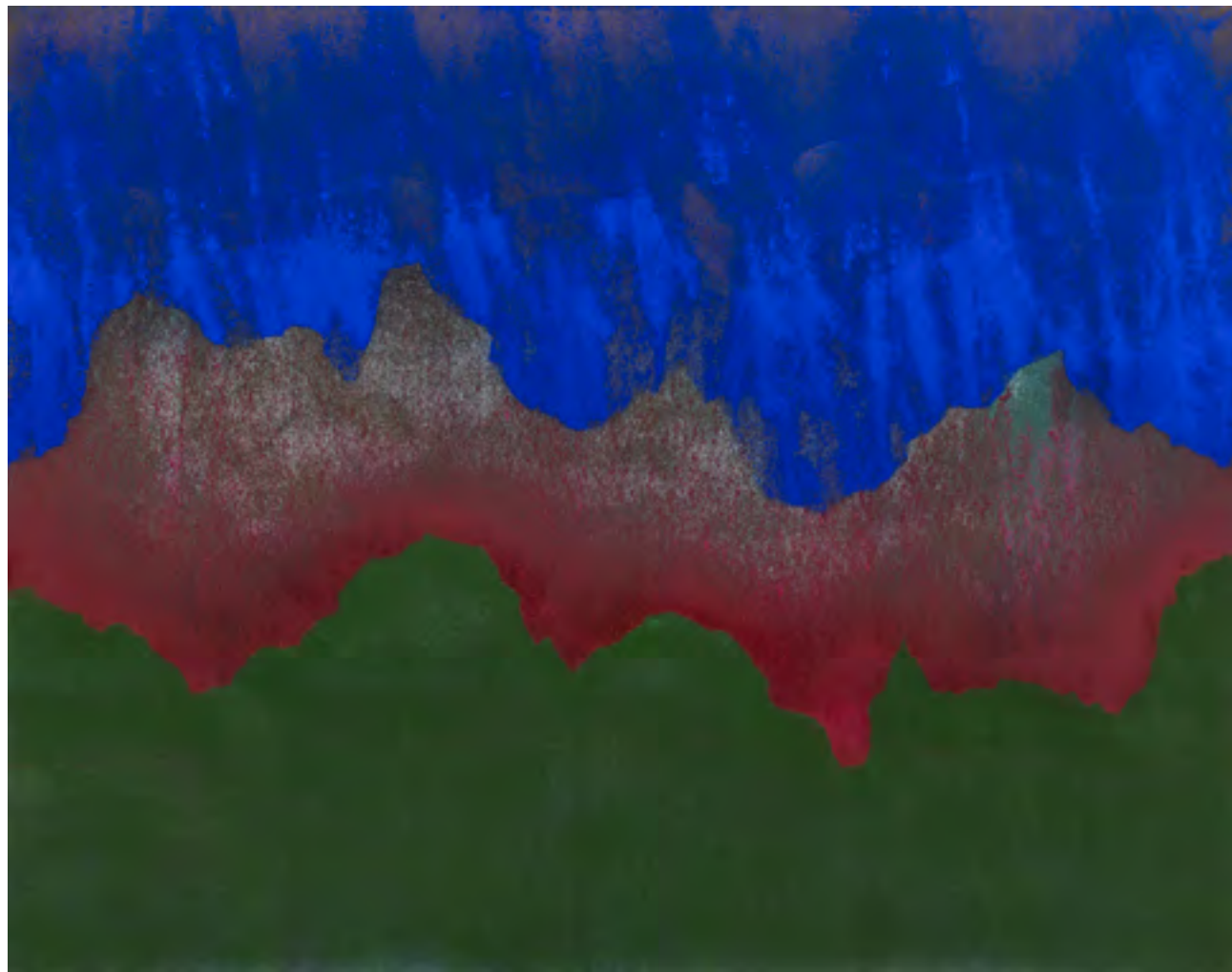
(Wywiad dla Polswiss Art, 27.09.2023)











**110**  
**PAWEŁ KORAB-KOWALSKI**  
**(UR. 1974)**

*Perfect storm, 2022*

akryl, pigmenty, płótno, 110 x 140 cm  
 sygn. i opisany na odwrociu: 2022 / PK /  
 zKorab / "PERFECT STORM" / 110 x 140 CM,  
 ACRYLIC ON CANVAS

**Estymacja: 6 000 – 7 000 zł**

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

– *Bożena Kowalska*

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



**111**  
**ANNA PODLEWSKA-POLIT**  
**(UR. 1971)**

*Bez tytułu, 2022*

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

**Estymacja: 10 000 – 12 000 zł**

Punktem wyjścia obrazów abstrakcyjnych Anny Podlewskiej-Polit są często motywy przedmiotowe. Bywają nimi fragmenty napotkanych powierzchni przyciągające zmysłowością faktury i bogactwem odcieni kolorystycznych. Częściej są to fragmenty obrazów fotograficznych lub filmowych, łądzących zmienną grą światła i zestawień barwnych. Motywy te stają się w twórczości artystki substratami procesu skojarzeń prowadzącego do ustalenia się niepowtarzalnej struktury formalnej i harmonii kolorystycznej.

Kompozycja błękitna, złożona z wertykalnych pasów jednakowej szerokości, jest przetworzeniem widoku powierzchni płóciennej

okładki wydanego w XIX wieku tomiku angielskiej poezji romantycznej. Podlewska-Polit nie skupia się tu na zawartości książki, nie proponuje też reprezentacji realistycznej książki jako przedmiotu. Dokonuje malarskiej interpretacji jej jakości zmysłowych, przetwarzając je w mieniącą się odcieniami błękitu kompozycję. Tego rodzaju studium fragmentu przedmiotu – wykadrowanie powierzchni okładki i doprowadzenie jej do formy abstrakcyjnej – nawiązuje do tradycji martwej natury. W twórczości Podlewskiej-Polit kompozycja malarska emanuje aurą napotkanego przedmiotu, staje się swoistym obrazem jego materii.



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

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

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

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

#### 1. Definicje

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

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

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

**Estymacja:** – podana w katalogu

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

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

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

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

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

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

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

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

**Opłata z tytułu dokonanych zawodo-wo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego tzw. “droit de suite”** – zgodnie z art. 19-195 Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych z późniejszymi zmianami oraz obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu

Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki twórcy i jego spadkobiercom, w przypadku dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego, przysługuje prawo do wynagrodzenia stanowiącego:

1. 5% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro, oraz

2. 3% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro, oraz

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

4. 0,5% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 500 000 euro, oraz

4. 0,25% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak nie wyższego niż równowartość 12 500 euro.

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

**2. Postanowienia ogólne**
Przedmiotem Aukcji są Obiekty oddane do sprzedaży komisowej przez sprzedających lub stanowiące własność Domu Aukcyjnego. Zgodnie z oświadczeniami sprzedających wystawione na Aukcję

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

**3. Udział w Aukcji – zasady ogólne.**
Warunkiem udziału w Aukcji jest zaakceptowanie przez Licytującego zasad i warunków Aukcji zawartych w niniejszym Regulaminie w całości i bez jakichkolwiek zastrzeżeń. Dom Aukcyjny ma prawo według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych Licytujących do udziału w Aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy Licytujący muszą zarejestrować się przed Aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w Formularzu rejestracji oraz okazać dokument potwierdzający tożsamość (dowód osobisty lub paszport). W przypadku powzięcia uzasadnionych wątpliwości Dom Aukcyjny ma prawo poprosić Licytującego (np. w celu sprawdzenia jego wyptacalności, poświadczenia jego tożsamości lub w celu uniknięcia fałszerstwa) o przedstawienie dodatkowych dokumentów lub pozyskać dane o Licytującym od osób trzecich. Dane osobowe Licytującego są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości Domu Aukcyjnego. O ile Licytujący nie zażyłcy sobie inzej, rachunek ta zawarte umowy zostanie przesłany na adres podany przez Licytującego w Formularzu rejestracji

**4. Osobisty udział w Aukcji**
Licytujący może wziąć osobisty udział w Aukcji. W tym celu Licytujący powinien przybyć do siedziby Domu Aukcyjnego

w dacie Aukcji określonej w Katalogu iabrać tabliczkę z numerem aukcyjnym, którą można otrzymać przy stanowisku rejestracyjnym po wypełnieniu Formularza rejestracyjnego. Pracownik Domu Aukcyjnego dokonujący rejestracji ma prawo poprosić o dokument potwierdzający tożsamość Licytującego. Bezpośrednio po zakończeniu Aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym, a w przypadku złożenia najkorzystniejszej oferty przyjętej przez Aukcjонера odebrać potwierdzenie zawartych umów.

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

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

**7. Przebieg aukcji**
Aukcja rozpoczyna się od prezentacji Obiektu i podania przez Aukcjонера ceny wywoławczej. Licytujący mają prawo składać swoje Oferty. O wysokości postąpienia decyduje Aukcjoner. Zakończenie Aukcji Obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez Aukcjонера i jest równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży lub warunkowej umowy sprzedaży pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującym, który zaoferował najwyższą cenę przyjętą przez Aukcjонера. Ceny na Aukcji są podawane w złotych polskich. Aukcjoner może w każdym momencie Aukcji wycofać dany Obiekt ze sprzedaży. W przypadku powstania błędu bądź zaistnienia sporu co do wyniku Aukcji, Aukcjoner może ponownie zaoferować Obiekt do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem). W takiej sytuacji Aukcjoner może także podjąć wszelkie inne działania, które uzna za racjonalne i stosowne.

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

Aukcji. W przypadku obiektów, które zostały sprowadzone spoza obszaru Unii Europejskiej (oznaczonych ●), do Ceny Zakupu doliczona zostanie dodatkowo kwota VAT-u granicznego w wysokości 8%. W przypadku zawarcia warunkowych umów sprzedaży termin na dokonanie płatności biegnie od chwili poinformowania Nabywcy przez Dom Aukcyjny o zaakptowaniu jego oferty przez właściciela Obiektu. Dom Aukcyjny jest uprawniony do naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie w płatności. Dom Aukcyjny przyjmuje następujące formy płatności: gotówka, karta płatnicza oraz przelew na rachunek bankowy:

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

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

**10. Przejście własności Obiektu na Nabywcę.**
Własność Obiektu przechodzi na Nabywcę z chwilą zapłaty całej ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu “droit de suite”.

**11. Odbiór obiektów**
Odbiór zakupionego na Aukcji Obiektu jest możliwy po dokonaniu przez Nabywcę zapłaty całej ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu “droit de suite” oraz uregulowaniu innych wymagalnych zobowiązań wobec Domu Aukcyjnego. Odbiór Obiektu powinien nastąpić w terminie 7 dni roboczych od daty Aukcji. Po tym terminie Dom Aukcyjny przesyła wszystkie sprzedane Obiekty do magazynu zewnętrznego, a Nabywca obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości Obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej.

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

**12. Postępowanie w przypadku opóźnienia lub braku płatności**

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

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

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

**14. Pozwolenie na export**
Dom Aukcyjny nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej. W związku z powyższym Licytujący we własnym zakresie powinni się zorientować czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Zgodnie z ustawą z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz;

– ustawy z dnia 25 maja 2017 r. o restytucji narodowych dóbr kultury (Dz. U. z 2017 r. poz. 1086) – Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego występuje o zwrot wyprzedzonego z naruszeniem prawa z terytorium Rzeczypospolitej Polskiej narodowego dobra kultury RP

– ustawy z dnia 16 listopada 2000 r o przeciwdziałaniu prowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz.U. z 2000r Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 tysięcy euro.

Administratorem danych osobowych Licytujących jest Dom Aukcyjny. Licytujący ma prawo dostępu do treści swoich danych osobowych, ich poprawiania oraz złożenia sprzeciwu wobec ich przetwarzania, na zasadach określonych w ustawie o ochronie danych osobowych. Dom Aukcyjny oświadcza, że podanie danych osobowych przez Licytujących jest dobrowolne, jednakże jest niezbędne w celu prawidłowego przebiegu Aukcji.

**16. Rozstrzygnięcie sporów.**
Wszelkie spory wynikłe na tle postanowień niniejszego Regulaminu oraz wszelkie spory wynikające z umów sprzedaży i warunkowych umów sprzedaży zawartych na jego podstawie będą rozpatrywane przez Sąd powszechny właściwy dla siedziby Domu Aukcyjnego. Licytujący poddają się niniejszym jurysdykcji tego sądu.

**17. Obowiązujące przepisy prawa**
Niniejszy Regulamin podlega prawu polskiemu i zgodnie z nim będzie interpretowany. Niniejszy Regulamin stanowi całość uzgodnień pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującymi oraz zastępuje jakąkolwiek wcześniejszą umowę czy porozumienie (czy to ustną, czy pisemną) pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującymi dotyczącą materii objętych przedmiotem niniejszego Regulaminie.

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

– ustawy z dnia 23 lipca 2003r o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. Nr 162 poz. 1568) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,

– ustawy z dnia 21 listopada 1996r, o muzeach (Dz.U. z 1997r Nr5, poz.24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu "droit de suite"

– ustawy z dnia 25 maja 2017 r. o restytucji narodowych dóbr kultury (Dz. U. z 2017 r. poz. 1086) – Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego występuje o zwrot wyprzedzonego z naruszeniem prawa z terytorium Rzeczypospolitej Polskiej narodowego dobra kultury RP

– ustawy z dnia 16 listopada 2000 r o przeciwdziałaniu prowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz.U. z 2000r Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 tysięcy euro.



