

DESA
UNICUM

MÓJ PARYŻ

DZIEŁA WYBRANE Z KOLEKCJI WOJCIECHA FIBAKA

AUKCJA 21 PAŹDZIERNIKA 2025 WARSZAWA







Robert de Niro, Giorgio Armani, Wojciech Fibak, fot. Tonino Muci







MÓJ PARYŻ

DZIEŁA WYBRANE Z KOLEKCJI WOJCIECHA FIBAKA

21 PAŹDZIERNIKA 2025

CZAS AUKCJI

21 października 2025 (wtorek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

3 – 21 października
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Julia Gorlewska
tel. 664 981 450
j.gorlewska@desa.pl

Weronika Roś
tel. 608 566 282
w.ros@desa.pl

Julia Słupecka
tel. 532 750 005
j.slupecka@desa.pl



pełna oferta na desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl

BIURO PRZYJĘĆ

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl

WYCENY BIŻUTERII

poniedziałek, środa: 13:00 – 17:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl

ZLECENIA AUKCYJNE

przyjmujemy mailowo i telefonicznie tel. 22 163 67 00, zlecenia@desa.pl

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Sarra Stoliarchuk, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, s.stoliarchuk@desa.pl

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWMBK
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym
dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy,
kapitał zakładowy 13 314 000 zł

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

ROBERT JĘDRZEJCZYK Przewodniczący | ADAM NIEWIŃSKI Członek Rady Nadzorczej | IRENEUSZ PIECUCH Członek Rady Nadzorczej

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
tel. 22 163 66 01, 795 121 569

Magdalena Ołtarzewska
m.oltarzewska@desa.pl
tel. 22 163 66 03, 506 252 044

Karolina Pułanecka
k.pulanecka@desa.pl
tel. 538 955 848

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Karol Kosowski
Kierownik
k.kosowski@desa.pl
tel. 514 446 885

Kacper Tomasziewicz
Ekspert ds. projektów
specjalnych i klientów VIP
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
tel. 22 163 66 74, 664 981 456

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

Alina Matyash-Labanovskaya
Fotograf
a.matyash@desa.pl

DZIAŁ IT

Piotr Gołębiowski
Kierownik Projektów IT
p.golebiowski@desa.pl
tel. 502 994 225

Jan Jarzyna
Asystent ds. Technicznych i Informatycznych
j.jarzyna@desa.pl
tel. 664 150 861

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl
tel. 795 122 709

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów internetowych
d.maciejewska@desa.pl
tel. 664 981 461

Elżbieta Kopeć
Starszy Specjalista
ds. Marketingu Online i Analityki
e.kopec@desa.pl
tel. 502 994 227

Arkadiusz Kowalski
Grafik DTP
a.kowalski@desa.pl
tel. 788 269 944

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. komunikacji i PR
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Michalina Komorowska
Specjalista ds. marketingu,
Redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Julia Niżnik
Młodszy specjalista ds. kampanii online
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

Weronika Zarzycka
Fotoedytor
w.zarzycka@desa.pl
tel. 880 526 448

Weronika Markowska
Asystent ds. marketingu online
w.markowska@desa.pl
tel. 795 122 723

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



MAŁGORZATA NITNER
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892



KINGA SZYMAŃSKA
Zastępca Dyrektora
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
a.lukaszewska@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 465



MICHAŁ BOLKA
m.bolka@desa.pl
22 163 67 03, 664 981 449



MARTA LISIAK
m.lisiak@desa.pl
22 163 67 04, 788 265 344



ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



JULIA SŁUPECKA
j.slupecka@desa.pl
532 750 005



NATALIA KOWALEK
n.kowalek@desa.pl
880 334 401



JULIA GORLEWSKA
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



ANNA ROŻNIECKA
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



JOANNA WOLAN
j.wolan@desa.pl
538 915 090



OKTAWIA WRZESIEŃ
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



MAGDALENA KRAJENTA
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



NATALIA PLEWA
n.plewa@desa.pl
795 122 720



ZUZANNA WIELGO
z.wielgo@desa.pl
538 647 637



ALICJA MAJEWSKA
a.majewska@desa.pl
538 649 945



WIKTORIA NIWIŃSKA
w.niwinska@desa.pl
664 150 862



ALEKSANDRA IZBAN
a.izban@desa.pl
880 525 282

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



ANNA SZYNKARCZUK
Kierownik Działu
Sztuka Współczesna
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



TOMASZ DZIEWICKI
Kierownik Działu
Sztuka Dawna
t.dzewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



MAŁGORZATA SKWAREK
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48, 795 121 576



KATARZYNA ŻEBROWSKA
Starszy Specjalista
Fotografia Kolekcjonerska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



MAGDALENA KUŚ
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.kus@desa.pl
22 163 66 44, 795 122 718



AGATA MATUSIELAŃSKA
Starszy Specjalista
Sztuka Współczesna
Prace na Papierze
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



KAROLINA STANISŁAWSKA
Starszy Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
664 150 864



PAULINA BROL
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
p.brol@desa.pl
539 388 299



WIKTOR KOMOROWSKI
Specjalista
Sztuka Współczesna,
Grafika Artystyczna
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



NICOLE LEWANDOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
n.lewandowska@desa.pl
788 244 975



MARTYNA KOLANOWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



WERONIKA ROŚ
Specjalista
Design i Rzemiosło Artystyczne
w.ros@desa.pl
608 566 282



MARTA PRZASNEK
Specjalista
Sztuka Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



DOROTA KOZAK
Specjalista
Projekty Charytatywne
d.kozak@desa.pl
788 244 922



JAGIENKA PARTEKA
Specjalista
Sztuka Młoda Najnowsza
j.parteka@desa.pl
502 994 177



JULIA OLSZEWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
j.olszewska@desa.pl
532 759 980



VALERYIA KALIAHA
Specjalista
Sztuka Współczesna
v.kaliaha@desa.pl
788 269 908



JUDYTA MAJKOWSKA
Specjalista
Komiks i Ilustracja
j.majkowska@desa.pl
795 122 702



Zakupy w jednym z paryskich antykwariatów, fot. André Crudo, 1988

INDEKS

Abakanowicz Magdalena 36	Linossier Claudius 24
Adler Jankiel 73	Makowski Tadeusz 9–16
Akermann Janusz 118	Malczewski Rafał 63–67
Bara Charles Vincent 131	Manuel Henri 18
Bauer Leopold 20, 84, 86	Menkes Zygmunt Józef 54–56
Berdyszak Jan 74–76	Michałowski Piotr 28
Biegas Bolesław 37	Mondzain Szymon 41
Brzozowski Tadeusz 31	Mela Muter 60–62
Ciecierski Tomasz 112	Navarre Henri 151
Dusautoy Jean-Pierre 49	Potworowski Piotr 115–116
Eleszkiewicz Stanisław 121–122	Rice Louis W. 27
Gostomski Zbigniew 77	Roussel Pierre 98
Gottlieb Leopold 51–53	Rudowicz Teresa 35
Gwozdecki Gustaw 58–59	Siegel Gustav 145–146,148–150
Hoffmann Josef 21,22,85,87	Sosnowski Kajetan 78
Jahl Władysław 123	Strzeмиński Władysław 72
Janikowski Mieczysław Tadeusz 81	Ślewiński Władysław 38–39
Kałucki Jerzy 79–80	Tarasewicz Leon 108–111
Kammerer Marcel 147	Tarasin Jan 30
Kanelba Rajmund 57	Tchórzewski Jerzy 32
Kantor Tadeusz 29	Terlikowski Włodzimierz 42
Kierzkowski Bronisław 82	Waliszewski Zygmunt 113–114
Korczowski Bogdan 117	Weingart Joachim 124–125
Krynicky Nikifor 119–120	Witkiewicz Stanisław Ignacy/Witkacy 68–71
Lebenstein Jan 1–8	Wyspiański Stanisław 40
Lelarge J.B. 141	Zak Eugeniusz 17
Leleu Georges 19	Ziemski Rajmund 34
Lenica Alfred 33	



MÓJ PARYŻ

Z WOJCIECHEM FIBAKIEM
ROZMAWIA TOMASZ DZIEWICKI

TD: Panie Wojciechu, zacznijmy od Pańskich początków w Paryżu. Proszę opowiedzieć o okolicznościach zakupu pałacu?

WF: W 1977 roku, jako dwudziestopięcioletni tenisista, kupiłem swoją pierwszą nieruchomość na Zachodzie – apartament w Paryżu. Dekorację jego wnętrza powierzyłem Alberto Pinto, dla którego był to jeden z pierwszych projektów; później zyskał światową sławę. Mieścił się on w modernistycznym budynku naprzeciw legendarnych kortów Roland Garros z lat 20., a po drugiej stronie rozciągał się Lasek Buloński. Z okien rozpościerał się też widok na piękny ogród oraz starą, zaniedbaną willę, o której dowiedziałem się, że była dawnym Pavillon de Chasse, czyli Pawilonem Myśliwskim. Trzysta lat wcześniej ta część Paryża była wciąż wsią, otoczoną polami. Królowie francuscy zatrzymywali się tu w drodze z Luwru do Wersalu. Z czasem ustaliliśmy, kto jest właścicielem tej rezydencji, i w 1981 roku udało mi się odkupić ją od jednej z arystokratycznych francuskich rodzin. Ten XVIII-wieczny pałacyk nazwałem Villa des Arts. Uliczka, przy której był położony, nazywała się Rue des Arts, a poza tym była to dzielnica artystyczna. Naprzeciw mojej bramy znajdowała się pracownia Corbusiera i Chagalla. W tej dzielnicy położona była także pracownia Lipchitz, gdzie za moich czasów mieszkał i pracował Bogdan Korczowski. W te okolice regularnie przychodziły grupy zwiedzających, zwłaszcza Japończyków. Jan Lebenstein, choć mieszkał w Marais, często nas odwiedzał. W pałacyku zamieszkałem z rodziną, dzieląc czas między Greenwich pod Nowym Jorkiem a Paryż. Moje córki chodziły do francuskich szkół i szybko opanowały język w pełni, i w Paryżu czuliśmy się jak w domu.

TD: Jak wyglądał proces urządzania pałacyku?

WF: Sprowadziłem najlepszych francuskich architektów, by w duchu XVIII wieku przywrócili pałacykowi dawną świetność. Gdy oglądałem go po raz pierwszy, był opuszczony, lecz zachwycał szlachetną bryłą i ogrodem. Z czasem stworzyłem tam prawdziwy raj dla naszej rodziny – powstał różne udogodnienia, na przykład podziemny tunel prowadzący do garaży i wewnętrznego basenu. Regularnie odwiedzałem z moją żoną Ewą wybitne antykwariaty na lewym brzegu Sekwany – w Dzielnicy Łacińskiej, a także na Rive Droite czy przy Rue de la Paix – gdzie kupowałem unikatowe meble i przedmioty. Unikałem złocistego, efektownego i popularnego wówczas stylu „glitzy”; wybierałem meble tak, by harmonizowały z architekturą pałacyku. Wnętrza urządziłem w stylu XVIII-wiecznym, łącząc meble Ludwika XV i XVI oraz Régence – wiele z tych obiektów prezentujemy dziś na naszej aukcji. Wśród obrazów dominowała moja ulubiona École de Paris: dzieła Makowskiego, Menkesa czy Zaka, ale pojawiały się także prace współczesne i światowe – zaprzyjaźnionych artystów takich jak Fangor, Futura, Basquiat, Lebenstein, Kantor oraz około dwudziestu obrazów Korczowskiego. Pałac wypełniała sztuka, którą z pasją kolekcjonowałem.

TD: Kto bywał w Villa des Arts?

WF: W moim domu gościło wielu przyjaciół i znanych postaci: Daniel Olbrychski, Roman Polański, Sławomir Mrożek. Jan Lebenstein zawsze przychodził na kolacje jako pierwszy, zostawał najdłużej, wypijał najwięcej wina i stawał się bohaterem wieczoru. Bywał Mirek Chojecki (założyciel ośrodka emigracyjnego w czasie stanu wojennego), a także grono z Biblioteki Polskiej – m.in. pani Studzińska, żona przedwojennego ambasadora Polski w Paryżu. Pojawiali się również przyjaciele z Polski: Bogna Sworowska, Kasia Zawidzka, Jacek Kseń (prezes banku PKO w Paryżu), Marek Ruth, a także tenisiści – Tomek Iwański, Bartek Dąbrowski, John McEnroe, Jimmy Connors, Henri Leconte. Z francuskich gwiazd zaglądali Alain Delon, Jean-Paul Belmondo i słynny fotograf Patrick Demarchelier, a z międzynarodowych: Sting, Christopher Lambert z Diane Lane, Robert De Niro (kiedy przebywał w domu, ustawiały się kolejki osób, by go zobaczyć) oraz Hugh Grant (który często pomieszkiwał w pałacyku, nawet podczas naszej nieobecności, najczęściej ze swoją partnerką, Elizabeth Hurley). Nie brakowało jednak również dużych, radosnych wydarzeń – w pałacu odbył się ślub znanego fotografa mody Gillesa Bensimona z Kelly Klein (wcześniej związaną z Calvinem Kleinem). Na uroczystość zaprosiliśmy kilkaset osób z elity paryskiej i nowojorskiej.

TD: Pański paryski dom musiał więc mieć dużą rolę kulturotwórczą?

WF: Przez dwadzieścia lat starałem się stworzyć – powiem nieco górnolotnie – współczesny odpowiednik Hôtel Lambert, miejsce będące prawdziwym ośrodkiem życia kulturalnego. Regularnie odwiedzałem paryską „Kulturę” i pana Jerzego Giedroycia. Miałem zaszczyt poznać Józefa Czapskiego – mojego idola, bohatera, wielkiego patriotę w sensie sienkiewiczowskim, a nie dzisiejszym, powierzchownym. Człowiek wyjątkowej klasy: mówił płynnie po niemiecku i francusku, a jego pióro zachwycało. Podczas jednego z turniejów tenisowych odwiedziłem także Gustawa Herlinga-Grudzińskiego w Neapolu; w jego mieszkaniu piętrzyły się tysiące książek. Czytałem wszystkie jego dzieła – Inny świat jest, obok „Na nieludzkiej ziemi” lekturą absolutnie obowiązkową. Prenumerowałem „Kulturę” i „Zeszyty Literackie”; co miesiąc egzemplarze trafiały zarówno do mojego domu w Greenwich, jak i do paryskiej rezydencji. Posiadałem również pełny zbiór charakterystycznych, szarych książek „Instytutu Literackiego” – Józefa Mackiewicza, Mariana Brandysa, Czesława Miłosza – tytułów, które wówczas nie mogły ukazać się w Polsce.

TD: Czy Pana kontakty z Polonią towarzyszyły poszerzaniu kolekcji?

WF: Barbara Johnson, kiedy przebywała w Paryżu, zawsze mnie odwiedzała. Łączyła nas prawdziwa przygoda kolekcjonerska – wymienialiśmy się dziełami sztuki. Pani Basia wybierała obrazy z mojej kolekcji, na przykład olejny szkic Matejki do obrazu „Kopernik”, dwumetrowe płótno Siemiradzkiego czy „Orszak wojenny” Brandta. Ja z kolei sięgałem po jej prace z kręgu École de Paris, bo ona wolała malarstwo bardziej tradycyjne. Jak się później okazało, zakupy Pani Basii okazały się znakomitą inwestycją, ale żadne z nas nie kolekcjonowało z myślą o zysku. Wybieraliśmy to, co nam się podobało. Uważam, że sztukę powinno się gromadzić przede wszystkim dla jej wartości wizualnej, a nie inwestycyjnej.

TD: Proszę opowiedzieć, jak wyglądało Pana życie kolekcjonerskie w Paryżu w latach 80. i 90.?

WF: Mieszkając w Paryżu, na początku lat 90. założyłem Galerie Albert Ier przy Cours Albert Premier, naprzeciw Pomnika Mickiewicza, w najbardziej prestiżowej lokalizacji nad Sekwaną, właściwie sąsiadująca przez ścianę z Instytutem Polskim w Paryżu. Przez dziesięć lat galeria prezentowała rozmaite wystawy – na przykład pokaz Meli Muter, na którym zaprezentowałem około czterdziestu obrazów. Profil galerii określiłbym jako skoncentrowany na polskich artystach École de Paris oraz sztuce współczesnej na czele z Futurą, Basquiatem, Lebensteinem i Fangorem. Świadomie promowałem twórczość Meli Muter wśród znajomych i ważnych kolekcjonerów. W tamtym czasie w Polsce o tych artystach wiedzieli właściwie tylko nieliczni muzealnicy. Nawet Marek Roefler, twórca muzeum poświęconego Szkole Paryskiej, wspomina, że dopiero wystawa z 1992 roku otworzyła mu oczy na ten kierunek. Moja przygoda z kolekcjonowaniem rozpoczęła się jednak już w 1979 roku. Wracając z turnieju tenisowego w Filadelfii, gdzie pokonałem pierwszą raketę świata, Jimmy’ego Connorsa, zatrzymałem się u Zbyszka Legutki w Trenton. Na jego ścianach zobaczyłem około trzystu obrazów, głównie autorstwa Jana Zawadowskiego. Wówczas kupiłem trzy ikoniczne prace: Tadeusza Makowskiego „La Mi-Carême”, Piotra Michałowskiego „Portret Żyda” oraz Eugeniusza Zaka „Le Pèlerin”. Ten ostatni był moim pierwszym obrazem École de Paris.



Wojtek Fibak przed Roland Garros w Paryżu, fot. Folke Hellberg, 1976



Wojciech Fibak z Björnem Borgiem, 1975



Wojciecha Fibak, Robert De Niro, Lech Wałęsa, fot. Jacek Domiński



Legendarny fotograf Patrick Demarchelier przy stole do tric-tracka w paryskim pałacyku Wojciecha Fibaka



Jan Lebenstein i Wojciech Fibak przed paryskim pałacem, fot. Czesław Czapliński, 1988



Wnętrze paryskiego pałacyku



Wnętrze paryskiego pałacyku

TD: A jaki obraz był Pańskim pierwszym obrazem w ogóle?

WF: Pierwszy obraz kupiłem w wieku dziewiętnastu lat, w galerii sztuki na poznańskim rynku. Była to współczesna kompozycja, w stylu Teresy Pagowskiej – niemal abstrakcyjna, z motywami postaci. Nie mieściła się nigdzie: ani w domu rodziców, ani w moim małym mieszkaniu, dlatego przez lata stała w garażu u rodziców. Po piętnastu latach, w latach 90., przekazałem ją na aukcję charytatywną w Poznaniu, z której dochód przeznaczono na renowację barokowej fary poznańskiej. Obraz sprzedał się za kilkanaście tysięcy złotych, stając się gwiazdą aukcji.

TD: Jak narodziła się Pańska miłość do Szkoły Paryskiej?

WF: Znaczący wpływ na ukształtowanie mojego gustu artystycznego miał wspomniany marszand Zbyszek Michael Legutko, który odkrył École de Paris w muzeum kolekcji Alberta Barnes'a w Filadelfii i szukał kogoś, kogo mógłby namówić do kolekcjonowania tej sztuki. Trafił na mnie i powstała idealna, wręcz wybuchowa kombinacja. Na moją prośbę rozpoczął intensywnie poszukiwania najlepszych dzieł i w tym czasie kupiłem około stu obrazów. Legutko łapał się za głowę, gdy ktoś wspominał o kupowaniu Artura Grottgera czy Jana Matejki. Nie pozwalał mi również nabywać dzieł Mojżesza Kislinga czy Tamary Łempickiej, uważając ich twórczość za nieco zbyt dekoracyjną. Za najwybitniejszego artystę École de Paris uważał Zygmunta Menkesa, na drugim miejscu stawiał Leopolda Gottlieba, a równie wysoko cenił Melę Mutera. Prawie równocześnie silną pozycję w Paryżu (trochę za moją namową) uzyskał inny marszand, Marek Mielnicki, od którego w ciągu kilku lat zakupiłem również ponad 100 prac.

TD: Jak przeszedł Pan z bycia zawodowym tenisistą do bycia zawodowym kolekcjonerem?

WF: To rozwinęło się u mnie naturalnie i pewnie pomogło poznańskie pochodzenie, które cechuje między innymi dbałość o przedmioty i troska o własne otoczenie. Już w dzieciństwie mama zabierała mnie do antykwariatów i zbierała przede wszystkim meble biedermeier i porcelanę miśnieńską. Mój ojciec natomiast bardzo lubił Chełmońskiego. Ulubionym malarzem mamy zaś był Józef Korolkiewicz (którego prace zawsze dla niej zdobywałem), malarz koni, który posiadał niezwykły talent do odtwarzania ruchu postaci. Pan Józef artystyczne zdolności przekazał swojemu synowi, malarzowi Łukaszowi Korolkiewiczowi, który jest jednym z moich ulubionych artystów.

TD: Przez lata zgromadził Pan pokaźną kolekcję, proszę opowiedzieć o okolicznościach upublicznienia Państwa zbiorów.

WF: Profesor Władysława Jaworska, znawczyni malarstwa Ślewińskiego i Makowskiego, dosyć regularnie odwiedzała mój dom w Paryżu. To ona zaczęła opowiadać o moich zbiorach znanym historyczkom sztuki i muzealnicy Agnieszce Ławniczakowej, Agnieszce Morawińskiej i Barbarze Brus-Malinowskiej. Pomysł zorganizowania ekspozycji w muzeum wyszedł od Agnieszki Ławniczakowej z Muzeum Narodowego w Poznaniu. Zdecydowano wówczas, że pierwsza wystawa odbędzie się w Warszawie, a druga w Poznaniu. Obie ekspozycje w 1992 roku okazały się ogromnym sukcesem – sale muzealne wypełniły się publicznością. Prezentowałem wówczas polski romantyzm XIX wieku, reprezentowany przez Michałowskiego, szkołę krakowską (m.in. Jacka Malczewskiego i Leona Wyczółkowskiego), a także, po raz pierwszy pokazywaną w Polsce tak szeroko, École de Paris.

TD: Po 2000 roku zdecydował Pan rozstać się z pałacem. Jak Pan wspomina ten czas?

WF: Paryż cały czas zachwyca i oczarowuje przybyszów. Zdecydowałem się jednak sprzedać pałacyk, ponieważ tak jak inni, którzy mieszkali w Paryżu na stałe, odczuwali dużą zmianę – to nie był już Paryż, które znałem w latach 70., 80. i 90. Miasto nabierało innej twarzy, a ja rozpoczynałem też nowe życie w Polsce. W 2003 roku urodziła się moja najmłodsza córka Nina, dlatego zacząłem spędzać coraz więcej czasu w kraju. Zachowałem jednak rezydencję w Monako oraz dom w Alpach, u podnóża Mont Blanc. Tam wciąż trwa „stara Francja” – la vie française: gościnność, znakomite restauracje, doskonałe hotelarstwo, poczucie bezpieczeństwa i szacunek, czyli to wszystko, za co tak cenimy Francję.



Wojciech Fibak z pracą Wojciecha Fangora i obrazem „St. Moritz” Jean-Michela Basquiata, Nowy Jork, fot. Czesław Czapliński, 1989

KOLEKCJA KOLEKCJI

WOKÓŁ ZAINTERESOWAŃ KOLEKCJONERSKICH WOJCIECHA FIBAKA



Wojciech Fibak w biurze otoczony obrazami Szkoły Paryskiej, fot. Czesław Czapliński, 1980



Pakowanie obrazów na wystawę w 1992 roku, Greenwich



Wernisaż wystawy kolekcji w Muzeum Narodowym w Warszawie, 1992

Wojciech Fibak – znakomity tenisista, a zarazem wybitny kolekcjoner sztuki – odegrał kluczową rolę w popularyzacji dzieł polskich artystów emigracyjnych tworzących we Francji, zaliczanych do tzw. École de Paris (Szkoły Paryskiej). Jego pasja kolekcjonerska rozwinęła się pod koniec lat 70., kiedy zaczął systematycznie wyszukiwać i gromadzić obrazy takich twórców jak Eugeniusz Zak, Mela Muter, Leopold Gottlieb czy Zygmunt Menkes – czyli malarzy, których nazwiska dziś są wśród miłośników sztuki powszechnie znane, choć w tamtych czasach ich dzieła dostępne były przede wszystkim zagranicą. Wojciech Fibak wspomina, że pierwsze prace polskich klasyków École de Paris kupił już w 1979 roku podczas wizyty u zaprzyjaźnionego marszanda Zbigniewa Legutko w Trenton w New Jersey. Z czasem uczynił z tej dziedziny swą specjalność, ambicjonalnie pragnąc pokazać mniej znany rozdział polskiego malarstwa powstałego w Paryżu, tym bardziej że większość tych dzieł znajdowała się poza granicami kraju.

Kulminacją tych starań była wielka wystawa kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, zorganizowana w 1992 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, a następnie w muzeach narodowych w Poznaniu i Krakowie. Była to pierwsza tak obszerna prezentacja prywatnej kolekcji sztuki emigracyjnej i klasycznego malarstwa polskiego po przemianach ustrojowych. Te wystawy, a także inne ekspozycje w latach 90., przenosiły prace Wojciecha Fibaka do Muzeum Narodowego w Szczecinie i placówek muzealnych wrocławia, Łodzi, Sopotu czy Olsztyna, gdzie dzieła École de Paris oraz klasyków XIX i XX wieku ukazywano szerokiej publiczności.

Władysława Jaworska, autorytet w dziedzinie historii sztuki nowoczesnej i znawczyni twórczości Władysława Ślewińskiego oraz Tadeusza Makowskiego (a zwłaszcza Makowskiego, który jest ulubionym malarzem Wojciecha Fibaka i którego prace stanowią trzon prezentowanej aukcyjnej kolekcji) – we wstępie do katalogu z 1992 roku zauważyła, że kolekcjoner jest twórcą największego zbioru dzieł polskich i polsko-żydowskich malarzy École de Paris. Agnieszka Ławniczakowa i Agnieszka Morawińska w swoich tekstach z tamtego okresu podkreślały, że publiczne prezentacje dzieł tej kolekcji pozwoliły krajowemu środowisku miłośników sztuki rozpoznać i docenić wartość artystów Szkoły Paryskiej, którzy do tej pory byli często poza zasięgiem szerokiej publiczności.

Kolekcja Wojciecha Fibaka od początku odznaczała się rozmachem i wysoką jakością – przyświecała mu zasada, by nabywać z najlepszych źródeł wybitne prace wybitnych artystów. Dzięki temu już w latach 80. i 90. udało mu się zgromadzić kilkadziesiąt arcydzieł malarstwa polskiego. Jego zbiory obejmowały nie tylko obrazy École de Paris, ale i kanoniczne dzieła klasyków XIX i XX wieku: miał w kolekcji między innymi płótna Jacka Malczewskiego i Leona Wyczółkowskiego, a także – co znamienne – największy na świecie prywatny zbiór kilkunastu obrazów olejnych Piotra Michałowskiego. Fibak nie wahał się pozyskiwać obrazów nawet od innych wybitnych kolekcjonerów – wymieniał się dziełami z takimi postaciami jak Barbara Piasecka-Johnson, oddając np. monumentalne kompozycje Henryka Siemiradzkiego czy Jana Matejki w zamian za obrazy ulubionych paryskich artystów-emigrantów.

Warto podkreślić, że Wojciech Fibak nie tylko sam kolekcjonował arcydzieła, ale też inspirował innych do tworzenia własnych zbiorów. Jego przykład zachęcił między innymi Krzysztofa Musiała. Musiał skupiał się jeszcze na malarstwie XIX-wiecznym, ale kontakt z kolekcją Fibaka rozbudził w nim zainteresowanie Szkołą Paryską, a także twórczością Jana Lebensteina, co dało początek nowej, wspaniałej kolekcji z obszaru sztuki XX wieku. Tom Podl, polonijny kolekcjoner z USA, również zaczął budować swój zbiór po wizycie w domu Fibaka w Greenwich. Marek Roefler, twórca jednej z największych na świecie kolekcji malarstwa École de Paris oraz założyciel prywatnego muzeum Villa la Fleur w Konstancinie-Jeziornie, wielokrotnie podkreślał, że to właśnie kontakt z dziełami zgromadzonymi przez Fibaka ukształtował jego własne wybory artystyczne. Zbiory Roeflera, rozbudowywane przez ponad trzy dekady, stały się dziś punktem odniesienia dla międzynarodowego środowiska kolekcjonerskiego. O randze tej kolekcji świadczy fakt, że 17 października bieżącego roku otwiera się w prestiżowym Musée de Montmartre w Paryżu obszerna prezentacja dzieł z Villa la Fleur – wydarzenie, które potwierdza międzynarodowe znaczenie polskich artystów kręgu Szkoły Paryskiej. Sam Fibak przyznaje, że cieszy go wpływ, jaki wywarł na kolegów: „mówi się, że pomogłem najpierw koniunkturze na Szkołę Paryską, a potem na polską sztukę współczesną. Obudziłem je bardzo aktywnym zbieraniem” – stwierdza. To wymowne świadectwo pokazuje, że Fibak ukształtował krajobraz kolekcjonerski w Polsce po 1989 roku, wskazując kierunki, którymi podążyło wielu naśladowców i także dziś wytycza nowe ścieżki, intensywnie zbierając wybitne prace artystek i artystów Nowego Pokolenia.

Sukcesy sportowe otworzyły Fibakowi drzwi do międzynarodowych salonów – jego pozycja w świecie tenisa, zwłaszcza na Zachodzie, pomogła mu nawiązać kontakty w środowisku marszandów i artystów. Wykorzystał to, by promować polską sztukę za granicą. Już w latach 80. zaangażował się w wydawanie dwujęzycznego magazynu „Pro Arte: Polish Art in the Western World” („Sztuka polska w świecie”), poświęconego w całości polskiej sztuce XX wieku. Pismo ukazywało się w latach 80. z inicjatywy Wojciecha Fibaka, a redaktorem naczelnym został Zbigniew Michael Legutko. „Pro Arte” było bogato ilustrowane oryginalnymi grafikami i popularyzowało wiedzę o zapomnianych polskich artystach-emigrantach – na jego łamach przybliżano sylwetki m.in. Eugeniusza Zaka, Zygmunta Menkesa, Gustawa Gwozdeckiego, Bolesława Biegasa, Tamary Łempickiej czy Stanisława Szukalskiego. Ta pionierska publikacja, rozsyłana do instytucji i kolekcjonerów, istotnie podniosła świadomość o polskim malarstwie na emigracji wśród zachodnich odbiorców.

Równolegle Fibak współtworzył galerię sztuki w centrum Paryża – Galerie Albert Ier. W tej galerii już w 1990 roku zorganizowano wystawę obrazów Mela Muter. Było to znaczące przedsięwzięcie: dzieła Muter i innych polskich paryżan po dekadach nieobecności zawisły na ścianach paryskiej galerii, trafiając do światowej publiczności oraz do katalogów zachodnich domów aukcyjnych. Fibak poprzez Galerie Albert Ier i „Pro Arte” świadomie łączył dwa światy – polski i paryski – budując pomost, który pozwolił polskiej sztuce zaistnieć w globalnym obiegu wystawienniczym i rynkowym.



Wernisaż wystawy kolekcji w Muzeum Narodowym w Warszawie, fot. Artur Pawłowski, 1992



Wojciech Fibak oprowadza po wystawie własnej kolekcji w Muzeum Narodowym w Krakowie, w tle widoczne ikoniczne obrazy Jacka Malczewskiego: „Autoportret z korowodem” oraz „Polonia”



Wojciech Fibak w sali Mela Muter na muzealnej wystawie jego kolekcji, fot. Hanna Prus, 1999



Neogotycki salon domu Wojciecha Fibaka w Greenwich



Wojciech Fibak z marszandem Tonim Shafrazim



Paryska galeria Wojciecha Fibaka, widoczny obraz Jean-Michela Basquiata i Meli Muter, 1990

Choć trzon kolekcji Wojciecha Fibaka stanowiły płótna mistrzów XIX-wiecznej i międzywojennej emigracji, to już na wczesnym etapie zaczął on interesować się także sztuką powojenną. W jego zbiorach stosunkowo wcześniej pojawiły się prace takich klasyków współczesności jak Jan Lebenstein, Tadeusz Kantor, Stefan Gierowski czy Ryszard Winiarski. Co więcej, już w latach 80. Fibak dostrzegł potencjał twórczości Wojciecha Fangora – obrazy tego artysty wisiały w amerykańskim domu kolekcjonera obok dzieł Zaka, czym zachwycił się sam Andy Warhol. Fibak opowiada, że przez kilkanaście lat konsekwentnie kupował wszystkie pojawiające się na rynku płótna Fangora, budując kolekcję ponad pięćdziesięciu jego prac i promując je wśród znajomych na długo zanim malarstwo to stało się „modne” i poszybowało cenowo w górę. Podobnie wspierał innych powojennych twórców – już w latach 90. organizował wystawy monograficzne Jana Lebensteina w Polsce, a w 2001 roku otworzył własną galerię w Warszawie.

Galeria Fibak, założona w 2001 roku przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, stała się miejscem regularnej prezentacji zbiorów kolekcjonera oraz przestrzenią promocji współczesnej sztuki polskiej. Mieści się ona w zabytkowej oficynie Pałacu Czapskich. Fibak udostępniał w Galerii swoje obrazy publiczności, organizując dziesiątki wystaw znanych artystów. Jego pasja przyczyniła się do ożywienia rynku sztuki w Polsce na przełomie XX i XXI wieku – dynamiczne zakupy Fibaka, zwłaszcza po 2000 roku, znacząco napędziły zainteresowanie rodzimą sztuką najnowszą. Dzięki temu, jak zauważają obserwatorzy, wielu kolekcjonerów zwróciło się ku powojennemu malarstwu polskiemu, dostrzegając jego potencjał artystyczny i inwestycyjny. Galeria Fibak stała się ważnym punktem na artystycznej mapie Warszawy, a sam kolekcjoner – mentorem młodszego pokolenia miłośników sztuki.

Na unikatowy charakter kolekcji Wojciecha Fibaka złożyły się nie tylko jego przemyślane wybory artystyczne, ale i szerokie kontakty w świecie sztuki. Dzięki międzynarodowej karierze tenisowej Fibak miał okazję zetknąć się z wybitnymi postaciami sztuki współczesnej lat 80. – obojście poznał m.in. Jean-Michela Basquiata oraz Andy’ego Warhola, bywał w ich nowojorskich pracowniach i zapraszał ich do swojego domu. Legendą obrosła anegdota, jak to obaj ci artyści patrzyli z niedowierzaniem na zgromadzone przez Fibaka polskie obrazy – Warhol nie mógł uwierzyć, że znakomite płótna Eugeniusza Zaka czy Jana Lebensteina wyszły spod pędzla Polaków. Również Julian Schnabel i inni czło-

wi przedstawiciele sztuki nowojorskiej lat 80. znaleźli się w gronie znajomych Fibaka. Kolekcjoner ten z jednej strony promował polską sztukę w świecie, zachwycając zagranicznych gości pracami z Polski na ścianach swoich rezydencji, z drugiej – wcześniej dostrzegał wartość twórczości światowych gwiazd sztuki. Był na przykład jednym z pierwszych nabywców obrazów Basquiata, jeszcze zanim jego sztuka stała się globalnie sławna. Tak unikalne przenikanie się sztuki polskiej i światowej w praktyce kolekcjonerskiej Fibaka sprawia, że jego zbiory nabrały wyjątkowego, kosmopolitycznego charakteru.

Co więcej, Wojciech Fibak ma wszechstronny gust artystyczny – nie ogranicza się do malarstwa. W okresie paryskim, idąc w ślady swojej mamy, kolekcjonował antyki, w szczególności wykwinne meble francuskie z XVIII wieku oraz rzadkie przedmioty z kręgu wiedeńskiej secesji. Choć z czasem skoncentrował się na malarstwie, do dziś otacza się pięknymi przedmiotami, ceniąc kunszt rzemiosła najwyższej próby. We wnętrzach jego domów sztuka wysoka współlistnieje z unikatowymi meblami i dziełami rzeźby – wszystko to tworzy aurę autentycznego estetycznego wyrafinowania.

Dzięki takiej postawie kolekcja Wojciecha Fibaka jawi się jako jeden z najważniejszych prywatnych zbiorów sztuki polskiej ostatnich czasów. Zgromadzone przezeń arcydzieła – od mistrzów Młodej Polski i École de Paris, po ikoniczne prace powojennych klasyków – nie tylko cieszyły oko właściciela, ale też odegrały niebagatelną rolę kulturotwórczą. Fibak jako kolekcjoner, popularyzator i mecenas sztuki pomógł zdefiniować na nowo hierarchię wartości w polskim świecie artystycznym po 1989 roku.

Obecnie, aukcja „Mój Paryż. Dzieła wybrane z kolekcji Wojciecha Fibaka” staje się kolejnym historycznym momentem: po raz pierwszy od kanonicznych wystaw z lat 90., szersza publiczność ma okazję obcować z legendarnymi dziełami z kolekcji Wojciecha Fibaka – i wejść w ich posiadanie. To nie tylko wydarzenie rynkowe, ale i symboliczne domknięcie pewnego rozdziału: sztuka, którą przed laty kolekcjoner ocalił od zapomnienia i wyniósł na piedestał, trafia pod młotek, by znaleźć nowych właścicieli, którzy tak samo doceniają jej piękno i artystyczny kunszt. Tym samym wybory kolekcjonerskie Wojciecha Fibaka nadal inspirowa, a krąg miłośników polskiej sztuki XIX i XX stulecia, której był i jest wielkim propagatorem, wciąż się poszerza.

POLSCY ARTYŚCI W PARYŻU

Malarstwo i rysunek Jana Lebensteina

„MOJE OBRAZY SĄ METAFORAMI EMOCJONALNYMI. ICH ZADANIEM JEST NARZUCIĆ WIDZOWI, DOBITNIE, ALE BEZ TANIEGO WRZASKU, PRZEŻYCIE JAKIEGOŚ DRAMATU EMOCJONALNEGO, KTÓRY STARAM SIĘ POKAZAĆ ZA POMOCĄ SPONTANICZNEJ PRZENOŚNI”.

JAN LEBENSTEIN

Charakteryzująca się oryginalnym połączeniem malarstwa figuratywnego z elementami surrealistycznymi i abstrakcyjnymi, bogata twórczość malarska i rysunkowa Jana Lebensteina, która powstawała po drugiej wojnie światowej zarówno w Polsce jak i we Francji – należy do kanonu malarstwa polskiego XX wieku i łączy w sobie doświadczenia artysty wykształconego i w tworzącego w Polsce Ludowej ze znajomością artystycznego środowiska międzynarodowego i emigracyjnej rzeczywistości polskiej diaspory. Osiem dzieł artysty z kolekcji Wojciecha Fibaka, które znalazły się w ofercie Domu Aukcyjnego Desa Unicum, to niewielki – ale bardzo reprezentatywny i wartościowy zbiór dzieł artysty, z charakterystycznymi dla polskiego malarza przedstawieniami figury ludzkiej i motywów zwierzęcych, który po zdobyciu w 1959 roku Grand Prix na 1. Międzynarodowym Biennale Młodych w Paryżu, zaistniał jako wybitny talent w ówczesnym międzynarodowym środowisku artystycznym.

Urodzony w 1930 roku w Brześciu nad Bugiem, Jan Lebenstein – po ukończeniu Państwowego Liceum Artystycznego w Warszawie – w latach 1948–1954 studiował malarstwo w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Artura Nachta–Samborskiego. Zadebiutował rok po studiach w 1955 roku, tuż przed „odwilżą”, podczas Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi” w warszawskim Arsenale. Na tej, jak się szybko okazało, przełomowej dla polskiej sztuki II połowy XX wieku wystawie, młody artysta zaprezentował nostalgiczne pejzaże, zaczerpnięte z otaczającej go powojennej rzeczywistości, przedstawiające między innymi szare przedmięcia Warszawy (Stary Rembertów, 1955) którą znał od dzieciństwa.

Motywy zwykłej, pospolitej rzeczywistości, jak i malarski język młodego – wchodzącego na artystyczną scenę polskiego malarza, ujawniały jego fascynację twórczością Maurice’a Utrillo (Maurice Valadon) – francuskiego malarza i grafika, ważnego przedstawiciela École de Paris. Wpływy te widoczne są zarówno w warstwie formalnej wczesnych prac Lebensteina – szczególnie poprzez stosowanie przez malarza uproszczonych form i kształtów, ale także w paletcie interesujących go wówczas tematów. W bogatej twórczości Utrilla, fascynowała Lebensteina tematyka dzieł francuskiego artysty – jego pejzaż miejski: sceny pełne wąskich ubogich uliczek, szare mury paryskich zaułków miejskiej architektury, ale także prowincjonalne kościółki i małe miasteczka, które pasowały swoim nastrojem do widoków, które były doświadczeniem Lebensteina w tuż co powojennej, zniszczonej przez drugą wojnę światową, Polsce.

Po wystawie w warszawskim Arsenale, gdzie artysta został zauważony i doceniony poprzez przyznaną mu nagrodę, Jan Lebenstein porzucił tematykę pejzażu miejskiego i zaczął koncentrować się na intymnych scenach we wnętrzach, w których pojawiła się postać kobiety, stopniowo przekształcająca się w formę coraz bardziej uproszczoną i geometryczną. Jednocześnie, ze swoich kompozycji artysta zaczął eliminować elementy anegdotyczne i dekoracyjne. Ludzkie/kobiece figury we wnętrzu (w tym Figure dans un intérieur, 1956) ewoluowały i dojrzały w pewnym sensie jako samodzielne kompozycje do początku lat 60. XX wieku. Figury hieratyczne, Figury kreślone i Figury osiowe – to kompozycje rysunkowe i malarskie Jana Lebensteina, konstruowane poprzez umieszczone

centralnie w przedstawieniu, wertykalne – skrajnie uproszczone sylwetki ludzkie (najczęściej kobiece) – a w wersji rysunkowej przypominające wielokrotnie owadzie stwory. Precyzyjny, stosowany przez artystę detaliczny czy wręcz „anatomiczny” rysunek, zbliżał kompozycje polskiego malarza do sztuki Wolsa (Alfreda Otto Wolfgang Schultze–Battmana) – niemieckiego artysty malarza, grafika i fotografa działający we Francji – przedstawiciela taszyzmu i informelu. Natomiast wartości piktoralne dzieł Jana Lebensteina, w tym swoboda operowania niemal autonomicznie traktowaną materią malarską, bogactwo tonów w zwykle wąskiej i pozornie nieefektywnej skali barwnej, stawiały go (co niejednokrotnie podkreślają badacze twórczości Jana Lebensteina) w niemal jednym rzędzie z powstającymi równolegle w Polsce Ludowej pracami Rajmunda Ziemskiego. W kolekcji Wojciecha Fibaka, z tego okresu znajdujemy, niezwykle ciekawą, wielkoformatową olejną Figurę osiową nr 20 (180 x 68 cm) wykonaną na płótnie.

W seriach dzieł powstałych pod koniec lat 50. XX wieku i na początku lat 60. XX wieku Jan Lebenstein świadomie upraszczał kształty, redukując je do prostych form geometrycznych o bardzo jednoznacznej – charakterystycznej manierze i stylistyce. Do kategorii tych dzieł należy, wykonana na papierze kompozycja z kolekcji Wojciecha Fibaka Figure trapezoide (60 x 25,5 cm), powstała w 1960 roku. W pracy tej wyraźnie widać, jak dzięki „zabiegom” formalnym jak i ikonograficznym, artysta w tym okresie kształtował swoje ikony czy wręcz totemy – jak w kompozycji wykonanej na papierze z Wojciecha Fibaka pt. Personage (58 x 32,5 cm), które zaczęły ocierać się o abstrakcję, szczególnie w tych przedstawieniach, w których zredukowana do symbolu/totemu figura „stapiała się” kolorystycznie z tłem kompozycji, odróżniając się od niego jedynie fakturą – czego znowu przykładem jest odznaczająca się wysokimi walorami warsztatowymi i malarskimi kompozycja olejna na płótnie z 1963 roku z kolekcji Fibaka pt. Figura no 195. (o rzadkim formacie 80 x 80 cm). Oryginalność twórczości Jana Lebensteina, nasyconej egzystencjalnymi lękami i o ciekawej – niepowtarzalnej formule malarstwa figuratywnego, w 1959 roku docenili – o czym już wspomnieliśmy – francuscy, krytycy, którzy na 1. Międzynarodowym Biennale Młodych w Paryżu przyznając Lebensteinowi Grand Prix.

Po tym sukcesie, artysta wybrał emigrację i zamieszkał na stałe w stolicy Francji, żyjąc jednak, pomimo przyjętego w 1971 roku francuskiego obywatelstwa, na uboczu paryskiego tygła artystycznego. I chociaż jego sztuką interesowało się wielu autorów opiniotwórczych, takich jak Jean Cassou, Raymond Cogniat, Mary McCarthy, czy Michel Ragon, malarz nie wszedł w środowisko francuskie – czy szerzej światowy art world – i przez lata związany był z polską emigracją powojenną we Francji, a szczególnie z kręgiem Instytutu Literackiego, paryskiej „Kultury”, redakcją „Zeszytów Literackich” oraz małżeństwem Zofią i Kazimierzem Romanowiczami – właścicielami Galeria Lambert na Wyspie Świętego Ludwika, która była pierwszą po drugiej wojnie światowej paryską galerią wystawiającą artystów z krajów Europy Wschodniej: Polaków, Czechów, Słowaków, Jugosłowian czy Rumunów.



Jan Lebenstein i Wojciech Fibak przed paryskim pałacikiem, fot. Czesław Czapliński, 1968

Po 1. Biennale Młodych w Paryżu, Jan Lebenstein zaczął zmieniać stylistykę i tematykę swoich prac. Odchodził od bezosobowych, wręcz „sakralnych” totemicznych figur. Postaci ludzkie i zwierzęce w jego kompozycjach zaczęły stawać się bardziej cielesne. W figurze ludzkiej pojawił się silny element seksualności, a formy w przedstawieniach niejednokrotnie posunięte zostały aż do granic przerysowania. Artysta mocno zaczął akcentować instynkty, w tym swoistego rodzaju „zwierzęcość człowieka” – która zaczęła pojawiać się w kompozycjach Lebensteina bardzo regularnie. Polski malarz interesował się skomplikowaną ludzką naturą, ze wszystkimi jej wadami i animalistycznymi instynktami, choć kwestie na które kładł nacisk zmieniały się z czasem pod wpływem jego własnych doświadczeń, tym bardziej, że od początku lat 60. XX wieku prowadził Carnets intimes – prywatne dzienniki rysunkowe, które stawały się punktem wyjścia do wielu jego wielkoformatowych kompozycji malarskich ale też i serii rysunkowych. Z tego okresu twórczości pochodzą wykonane na papierze, będąca w kolekcji Wojciecha Fibaka dwie kompozycje pt. Figura podwójna z 1966. i 1965. oraz Szpital z 1966. Artysta, mieszkając i tworząc w stolicy Francji, był uważnym obserwatorem toczącego się wokół niego w stolicy Francji życia. Nie portretując konkretnych osób i sytuacji, celnie potrafił ująć w swoich przedstawieniach ludzkie postaci – nadając swoim dziełom niezwykle uniwersalny charakter, akcentując w nich przemijalność ludzkiego życia i akcentując jego zwierzęcą naturę – co szczególnie widoczne jest w przywołanej scenie Szpital, na której artysta umieścił grupę kobiecych postaci siedzących na schodach w szpitalnym wnętrzu. Należy podkreślić jednak, iż szczególnym natchnieniem dla wyobraźni artysty były – poza obserwacją życia – głównie ślady wielkich kultur. Uważał, że droga do nowoczesności wiedzie poprzez przetwarzanie tradycji. Fascynowały go, jak sam mówił, podziemia Luwru, gdzie oglądał relikty archaicznych cywilizacji: sumeryjskiej i babilońskiej. Inspirował go starożytne mitologie, a szczególnie asyryjska, babilońska, egipska i grecka. Interesował się i studiował Biblię – która była również źródłem inspiracji do wielu ilustracji i kompozycji. Pod wpływem tych impulsów konsekwentnie kształtował sztukę odzwierciedlającą apokaliptyczną wizję świata. Centralne miejsce zajmowała w niej jego własna „lekcja zoologii” – wersja mitu o pochodzeniu i animalistycznej naturze człowieka (Leçon de Zoologie, 1972). Podkreślał zwłaszcza biologiczno–fizjologiczne uwarunkowanie ludzkiej zmysłowości. Odczytywał kulturowe archetypy, zwracając główną uwagę na wątki i aspekty erotyczne (motyw Wielkiej Matki i Wielkiej Nierządniczy) i tanatologiczne (motyw Wyspy Umarłych; jedną z paryskich wystaw, w Theatre National de l’Odeon, zadedykował m.in. Arnoldowi Boecklinowi, autorowi znanego obrazu pod tym właśnie tytułem). „Ludzką faunę”, dziwaczne stwory o ledwie czytelnej „ludzkiej proveniencji”, karykaturalne, jakby przedewolucyjne wcielenia przedstawicieli zaginionych, archaicznych plemion (cykl Carnet intime, 1960–65), poddane ciśnieniu nieokiełznanych namiętności, przedstawiał przede wszystkim w intrygu-

jących pracach powstałych po roku 1960 (Bottom I i Inassouvissement z 1969). Równoległe tworzył serię obrazów ukazujących „prehistoryczne” zwierzęta (cykl Creatures abominables, 1960–65), imaginacyjne „kręgowce” (Deux vertebres, 1966). Po 1960 roku powstał w ten sposób rodzaj bogatego barokowego bestiarii, zasobnika, rodzaju wzornika, z którego polski malarz czerpał następnie bezpośrednie inspiracje dla swoich późniejszych dzieł. Kompozycje te, jakby pieczęłowicie, mozolnie formowane, nieomal rzeźbione, w ciastowatej, pomarszczonej farbie, promieniują nadzwyczajnym bogactwem wyrafinowanych efektów piktoralnych.

Lata 70. XX wieku przyniosły w twórczości polskiego artysty, wówczas już obywatela Republiki Francji, tematy związane z przemijaniem i samotnością, które artysta akcentował poprzez wprowadzenie do scen postaci ludzi starych oraz ludzkich i zwierzęcych szkieletów, chociaż – o czym należy pamiętać – kwestia seksualności nigdy w nich nie znikła. W tym też okresie szlachetność materii malarskiej i techniki olejnej, którą do tej pory polski artysta chętnie się posługiwał, zaczęła ustępować na rzecz stylizacji. W przedstawieniach z tego okresu, wykonywanych gwaszem i temperą (albowiem w latach 1976–89 artysta porzucił malarstwo olejne) – główne miejsce w warsztacie artysty zajęła cienka, czasami wręcz manierystycznie wijąca się linia (Animal’s Sweety Bar, 1976; Asile, 1989). W pracach tych, pozbawionych walorów fakturologicznych mocno obecnych we wcześniejszych obrazach olejnych, główną rolę zaczęły odgrywać kompozycje erotycznych związków. Kompozycje z tego okresu nasycały się narracyjnością, tym bardziej – iż wielokrotnie były inspirowane dziełami literackimi. W latach 70. XX wieku artysta wykonał między innymi zespół ilustracji związanych z Folwarkiem zwierzęcym George’a Orwella (1974), z Księgą Hioba (1979), Apokalipsą (1983), Księgą Rodzaju (1995) oraz ilustrował wiele opowiadań autorstwa Gustawa Herlinga–Grudzińskiego, z którym był zażyjażniony. Zaprojektował też witraż ze scenami z Apokalipsy dla kaplicy palotynów w Paryżu (1970). Czerpiąc inspirację z rozlicznych i bardzo różnorodnych – formalnie i znaczeniowo – źródeł, Jan Lebenstein stworzył język plastyczny i repertuar form tak unikatowy, że jego styl jest nieporównywalny do żadnego innego artysty w dziejach historii sztuki. Zaś dla historii sztuki polskiej II połowy XX wieku, Jan Lebenstein jest tym artystą, który we własnej drodze życiowej i karierze artystycznej łączy doświadczenia artysty tworzącego w Polsce i na emigracji.

prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz
kierownik Katedry Historii Sztuki XX wieku w Europie Środkowej i na Emigracji Instytut Historii Sztuki i Dziedzictwa Kulturowego Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

1 α

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

Figura podwójna ("Double Figure"), 1965

gwasz, tusz/papier, 34,4 x 25,4 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany i datowany l.d.: 'Lebenstein 65'

na odwrociu naklejka z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych "Zachęta"

oraz naklejka z opisem pracy 'Double figure (Figura podwójna), 1965 | wł. Ewa i Wojciech Fibak, Greenwich'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 900 – 4 300 EUR

WYSTAWIANY:

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe, Szczecin, grudzień 1999 – marzec 2000

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1999

Jan Lebenstein, wystawa indywidualna, Galeria Zachęta, Warszawa, kwiecień-maj 1992

LITERATURA:

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Szczecin 1999, s. 272 (il.)

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 135 (il.)

Jan Lebenstein, katalog wystawy, Galeria Zachęta, oprac. Małgorzata Kurasiak, Teresa Rostkowska, Warszawa 1992

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 273 (spis)

W połowie lat pięćdziesiątych XX wieku Jan Lebenstein zaczyna rozrysowywać ludzkie sylwetki na papierze milimetrowym, tworząc formy określane mianem „figur kreślonych”. Jednocześnie w jego dorobku pojawiają się także gwasze przedstawiające postaci przypominające wariacje na temat brył geometrycznych, nazywane „figurami hieratycznymi” oraz „figurami osiowymi”, których kompozycja opiera się na pionowych osiach. W prezentowanych „figurach podwójnych” powstających w drugiej połowie lat 60. można prześledzić kolejną regułę jaką narzuca sobie Lebenstein. Obrazowane figury przybierają formę zwierzopodobnych hybryd. To, co przedstawiają zdaje się być wariacją na temat nieznaney krzyżówki genetycznej. W duchu tej analogii są interpretowane przez historyka sztuki, Krzysztofa Pomiana: „Pewien zoolog, który odwiedził w latach sześćdziesiątych pracownię Lebensteina zauważył, że choć przedstawione na nich [pracach] zwierzęta nie istnieją, ale mogłyby istnieć, są biologicznie przekonujące” (Krzysztof Pomian, w: „Jan Lebenstein”, kwiecień – maj 1992, kat. wyst., red. Małgorzata Kurasiak, Teresa Rostkowska, Galeria Zachęta, Warszawa 1992, s-n).



2 α

JAN LEBENSTEIN

1930–1999

"Personnage", 1966

akwarela, tusz/papier, 58 x 32,5 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany l.d.: 'LEBENSTEIN'

na odwrociu naklejka z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych "Zachęta"

oraz dwie naklejki The Museum of Modern Art w Nowym Jorku

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 100 – 9 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Maryny Kaston (1909–1989), marszandki, kolekcjonerki i przyjaciółki Lebensteina, Nowy Jork

WYSTAWIANY:

Jan Lebenstein. Metamorfozy, Muzeum im. Bolesława Biegasa, Warszawa, 8.10 – 7.11.2019

Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 23.06 – 26.08.2018

Jan Lebenstein. Warszawa – Paryż. Prace z lat 1956–1972, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 25.06–28.08.2010

Polscy Klasycy Współczesności, Galeria Fibak, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa, 2002

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe, Szczecin, grudzień 1999 – marzec 2000

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej w Olsztynie, 1999

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1999

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja– 9 sierpnia 1992

Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

Contemporary European Watercolors, wystawa wędrująca, The Museum of Modern Art, Nowy Jork, 1965 – 1966

LITERATURA:

Jan Lebenstein. Metamorfozy, katalog wystawy, Muzeum im. Bolesława Biegasa, Warszawa 2019, s. 33 (il.)

Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,

oprac. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2018, s. 169 (il.)

Jan Lebenstein. Warszawa – Paryż. Prace z lat 1956–1972, katalog wystawy, oprac. Piotr Kłoczowski, Agnieszka Szewczyk, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 73 (il.)

Polscy Klasycy Współczesności, katalog wystawy, Galeria Fibak, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa, 2002, s. 26 (il.)

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Szczecin 1999, s. 262 (il.)

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Galeria Sztuki

Współczesnej w Olsztynie, Olsztyn 1999, s. 134 (il.)

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii

Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 134 (il.)

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe

w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 264 (il.)



3 α

JAN LEBENSTEIN

1930–1999

Figura trapezoidalna ("Figure Trapezoid"), 1960

akwarela, tusz/papier, 60 x 25,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 60'
na odwrociu naklejka z Centralnego Biura Wystaw Zachęta z opisem pracy oraz naklejka: 'MARYNA KASTON – Fine Arts'

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
7 100 – 9 500 EUR

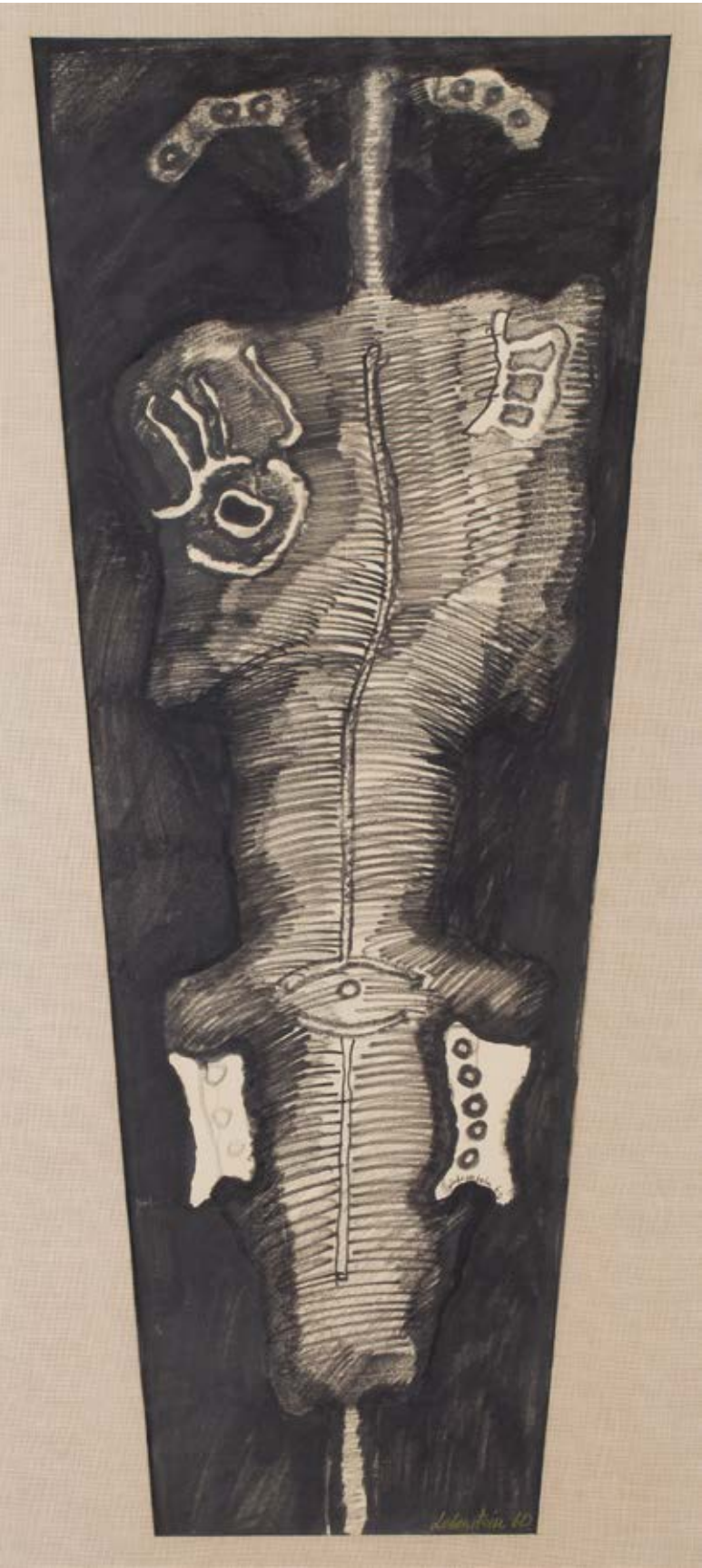
POCHODZENIE:
kolekcja Maryny Kaston (1909–1989), marszandki, kolekcjonerki i przyjaciółki Lebensteina, Nowy Jork

WYSTAWIANY:
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe, Szczecin, grudzień 1999 – marzec 2000
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej w Olsztynie, 1999
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1999

LITERATURA:
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Szczecin 1999, s. 265 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej w Olsztynie, Olsztyn 1999, s. 132 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 132 (il.)

„Po roku 1960 zaczyna się początek procesu, którego konsekwencje są szerokie. Totem, mityczny dawca życia, zyskuje kształty obłe, organiczne. Pęka zawarta struktura figur na osi. Zgeometryzowany kształt wysuwa macki i odnóża, materia pulsuje na wzór żywej tkanki. Z nieforemnych grud powstają stwory bliskie tym, które przed wiekami wyłoniły się z mórz i oceanów, które ukształtował proces ewolucji. Wizje te nie mają jednak nic wspólnego z transpozycją mniej lub bardziej realnych zjawisk. Wszystko jest umowne, wyobrażone dotyczy idei a nie konkreту”.

Mariusz Hermansdorfer, Jan Lebenstein, kwiecień – maj 1992, kat. wyst., Galeria Zachęta, Warszawa 1992, s–n





4 α

JAN LEBENSTEIN

1930–1999

Figura podwójna ("Double Figure"), 1966

akwarela, tusz/papier, 60 x 40 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'Lebenstein 66 á Eve Pape [nieczytelne] "Double figure"'

na odwrociu naklejka z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych "Zachęta"

oraz naklejka z opisem pracy 'Double Figure (Figura podwójna), 1966 l wł. Ewa i Wojciech Fibak, Greenwich

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 100 – 9 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Ewy Pape, Nowy Jork

WYSTAWIANY:

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe, Szczecin, grudzień 1999 – marzec 2000

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej w Olsztynie, 1999

LITERATURA:

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Szczecin 1999, s. 271 (il.)

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej w Olsztynie, Olsztyn 1999, s. 135 (il.)

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 273 (spis)



5 α

JAN LEBENSTEIN

1930–1999

"Szpital", 1966

akwarela, tusz/papier, 59 x 47 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 66'

sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 66'

na odwrociu naklejka z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych "Zachęta",

naklejka z opisem pracy oraz stempel 'Kolekcja Fibak, Monte Carlo'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 100 – 9 500 EUR

WYSTAWIANY:

Jan Lebenstein. Warszawa – Paryż. Prace z lat 1956–1972, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 25 czerwca – 28 sierpnia 2010

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe, Szczecin, grudzień 1999 – marzec 2000

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej w Olsztynie, 1999

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź, 1999

LITERATURA:

Jan Lebenstein. Warszawa – Paryż. Prace z lat 1956–1972, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, oprac. Piotr Kłoczowski, Agnieszka Szewczyk, Warszawa 2010, s. 138 (il.)

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Szczecin 1999, s. 275 (il.)

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej w Olsztynie, Olsztyn 1999, s. 137 (il.)

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 137 (il.)

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Figura osiowa nr 20" ("Axial Figure Number 20"), 1959

olej/płótno, 180 x 68 cm
sygnowany l.d.: 'Jan Lebensztejn'
na odwrociu naklejka depozytowa z Museum of Modern Art w Nowym Jorku

estymacja:
500 000 – 600 000 PLN
118 000 – 142 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna William Lincer, Nowy Jork (zakup od artysty)
Następnie przekazane dziedzicznie kolejnym właścicielom
Sotheby's, Nowy Jork, 2022

WYSTAWIANY:
Nowe pokolenie i klasycy z Kolekcji Wojciecha Fibaka, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu,
28 czerwca 2024 – 5 stycznia 2025
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2 lipca – 18 września 2022
15 Polish Painters, Museum of Fine Arts, Montreal, 2 – 30 listopada 1962
15 Polish Painters, Munson Williams Proctor Institute, Utica, 1 lipca – 1 sierpnia 1962
15 Polish Painters, Washington University, St. Louis, 16 lutego – 16 marca 1962
15 Polish Painters, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 2 – 30 stycznia 1962
15 Polish Painters, The National Gallery of Canada, Ottawa, 2 – 30 listopada 1961
15 Polish Painters, Museum of Modern Art, Nowy Jork, 1 sierpnia – 1 października 1961

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 191 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 195 (il. nr 100)
15 Polish Painters, katalog wystawy, Museum of Modern Art, oprac. Peter Selz, Nowy Jork 1961, poz. kat. 44, s. 62

„Zacznę od Jana Lebensteina, którego osobiście poznałem i widywałem się z nim wiele razy. Spotykaliśmy się często, przychodził na kolacje organizowane u mnie w Paryżu, uwielbiał te kolacje i zawsze przychodził pierwszy, a wychodził ostatni. Był duszą towarzystwa. Rozmawiał ze wszystkimi wspomniałym francuskim, zachwycał osoby w jego wieku, ale również i młodszych. Był niezwykłym rozmówcą z niezwykłą fizjonomią, a przy tym wypalał 20 papierosów na godzinę. Uważam, że Lebenstein to jest pierwsza piątka, ścisła czołówka polskich powojennych artystów obok Wróblewskiego, Kantora, Fangora, Gierowskiego, Nowosielskiego. Nawet dziś, gdy rozmawiam, będę licytować jego obraz w Sotheby’s w Nowym Jorku – ważną figurę osiową z 1959 roku, która była wystawiana na słynnej wystawie piętnastu polskich artystów w MoMA. Lebenstein był jednak trudny w rozmowach z marszandami, kolekcjonerami. Przyjaźnił się z Mariuszem Hermansdorferem, dyrektorem Muzeum Narodowego we Wrocławiu, i przekazywał tam swoje wybitne obrazy. Natomiast mimo że znałem go dobrze przez 20 lat, to żadnego obrazu od Pana Jana nie udało mi się kupić. A byłem wtedy i być może nadal jestem największym kolekcjonerem jego prac. Kiedy odwiedzałem go w jego pracowni, wystawiał dla mnie obrazy z późnych lat 70. A mnie bardziej interesowały wcześniejsze prace, poznawałem je nawet po odwrociach i wtedy tylko słyszałem: ‘Panie Wojtku, widziałem takie już u Pana w domu i nawet słyszałem, że w Ameryce też Pan ma podobne’. Niektórzy tłumaczyli moje niepowodzenia w jego pracowni tym, że nie piję alkoholu, a kiedy podzieliłem się tą teorią z Panem Janem, to odpowiedział: ‘Hahaha, ci co ze mną popijają do 3:00–4:00 nad ranem, wychodzą bez obrazu, a gdy następnego dnia się upominają, to mówię, że nic nie pamiętam’”.

Wojciech Fibak w rozmowie z Cezarym Pieczyńskim, Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, red. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 60



7 α

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Figura na osi 117" ("Figure on axis 117"), 1961

olej/piótno, 127,5 x 97 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'LEBENSTEIN 61'
na odwrociu stempel 'Kolekcja Fibak I Monte Carlo'

estymacja:

220 000 - 300 000 PLN

48 000 - 65 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Nowy Jork

DESA Unicum, 2015

kolekcja prywatna, Warszawa

Polswiss, 2021

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,

23 czerwca – 26 sierpnia 2018

LITERATURA:

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki,

oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 197 (il. nr 103)

Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,

oprac. Inga Kopciewicz, Bydgoszcz 2018, s.163 (il.)



JAN LEBENSTEIN

1930–1999

"Figura nr 195" ("Figure no 195"), 1963

olej/piótno, 80 x 80 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Lebenstein 63' oraz opisany p.d.: 'pour Maryna'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein | figure no 195 | 1963 |format 80x80 cm |
Kochanej Marysi Jan | Paryż 14.9.63'
na odwrociu stempel 'Kolekcja Fibak | Monte Carlo' oraz naklejka kolekcji Maryny Kaston

estymacja:
180 000 – 200 000 PLN
42 400 – 48 000 EUR

POCHODZENIE:
dar artysty dla kolekcjonerki i marszandki Maryny Kaston (1909–1989)
zakup od Maryny Kaston, Nowy Jork, lata 80. XX wieku

WYSTAWIANY:
Jan Lebenstein. Malarstwo i rysunek, Wystawa prac z kolekcji Urszuli i Piotra Hofman, Bogdana Jakubowskiego, Wojciecha Fibaka, Marii i Marka Pileckich, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 13 marca – 9 sierpnia 2020
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 23 czerwca – 26 sierpnia 2018
Jan Lebenstein. Pieczęć Erosa i Thanatosa. Paryż, lata 60., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 26 czerwca – 22 sierpnia 2010
Jan Lebenstein. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, Hotel Bohema, Bydgoszcz, 2009
Jan Lebenstein. Demony, Muzeum Narodowe, Szczecin, październik – listopad 2005
Jan Lebenstein. Demony, Muzeum Narodowe, Poznań, lipiec – wrzesień 2005
Jan Lebenstein. Demony, Muzeum Lubelskie, Lublin, czerwiec – lipiec 2005
Jan Lebenstein. Demony, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa, kwiecień – czerwiec 2005
Polscy Klasycy Współczesności, Galeria Fibak, Warszawa, 2002
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe, Szczecin, grudzień 1999 – marzec 2000
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej w Olsztynie, 10 czerwca – 26 września 1999
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne Miasta Łodzi, luty 1999
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne we Wrocławiu, 30 października – 31 grudnia 1998
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 8 lipca – 4 października 1998
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992; Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992
Jan Lebenstein. Malarstwo, Galeria Zachęta, Warszawa, 22 kwietnia – 22 maja 1992

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 195 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 199 (il. nr 105)
Jan Lebenstein. Malarstwo i rysunek. Wystawa prac z kolekcji Urszuli i Piotra Hofman, Bogdana Jakubowskiego, Wojciecha Fibaka, Marii i Marka Pileckich, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2020, s. 20 (il.)
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, oprac. Inga Kopciewicz, Bydgoszcz 2018, s.165 (il.)
Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków. Nowe obrazy, oprac. Cezary Ślaziński, Warszawa 2010, s. 131 (il.)
Jan Lebenstein. Warszawa-Paryż. Prace z lat 1956-1972, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, oprac. Piotr Kłoczowski, Agnieszka Szewczyk, Warszawa 2010, s. 120 (il.), 193 (spis)
Jan Lebenstein. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Hotel Bohema w Bydgoszczy, Warszawa 2009, okładka, s. 5 (il.)
Jan Lebenstein. Demony, katalog wystawy, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, oprac. Grażyna Grochowiakowa, Warszawa 2005, poz. kat. 79, s. 129
Polscy Klasycy Współczesności, katalog wystawy, Galeria Fibak, Warszawa 2002, s. 25 (il.)
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Szczecin 1999, s. 269 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej w Olsztynie, Olsztyn 1999, s. 131 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 131 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historyczne, Wrocław 1998, s. 131 (il.)
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 267 (il.)
Jan Lebenstein, katalog wystawy, Galeria Zachęta, oprac. Małgorzata Kurasiak, Teresa Rostkowska, Warszawa 1992, poz. kat. 44, nlb. (spis)



TADEUSZ MAKOWSKI

Malarz indywidualista

Kiedy w sierpniu 1948 roku Pablo Picasso odwiedził Muzeum Narodowe w Warszawie, poprosił o pokazanie przede wszystkim obrazów Tadeusza Makowskiego. Obaj artyści mogli się zetknąć w Paryżu, gdzie Makowski mieszkał od 1908 roku, a około 1911 r. poznał malarza Henriego Le Fauconniera i na kilka lat związał się ze środowiskiem kubistów z Montparnasse’u. Bywał też u Gertrudy Stein, zaprzyjaźnionej z Picassem. Wiadomo, o czym świadczą notatki Makowskiego w jego „Pamiętniku” (1961), że znał twórczość Picassa, a niektórzy historycy sztuki upatrują w kubistycznym „Portrecie mężczyzny w białym kapeluszu” (1912, Muzeum Narodowe w Warszawie) wizerunek Picassa. Francuski malarz mógł także widzieć obrazy Polaka, który często wystawiał, a jednym z jego marszandów był Gaston Chéron, kiedyś marszand Modiglianiego.

Kim zatem jest ów polski malarz, którego dzieła chciał obejrzeć najśłynniej-szy artysta XX wieku?

Tadeusz Makowski, a właściwie Józef Tadeusz Makowski, urodził się 29 stycznia 1882 r. w Oświęcimiu. W młodości używał imienia Józef i podpisywał się nim do 1914 roku. Jego późniejsza znana sygnatura — Tade Makowski — widnieje na pracach od 1916 r.

Francuscy przyjaciele, m.in. znany malarz Marcel Gromaire, podziwiali jego erudycję, gdyż poza studiami artystycznymi zdobył wszechstronne wykształcenie humanistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Młodzieńczą twórczość z czasów krakowskiej Akademii (1903–1908) kształtowały wpływy profesorów Jana Stanisławskiego i Józefa Mehoffera oraz młodopolska atmosfera Krakowa. Liczną grupę studenckich prac Makowskiego stanowią pejzaże: widoki wiejskich chałup, pól ze stogami, kościołków itp., świadczące o jego wrażliwości kolorystycznej oraz umiejętności tworzenia nastrojowej aury. Wpływ Mehoffera można dostrzec w kompozycjach w pewien sposób bliskich symbolizmowi, np. „Mój pokój” (1907, Muzeum Narodowe w Poznaniu) lub „Dziewczynka z łąkami” (ok. 1906, kolekcja prywatna) — w tym obrazie pojawia się postać dziewczynki i figurki lalek, które staną się ważnymi motywami w późniejszych latach. W jeszcze innych pracach, głównie na papierze, widać fascynację teatrem i inspirację kreacjami scenicznymi Ireny Solskiej, np. kompozycja graficzna „Serenada”. Projektował też kukiełki dla kabaretu „Zielony balonik”. To doświadczenie przyda mu się w czasie I wojny światowej, gdy będzie wykonywać lalki, które następnie sprzedawał podczas koncertów Ignacego Paderewskiego w celu pomocy polskim artystom przebywającym we Francji.

Po ukończeniu ASP jesienią 1908 r. przybył do Paryża z zamiarem rocznego pobytu dla pogłębienia wiedzy o sztuce i umiejętności, a w rezultacie pozostał tam do końca życia.

Pierwsze paryskie prace to malowane na teksturze i deseczce pejzaże lub scenki rodzajowe utrzymane w impresjonistycznym klimacie. Nieco później, eksperymentując z linearną i barwną strukturą, inspirowany monumentalnym i dekoracyjnym malarstwem Puvisa de Chavannesa, namalował (ok. 1909) kilka dużych symbolicznych kompozycji, np. „Chrzest w Jordanie”, „Święty Jerzy przebijający smoka” (Muzeum Narodowe w Warszawie). Następnie zwrócił się w kompletnie odmiennym kierunku — w stronę wspomnianego wyżej kubizmu, który na kilka lat (do 1914) zdominował jego twórczość, a który również po latach odegra istotną rolę w procesie definiowania indywidualnego stylu. Droga do kubizmu wiodła Makowskiego poprzez zrozumienie znaczenia Cézanne’a dla wzmocnienia konstruk-



Tadeusz Makowski, Idylla przy płocie (Autoportret, dziewczyna z kwiatami i pies), 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie

cji obrazu. W prowadzonym od 1912 r. „Pamiętniku” (s. 51) umieścił taką refleksję: „Kubizm rozumiany jako reakcja po ekspresjonizmie w odro-dzeniu formy, jest duchowym spadkobiercą Cézanne’a.” Efektem jego artystycznej przygody z kubizmem jest zespół kilkudziesięciu prac, w tym ponad dwadzieścia obrazów — niektóre wystawiał m.in. w paryskim Salonie Niezależnych. Po latach, w 1929 roku, wyznał: „Kubizowałem, ażeby rozsze-rzyć formę (...). Wziąwszy z kubizmu wszystko, co wydawało mi się dobre, odsunąłem się. Więcej pociągał mnie człowiek.”

Właśnie człowiek, i szerzej — natura, stały się osią poszukiwań tematycz-nych i formalnych w dalszej jego twórczości. Zmiana orientacji wiąże się z wyjazdem z Paryża, gdyż po wybuchu wojny Makowski, jako poddany austriacki, musiał w 1914 r. opuścić stolicę Francji i udał się na zaproszenie malarza Władysława Ślewińskiego do Bretanii. Urzeczony pejzażem i życiem mieszkańców przeniósł się do chłopskiej rodziny Kerhuel w Le Pouldu. Kontakt z francuską prowincją kontynuował do końca życia, spędzając corocznie kilka miesięcy poza Paryżem w różnych regionach. Pracując tam intensywnie, malował krajobrazy, sceny rodzajowe, zwierzęta, martwe natury i kwiaty oraz wiele portretów, głównie dzieci. Wakacyjne pobyty dostarczały mu różnorakich motywów i źródeł inspiracji, wpływających na oblicze jego malarstwa, które w ciągu kilkunastu lat, do 1927 r., przeszło kilka etapów przemian.

Okres fascynacji malarzami holenderskimi i flamandzkimi, szczególnie Brueglem, zaowocował dziełami przedstawiającymi na tle dominującego pejzażu małe postacie ludzi i ich zajęcia, np. „Widok mostu w Espaly” (ok. 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie). Inna z kolei grupa prac nawiązywa-ła do malarstwa naiwnego, zwłaszcza do Celnika Rousseau.

Około 1918 r. jednym z wiodących tematów stało się dziecko i świat jego przeżyć. To właśnie ta tematyka w dużej mierze przyczyniła się do po-pularności malarstwa Makowskiego. Pierwszym znaczącym dziełem tego nurtu jest alegoryczna kompozycja „Vita brevis, ars longa”, a kolejnym, prawdziwym arcydziełem — „Kapela dziecięca” (1922, Muzeum Narodowe w Warszawie), jedyny obraz zakupiony za życia artysty do polskich zbiorów państwowych. Przykładem ciekawego rodzaju poszukiwań formalnych jest powstały ok. 1922 r. zespół kilku obrazów, które łączy tematyka zawarta w ich tytułach oraz użycie drewnianego podłoża. Prezentowany na wystawie obraz „Dzieci z girlandą kwiatów” oraz pozostałe z tej grupy stanowią interesujący eksperyment stylistycznej syntezy inspiracji polskim malarstwem na szkłe z wpływami francuskiej amatorskiej twórczości. Warto nadmienić, że wizerunki tych dzieci można zidentyfikować na innych pracach Makowskiego.

W latach 20. artysta dużo uwagi poświęcał klasycznemu malarskiemu te-matowi, czyli martwej naturze, poszukując najlepszych rozwiązań zarówno w prezentacji jej jako samodzielnego motywu, jak i w roli rekwizytu w sce-



Tadeusz Makowski, Portret mężczyzny w białym kapeluszu, 1912, Muzeum Narodowe w Warszawie



Tadeusz Makowski, Kapela dziecięca, 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie



Tadeusz Makowski, Powrót ze szkoły, 1927, Muzeum Narodowe w Warszawie

nach figuratywnych. Starannie komponowane układy z różnych owoców, kwiatów — na paterach i w koszykach, wzbogacane szklanymi naczyniami itp. — stwarzały okazję do popisów maestrii kolorystycznej i transpozycji formy. Znakomite są zarówno rozbudowane, wieloelementowe kompozy-cje, jak i kameralne, intymne studia jedynie kilku owoców — przykładem mogą być obecne na wystawie dwie prace na płótnie: „Jabłka i gruszki” (1922–1923) oraz „Martwa natura — cytryny i pomarańcze” (1923–1925). Pierwsza z nich to świetnie skonstruowana kompozycja w niemalże mo-nochromatycznej tonacji, z przytłumionymi barwami owoców, druga zaś — patera z cytrynami i jabłkami, bytując w ascetycznej przestrzeni, urzeka urodą nasyconych barw oraz poetyckim nastrojem.

Z równie obfitej twórczości pejzażowej Makowskiego warto wyodręb-nić zespół prac z lat 1926–1927, które tworzył podczas swych pobytów w Breuilpont w Normandii, a „po motywy” chodził także do pobliskich miejscowości. Część z tych powstałych wówczas realistycznych pejzaży jest oparta na podobnym schemacie kompozycyjnym: na pierwszym planie znajduje się zakręt drogi, zgodnie z regułami perspektywy biegnącej w głąb do wioski z górującą nad domami i drzewami wieżą kościoła. Droga zaś czasem jedzie wóz lub pojawia się na niej jakaś postać, nierzadko dziecko. Niepowtarzalny charakter tym kompozycjom nadaje liryczna, nieco no-stalgiczna atmosfera, która emanuje też z obu obrazów: „Droga” i „Pejzaż z kościółkiem”. Bardziej rozbudowana i inaczej konstruowana jest kolejna praca „Pejzaż z Normandii”, gdyż droga i fragment wioski z wieżą kościoła usytuowane są przy krawędzi, zaś centralnym, poziomym elementem jest jadący pociąg. Motyw pociągu nie jest nowością w pracach Makowskiego — pojawiał się w nich wcześniej. Inną serię tworzą tzw. „pejzaże przyza-grodowe” — widoki podwórek. Głównym motywem kilku z nich są klatki królicze. Obok rzędu klatek na tych obrazach obecny jest pies i jego buda, piętrzą się stosy drewna i stoją ławy — na niektórych umieszczono doniczki kwiatów. Prezentowane na wystawie „Króliki w kłatkach” idealnie wpisują się w ten typ kompozycji.

Pobyt w Breuilpont w 1927 r. rozpoczął ostatni etap transformacji sztuki Makowskiego. Kolejne kompozycje pejzażowe ukazują proces stopniowego eliminowania zbędnych szczegółów oraz upraszczania kształtów budynków i drzew, a także zwiększenia roli czynnika emocjonalnego — przykładem „Powrót ze szkoły” (Muzeum Narodowe w Warszawie). Następný rok to czas intensywnej pracy nad krystalizacją indywidualnego stylu, odrębnego od stylu innych artystów. Jej rezultat tak ocenił w „Pamiętniku” (s. 316): „Ob-licze artystyczne przyjęło wyraz osobistego waloru — dojrzały owoc mej pracy. Transpozycja formy i koloru stała się hasłem moich obrazów. Ona jedynie daje natężenie wizji i syntezy pierwiastka ludzkiego spotykanego w przyrodzie. Obrazy stały się bardziej moje, bardziej mi bliskie.” Do dwóch „hasel” trzeba jeszcze dodać trzecie — transpozycję światła, tak charakterystyczną w malarstwie artysty. To nowe, własne oblicze sztuki zbudował artysta po dwudziestu latach poszukiwań i eksperymentów,

czerpiąc twórczo z tradycji dawnych mistrzów, ale i zjawisk współczesnej sztuki, polskiego i francuskiego folkloru. Bardzo istotny był powrót do doświadczeń kubizmu, co zaowocowało zdyscyplinowaniem kompozy-cji, wzmocnieniem konstrukcji i geometryczną deformacją form, w tym stworzeniem kanonu obrazowania postaci dzieci i dorosłych. Jednakże powodem wysokiej pozycji Makowskiego w historii sztuki XX wieku jest nie tylko charakterystyczny, autonomiczny styl, ale również — a może przede wszystkim — kreacja własnego, oryginalnego świata. Ów świat to swoiste, dramatyczne bądź groteskowe, ale też i liryczno-poetyckie teatrum, w któ-rym główne role odgrywają metaforyczne marionetki, kukły i maskaradowi przebierańcy w maskach, np. „Maskarada w mroku” (1931).

Znaczącą — ilościowo i artystycznie — część oeuvre Makowskiego stanowią prace na papierze. Na wystawie eksponowana jest akwarela „Trójka dzieci z kwiatami” (z datą „16 Oct. 1931”) — jak głosi napis — dla „mon ami Georges”. Ta specyficzna praca to jedna z wielu okolicznościowych „laurek”, którymi artysta obdarzał zaprzyjaźnione osoby. Adresatem tego pełnego lirycznego uroku „dziełka”, z dziecięcymi figurkami przedsta-wionymi w złagodzonej wersji kanonu obrazowania, jest Jerzy Gorecki, prawnuk Adama Mickiewicza. Makowskiego z rodziną poety łączyły bliskie relacje, a młodemu „ami Georges” (później znany dziennikarz) udzielał lekcji i obdarzył niejedną swą pracą. Ta akwarelka powstała w 1931 r., a więc w szczytowym okresie twórczości artysty, jak gdyby na marginesie jego właściwego malarstwa i poszukiwań wielkiej formy, czego świadectwem są takie arcydzieła, jak „Szewc”, „Skąpiec” czy „Podwórze w słońcu” (wszystkie: Muzeum Narodowe w Warszawie).

Podporządkowując całe swoje życie sztuce (nie założył rodziny), osiągnął w ostatnich latach swego życia upragniony i wyznaczony cel — stworzył własne, niepowtarzalne malarstwo. Kiedy Makowski zaczął być doceniany, zyskał uznanie krytyki, a obrazy chętnie kupowano, jego życie zostało przerwane — doznał wylewu do mózgu i w wieku pięćdziesięciu lat zmarł 1 listopada 1932 r. w Paryżu. Jego grób znajduje się na polskim cmentarzu w Montmorency.

Elżbieta Zawistowska
Kustosz zbiorów sztuki współczesnej Muzeum Narodowego w Warszawie do 2010 r. Znawczyni twórczości Tadeusza Makowskiego, którą prezentowała w kilku muzeach m. in. w Katowicach i Gdańsku – największa wystawa i specjalna publikacja miały miejsce w MNW w 2003 roku. Autorka wielu tekstów w publikacjach MNW: „Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm” (2001), „Mistrzowie malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–2004” (2004), „Sztuka XX wieku w zbiorach MNW” (2006) oraz innych muzeów w kraju i za granicą, np. Muzeum Narodowego w Kielcach („Historia i Polonia”, 2009), National Gallery w Dublinie („Paintings from Poland”, 2007).

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Pejzaż z Normandii" ("Paysage normand"), około 1926

olej/plótno, 27 x 41 cm
sygnowany l.d.: 'Tadé | Makowski'
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Tadé Makowski | Paysage normand | Paris'
na krośnie malarskim pieczęć kolekcjonera

estymacja:
130 000 – 180 000 PLN
31 000 – 42 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup z kolekcji prywatnej, Francja, 1988

WYSTAWIANY:
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 103 (il.)
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu Warszawa 1992, s. 121 (il.)

Pejzaże i studia pejzażowe są świadectwem tego, jak silnie Tadeusz Makowski uległ wpływowi Jana Stanisławskiego oraz jak bardzo pragnął być wierny wskazaniom swojego mistrza. Stanowią one również dowód głębokiego, emocjonalnego stosunku, jaki łączył ucznia z mistrzem. We wszystkich pejzażach Makowskiego z okresu studiów widać rzetelną pracę nad pogłębianiem wartości koloru, uwzględnianiem światła oraz wydobywaniem nastroju właściwego polskiemu krajobrazowi. Widać także, jaką szkołę przeszedł młody adept sztuki u boku swojego mistrza, obcując bezpośred-

nio z naturą, oraz jak wiele wyniósł z zajęć w jego „klasie” — szczególnie w zakresie wrażliwości i wyczulenia oka na kolor. Pejzaż z Normandii, utrzymany w niemal monochromatycznej gamie, jest przykładem subtelnych poszukiwań kolorystycznych. Artysta wydobywa w nim kształt i plastykę nie poprzez linię czy kontrast, lecz przez wibracje i natężenie koloru w obrębie jednej gamy barwnej. Obraz ten stanowi dowód na to, że Makowski był zarówno lirykiem, jak i kolorystą.



10

TADEUSZ MAKOWSKI
1882-1932

"Droga" ("Le chemin"), około 1926

olej/piótno, 33 x 55 cm
sygnowany p.d.: 'T. Makowski'
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Tadé Makowski | Le chemin | Paris'
na krośnie malarskim pieczęć kolekcjonera

estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
47 000 – 71 000 EUR

POCHODZENIE:
Franciszek Studziński (1895-1967), marszand, Paryż
Stanisław Stańczyk, Londyn, zakup 1979

WYSTAWIANY:
August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1999
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 8 lipca – 4 października 1998
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej "Znaki Czasu", red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 283 (il.)
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 69 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 1999, s. 101 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 69 (il.)
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, Kraków 1999, s. 73 (il.)
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 122 (il.)
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław 1964, s. 347, nr kat. 422 (jako "Wiejska droga [Chemin])



TADEUSZ MAKOWSKI
1882-1932

"Dzieci z girlandą kwiatów", 1922

olej/deska, 40 x 75,5 cm
sygnowany l.d.: 'Makowski'
na krośnie malarskim pieczęć kolekcjonera

estymacja:
1 000 000 – 1 500 000 PLN
235 000 – 353 000 EUR

POCHODZENIE:
w historycznej kolekcji marszanda Gastona Cherona
Galerie Dauman, Paryż (1961)
Galerie Raspail, Paryż (1964)
Galerie Marek, Paryż, 1991

WYSTAWIANY:
August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 284 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2022, s.39 (il.)
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, red. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2018, s. 50 (il.)
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 92 (il.)
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, Kraków 1999, s. 59 (il.)
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 113 (il.)
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław 1964, s. 340, nr kat. 336 (jako "Trzy dziewczynki pod girlandą kwiatów", ok. 1922)
Tadeusz Makowski, Pamiętnik, oprac. Władysława Jaworska, Warszawa 1961, s. 269-270 (wzmiankowany w notatce z dn. 11 marca 1922 roku) oraz il. 34



„DZIECI Z GIRLANDĄ KWIATÓW” DZIECKO JAKO ZWIERCİADŁO DUSZY Portretowy świat Tadeusza Makowskiego

„ZNÓW PRZED NATURĄ STOJĘ JAK DZIECKO I Z NAIWNOŚCIĄ STARAM SIĘ NAŚLADOWAĆ WIERNIE TO, CO WIDZĘ, CORAZ GŁĘBIEJ JĄ PODPATRUJĄC I CORAZ WIĘCEJ PRA-
GNĄC JEJ WYDRZEĆ TO, CZYM NAJBARDZIEJ WSZYSTKICH
CZARUJE – ŻYCIE”.

TADEUSZ MAKOWSKI

Wśród różnorodnych tematów i formalnych eksperymentów podejmowanych przez Tadeusza Makowskiego w latach 1918–1922 szczególnie istotny wydaje się nurt portretowy – cykl przedstawień dziecięcych. Do tego momentu dziecko pojawiało się w jego twórczości jedynie epizodycznie, jednak od 1918 roku staje się postacią centralną i pierwszoplanową. Nie ulega wątpliwości, że artysta darzył dzieci szczerą sympatią. Z czasem jednak obserwujemy u niego coraz głębsze zainteresowanie nie tylko fizjonomią młodych modeli, lecz także ich psychiką i sposobem postrzegania świata. Władysława Jaworska sugeruje, że dzięki kontaktowi z dziećmi Makowski odkrył psychiczne odpowiedniki między ich szczerą, naiwną naturą a własnym, głęboko emocjonalnym i wrażliwym podejściem do rzeczywistości.

W obrazie „Dzieci z girlandą kwiatów” szczególną uwagę przyciągają twarze dzieci – ukazane szkicowo, z zamierzoną psychologiczną niejednoznacznością. Jednym z pierwszych zwiastunów stylizacji, która z czasem stanie się znakiem rozpoznawczym Makowskiego, jest sposób przedstawienia oczu. Mają one charakterystyczny, podłużny kształt (tzw. Mandelauge, znany już w sztuce średniowiecznej), malowane są płasko, pozbawione wyraźnych powiek. Cienkie, uniesione brwi nadają dziecięcym twarzom wyraz zdziwienia, a całość dopełniają powaga i melancholijne zamyślenie – cechy wyraźnie kontrastujące z ich wiekiem.

Nie są to dzieci „ładne”, zadbane, promieniujące beztróską. Ich włosy są potargane, ubrania – ubogie, a ogólne wrażenie przywodzi na myśl raczej zastraszone, wiejskie sieroty. Wygląd ten potwierdzają słowa samego Makowskiego, który w rozmowie z francuskim krytykiem Nino Frankiem powiedział:

„To nie są dzieci bogatych ludzi; nigdy takich nie znałem”.

Makowski traktował swoich kilkuletnich modeli z niezwykłym szacunkiem – jak równych sobie. Nie pomijał żadnego z ich emocjonalnych odcieni; prze-

ciwnie – tworzył dziecięcy świat o własnej, złożonej skali uczuciowej. To nie dorosły spogląda na dziecko przez pryzmat wzruszenia czy rozczerwienia nad jego „niewinnością”. To dzieci patrzą na siebie i otaczający je świat – inne dzieci, zwierzęta, drzewa – w sposób zupełnie odmienny od dorosłych. Ich wyobraźnia, choć żywa i bogata, nie zna jeszcze granic logiki czy proporcji. Jak zauważył Antoni Wieczorkiewicz:

„Patrząc na dziecko, Makowski stara się i na świat patrzeć oczami dziecka – oczami rozszerzonymi ciekawością świata i bogactwem dziecięcej wyobraźni”.

Stylizacja obrazu zmierza w kierunku prymitywizmu i naiwności formy, co świadczy o świadomym nawiązaniu artysty do estetyki Henriego Rousseau – najwybitniejszego przedstawiciela malarstwa naiwnego. Około 1921–1922 roku Makowski zaczyna jednak czerpać inspiracje nie tylko ze sztuki ludowej czy naiwnej, ale również z twórczości amatorskiej.

„Dzieci z girlandą kwiatów” to interesująca kompozycja – blisko siebie zestawione trzy głowy dzieci tworzą niemal ornamentalny odpowiednik girlandy róż, zawieszanej horyzontalnie w górnej części obrazu. Motyw ten, znany choćby z „Świętego Jerzego” Mantegni, pełni tutaj funkcję czysto dekoracyjną. Stylizacja twarzy dzieci osiąga w tym dziele jeden ze swoich najbardziej uproszczonych, symbolicznych wymiarów. Kompozycja balansuje między malarstwem wczesnorennesansowym, ludową sztuką malowaną na szkle a estetyką festynowego folkloru.

Obraz ten stanowi przykład twórczości Makowskiego, w której najdalej posunął się w stronę dekoracyjnej stylizacji. Gdy jednak nie odnalazł w niej dalszego potencjału, wycofał się. Znając rytm jego pracy twórczej, można przypuszczać, że – jak nieraz wcześniej – po okresie „zimowych” poszukiwań nadszedł czas powrotu do natury. Wyjazd na wieś, bezpośredni kontakt z przyrodą i dziećmi jako modelami przywróciły świeżość spojrzenia, która zawsze inspirowała Makowskiego.



Tadeusz Makowski, Vita brevis, ars longa, 1918, Muzeum Narodowe w Warszawie



Tadeusz Makowski, Święto, 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Martwa natura - cytryny i pomarańcze", około 1923-1925

olej/ płótno, 24,5 x 35 cm
sygnowany l.d.: 'Makowski'

estymacja:
110 000 – 150 000 PLN
26 000 – 35 000 EUR

POCHODZENIE:
Barbara Piasecka-Johnson, Princeton, New Jersey
Janina Studzińska, Paryż, zakup 1980

WYSTAWIANY:
August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1999
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 8 lipca – 4 października 1998
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej "Znaki Czasu", red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 286 (il.)
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 94 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 66 (il.)
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, Kraków 1999, s. 70 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 1998, s. 66 (il.)
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 118 (il.)
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław 1964, s. 342, nr kat. 367 (jako "Marta natura z pomarańczami", ok. 1923)



TADEUSZ MAKOWSKI
1882-1932

"Pejzaż z kościółkiem" ("Clocher à Hernaut"), około 1926

olej/piótno, 28 x 40,5 cm
sygnowany l.d.: 'Tadé I Makowski'
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Tadé Makowski. I Clocher à Hernaut'
na krośnie malarskim pieczęć kolekcjonera

estymacja:
150 000 – 250 000 PLN
35 000 – 59 000 EUR

POCHODZENIE:
Jerzy Górecki (1909-1983), Paryż
Zbigniew Michael Legutko, East Brunswick, New Jersey, zakup 1979

WYSTAWIANY:
August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1999
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 8 lipca – 4 października 1998
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej "Znaki Czasu", red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 288 (il.)
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 100 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 39 (il.)
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, Kraków 1999, s. 72 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 1998, s. 67 (il.)
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 119 (il.)
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław 1964, s. 347, nr kat. 434



TADEUSZ MAKOWSKI

1882–1932

"Króliki w kłatkach" ("Niches à lapins"), 1927

olej/ płótno, 33 x 55 cm
sygnowany l.d.: "Tadé Makowski"
sygnowany i opisany na odwrociu: "Tadé Makowski | Niches à lapins | Paris | 1927", na krośnie malarskim pieczęć kolekcjonera

estymacja:
250 000 – 350 000 PLN
59 000 – 82 000 EUR

POCHODZENIE:
Zbigniew Michael Legutko, East Brunswick, New Jersey, zakup 1979

WYSTAWIANY:
August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe, Szczecin, grudzień 1999 – marzec 2000
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1999
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 8 lipca – 4 października 1998
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 285 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2022, s. 38 (il.)
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, red. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2018, s. 43 (il.)
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Szczecin 1999, s. 97 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 70 (il.)
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, Kraków 1999, s. 77 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1998, s. 70 (il.)
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 123 (il.)





15

TADEUSZ MAKOWSKI

1882–1932

Jabłka i gruszki, około 1922–1923

olej/ płótno, 16 x 22 cm
aygnowany l.d.: "Makowski"
notatki numeryczne na odwrociu

estymacja:
60 000 – 90 000 PLN
14 200 – 21 200 EUR

POCHODZENIE:
Kazimierz Romanowicz, Galerie Lambert, Paryż, zakup 1981

WYSTAWIANY:
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1999
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 8 lipca – 4 października 1998
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 93 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 63 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 1998, s. 63 (il.)
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 112 (il.)



16

TADEUSZ MAKOWSKI

1882–1932

Troje dzieci z kwiatami, 1931

akwarela, piórko, tusz/papier, 17,5 x 23,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany p.d.: "Bonne fête à mon ami Georges! TM | Le 16 Oct.931"
inne tytuły: Życzenia imieninowe

estymacja:
60 000 – 90 000 PLN
14 200 – 21 200 EUR

POCHODZENIE:
Jerzy Górecki (1909–1983), Paryż
Zbigniew Michael Legutko (1940–2006), marszand, Nowy Jork, zakup 1983

WYSTAWIANY:
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1999
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 8 lipca – 4 października 1998

LITERATURA:
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 112 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 81 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 1998, s. 81 (il.)
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. b.n. (spis obrazów nie wystawianych)

EUGENIUSZ ZAK

1884–1926

"Głowa młodzieńca w szpiczastej czapce", około 1922–24

olej/tektura, 40 x 32 cm
sygnowany l.g.: ' Eug.Zak'
na odwrociu reprodukcja z czasopisma, nalepka Muzeum Narodowego w Warszawie
oraz na krośnie malarskim pieczęć kolekcjonera

estymacja:
250 000 – 350 000 PLN
59 000 – 82 000 EUR

POCHODZENIE:
aukcja w Lipert Gallery, Brooklyn, New York, 1986

WYSTAWIANY:
August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024
École de Paris – Artyści polsko-żydowscy, Galeria Sztuki Współczesnej Akademii Lubrańskiego, Poznań, 17 stycznia – 14 kwietnia 2024
Eugeniusz Zak 1884–1926, Muzeum Narodowe w Warszawie, 18 grudnia 2003 – 29 lutego 2004
École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn, październik – grudzień 2000
École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe, Leszno, maj – lipiec 2000
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe, Szczecin, grudzień 1999 – marzec 2000
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 6 lipca – 3 października 1999
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Poznańskich, Łódź, 1998 – 1999
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki, Kraków, lipiec – sierpień 1998
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 300 (il.)
École de Paris. Artyści polsko-żydowscy, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Akademii Lubrańskiego, Poznań 2024, s. 123 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2022, s. 41 (il.)
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, red. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2018, s. 51 (il.)
Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak 1884–1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 152 (il.)
Artur Tanikowski, Eugeniusz Zak, Sejny 2003, s. 182, 103 (il.)
École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn 2000, s. 56 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe, Leszno 2000, s. 54 (il.)
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Szczecin 1999, s. 166 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1999, s. 106 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Łódź 1998–1999, s. 269 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Kraków 1998, s. 281 (il.)
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 152 (il.)
M. Rola [Michael Legutko], Eugeniusz Zak, "Pro Arte", lato 1987, s. 13

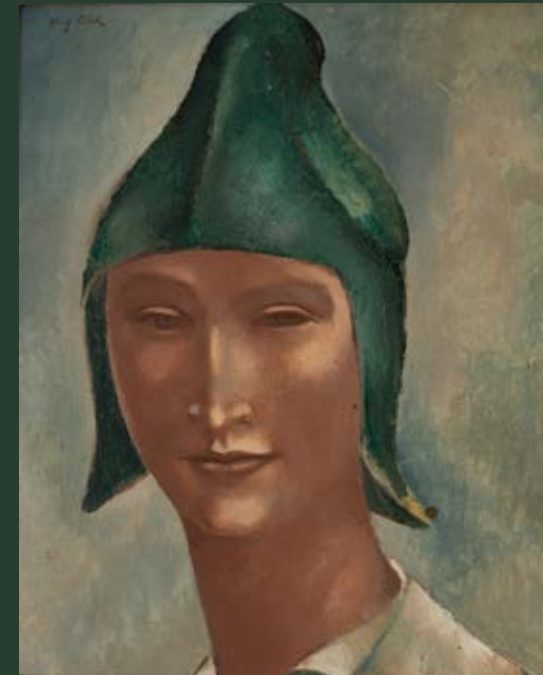




Portret fotograficzny Eugeniusza Zaka, 1912, fot. Henri Manuel, zbiory ikonograficzne Muzeum Narodowego w Warszawie



Eugeniusz Zak, Głowa młodzieńca w szpiczastej czapce, 1922–1924, kolekcja prywatna



„ZAK BYŁ MALARZEM WYTWORNYM, KOLORYSTĄ SUBTELNYM, TRZYMAJĄCYM SIĘ NA UBOCZU, ANI ZA BARDZO NA PRAWO, ANI NA LEWO, MALUJĄCYM POGODNIE I WESOŁO, RYTMICZNĄ NUTĄ I WŁASNYM RYSUNKIEM. ZAWSZE TO MIŁO POMYŚLEĆ, ŻE BYŁ JEDNYM Z TYCH NIELICZNYCH MALARZY POLSKICH, KTÓRZY UZNANIE UMIELI SOBIE ZJEDNAĆ ZA GRANICĄ, BO NAZWISKO JEGO NIEOBCE SFEROM ARTYSTYCZNYM WE FRANCJI, NIEMCZECH I AMERYCE, A WIADOMO, JAK PARYŻ SPALA TALENTY SŁABSZE W PŁOMIENIU ZAPOMNIENIA I JAK TWARDO ZDOBYWA SIĘ JEGO UZNANIE”.

TADEUSZ MAKOWSKI, „PAMIĘTNIK”, WSTĘP I KOMENTARZ WŁADYSŁAWA JAWORSKA, WARSZAWA 1961, S. 299–300

Po 1917 roku w malarstwie Eugeniusza Zaka – obok idyllicznych przedstawień natury – pojawiły się nowe wątki tematyczne, odmienne podejście do postaci oraz zmieniona technika malarska. Artysta zaczął umieszczać swoje postacie we wnętrzach, a zamiast lirycznych bohaterów sielanek ukazywał świat nierealny, pełen odwróconych znaczeń. Jego nowi bohaterowie to ludzie „wolni” – komedianti, tancerze, cyrkowcy, aktorzy kukiełkowi, a także przedstawiciele marginesu społecznego: żebracy, pijacy i włóczędzy. W jego twórczości pojawił się również motyw macierzyństwa, jednak w zupełnie innej scenerii niż dotychczas.

Motywy komediantów – Pierrota, Arlekina czy Pulcinelli – obecne były w europejskim malarstwie już od końca XVI wieku, pojawiając się m.in. w dziełach Jacques’a Callota, Antoine’a Watteau, Edgara Degasa czy Paula Cézanne’a. W Polsce sięgali po nie m.in. Jan Piotr Norblin, Witold Wojtkiewicz oraz Józef Wodziński. Zak również odwołał się do świata commedia dell’arte, karnawału i weneckich maskarad, nadając im jednak nowe, głębsze znaczenia.

Na początku XX wieku temat ten ponownie zyskał na znaczeniu za sprawą Pabla Picassa, który w okresie błękitnym i różowym łączył wizerunki komediantów z mizeryalistycznym przesłaniem i kultem cierpienia. W twórczości Zaka podobne motywy pojawiły się jeszcze wcześniej, jednak zyskiwały odmienny wyraz. Artysta czerpał z klasycyzmu, lecz jego obrazy coraz wyraźniej zmierzały ku nowym koncepcjom dekoracyjnej aranżacji.

Doświadczenia I wojny światowej miały istotny wpływ na kształtowanie się nowego nurtu w twórczości Zaka, który w tym okresie zbliżył się stylistycznie do Leopolda Gottlieba. Obaj artyści, od dawna zaprzyjaźnieni, brali udział w I Wystawie Ekspresjonistów Polskich w Krakowie w listopadzie 1917 roku. Po wojnie Gottlieb udał się do Zakopanego, gdzie – jak sam wspominał – przeszedł „ostateczną przemianę”. Jego malarstwo nabrało religijnego charakteru, a tematyka sakralna służyła mu do wyrażania treści społecznych, zgodnych z ideą chrześcijańskiego socjalizmu.

W odróżnieniu od Gottlieba, którego twórczość zakorzeniona była w inspiracjach chrześcijańskich, Zak rozwijał własny styl, oparty na klasycyzujących formach, dążąc do harmonijnego ujęcia kompozycji – dbał o rytmikę linii, równowagę form i barw. Po okresie tradycjonalizmu porzucił realistyczne przedstawienia rzeczywistości, skupiając się na strukturze obrazu.

Zak często opracowywał pojedyncze motywy figuralne, które następnie łączył w bardziej rozbudowane kompozycje. Przykładem tego może być obraz „Głowa młodzieńca w szpiczastej czapce”, do którego zachowały się szkice przygotowawcze. Melancholijny, nieobecny wzrok postaci, spojrzenie skierowane „do wewnątrz”, sugerują zdeformowaną rzeczywistość, oderwaną od sensu i konkretności. Podobne cechy odnaleźć można u Amedeo Modiglianiego – obaj artyści, reprezentanci tzw. Szkoły Paryskiej, unikali zaznaczania źrenic w oczach portretowanych postaci, nadawali sylwetkom wydłużone proporcje i stosowali powtórzenia formalne, które prowadziły do typizacji postaci, a tym samym do ich depersonalizacji. Taki zabieg można odczytać jako świadome przyjęcie melancholii jako estetycznej postawy twórczej.

18

HENRI MANUEL

1874-1947

Portret Eugeniusza Zaka w pracowni na Montparnasse w Paryżu, przy sztaludze z dwoma obrazami, 1910-11

odbitka fotograficzna/papier fotograficzny, 26,5 x 20 cm (w świetle oprawy)
sygnowany piórem l.d.: 'Henri Manuel' oraz opisany l.d.: 'PARIS'

estymacja:

1 500 – 2 500 PLN

400 – 600 EUR

Henri Manuel należał do czołowych fotografów portretowych Paryża pierwszej połowy XX wieku. W 1900 roku założył własne atelier, które szybko stało się jednym z najważniejszych adresów artystycznej i towarzyskiej elity miasta. Jego obiektyw uchwycił takich twórców jak Auguste Rodin, Claude Monet, André Gide czy Colette, a także wielu polityków i przedstawicieli świata mody. Styl Manuela wyróżniał się elegancją, starannie kontrolowanym światłem i subtelną psychologią. Wśród modeli Manuela znalazł się Eugeniusz Zak, polsko-francuski malarz związany z École de Paris. Manuel sportretował go na początku drugiej dekady XX wieku, kiedy Zak coraz wyraźniej zaznaczał swoją obecność na paryskiej scenie artystycznej. Na jego zdjęciach – tym prezentowanym w katalogu, ale i innych kompozycjach znanych z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie – widzimy malarza ujętego z powagą i dystansem, niemal jak dandysa – co koresponduje z melancholijnym i stylizowanym charakterem jego malarstwa.

PARIS

Henri Manuel

19

GEORGES LELEU

Para lamp, Francja, lata 20.-30. XX w.

szkło, metal niklowany, 50 x 40 x 40 cm
oznaczenie wytwórni na kloszu: 'LeleuG'

estymacja:
8 000 – 12 000 PLN
1 900 – 2 900 EUR

POCHODZENIE:
Armory Show, Madison Avenue, Manhattan, Nowy Jork, zakup w latach 80. XX wieku



20

LEOPOLD BAUER

1872-1938

Biurko gabinetowe, 1902

drewno, skóra, metal, 79 x 145 x 75 cm
drewno, fornirowane mahoniem i drewnem cytrynowym
wykonane przez: Michael Niedermoser

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
7 100 – 9 500 EUR

POCHODZENIE:
Wolfgang Ritschka, The Galerie Metropol, Wiedeń i Nowy Jork, zakup 1986



LEOPOLD BAUER

Architekt wnętrza i detalu

Leopold Bauer jest jednym z czołowych przedstawicieli Secesji Wiedeńskiej. Miał zmysł do łączenia nowoczesnych form z tradycją, wykorzystywał przy tym innowacyjne materiały i rozwiązania konstrukcyjne. Jego ścieżka kariery prowadziła od modernizmu do poszukiwań nowego historyzmu w architekturze i wystroju wnętrz.

Na przełomie XIX i XX wieku Wiedeń był jednym z najważniejszych ośrodków architektonicznych i artystycznych w Europie. To tutaj rodziły się i ścierały ze sobą nowe idee, które silnie rezonowały w środowiskach artystycznych całej Europy. W okresie fin de siècle Austro-Węgry pomimo narastających napięć społecznych i politycznych, szczególnie pomiędzy arystokracją a władzami państwowymi, wciąż należały do liczących się potęg starego świata. Wiedeń był jej reprezentacyjną wizytówką, a zarazem centrum życia politycznego, kulturalnego i naukowego. W II połowie XIX wieku i początkach XX wieku dwór Habsburgów z cesarzem Franciszkiem Józefem na czele dążył do tego, by stolica odzwierciedlała majestat i potęgę imperium. Cesarz wspierał budowę i rozwój obiektów ważnych architektonicznie, które były symbolem potęgi i stabilności dynastii. Stąd monumentalne przedsięwzięcia urbanistyczne, takie jak budowa reprezentacyjnej Ringstrasse, wzdłuż której powstały gmachy opery, muzeów, parlamentu czy uniwersytetu. Równolegle bogate rody arystokratyczne i finansowa elita rywalizowały o prestiż poprzez fundowanie pałaców, willi czy dzieł sztuki użytkowej, które stawały się świadectwem prosperity. Wiedeń przełomu wieków był więc nie tylko areną politycznych decyzji, lecz także laboratorium nowoczesnej architektury i sztuki, które rozwijały się dzięki ogromnym nakładom inwestycyjnym. Z jednej strony służyły one podtrzymywaniu tradycyjnego majestatu monarchii (stąd też znakomite kształcenie w zakresie stylu historycznych), z drugiej otwierały przestrzeń dla innowacyjnych rozwiązań i śmiałych wizji architektów, takich jak Joseph Maria Olbrich i Otto Wagner – pionierzy Secesji Wiedeńskiej.

Właśnie ta wyjątkowa sytuacja sprawiła, że miasto stało się jednym z najważniejszych centrów kulturalnych Europy, w którym monumentalne projekty spotykały się z nowymi ideami, tworząc unikalny klimat przełomu wieków. W tej atmosferze studia na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu rozpoczyna urodzony na terenach dzisiejszych Czech syn hotelarza, Leopold Bauer. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu w latach 1893–96, początkowo pod okiem wybitnego przedstawiciela historyzmu Karla von Hasenauera, uznawanego za jednego z ważniejszych architektów posługującego się formami neobarokowymi, a następnie u Otto Wagnera. W 1913 ponownie związał się z wiedeńską uczelnią jako wykładowca, gdzie nauczał do 1919. To właśnie tam, w atmosferze artystycznego fermentu, wykształcił się jego warsztat i indywidualna wizja architektury.

Dorobek Bauera uosabiają projekty takie jak brneriska willa dla Karla Reissiga, uznawana za jedną z pierwszych nowoczesnych domów na terenie panowania monarchii habsburskiej. Willa miała być przede wszystkim dostosowana do praktycznych potrzeb rodziny właściciela i gwarantować wygodne życie, a także pomieścić służbę. Równocześnie stale zwiększała się liczba i jakość udogodnień sanitarnych: to w nowych willach po raz pierwszy na szeroką skalę wprowadzono łazienki, montowano toalety i centralne ogrzewanie. Opisany standard tak naturalny współcześnie kształtował się właśnie w latach 1890–1900. Prosta bryła o klarownych proporcjach, z geometrycznym wzorem na fasadzie ujawniała moment powolnego odchodzenia Bauera od secesji w stronę modernizmu. W późniejszym okresie twórczości podejmował się również zleceń na monumentalne gmachy użyteczności publicznej, które zgodnie z panującymi zwyczajami projektował w duchu historyzmu.

Wiedeński artysta nie ograniczał się jednak do architektury budynków. Projektował również meble, ceramikę, szkło i elementy wyposażenia wnętrz. Jedną z osób, z którymi współpracował, był czeski producent szkła Johann Loetz Wítwe. W porozumieniu z firmą Backhausen tworzył również wzory tkanin, które weszły do światowego kanonu i pokazywane są m.in. w paryskim Musée d’Orsay. Projektowane przez Leopolda Bauera przedmioty użytkowe odznaczają się wysoką jakością wykonania i są wykończone z elegancją, co czyni go architektem nie tylko monumentalnych realizacji, ale także wnętrza i detalu.



Salon z motywem szachownicy, projekt: Leopold Bauer



No. 720 F. Leather.

No. 330. Leather.

No. 720 F. Sideview.

This Suite is Furnished With "Silver" Mounts and Trimmings.



No. 720 C. Leather, 43 in. Seat.



21

JOSEF HOFFMANN

1870-1956

Fotel, model numer 720, Jacob & Josef Kohn, Wiedeń, pocz. XX w.

buk, metal, 80 x 63 x 63 cm
drewno bukowe, siedzisko i oparcie tapicerowane, wykończenia elementy metalowe

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 800 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:

Wolfgang Ritschka, The Galerie Metropol, Wiedeń i Nowy Jork, zakup 1986

WYSTAWIANY:

Vienna 1900. Art, architecture & design, The Museum of Modern Art, New York, 3 lipca – 26 października 1986 (ten egzemplarz)

Vienne 1880-1939. L'Apocalypse Joyeuse, Centre Georges Pompidou, Paryż, 13 stycznia – 5 maja 1986 (ten egzemplarz)

LITERATURA:

Kirk Varnedoe, Vienna 1900. Art, architecture & design, katalog wystawy, The Museum of Modern Art, New York 1986, s. 85 (il., ten egzemplarz)

Josef Hoffmann. Sanatorium Purkersdorf, oprac. Gunter Breckner, New York-Vienna 1985, s. 38-41 (il.)



22

JOSEF HOFFMANN

1870-1956

Komplet wypoczynowy model 330/F, Jacob & Josef Kohn, Wiedeń, pocz. XX w.

buk, mosiądz, skóra
w skład zestawu wchodzi:
kanapa (100 x 120 x 50 cm)
dwa fotele (100 x 56 x 50 cm)

estymacja:
50 000 – 60 000 PLN
11 800 – 14 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Buenos Aires, lata 80. XX wieku



23

PARAWAN SECESYJNY

pocz. XX w.

buk, mosiądz, tkanina, 145 x 127 x 2 cm
lustro w zwieńczeniu części środkowej

estymacja:
3 000 – 5 000 PLN
800 – 1 200 EUR

POCHODZENIE:
Wolfgang Ritschka, The Galerie Metropol, Wiedeń i Nowy Jork, zakup 1986

DINANDERIE I TWÓRCZOŚĆ CLAUDIUSA LILOSSIERA

Dinanderie to termin pochodzący od belgijskiego miasta Dinant, które w średnio-wieczu słynęło z produkcji ozdobnych przedmiotów z kutego mosiądzu. Technika ta obejmuje wykonywanie naczyń, mis, dzbanów, wazonów i innych przedmiotów użytkowych z metalu – głównie miedzi i jej stopów – często zdobionych grawerunkiem, repusowaniem lub patynowaniem. Dinanderie przeżywało swój renesans w okresie secesji i art déco, kiedy to rzemiosło artystyczne zyskało nową wartość, a przedmioty codziennego użytku zaczęto traktować jako dzieła sztuki.

Jednym z najwybitniejszych przedstawicieli XX-wiecznego dinanderie był Claudius Linossier (1893–1953), francuski artysta-rzemieślnik specjalizujący się w tworzeniu unikalnych form z patynowanego mosiądzu. Linossier rozpoczął swoją karierę jako złotnik, lecz szybko zainteresował się technikami metaloplastycznymi. Jego prace charakteryzują się prostotą formy, precyzją wykonania oraz wyjątkowym wyczuciem koloru i struktury powierzchni, osiąganym dzięki eksperymentom z chemicznymi patynami. Artysta często łączył tradycyjne techniki z nowoczesnym podejściem do projektowania, przez co jego dzieła są zarówno hołdem dla historii rzemiosła, jak i wyrazem ducha nowoczesności.

Twórczość Linossiera wpisuje się w estetykę art déco, jednak wyróżnia się oszczędnością ornamentyki i skupieniem na materiale jako nośniku wartości estetycznej. Jego wazon, misy i puszki nie są jedynie użytkowymi przedmiotami – to autonomiczne dzieła sztuki, które zachwycają subtelnością detalu oraz głębią kolorystyczną uzyskiwaną dzięki warstwowym patynom. Linossier osiągał efekty wizualne przypominające kamień lub ceramikę, co świadczy o jego mistrzostwie w pracy z metalem. Dziś jego dzieła znajdują się w zbiorach najważniejszych muzeów sztuki dekoracyjnej na świecie i stanowią istotny rozdział w historii europejskiego rzemiosła artystycznego XX wieku.



24

CLAUDIUS LILOSSIER

1893–1953

Wazon, 1927

miedź, 26 x 16 x 16 cm

na spodzie sygnowany i datowany w masie: 'CL-LLINOSSIER'

dinanderie – naczynie ręcznie wykonywane, o bogatej strukturze z patynowanej miedzi i stopów metali

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 600 – 4 800 EUR

POCHODZENIE:

Andy Warhol (1928–1987)

Peter Brant (ur. 1947), amerykański przedsiębiorca i kolekcjoner

ZŁOTE SERCE PARYŻA

Wyroby z metalu Jeana Puiforcata



Jean Puiforcat (1897-1945) był jednym z najważniejszych francuskich projektantów sreber i wyrobów metalowych w okresie międzywojennym, a jego twórczość jest uznawana za kwintesencję stylu art déco. Urodzony w rodzinie o wielopokoleniowej tradycji złotniczej Puiforcat zdobył wykształcenie w École des Beaux-Arts oraz w warsztacie rodzinnym, co pozwoliło mu połączyć klasyczne rzemiosło z nowoczesną wizją projektowania. Jego prace odznaczają się geometryczną klarownością, funkcjonalizmem i luksusową elegancją, przy czym metal – głównie srebro – staje się tu medium czystej formy i wyrafinowanej estetyki.

Puiforcat zrewolucjonizował francuskie złotnictwo, redefiniując rolę przedmiotów codziennego użytku jako pełnoprawnych dzieł sztuki. Zainspirowany kubizmem i architekturą modernistyczną, projektował formy złożone z precyzyjnie skonstruowanych brył – walców, stożków i kul – często zestawianych z luksusowymi materiałami, takimi jak heban, kość słoniowa czy kryształ. Zamiast barokowego przepychu czy ornamentalnych

dekoracji stawiał na doskonałość proporcji, rytm i światłocień powierzchni metalu. Jego sztucce, świeczniki, dzbanki czy naczynia stołowe, choć silnie zakorzenione w funkcji użytkowej, są zarazem przykładami awangardowego myślenia o formie w przedmiocie.

Działalność Jeana Puiforcata miała istotny wpływ nie tylko na rozwój francuskiego wzornictwa, lecz także na międzynarodowe postrzeganie metalu jako medium artystycznego. Współpracował z prestiżowymi domami towarowymi oraz brał udział w najważniejszych wystawach sztuki użytkowej, w tym w Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłowej w Paryżu w 1925. Jego twórczość łączyła w sobie mistrzostwo rzemieślnicze, nowoczesną estetykę i filozofię projektowania zorientowaną na harmonię między pięknem a funkcją. Dzięki temu Puiforcat uznawany jest za jednego z ojców nowoczesnego designu metalowego i „złote serce Paryża” – symbol elegancji i wyrafinowania epoki art déco.



25

ZESTAW NACZYŃ

Jean Puiforcat, Francja, lata 20.-30. XX w.

srebro pr. '1', częściowo złożony, uchwyty drewniane, waga: 2243 g

w skład zestawu wchodzi:

dzbanek 11 x 9 x 13 cm

dzbanek 15 x 17 x 12 cm

kubek 10 x 10,5 x 6,5 cm

na spodzie każdego elementu oznaczenie złotnika: 'EP' Emila Puiforcat czynny w Paryżu, państwowa punca francuska, próba srebra: '1'

estymacja:

12 000 – 20 000 PLN

2 900 – 4 800 EUR



26

TERMOS

Cartier, Francja, pocz. XX w.

srebro pr. '925-1000', szkło wewnątrz – producent 'PYREX',
waga: 2528 g, 30 x 15 x 15 cm

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR



27

LOUIS W. RICE

1872-1933

Shaker i cukiernica "Skyscraper", Bernard Rice's Sons, Stany Zjednoczone Ameryki, lata 30. XX w.

plater, w skład zestawu wchodzi:

dzbanek 28 x 19 x 10 cm

cukiernica 11 x 23 x 13 cm

na spodzie oznaczenie wytwórni: 'SKYSCAPER | DES. PAT. PENDING APOLLO E. P. N. |
MADE IN U.S.A. BY | BERNARD RICE'S SONS. INC | '5265', (cukiernica), '5267' (Shaker)

estymacja:

12 000 – 20 000 PLN

2 900 – 4 800 EUR

AMERYKAŃSKIE ART DÉCO

INSPIRACJE DRAPACZAMI CHMUR



Transatlantyk Batory na tle drapaczy chmur w Nowym Jorku

Art déco to jeden z najbardziej rozpoznawalnych stylów XX wieku – elegancki, dynamiczny, łączący tradycję z nowoczesnością. Jego język form, zaprezentowany światu podczas paryskiej wystawy „Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes” w 1925 szybko przekroczył granice Europy. Najpełniejszy wyraz znalazł w Stanach Zjednoczonych, gdzie miasta takie jak Nowy Jork i Chicago stały się laboratoriami architektury wysokościowej oraz ikonami nowej epoki metropolii. W II połowie lat 20. XX wieku drapacze chmur zaczęły wyznaczać rytm życia wielkiego miasta. Chrysler Building (1930, proj. William Van Alen) i Empire State Building (1931, proj. Shreve, Lamb & Harmon) stały się symbolami potęgi gospodarczej Stanów Zjednoczonych i technologicznego postępu, a równocześnie wizualnym znakiem nowoczesności. Ich fasady o pionowych podziałach, zwieńczone geometrycznymi hełmami, zdefiniowały estetykę nowoczesnej architektury. Właśnie te monumentalne formy inspirowały artystów tworzących w duchu art déco. Geometryczne uproszczenia, zamiłowanie do symetrii i gra światła na metalicznych powierzchniach przenikały do sztuki użytkowej. Wazon czy zegar mógł przypominać smukłą sylwetkę wieżowca, a lampy i świeczniki – piętrzące się schodkowo struktury. Tak rodził się styl totalny, obecny w architekturze, rzeźbie, grafice, biżuterii, meblach i przedmiotach codziennego użytku. Sztuka art déco w Ameryce nierozzerwalnie wiązała się także z kulturą masową. Reklamy, plakaty i grafika wykorzystywały motyw miasta jutra, w którym człowiek żył w cieniu potężnych konstrukcji z betonu, szkła i stali. Modernistyczna wizja przyszłości wyrażała się w dynamicznych, wznoszących się ku niebu liniach, w rytmie zigguratów i ornamentyce inspirowanej technologią, astronomią czy egzotyką, od motywów egipskich po geometryczne wzory Indian Pueblo. Równie spektakularne były wnętrza amerykańskich kin, teatrów i hoteli, gdzie architektoniczną monumentalność łączono z luksusem materiałów takich jak marmur, laka czy szkło. Blask nowoczesnych metropolii znajdował odzwierciedlenie w przedmiotach codziennego użytku. Z jednej strony odwoływały się one do stalowych konstrukcji i świetlnych iluminacji miasta, z drugiej mówiły o ludzkiej ambicji i wierze w lepszą przyszłość. Dzisiejsza fascynacja art déco wynika nie tylko z atrakcyjności formalnej, lecz także z symbolicznego wymiaru. Styl ten doskonale oddaje ducha międzywojennego optymizmu: wiarę w postęp i modernizację. Twórcy art déco, pracując zarówno nad unikatowymi dziełami, jak i przedmiotami w limitowanych seriach, pozostawili spuściznę, która do dziś inspirowała kolekcjonerów. Na rynku sztuki szczególnie ceni się realizacje inspirowane drapaczami chmur. Są to przedmioty, które przenoszą monumentalną architekturę w skalę użytkową. Reprezentują złotą erę metropolii, czasu, gdy marzenia o przyszłości materializowały się w szkłe i metalu. Amerykańskie art déco pozostaje nie tylko stylem, lecz także mitem. To opowieść o cywilizacji, która odważyła się sięgnąć do chmur, i o sztuce, która tę odwagę potrafiła uchwycić w formach pełnych elegancji, światła i rytmu.

PIOTR MICHAŁOWSKI

1800–1855

"**Głowa konia**", około 1840

olej/płótno, 81,5 x 70 cm
sygnowany l.d.: 'P.Michałowski'
na odwrociu papierowe nalepki inwentarzowe opisane piórem
na krośnie malarskim nalepki wystawowe Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z 1913 roku,
Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie z 1925 roku oraz pieczęć kolekcjonera

estymacja:
300 000 – 600 000 PLN
71 000 – 141 000 EUR

POCHODZENIE:
własność Józefy Michałowskiej, córki artysty
własność Dominika Łempickiego, wnuka artysty, Warszawa
kolekcja antykwariusza Abe Gutnajera, Warszawa
kolekcja Emila Merwina, Wiedeń
antykwariat Czesława Bednarczyka, Wiedeń, zakup 1979

WYSTAWIANY:
Piotr Michałowski 1800–1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin,Muzeum Narodowe w Krakowie, 2000
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1998
Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992
Jerzy Sienkiewicz, Bedeutende Gemälde Polinischer Meister. Ausstellungskatalog, Kunst und Antiquitäten Czesław Bednarczyk, Wien 1969
Piotr Michałowski, Galerie Würthle, Wien 1934,
Koń w malarstwie i rzeźbie polskiej, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1913

LITERATURA:
Piotr Michałowski 1800–1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2000, s. 199
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 39 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 22 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1998, s. 22 (il.)
Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 8 (il.)
Jerzy Sienkiewicz, Bedeutende Gemälde Polinischer Meister. Ausstellungskatalog, Kunst und Antiquitäten Czesław Bednarczyk, Wien 1969, nr kat. 8, s. nlb. 25 (il.)
Katalog zur Ausstellung Piotr Michałowski, Galerie Würthle, Wien 1934, nr kat. 1
Katalog ilustrowany wystawy "Koń w malarstwie i rzeźbie polskiej" w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1913, nr kat. 110



OD VERNETÓW DO GÉRICAULTA

Europejskie konteksty twórczości Piotra Michałowskiego

„W TOWARZYSTWIE DWÓCH UCZNIÓW SWOICH ZWIEDZAŁEM [W ROKU 1926] OTWARTĄ PO WOJNIE GALERIĘ SZTUKI EUROPEJSKIEJ W GÓRNYM BELWEDERZE. ZGROMADZONO TAM PRZEWAŻNIE DZIEŁA MISTRZÓW AUSTRIACKICH, NIEMIECKICH, NIECO FRANCUSKICH O WIELKICH NAZWISKACH, TAKICH JAK GÉRICAULT, COURBET, COROT, DAUMIER. AŻ OTO – OCZOM WIERZYĆ SIĘ NIE CHCE – POŚRÓD TYCH PIONIERÓW MALARSTWA NOWOCZESNEGO I RAZEM Z NIMI NAZWISKO POLSKIE – MICHAŁOWSKI! RADOŚĆ I DUMA NAPEŁNIA SERCA NASZE, ALE I ŻAŁ DO WŁASNEGO NARODU, ŻE NA WIELKOŚĆ TEGO TEGO POLSKIEGO O POKROJU PRAWDZIWIE EUROPEJSKIM TWÓRCY, KTÓREGO EMANACJĘ DUCHOWĄ TAK NIETRUDNO WŁĄCZYĆ BYŁO MOŻNA WYSIŁEK TWÓRCZY NAJPOTĘŻNIEJSZYCH PRĄDÓW MALARSKICH JEGO CZASU, EUROPIE WSKAZAĆ MUSIELI OBCY”.

KS. PROF. SZCZĘSNY DETTLOFF

W opinii współczesnych przed połową XIX wieku malarstwo polskie pozostawało w stanie niemal całkowitej stagnacji. Brakowało instytucjonalnego wsparcia, a przede wszystkim mecenatu państwowego, który mógłby stworzyć warunki do rozwoju sztuki. Jedyną formą pomocy dla artystów były zamówienia prywatne, nieliczne i rozproszone. W tym właśnie kontekście działał Piotr Michałowski, rówieśnik Adama Mickiewicza, którego twórczość ukształtował intelektualny ferment epoki, łączący kult Napoleona z romantycznymi ideami.

Kłeska powstania listopadowego i konieczność wyjazdu rodziny Michałowskiego z kraju wpłynęły na decyzję artysty o rezygnacji z dotychczasowej kariery rządowej i poświęceniu się działalności malarskiej. Do Paryża Michałowski przybył w 1832 roku jako twórca wciąż jeszcze amatorski. Nie podjął studiów w akademii, a jego potencjalni mistrzowie, Horace Vernet i Eugène Delacroix, przebywali wówczas poza Francją. Związał się jednak z pracownią Nicolasa-Toussaint Charleta, dzięki czemu wszedł w krąg francuskich romantyków. Krąg ten odwoływał się do dziedzictwa Théodore’a Géricaulta i pielęgnował tradycję pozostającą w wyraźnej opozycji wobec akademickiego kanonu. W kontekście politycznym należy przypomnieć, że po rewolucji lipcowej tradycje bonapartystowskie zostały włączone do oficjalnej ideologii państwowej.

Epoka napoleońska otworzyła możliwość wprowadzenia do malarstwa monumentalnego tematyki współczesnej, niezapśredniczonej przez język mitologii, mieszczącej się w tradycyjnych układach alegorycznych. Ukształtowało to nowe pryncypia malarstwa romantycznego, którego Michałowski stał się w Polsce najważniejszym przedstawicielem.

Już we wczesnych pracach Michałowskiego wyraźne są motywy, które powracały w całej jego twórczości: konie i tematyka militarna. Wpływ na ich obecność mieli Aleksander Orłowski oraz przede wszystkim Carle i Horace Vernet. Warto przypomnieć, że dom rodzinny artysty w Krzysztoforzycach zdobyła obszerna seria litografii autorstwa starszego z Vernetów. Nietypowe oblicze historyzmu w malarstwie Michałowskiego przejawiało się w rezygnacji z anegdoty i zindywidualizowanego portretu na rzecz anonimowych typów o charakterze alegorycznym. Artysta świadomie odrzucał konwencjonalną ikonografię oficjalną. Styl Michałowskiego należy określić jako gwałtowny, potoczysty, momentami surowy, uwidaczniający się w zdecydowanych plamach barwnych i efektach światłocieniowych. Odważne kinetyczne ujęcia i gwałtowność gestu malarskiego stawiają go w jednym szeregu z takimi twórcami jak Théodore Géricault i Eugène Delacroix.

MICHAŁOWSKI

jako malarz koni

Podobnie jak Géricault, który wielokrotnie podejmował tematykę animalistyczną, Michałowski szczególnie upodobał sobie konie. Znanе są jego dzieła powstałe pod bezpośrednim wpływem malarstwa francuskiego mistrza, w tym „Kirasjer z koniem”, obraz przed II wojną światową znajdujący się w warszawskiej kolekcji Władysława Kościelskiego. W ówczesnej hierarchii akademickiej malarstwo animalistyczne nie cieszyło się jednak wysoką estymą, choć było popularnym tematem kolekcjonerskim. Michałowski wyróżniał się na tym tle jako wybitny animalista. W1837 roku artysta przejął po zmarłym ojcu majątek w Krzysztoforzycach. Świadectwo Celiny Michałowskiej wskazuje, że doświadczenie ziemianina i malarza przenikały się w jego twórczości: każdorazowo, kiedy nabywał nowego konia, wykonywał jego portret.

W 1844 roku Michałowski spotkał w dobrach Władysława Rozwadowskiego Juliusza Kossaka. Zaprosił wówczas młodego artystę do Bolestraszyc, gdzie – jak wspominał później Kossak – okazał mu niezwykłą życzliwość i hojność, dzieląc się swoim doświadczeniem i dorobkiem. Juliusz Kossak tak wspomina w „Autobiografii” ten pobyt: „Z malarzy, którzy mi radami i swoją nauką nie szczędzili dopomóc [...], wymienić muszę śp. Piotra Michałowskiego, najznakomitszego malarza koni i akwarelisty, któren poznawszy mnie w Rytarowicach u hr. Rozwadowskiego, gdzie przyjechał araby sprowadzone oglądać i widząc moje rysunki zaprosił do siebie do Bolestraszyc pod Przemyśłem, gdzie mi wszytskie swoje skarby talentu i pracy pokazał, nie szczędząc rad godnych mistrza, dziś mi jeszcze drogich” (Kazimierz Olszański, Juliusz Kossak, Wrocław 1988, s.13)

**DROGA DO UZNANIA:
MICHAŁOWSKI W ŚWIADOMOŚCI KRYTYKÓW I INSTYTUCJI**

Do wystawy lwowskiej w 1894 roku twórczość Piotra Michałowskiego pozostawała prywatnym zajęciem „amatora i bogatego Pana”, jak określił artystę Władysław Łuszczkiewicz. Na wystawie zorganizowanej przez Jana Bołozę Antoniewicza zaprezentowano znaczną część spuścizny. „Po sąsiedzku” odbywała się równolegle retrospektywa dzieł Jana Matejki. Pod koniec XIX wieku recepcja twórczości Michałowskiego uległa zasadniczej zmianie – zaczęto konsekwentnie wprowadzać jego oeuvre do literatury. Wyrazem uznania stało się poświęcenie artyście osobnej sali w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w krakowskich Sukiennicach, gdzie zaprezentowano całość jego dzieł olejnych bez uprzedniej selekcji.

Obecnie zasadnicza część spuścizny Michałowskiego znajduje się w zbiorach muzealnych, a liczne jego dzieła eksponowane są na wystawach stałych. Z najnowszego stanu badań wynika, że w rękach prywatnych pozostaje około czterdziestu obrazów artysty. Jedenaście płócien należało przez lata do kolekcji Wojciecha Fibaka, a Głowa konia była dziełem szczególnie cenionym przez jego matkę Joannę.



Portret Juliusza Kossaka trzymającego obraz Piotra Michałowskiego „Maksymilian Oborski na koniu”, fot. Karol Beyer, 1854, zbiory ikonograficzne Muzeum Narodowego w Warszawie



Théodore Géricault, Głowa siwego konia, 1815, Luwr

29 α

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Informel", 1961

olej/ płótno, 81 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T.KANTOR | 8.1951 | Mörtviken'

na odwrociu numer: '1679'

estymacja:

350 000 – 450 000 PLN

82 00 – 106 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny Ahrenbergów, Szwajcaria

Polswiss Art, grudzień 2022

WYSTAWIANY:

Nowe pokolenie i klasycy z Kolekcji Wojciecha Fibaka, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu,

28 czerwca 2024 – 5 stycznia 2025

Tadeusz Kantor, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurych, 30 sierpnia – 26 października 2008

LITERATURA:

Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu,

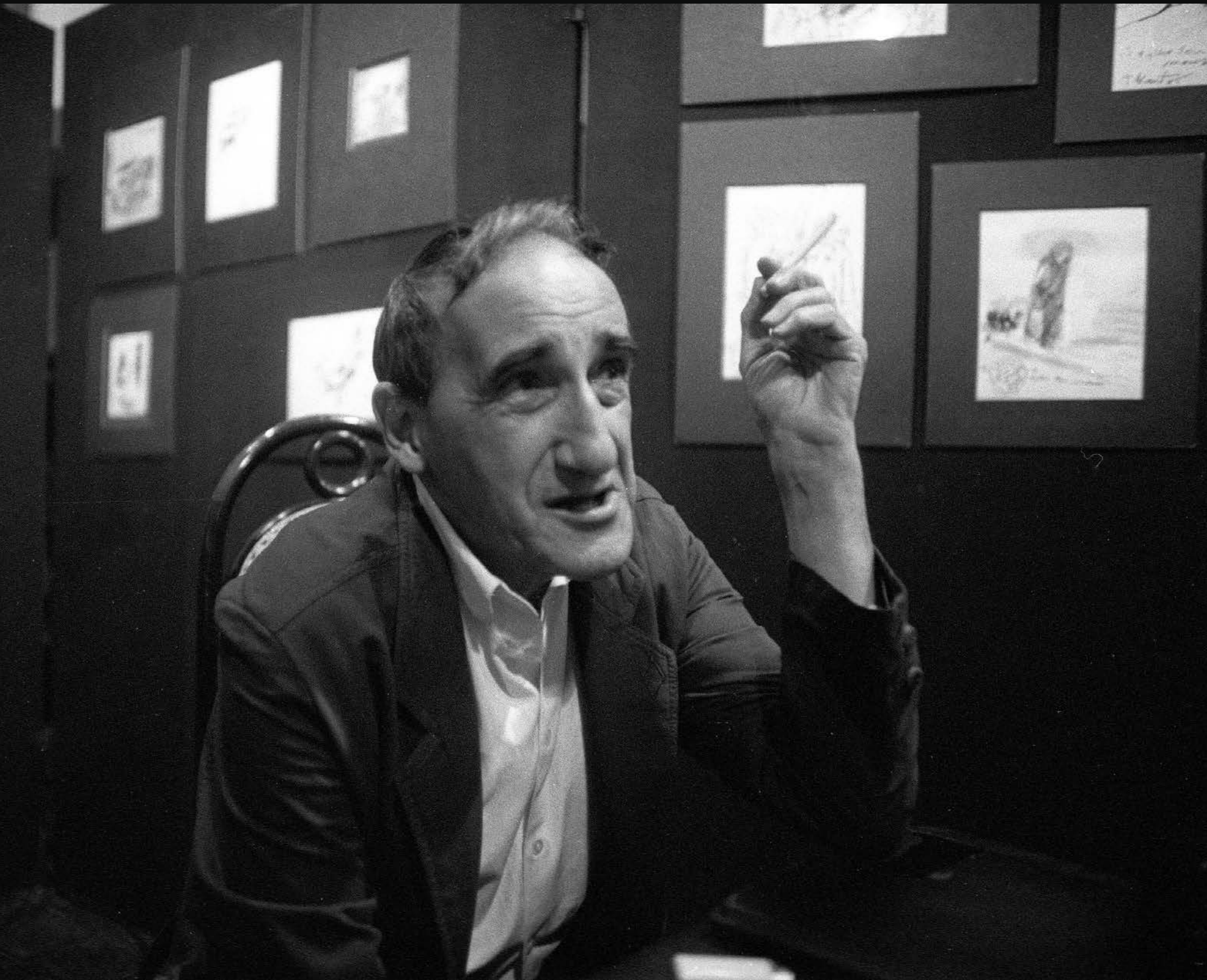
oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 174 (il.)

Tadeusz Kantor, katalog wystawy, Migros Museum für Gegenwartskunst, oprac. Heike Munder, Zurych 2009, s. 95 (il.)

„Okres sztuki ‘informel’, jak już wspominałem, nazwałem ‘zejściem do piekieł’, do ‘infernium’. Zniknął świat zewnętrzny, przedmiotowy i otworzył się przede mną inny. Ale to ‘infernium’ nie miało nic z antyku. Należało do naszego wieku, w którym piekłem stało się nasze wnętrze. Obraz stał się po prostu wydzieliną mego wnętrza”.

Tadeusz Kantor





Portret fotograficzny Tadeusza Kantora, fot. Czesław Czapliński

Tadeusz Kantor po raz pierwszy zetknął się z nurtami taszyzmu i informelu podczas pobytu w Paryżu w 1955 roku. Do połowy lat 50. artysta tworzył na pograniczu malarstwa figuratywnego i abstrakcji. We Francji nawiązał kontakt z różnymi artystami i zetknął się bezpośrednio z dziełami takich twórców, jak Wols, Jean Fautrier, Georges Mathieu, a być może także Jackson Pollock. Pod wpływem tych doświadczeń wykształcił własny język taszystowski, wprowadzając na polską scenę nową, oryginalną odmianę abstrakcji.

Po powrocie do kraju, wraz z Jerzym Nowosielskim, Tadeuszem Brzozowskim, Marią Jarema, Erną Rosenstein, Jerzym Skarżyńskim i Jonaszem Sternem, zorganizował „Wystawę Dziewięciu”, inicjującą działalność II Grupy Krakowskiej. Moment szczególnej popularności malarstwa bezforemnego wyznaczyła wystawa prac Kantora i Marii Jaremy w Salonie „Po prostu” pod koniec 1956 roku, po której rozpoczęła się w Polsce moda na iformel.

Nowy kierunek w malarstwie Kantora został w Polsce przyjęty z entuzjazmem. O szczególnym oddziaływaniu jego twórczości na ówczesnych artystów pisał Mieczysław Porębski: „Kantor nieomylnie chwyta żywą aktualność rozwojowego rytmu sztuki współczesnej, a potem jawnie bierze ją ‘na warsztat’, bo wie, że istotna siła nowoczesnego artysty polega na stałym odnawianiu się, stałym twórczym współuczestnictwie w jednym, wspólnym i nieprzerwanym procesie. Nie boi się ‘obcego tekstu’, nad którym w pewnym momencie zaczyna pracować, bo wie, że wybrał go nieprzypadkowo i że na jego gruncie stworzy własną samodzielną kreację, rozegra własną sprawę”. (Mieczysław Porębski, Maria Jarema i Tadeusz Kantor w Salonie „Po prostu”, „Po prostu”, nr 52–53, 1956)

Z kolei krytyk Janusz Bogucki pisał, że krótkie choćby zanurzenie się w informelu działało niczym „oczyszczająca kąpiel”, która uwalniała artystów od skostniałych schematów akademickiej wyobraźni. Informel był więc zarówno odświeżającym doświadczeniem, jak i artystyczną modą tamtych lat.

Proces twórczy w malarstwie informel polegał na wyciskaniu farb olejnych bezpośrednio z tub i rozlewaniu kolorowych lakierów na płasko ułożone płótno. Ostateczna forma obrazu powstawała przy użyciu przypadkowych narzędzi – pędzla, szpachli czy innych przedmiotów. W nowym podejściu dużą rolę odgrywały techniki automatyzmu i kontrolowanego przypadku. Kantor podkreślał, że właśnie przypadkowość stała się dla niego fundamentalną metodą pracy – sposobem działania, który funkcjonował „poniżej” racjonalnej oceny zjawisk, a w sztuce otworzył zupełnie nowy rozdział.

Opisując swoje malarstwo wpisujące się w nurt informelu, Kantor posługiwał się takimi określeniami, jak „wydzielina mojego Wnętrza”, „filtr, na którym osadza się indywidualność twórcy” czy „niemal biologiczna materia mojego organizmu”. W konsekwencji to właśnie informelowe obrazy stały się najwnikliwszymi i najintymniejszymi autoportretami artysty, których proces twórczy opisywał następująco: „Materia – żywioł i gwałtowność, ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, ciekłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia”. (Tadeusz Kantor, Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja, „Życie Literackie”, 1955, nr 50, dod. „Plastyka”, nr 16, s. 6)

W kolejnych latach twórczość Kantora przeszła wyraźną ewolucję: od taszyzmu inspirowanego szkołą paryską, z jego autonomicznym kolorem, swobodnymi rytmem i ekspresyjnymi zestawieniami barw, aż po gęste, impastowe płótna o dramatycznym wyrazie, przypominające krajobrazy spustoszone przez płonącą lawę. Pod koniec lat 70. XX wieku następuje jednak znaczne poszerzenie koncepcji malarstwa u Kantora, które zaczyna obejmować nie tylko asamblaże, ale również działania dokumentujące i performatywne.

Tadeusz Kantor uważany jest za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli polskiej powojennej awangardy, a przede wszystkim za twórcę eksperymentalnego teatru podziemnego oraz założyciela Cricot 2, który powstał w 1956 roku. W 1945 współtworzył Grupę Plastyków Nowoczesnych. Jego podróż do Paryża w 1955 roku pozwoliła mu zetknąć się z najnowszymi nurtami sztuki światowej. Uprawiał głównie malarstwo abstrakcyjne, zwłaszcza w nurcie informel, ale zajmował się także grafiką, filmem, happeningiem i scenografią. Był pedagogiem – prowadził zajęcia na krakowskiej ASP w latach 1948 i 1968, a także w Hamburgu w 1961 roku. W 1978 otrzymał prestiżową Nagrodę Fundacji im. Goethego w Szwajcarii.

30 α

JAN TARASIN

1926–2009

"Brzeg" I, 1965

olej/płótno, 100 x 70 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'J. Tarasin 65'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'J.Tarasin I 65 I "Brzeg" I'

na odwrociu naklejka wywozowa oraz pieczętka Galerii Fibak

estymacja:

260 000 – 400 000 PLN

35 000 – 87 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Fibak, Warszawa

prywatna kolekcja, Europa

DESA Unicum, 2018

prywatna kolekcja, Polska

WYSTAWIANY:

Nowe pokolenie i klasycy z Kolekcji Wojciecha Fibaka, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, 28 czerwca 2024 – 5 stycznia 2025

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot, 2 lipca – 18 września 2022

LITERATURA:

Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, oprac. Krzysztof

Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 254 (il.)

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 275, 336 (spis), poz. kat. 172 (il.)

Obraz „Brzeg I” powstał w okresie, gdy Jan Tarasin wykładał na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Niebawem, w 1967 roku, artysta zamieszkał w Warszawie, a w 1974 objął samodzielną Pracownię Malarstwa na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Charakter prezentowanej pracy wiąże się ze zmianami w twórczości malarza, które dokonały się w drugiej połowie lat 50. Wcześniejsze kompozycje uległy wyraźnemu wyabstrahowaniu, a przedstawiane kształty odprzedmiotowieniu. Tarasin zaczął tworzyć formy, które określał mianem „przedmiotów”, i umieszczał je w aluzyjnej, umownej przestrzeni. Przedstawione obiekty utraciły swoją łatwo rozpoznawalną tożsamość, stając się alegoriami zawieszonymi na granicy tego, co przedstawiające i przedstawione. Sam artysta opisywał ten okres następująco: „W 1955 roku zaczynam więcej malować. Nieco wyabstrahowane przedmioty z moich martwych natur coraz bardziej nabierają autonomicznych cech, odrealniają się w swojej warstwie znaczeniowej, ale nic nie tracą ze swoich cech materialnych, jak ciężar, materia, dynamiczność lub statyczność itp. Przede wszystkim jednak zasadniczego znaczenia nabiera nie ich jednostkowa charakterystyka, a wzajemne stosunki między nimi, cała sytuacja”. (Jan Tarasin, [w:] Odszedł Jan Tarasin, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2009, <https://www.asp.krakow.pl/index.php/pl/aktualnoci/wydarzenia-aktualnosci-116/34-wydarzenia/307-odszed-jan-tarasin>, [dostęp: 30.09.2025]).

Artysta stworzył kilka obrazów zatytułowanych „Brzeg” – cykl powstawał po realizacjach z serii „Przedmiotów” i „Drobiazgów”. Płótno „Czerwony brzeg”, namalowane w tym samym roku co „Brzeg I”, znajduje się w kolekcji Zachęty Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie. Oba dzieła łączy podział kompozycji na dwie strefy: jaśniejsze, beżowe niebo oraz ciemny, tytułowy brzeg, na którym pojawiają się tajemnicze kształty i plamy barwne. Formy widoczne na obrazie przywodzą na myśl kształty zoomorficzne i antropomorficzne, a całość charakteryzuje wyraźny, pasowy podział.

W tego rodzaju realizacjach odnajdujemy cechy, które wkrótce staną się znakiem rozpoznawczym Tarasina: dzielenie płótna na segmenty wypełnione enigmatycznymi symbolami, przypominającymi alfabet czekający na odczytanie przez widza. Z czasem artysta zaczął przedstawiać fascynujące go znaki w układach zbiorowych, analizując wzajemne relacje między nimi, często ustawiając je w sekwencjach. Konsekwentnie zgłębiał ten problem w swojej twórczości, zachowując przy tym niezwykłą różnorodność form, które do dziś budzą podziw.

O twórczości Tarasina w szczególny sposób pisał Aleksander Wojciechowski, komentując wystawę artysty w 1968. „Przed dziesięciu laty napisał Tarasin traktat ‘O przedmiotach’. Zawarł w nim swe credo artystyczne. Od tego momentu konsekwentnie realizuje wyłożony tam program. Wszystkie rozważania teoretyczne artysty dotyczące ogólnej sytuacji w plastyce współczesnej wytrzymały próbę czasu z wyjątkiem jednego zdania: ‘Przedmioty degradowane z racji niedoskonałości pełnionych przez nie funkcji, pozbawione całego splendoru, którym cieszyły się przez pokolenia, usuwane z pola widzenia – zostaną w znacznej mierze opanowane’. Nie liczył się z możliwością odwrotnego procesu: powtórnego opanowania sztuki przez przedmioty. Nie mógł przewidzieć narodzin op-artu, a więc kierunku, który nie tylko hamował proces degradacji przedmiotu, lecz nawet przyczynił się do jego apoteozy. Ale właśnie dlatego, że Pop-art spotęgował presję przedmiotu na człowieka, że dzięki ponownemu odkryciu secesji przedmioty wędrują zwycięsko ze strychu do muzeów i wewnątrz mieszkalnych, że znów heroizowane są przez malarstwo i grafikę – konieczne jest malarstwo Tarasina. Jego dzisiejsze ‘przedmioty’ są dokładnie takie, o jakich sam niegdyś marzył: ‘Dają one świadectwo nowemu faktowi, który zaistniał dzięki artyście. Dostarczają bezinteresownych wzruszeń, pobudzają wyobraźnię”. (Aleksander Wojciechowski, Jan Tarasin. Malarstwo, rysunek, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, listopad 1968, s. nlb.).



TADEUSZ BRZozowski

1918–1987

"Filut", 1972

olej/piótno, 35 x 35 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 't. Brzozowski | 1972' oraz instrukcja montażowa

sygnowany, datowany i opisany na krośnię: 'T. BRZozowski | "FILUT" 1972'

i dedykowany 'KOCH. D. od T.' oraz stempel 'Kolekcja Fibak | Monte Carlo',

nalepka wystawowa z opisem pracy

estymacja:

100 000 - 180 000 PLN

22 000 - 39 000 EUR

LITERATURA:

Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej

Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 126 (il.)

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki,

oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 107, poz. kat. 26 (il.)

Tadeusz Brzozowski 1918–1987, red. Anna Żakiewicz, Warszawa 1997, nr kat. 260

„W sztuce, która odrzuciła malarstwo w konwencjonalnym tego słowa znaczeniu, negując je wprost czy pośrednio, zaistniała sytuacja, kiedy każde zjawisko antysztuki w bardzo krótkim czasie staje się sztuką odrzuconą z kolei przez nową antysztukę. Będąc namiętnym odbiorcą ‘sztuki bez precedensu’, wierzę, że w latach, które przyjdą, wystąpią zjawiska nieoczekiwane, o działaniu ostrym, pozwalającym zaiskrzyć się nieznanym dotąd błyskom w naszej świadomości. Może to sformułowanie tandetne, ale przecież chyba o to chodzi w sztuce. Myślę również, że prawdopodobnie dwie aktualne tendencje jeszcze nie wyczerpały swoich możliwości odkrywczych. Pierwsza, to wszelkie odmiany sztuki konceptualnej i jej pochodnych. Zapewne elitarny charakter jej odbioru zostanie zachowany do końca. Druga, to sztuka wprzęgająca zawrotne osiągnięcia techniki do swoich realizacji. I to zapewne będzie sztuką dla mas. Osobiście malując obrazy dość staromodne, czuję się jak szczur na tonącym statku. To nawet interesujące”.

Tadeusz Brzozowski



32 α

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928–1999

"Syn", 1957

olej/ płótno, 100 x 70 cm

sygnowany na krośnię: 'J.Tchórzewski'

na krośnię sygnowany i opisany: 'wymiar 69 x 98 cm | J. Tchórzewski',

nalepka '34. Syn 1957, olej na płótnie, 69 x 98 cm',

nalepka Pracowni Podkomorskiej oraz stempel 'Kolekcja Fibak I Monte Carlo'

estymacja:

250 000 – 400 000 PLN

54 000 – 87 000 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, 2010

WYSTAWIANY:

Nowe pokolenie i klasycy z Kolekcji Wojciecha Fibaka, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu,

28 czerwca 2024 – 5 stycznia 2025

LITERATURA:

Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej

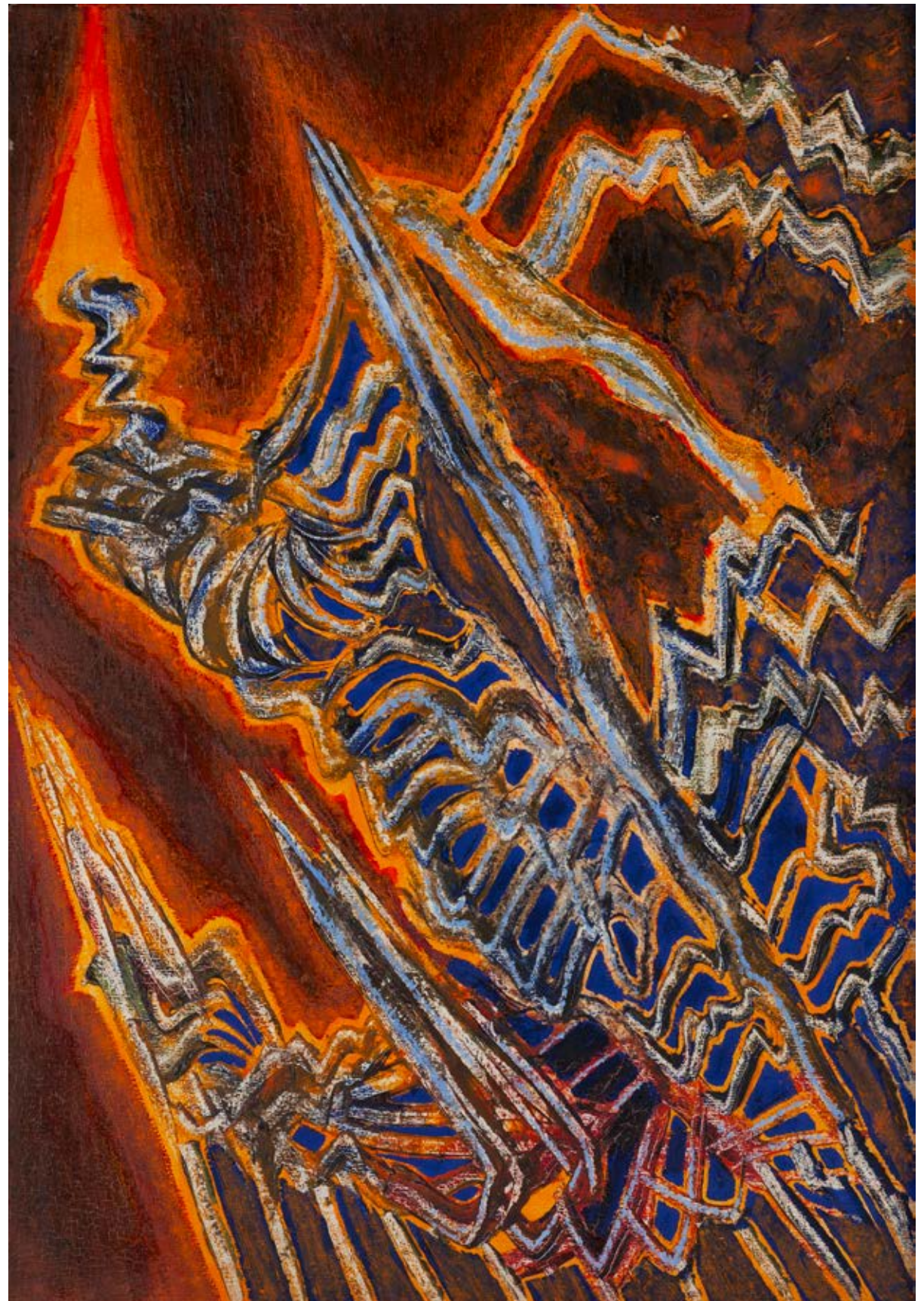
Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 259 (il.)

Jerzy Tchórzewski, katalog raisonné. Dzieła Malarskie, red. Iwona Wojnarowicz, Common Arts Foundation, Warszawa 2023,

nr kat. 286 – M82-KJT-CAF

„Nie jest to malarstwo ‘przyjemne’, miłe – gemütlich. W stosunku do tych, którzy sprawiają przyjemność oku lub umysłowi, zachowuje rezerwę, jak gdyby trzyma się z boku, z pewnością też nie jest ‘piosenką’ rozweselającą tłum gapiów. Jest ikoną dramatu współczesnego człowieka, w istocie swego przesłania najbliższą dziełom takich artystów jak Alberto Giacometti, których wizja nie jest powoływana bynajmniej dla uspokojenia, dla ‘potrzeby serca’, lecz dla wzniecenia niepokoju, rozdrapywania ran, by – jak powiedział Stefan Żeromski – nie zarastały błoną podłości”.

Krzysztof Karasek



33 α

ALFRED LENICA

1899–1977

"Secesja antyestetyczna", 1968

olej/ płótno, 130 x 130 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | WARSZAWA | 1968 | "Secesja | antyestetyczna"'
na odwrociu naklejki wystawowe

estymacja:

380 000 – 500 000 PLN

90 000 – 118 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2022

WYSTAWIANY:

Nowe pokolenie i klasycy z Kolekcji Wojciecha Fibaka, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu,
28 czerwca 2024 – 5 stycznia 2025

Alfred Lenica, wystawa retrospektywna, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 3 września – 19 października 2014

Alfred Lenica, wystawa retrospektywna, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 3 lutego – 17 lutego 2002

Alfred Lenica, wystawa retrospektywna, Pałac Sztuki, Kraków, 2002

Alfred Lenica. Malarstwo, Galeria Zachęta, Warszawa, 7–24 marca 1974

Wystawa współczesnego malarstwa polskiego, Cepelia Gallery, Nowy Jork, listopad – grudzień 1971

Wystawa sztuki polskiej, Sveagalleriet, Sztokholm, wrzesień – październik 1968

LITERATURA:

Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu,
oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 203 (il.)

Alfred Lenica, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, oprac. Beata Gawrońska–Oramus, Wrocław 2014, s. 205 (il.)

Alfred Lenica. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Zachęta, oprac. Helena Szustakowska, Helena Zacharewicz, Warszawa 1974,
poz. 551



Niniejsza praca stanowi wykładnię badań twórczych, które Alfred Lenica konsekwentnie rozwijał od początku lat sześćdziesiątych. Inspirując się dokonaniem artystów amerykańskich i francuskich, w pełni poświęcił się ekspresyjnej abstrakcji niegeometrycznej. „Secesja antyestetyczna” odznacza się dynamiką kompozycji i swobodą form. Wnikliwsza analiza pozwala dostrzec wyraźny dukt pędzla oraz charakterystyczny sposób nakładania plam barwnych. Pomarańcz stopniowo przechodzi w żółć i czerni, a szerokie, zdecydowane pociągnięcia pędzla tworzą amorficzne formy o zróżnicowanej strukturze. Zastosowana technika wzmacnia świetlistość kolorów i potęguje wrażenie światła, które zdaje się emanować z wnętrza obrazu.

Obraz „Secesja antyestetyczna” był wielokrotnie prezentowany na kluczowych wystawach dokumentujących artystyczny dorobek Alfreda Lenicy. Wśród nich warto wymienić „Wystawę sztuki polskiej” w Sztokholmie (1968), „Wystawę współczesnego malarstwa polskiego” w Nowym Jorku (1971), a także dwie wystawy retrospektywne: w stołecznej Zachęcie (1974 i 2002) oraz w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (2014).

Alfred Lenica jest czołowym przedstawicielem malarstwa taszystowskiego oraz abstrakcji niegeometrycznej. Swoją autorską wizję rozwijał jeszcze w latach 40., mówił: „Prezentują one nowy w mojej twórczości typ obrazów. Rozpocząłem malować w ten sposób już w 1948. Później przerwałem, robiłem inne rzeczy, a w ostatnich latach powróciłem do poszukiwań w kierunku abstrakcyjnego surrealizmu. (...) Gdybym miał określić odleglejsze koligacje tego, co robię (...) wymienilibym chyba Boscha (...). Bosch jako pierwszy zdobył się na odwagę, na malowanie nie tego, co człowieka otacza, a tego, co w człowieku się dzieje”. (Twarze w zwierciadle. Alfred Lenica, „Zwierciadło”, nr 14, 8 lutego 1962).

Analiza genezy malarstwa Alfreda Lenicy wymaga uwzględnienia dominujących w latach czterdziestych trendów i tendencji malarskich, które stanowiły dla artysty istotne źródło inspiracji. W tym okresie sztuka fantastyczna była jednym z kluczowych punktów odniesienia dla niemal całego pokolenia młodych twórców, będąc zarazem reakcją na traumatyczne doświadczenia II wojny światowej. Choć poszukiwania formalne Lenicy miały charakter wielowymiarowy, to właśnie surrealizm jawi się jako jeden z konsekwentnie rozwijanych wątków jego twórczości. Mariusz Hermansdorfer wskazywał na istotne powinowactwa między malarstwem artysty a ideami André Bretona. Obecność bogatego języka symbolicznego, niejednoznacznych aluzji oraz aurę tajemniczości, jaka cechuje wczesne płótna Lenicy, należy interpretować w kontekście analogii do twórczości Joana Miró oraz Giorgio de Chirico.

Choć Artysta sytuował swoją twórczość w obszarze sztuki surrealistycznej, definiował ją nie w kategoriach analizy podświadomości i praktyk psychoanalitycznych, lecz poprzez odwołania do wyobraźni oraz asocjacji literackich. Wielokrotnie akcentował znaczenie wizualnego oddziaływania dzieła na psychikę odbiorcy. W efekcie jego obrazy, gwasze i kolaże cechuje różnorodność form, wysublimowana paleta barw oraz poetycka, surrealistyczna treść, nierzadko dopełniana sugestywnym tytułem.

Na przestrzeni lat dosłowna figuratywność, obecna jeszcze w przedwojennych pracach Lenicy, ustąpiła miejsca wyrafinowanej abstrakcji niegeometrycznej. Od końca lat czterdziestych artysta tworzył kompozycje oparte na konstelacjach form przypominających struktury mineralne i organiczne, układające się w coraz bardziej rozbudowane, wyimaginowane pejzaże. Transformacja ta pozostawała w ścisłym związku z ówczesnymi zjawiskami artystycznymi, w szczególności z twórczością jednej z najbardziej oryginalnych artystek XX wieku – Marii Jaremy. Podobnie jak Lenica, Jarema realizowała dzieła nacechowane silnym ładunkiem surrealistycznym. Oboje regularnie uczestniczyli w wystawach „Drugiej Grupy Krakowskiej” w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, pozostając jednak na uboczu intelektualnych sporów charakterystycznych dla postdadaistycznego środowiska. Artystyczna ścieżka Lenicy miała charakter głęboko poetycki, oniryczny i osobisty. Jej zasadniczym wyznacznikiem pozostaje autentyczność wypowiedzi twórczej, której istotnym dopełnieniem były również tytuły prac, pełniące funkcję semantycznych przewodników po wewnętrznym uniwersum artysty.



34 α

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

5-X-62, 1962

gwasz, akwarela, tusz/papier, 75 x 42 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: '5-X-62 | Rajmund Ziemiński'
na odwrociu wiersz autorstwa artysty

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 900 – 4 300 EUR

Rajmund Ziemiński konsekwentnie poszukiwał własnego języka malarskiego, w którym kolor, forma i treść tworzą nierozrwalną całość. Choć odwoływał się do tradycji, przede wszystkim do refleksji Paula Klee, jego sztuka szybko nabrała indywidualnego charakteru. Od początku lat 60. malarstwo Ziemińskiego stało się wyrazem głębokich emocji i przeżyć, a także próbą zmierzenia się z traumą II wojny światowej, która wyznaczała sens wielu jego działań artystycznych.

Najważniejszym wyznacznikiem jego twórczości było podejście do materii obrazu. Ziemiński malował szerokim, gwałtownym gestem, pozostawiając na płótnie ślady dynamicznie rozlewającej się farby. Aleksander Wojciechowski pisał, że ten gest bywał „niedbały”, ale zawsze pełen siły i ekspresji. Artysta świadomie eksponował fakturę: gęsto nakładana farba budowała niemal rzeźbiarską powierzchnię, dzięki czemu obrazy wykraczały poza tradycyjną dwuwymiarowość. Kolor nie był u niego abstrakcyjną wartością, lecz konkretną substancją: szarość mogła stać się błotnistym polem, ciemnością lasu czy fragmentem starego muru. W ten sposób jego płótna nabierały cielesności i zmysłowej obecności.

Choć często zalicza się je do nurtu malarstwa materii, Ziemiński nadał mu indywidualny wymiar. W pozornym chaosie kryje się wyważona struktura, a dzieła, obok silnego oddziaływania wizualnego, wywołują refleksję egzystencjalną, dotykającą pamięci, cielesności i doświadczenia świata.

W 1979 roku artysta otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa za całokształt twórczości. Jego obrazy znajdują się dziś w zbiorach najważniejszych muzeów narodowych w Polsce oraz w licznych kolekcjach prywatnych, pozostając świadectwem walki o autonomię sztuki w czasach presji ideologicznej.



TERESA RUDOWICZ

1928-1994

"Kompozycja", 1958

olej, monotypia/płótno, papier, 50,5 x 64,5 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: "Teresa Rudowicz 1958"

estymacja:
110 000 – 150 000 PLN
26 000 – 36 000 EUR

WYSTAWIANY:
Nowe pokolenie i klasycy z Kolekcji Wojciecha Fibaka, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu,
28 czerwca 2024 – 5 stycznia 2025
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,
23 czerwca – 26 sierpnia 2018

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu,
oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 229 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, oprac. Magdalena
Piłakowska, Sopot 2022, s. 240 (il.), poz. kat. 144
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,
oprac. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2018, s. 203 (il.)

Kolekcja sztuki po 1945 roku Wojciecha Fibaka koncentruje się na artystach związanych z kręgiem sztuki paryskiej, w szczególności z nurtem malarstwa informelowego. Teresa Rudowicz, dziś kojarzona przede wszystkim z wielowymiarowymi kolażami i eksperymentami z materią, debiutowała jako przedstawicielka abstrakcji niegeometrycznej.

Rudowicz początkowo tworzyła surrealistyczne akwarele i fotomontaże. W kolejnych latach zwróciła się w stronę malarstwa abstrakcyjnego, często o aluzyjnym, metaforycznym charakterze. Jej pierwsze prace cechowała geometryczność i porządek kompozycji: formy były ściśle otoczone konturami i rozmieszczone według wewnętrznego rytmu. Ten etap został jednak szybko zastąpiony przez żywioł malarstwa taszyzmu, czego przykładem jest prezentowana praca. Technika ta, oparta na ekspresyjnych, spontanicznych gestach i strukturze farby, stała się dla artystki fascynującym polem do eksperymentów. Prezentowana „Kompozycja” z 1958 stanowi wyraz pełnego zaangażowania w nowoczesne nurty sztuki powojennej. Jak mówiła sama artystka: „Taszyzm operuje wieloma nowymi materiałami

właściwymi naszej epoce. Na przykład lakiery szybkoschnące, różne masy plastyczne... Nie ma ograniczeń w stosowaniu materiałów. Można tworzyć kompozycje taszystowskie nawet tynkiem. Można malować bardzo cienko – można też szukać konstrukcji fakturalnych uzyskiwanych przez nawarstwienie materiału. Rzeczywistość obrazu taszystowskiego jest bardzo różna i nie podlega żadnej z dotychczas przyjętych poetyk malarskich. Artysta prowokuje proces techniczny powstawania nowej materii obrazu”.

Kilka lat później, na przełomie lat 50. i 60., Teresa Rudowicz zaczęła intensywnie eksperymentować z techniką kolażu, która szybko stała się równie ważnym środkiem wyrazu w jej twórczości. Na powierzchni płótna zestawiała ze sobą z pozoru przypadkowe elementy, które zatapiała w warstwie biało-beżowej farby, uformowanej w miękkie, opływowe kształty. Dzieła te wpisują się w nurt jej artystycznych eksploracji, w których materia i znaczenie przenikają się wzajemnie, a wybrane przedmioty, wyjęte z codziennego kontekstu, nabierają symbolicznego wymiaru.



36

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Grupa figur dziecięcych, 2008

brąz, 108 x 30 x 20 cm (wymiary każdej pracy)
sygnowany na odwrociu monogramem wiązonym każdej figury: 'AM 08'

estymacja:

700 000 – 1 000 000 PLN

165 000 – 234 000 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, grudzień 2020

WYSTAWIANY:

Nowe pokolenie i klasycy z Kolekcji Wojciecha Fibaka, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, 28 czerwca 2024 – 5 stycznia 2025

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 2 lipca – 18 września 2022

LITERATURA:

Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 109 (il.) Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 87, poz. kat. 7 (il), 342 (spis)



Poznań przez lata stanowił istotny ośrodek pracy i aktywności twórczej Magdaleny Abakanowicz; pełniąc funkcję dydaktyczną w PWSSP, kształtowała kolejne generacje artystów i wywierała znaczący wpływ na kierunki rozwoju sztuki współczesnej w Polsce. Jej dorobek, niezależnie od medium, konsekwentnie wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom. Centralnym komponentem tej twórczości stały się pytania o charakterze egzystencjalnym, które nadały jej dziełom ponadczasowy wymiar. Specyfika artystycznej refleksji Abakanowicz, w połączeniu jej związkami z rodzinnym miastem Wojciecha Fibaka, sprawiła, że prace artystki zajmują szczególne miejsce w jego kolekcji.

Od 1985 roku Magdalena Abakanowicz rozpoczęła realizację wieloelementowych instalacji rzeźbiarskich, składających się z grup postaci. Powstające w kolejnych latach rzeźby przybierały formy przypominające odciski ludzkiego ciała: zawsze pozbawione głów, często także rąk, celowo zdeformowane. Figury te wykonywane były z utwardzanego płótna jutowego, co stanowiło rozwinięcie wcześniejszych doświadczeń artystki w zakresie tkaniny. Ustawione frontalnie sprawiały wrażenie gotowych do konfrontacji, natomiast oglądane od tyłu – wydrążone i puste – jawiły się jako krucho i bezbronne. „Czuję onieśmienie wobec ilości, gdzie liczenie już nie ma sensu, wobec niepowtarzalności tej ilości: wobec tworów natury w stadach, gromadach, gatunkach, gdzie każdy osobnik podporządkowany masie zachowuje cechy różniące go od innych. Gromada ludzi czy ptaków, owadów czy liści to tajemniczy zbiór wariantów pewnego wzoru. Zagadka działania natury, nieznoszącej dokładnych powtórzeń, czy nie mogącej ich dokonać. Tak jak ręka człowieka nie potrafi powtórzyć własnego gestu. Zaklinam to niepokojące prawo, włączając własne nieruchome stada w ten rytm”. (Magdalena Abakanowicz, Cysterna, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 8).

Od początku lat 90. Magdalena Abakanowicz zaczęła sięgać po trwalsze materiały, m.in. brąz (zastosowany także w prezentowanej pracy). Jak zauważyła Maria Rus Bojan, artystce stale towarzyszyła potrzeba tworzenia form „trwalszych niż życie”. Nowe materiały nie tylko chroniły rzeźby przed upływem czasu, lecz także wzmacniały ich wymowę, czyniąc je jeszcze bardziej sugestywnymi obrazami samotności, pustki i braku perspektyw, do których Abakanowicz nawiązywała, m.in. odwołując się do własnych doświadczeń życia w systemie totalitarnym. Jednocześnie dobór tworzywa i jego właściwości determinowały sposób prezentacji bezgłowych tłumów. Jak podkreśla krytyk Mariusz Hermansdorfer: „Wykonane przez nią dzieła są skrócone – mają określoną wielkość, ciężar, konsystencję. Mimo to zmieniają się w zależności od przestrzeni, którą organizują. Są inne w różnych salach wystawowych, inne w pejzażu, inne pojedynczo, inne w zbiorowości. Należą do jednej rodziny, jednego gatunku biologicznego i, tak jak dzieje się to w naturze, mają właściwości mimetyczne. To, jakimi są dzisiaj, tutaj, jakimi będą jutro na obcym, często bardzo odległym terenie, zależy od artystki, która za każdym razem decyduje o ich układzie – każdą wystawę traktuje jak odrębne dzieło sztuki. Następuje tu sprzężenie zwrotne. Dokonywana przez Abakanowicz aneksja jakiegoś obszaru jest ingerencją w jego strukturę, ale równocześnie granice i możliwości działań artystki są zdeterminowane przez rodzaj tej struktury. W konsekwencji te same formy nigdy nie są takie same. Zmienia się ich wygląd, oświetlenie, proporcje. Zmieniają się związki między nimi, treści wypowiedzi” (Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, Wrocław 2011, s. nlb).

Figura ludzka, jako centralny motyw twórczości Abakanowicz, w tłumach traciła indywidualność, stając się częścią anonimowej zbiorowości. Jak pisał Karol Sienkiewicz: „Jednostka umieszczona w tłumie Abakanowicz staje się jakby komórką już pozbawioną wyrazu, już wtopioną w siebie nawzajem (...). Podobni układem kostnym, budową mózgu, wrażliwością skóry. Skłonni do rozczulen i dobroci zmieniającej się w potrzebę mordu, wypełniamy planetę” (Karol Sienkiewicz, Magdalena Abakanowicz „Tłumy”, Culture.pl, grudzień 2009, <https://culture.pl/pl/dzielo/magdalena-abakanowicz-tlumy> [dostęp: 14.09.2025]).

Twórczość Magdaleny Abakanowicz – od przełomowych abakanów z lat 60., przez kolejne etapy pracy z materiałem, po tłumy postaci odlanych w trwałych materiałach – to opowieść o człowieku i jego roli w społeczeństwie. Jej dzieła, wystawiane w przestrzeniach publicznych na całym świecie, pozostają do dziś jednymi z najbardziej przejmujących symboli ludzkiej kondycji w sztuce współczesnej.



Magdalena Abakanowicz, fot. Czesław Czapliński

BOLESŁAW BIEGAS

1877-1954

"Berlioz", 1903

brąz patynowany, 80 x 35 x 25 cm
sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'Boleslas | Biegas | Paris | r. 1903'
opisany na podstawie: 'Berlioz'
oryginalny odlew z początku XX wieku

Dzieło zostało włączone do wystawy "Biegas. Światy nierównoległe", Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września 2025 – 31 stycznia 2026.

estymacja:
250 000 – 350 000 PLN
59 000 – 82 000 EUR

POCHODZENIE:
Sotheby's, Nowy Jork, luty 1994

LITERATURA:
Bolesław Biegas. Rzeźba, Warszawa 2021, nr kat. 28, s. 66–67 (il. datowany 1904)
Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 267 (gips) oraz s. 275 (inny odlew brązowy, obydwa datowane 1904)

Bolesław Biegas to jeden z najwybitniejszych rzeźbiarzy europejskiego modernizmu. Urodzony w biednej rodzinie pod Ciechanowem należał, oprócz Antoniego Kurzawy i Konstantego Laszczki, do „wiejskich geniuszy” polskiej rzeźby końca wieku. Edukację rozpoczął w latach 1895–96 w zakładzie kościelnej snycerki w Warszawie. W latach 1897-1901 kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Alfreda Dauna i Konstantego Laszczki. W 1901 został wydalony z uczelni za skandalizującą rzeźbę „Księga życia”. W tym samym roku rozpoczął międzynarodową karierę artystyczną: wziął udział w X Wystawie Wiedeńskiej Secesji. Dzięki stypendium warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych wyjechał do Paryża, gdzie mieszkał do końca życia. Początkowo uzupełniał edukację w École des Beaux-Arts, aby wkrótce rozpocząć indywidualną działalność artystyczną, poza akademickimi konwencjami. Przez historyków sztuki był tendencyjnie wiązany z kierunkiem symbolizmu i ekspresjonizmu, lecz swoimi pracami udowydniał wybór niezależnej drogi artystycznej otwartej na nowe możliwości treściowe, w tym przede wszystkim na ekspresję, która przejawiała się w swobodnym kształtowaniu materii rzeźbiarskiej, wykraczającej poza konwencje akademickie. Podstawowym środkiem ekspresji w sztuce Biegasa jest symbol, który adekwatniej oddaje złożoność świata oraz który staje się ekwiwalentem wrażeń artysty. W pierwszych latach XX wieku Biegas wielokrotnie podejmował temat muzyki w swojej twórczości rzeźbiarskiej, traktując ją jako źródło natchnienia i symbol duchowej ekspresji. Powstały wówczas m.in. takie prace jak „Chopin” (1902), „Wagner” (1904) czy „Beethoven” (1905), w których artysta próbował przełożyć język dźwięków na formę plastyczną. Wybór kompozytorów – Chopina, Wagnera i Beethovena, czy właśnie Berlioza – nie był przypadkowy: odpowiadał jego fascynacji twórcami postrzeganymi jako uosobienie romantycznego geniuszu i metafizycznej siły sztuki.



PARYŻ

Ziemia obiecana

„Paryż jest straszne miasto, tak wielkie, że członkiew się w nim gubi jak mucha w powietrzu i ażeby na wierzch wypłynąć, musi pracować, bardzo pracować”.

Cyt. za: Aleksandra Melbechowska–Luty, Widmo. Życie i twórczość Ludwika De Laveaux, Wrocław 1988, s. 45

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Słowa te napisał Ludwik de Laveaux w liście do siostry w dniu 4 IV 1890 roku. Młody malarz, który jesienią 1889 roku, w wieku zaledwie 21 lat, zamieszkał w stolicy Francji, bardzo szybko przekonał się, jak wielki potencjał ma w sobie ta europejska metropolia – zwana miastem światel – ale i jak bardzo można poczuć się w niej samotnym i zagubionym.

De Laveaux, podobnie jak wielu innych, nie tylko młodych twórców, zamieszkał w Paryżu, wierząc, że zrealizuje w nim swoje marzenia i osiągnie zawodowy sukces. Nadzieje zmarłego przedwcześnie artysty były konsekwencją wzrastającej sławy Paryża, który w II połowie XIX wieku zyskał miano artystycznej stolicy świata. Paryż, leżący na skrzyżowaniu najważniejszych szlaków kolejowych Europy, został również przebudowany przez urbanistę, barona Georges’a Eugène’a Haussmanna, na zlecenie Napoleona III. Wygląd miasta został zmodernizowany, a jego plan urbanistyczny – uporządkowany: zburzono wiele starych budynków, stawiając na ich miejsce nowe kamienice; ulice poszerzono, zorganizowano nowe tereny zielone i parki, tworząc tym samym reprezentacyjną i nowoczesną metropolię. Ulepszono i przebudowano systemy wodociągowe oraz kanalizacyjne. Na przełomie wieków po mieście jeździły już elektryczne tramwaje, a w 1900 roku otwarto pierwszą linię metra. Jednym słowem – Paryż stał się nowoczesną metropolią, liberalną obyczajowo i politycznie, postrzeganą jako centrum światowej kultury, w której mieszały się różne narodowości, wpływy i tradycje. Miasto w II połowie XIX stulecia aż pięciokrotnie gościło Wystawy Światowe.

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Ogromną zaletą Paryża, dającą grunt pod różnorodną i bogatą działalność artystyczną, były muzea i znakomite kolekcje otwarte dla mieszkańców i odwiedzających miasto turystów. Dostępność edukacji na poziomie szkół wyższych publicznych, jak École des Beaux-Arts czy École nationale des arts décoratifs, oraz coraz liczniej powstających uczelni prywatnych, jak Académie Colarossi lub Académie Julian, przyciągała młodych twórców, którzy mogli również zapisywać się do prywatnych pracowni prowadzonych przez uznanych artystów. Istotnym elementem wspomagającym rozwój i karierę potencjalnego twórcy była możliwość prezentacji swojej sztuki na licznych wystawach i pokazach – takich jak coroczne święto sztuki, oficjalny Salon paryski – ale też w coraz liczniej działających w mieście prywatnych galeriach, np. Georgesa Petita czy Paula Durand-Ruela. Wzrosła rola marszanda, czyli pośrednika między artystą a kupcem, oraz krytyka sztuki, recenzującego dorobek bądź pojedyncze dzieła. Powstawały również grupy oraz stowarzyszenia zrzeszające twórców reprezentujących poszczególne dziedziny sztuk pięknych, które – organizując wystawy – ułatwiały promocję, a zarazem sprzedaż prezentowanych dzieł. Należy również podkreślić rozwój przemysłu, który umożliwił wzbogacenie się górnej warstwy mieszczan i powstanie zamożnej burżuazji skłonnej do zakupów dzieł sztuki i tworzenia prywatnych kolekcji.

I wreszcie – nowe kierunki artystyczne, które przełamały dotychczasową hegemonię realizmu: impresjonizm oraz nurty postimpresjonistyczne, obejmujące m.in. szkołę z Pont-Aven czy działalność grupy Nabis.

Około 1890 roku Paryż stał się najbardziej upragnionym miejscem pobytu dla wielu polskich twórców. Dla jednych pociągająca była perspektywa akademickiej nauki gwarantującej najwyższy poziom, dla innych zaś – nowości wystawiane w prywatnych galeriach i recenzowane na łamach artystycznych czasopism. Polscy artyści nie tworzyli zintegrowanej grupy,

znanej dotąd ze środowiska monachijskiego; funkcjonowali przeważnie osobno, koncentrując się przede wszystkim na własnej nauce i artystycznych zainteresowaniach, które przywiodły ich do Paryża. W stolicy Francji zastali oczywiście polskie instytucje funkcjonujące jeszcze od czasów Wielkiej Emigracji, salony zrzeszające Polaków i sympatyków sprawy polskiej, w tym księżęcy ród Czartoryskich i Władysława Mickiewicza, czy pracownię Cypriana Godebskiego. Z czasem kolejnym miejscem licznych spotkań towarzyskich w gronie osób ze świata kultury i sztuki stała się pracownia Olgi Boznańskiej, która w 1898 roku przeprowadziła się z Monachium do Paryża, kontynuując na miejscu karierę z dużymi sukcesami.

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Polscy artyści, którzy przeszli przez Paryż, odegrali znaczącą rolę w rozwoju sztuki Młodej Polski. Wśród najważniejszych twórców, którzy studiowali w stolicy Francji bądź często w niej gościli, skuszeni artystycznymi nowinkami czy wystawami, byli m.in.: Teodor Axentowicz, Olga Boznańska, Józef Chełmoński, Józef Czajkowski, Stanisław Czajkowski, Stanisław Dębicki, Karol Frycz, Aleksander Gierymski, Leopold Gottlieb, Gustaw Gwozdecki, Vlastimil Hofman, Władysław Jarocki, Stanisław Kamocki, Alfons Karpiński, Stanisław Kuczborski, Ludwik de Laveaux, Tadeusz Makowski, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Edward Okuń, Józef Pankiewicz, Fryderyk Pautsch, Władysław Podkowiński, Kazimierz Stabrowski, Jan Stanisławski, Władysław Ślewiński, Włodzimierz Tetmajer, Wojciech Weiss, Witold Wojtkiewicz, Leon Wyczółkowski, Stanisław Wyspiański, Bolesław Biegas, Luna Drexler, Xawery Dunikowski, Franciszek Flaum, Henryk Kuna, Konstanty Laszczka, Ludwik Puget, Wacław Szymanowski.

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Pośród tak wielu twórców na uwagę zasługują Władysław Podkowiński i Józef Pankiewicz, którzy w 1889 roku zamieszkali na kilka miesięcy w Paryżu. Artyści poznali malarstwo impresjonistyczne, które próbowali przeszczepić na grunt polski w 1890 roku, prezentując – po powrocie z Francji – swe najnowsze prace na wystawie w warszawskim Salonie Krywulta.

To w Paryżu Aleksander Gierymski doskonalił malowanie swych miejskich nokturnów, podobnie jak de Laveaux, chłonący nocną atmosferę miasta. Paryska metropolia – przeciwieństwo spokojnej, sielskiej wsi – w pracach polskich artystów przełomu XIX i XX wieku nabierała dekadentckiej aury. Powstają widoki miasta pogrążonego w ciemności, którą rozjaśnia częściowo sztuczne światło lamp, omiatające wręcz upiorne kształty budynków bądź ujawniające nienaturalnie wielkie cienie pieszych. Przechodnie widziani w oddaleniu, znikający w zaułkach, a czasem twarze kobiet ujęte na pierwszym planie – niczym tytułowa „Cma nocna” Leona Kaufmanna, miejska wersja femme fatale. Kompozycje ukazujące wnętrza kawiarni, w których przesiaduje barwne i głośnie towarzystwo, bądź samotne postaci pogrążone w myślach, odnajdziemy w pracach Wojciecha Weissa i Zygmunta Andrychiewicza. Jak napisała Elżbieta Charazińska: „Skala żadnego z naszych miast nie dorównywała Paryżowi – temu klasycznemu cité infernale – stąd w polskim malarstwie częste odwołania artystów do paryskiej scenerii” (Koniec wieku. Sztuka Polskiego Modernizmu 1890-1914, red. Elżbieta Charazińska, Łukasz Kossowski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1996, s. 209).

Wielu Polaków po raz pierwszy w stolicy Francji zetknęło się ze sztuką japońską, której specyficzne zasady organizujące przestrzeń i układ kompozycyjny w malarstwie i drzeworytach odcisnęły piętno w postrzeganiu i formowaniu nowej sztuki.

Wspólny wyjazd w 1891 roku do stolicy Francji połączył również Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego, którzy na miejscu dzielili pracownię. Dla Stanisława Wyspiańskiego (1869–1907) – podobnie jak dla wielu innych Polaków – Paryż był miejscem wymarzonym. Według Marty Romanowskiej: „Znalazł tam doskonałe średniowiecze, relikty kultury antycznej, muzea, galerie, salony sztuki, plenery, dramaturgię europejską na scenach teatrów, nowoczesną operę, a także różnorodne, międzynarodowe środowisko artystyczne, równe pokoleniowo, bliskie talentem, ciekawością świata, wszechstronnością zainteresowań” (Marta Romanowska, Stanisław Wyspiański, Ożarów Mazowiecki, 2015, s. 16)

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Wyspiański nie dostał się do École des Beaux-Arts, rozpoczął więc studia w popularnej prywatnej Académie Colarossi. Wtedy też coraz częściej zaczął używać pasteli, pisząc w liście do Karola Maszkowskiego: „Maluję portrety pastelami dla wszystkich znajomych za darmo – że zaś w pastelach nabrałem pewnej wprawy i umiem przynajmniej zabierać się do rzeczy, więc wypadają nieźle, a mam przy tym wielką sposobność do nauki (...)” (List do Karola Maszkowskiego z dn. 5 VI 1893, cyt. za: Marta Romanowska, dz. cyt., s. 18).

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Powstały w październiku 1893 roku portret „Dziewczynki z kwiatami” wpisuje się zdecydowanie w grupę pastelowych studiów portretowych namalowanych w Paryżu. Pierwszoplanowe kwiaty w wazonie, rzucając cień na półkę, nadają scenie trójwymiarowość, podobnie jak delikatny modelunek światłocieniem dziewczęcej twarzyczki. Elementem płaskim i zarazem dekoracyjnym – poprzez zastosowanie intensywnego błękitu i akcentów czerwieni – pozostaje sweterek małej modelki.

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Przyjaźń Wyspiańskiego z Mehofferem miała swoje wzloty i upadki; mimo wieloletniej znajomości oraz wspólnej nauki u Matejki artyści mieli skrajnie różne osobowości, co prowadziło do nieporozumień. Mieszkając i studiując w Paryżu, mieli jednak szansę poznać starszych kolegów z Polski, którzy zjawili się wcześniej w stolicy Francji, a także nawiązać znajomości z malarzami różnych narodowości – nierzadko liderami nowo powstałych grup artystycznych. Przykładem może być trwająca wiele lat przyjaźń wspomnianego wcześniej Józefa Pankiewicza z Pierrem Bonnardem – współzałożycielem grupy Nabis – oraz Władysława Ślewińskiego z Pauliem Gauguinem, nieformalnym przywódcą szkoły z Pont-Aven.

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Władysław Ślewiński (1854–1918), który – podobnie jak Gauguin – zajął się malarstwem dopiero po trzydziestce, uciekł do Paryża przed władzą skarbową i gniewem ojca, spowodowanymi doprowadzeniem do ruiny rodzinnego majątku przez nieodpowiedzialnego przyszłego artystę. W Paryżu podjął studia na prywatnych uczelniach: najpierw Académie Julian, później Académie Colarossi, ale w gruncie rzeczy był samoukiem. W słynnym lokalu „Chez Madame Charlotte” poznał Paula Gauguina, wystającego na guru artystów, którzy gotowi byli zanegować europejską kulturę i sztukę akademicką, a inspiracji szukać w kulturach pozaeuropejskich, tzw. prymitywnych. Ślewiński bardzo szybko przyswoił sobie zasady syntetyzmu i od nich właściwie zaczął swoją przygodę z malarstwem. Jak zauważa Władysława Jaworska, artysta nigdy w pełni nie zastosował w swej twórczości „skrajnych, stylotwórczych reguł malarstwa płaskiego, obwiedzonego konturem, tzw. cloisonné” (Władysław Ślewiński 1854-1918, oprac. W. Jaworska, katalog wystawy, Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1983, s. 11), pozostając wierny realizmowi z jego światłocieniem i modelunkiem oraz

pewnym kolorystycznym niuansowaniem przejść barwnych, „to i tak przez ciągłe, selektywne dokonywanie wyboru i odrzucanie niepotrzebnych «informacji» danych od natury – w tym pozornym jego realizmie pozostanie jako punkt wyjścia uproszczenie i uogólnienie, czyli najważniejsze estetyczne przesłanie syntetyzmu” (Władysław Ślewiński 1854-1918, dz. cyt.)

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Ślewiński – jako jeden z pierwszych polskich twórców – uczynił martwą naturę jednym z ważniejszych i stosunkowo licznie reprezentowanych tematów swego malarstwa. Według Jaworskiej artysta, poprzez sposób ujęcia przedmiotów i kwiatów w obrazie, jest w tym temacie bliższy Cézanne’owi niż Gauguinowi, ale też zdecydowanie bardziej kameralny i wyciszony.

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Namalowane w pierwszej dekadzie XX wieku martwe natury – a właściwie przedstawienia kwiatów, czy to w smukłym, szklanym wazonie, czy w pękatym glinianym dzbanku z uchem – różnią się temperaturą użytych barw, ale wykazują konsekwentną spójność poprzez płynny kontur i specyficzną formę miękkiej plamy barwnej, tak charakterystycznej dla twórczości Ślewińskiego.

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Co istotne, Ślewiński był kuzynem Józefa Chełmońskiego, a według wspomnień Marcina Samlickiego „znał prawie całą Polonię artystów przybywających do Paryża i utrzymywał z nimi stosunki” (Marcin Samlicki. Pamiętniki, cz. 1, oprac. Paulina Tendera, Kraków 2023, s. 202). W gronie znajomych rodaków znalazł się również Stanisław Wyspiański – bywalec wspomnianej już paryskiej knajpki „Chez Madame Charlotte” – którego Ślewiński, na jego prośbę, poznał z Gauguinem.

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Wypada jeszcze wspomnieć, że wielu polskich twórców nie władało zbyt dobrze językiem francuskim, co nie przeszkadzało im funkcjonować w gronie międzynarodowej bohemy artystycznej. Bardzo kiepsko posługiwał się nim np. Ludwik de Laveaux – co tym bardziej zaskakiwało tubylców znających jego nazwisko – a Bolesław Biegas, tworząc listę zakupów dla swej gospodyni, uciekał się do pomocy Olgi Boznańskiej, która dzięki matce Francuzce doskonale władała francuskim.

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Pomimo lingwistycznych trudności, częstej biedy czy braku zrozumienia ze strony bliskich pozostających w kraju, Polacy potrafili znakomicie się odnaleźć w międzynarodowym środowisku artystów, w którym uniwersalnym językiem była sztuka.

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Wnętrze jednej z wielu pracowni w Paryżu, 1870, obraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Warszawie

Paulina Szymalak-Bugajska

Historyczka sztuki, kustosz, od 2012 roku kierowniczka Działu Sztuki w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, gdzie sprawuje opiekę merytoryczną nad stałą wystawą „Jacek Malczewski”. Autorka wystaw m.in.: „Moja Dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego” (2019), „Jacek Malczewski. Konteksty” (2024); współautorka m.in.: „Młoda Polska – Kobieta. Uroda, ubiór, codzienność...” (2015); koordynatorka wystawy „Polscy MonachiJCzycy” z kolekcji Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki (2023). Współautorka publikacji „Klan Malczewskich” (2022) i autor-ka „Malczewski. Zbliżenia” (2023).

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1854–1918

Wazon z kwiatami i jabłka, około 1903

olej/plótno, 61 x 42 cm

inne tytuły: Wysoki flakon z kwiatami, ceramiczna waza, jabłka

Vase de fleurs, pommes, ok.1903

na odwrociu stempel spuścizny po artyście

na krośnie malarskim nalepka inwentarzowa kolekcji Arthura G.Altschula oraz pieczęć kolekcjonera

estymacja:

500 000 – 800 000 PLN

118 000 – 188 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Eugenii Ślewińskiej, Paryż

rodzina Primel, Paryż i Tours

Arthur G. Altschul (1920–2002), Nowy Jork, depozyt w kolekcji Wojciecha Fibaka od lat 80. XX wieku

Sotheby's, Nowy Jork, listopad 2006

WYSTAWIANY:

August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024

Władysław Ślewiński. Z Pont Aven do Kazimierza, Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, 8 października 2009 – 10 sierpnia 2010

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992

Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:

Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu,

red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 294 (il.)

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2022,

s. 36 (il.)

Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego,

red. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2018, s. 43 (il.)

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe

w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 36 (il.)

Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 145 (il.)

Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński 1854–1918. Wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1983,

s. 94, nr kat. 114, il. 96



WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI
1854–1918

"Kwiaty w wazonie i dzbanek", 1909

olej/piótno, 61,5 x 46 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'WŚlewiński | 909r'
na krośnie malarskim pieczęć kolekcjonera

estymacja:
500 000 – 800 000 PLN
118 000 – 188 000 EUR

POCHODZENIE:
dar artysty dla p. Barbe, notariusza w Moëlan
zakup we Francji, 1982

WYSTAWIANY:
August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024
Władysław Ślewiński. Z Pont Aven do Kazimierza, Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, 8 października 2009 – 10 sierpnia 2010
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1999
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 8 lipca – 4 października 1998
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 293 (il.)
Na tropie doskonałości: wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2022, s. 37 (il.)
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Szczecin 1999, s. 60 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 41 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1998, s. 41 (il.)
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 38 (il.)
Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 13 (il.)
Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński 1854–1918. Wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1983, nr kat. 240, il. XVIII
Tytus Czyżewski, Władysław Ślewiński, Warszawa 1928, s. 18 (tam datowany na 1900)



„A PAŃSKIE KWIATY, TE MAKI, TE ANEMONY, TE SŁONECZNIKI! TO NIE DOSKONAŁE FOTOGRAFIE RZECZY, KTÓRE ŻYŁY, ALE ZGASŁY PRZED CHWILĄ, GDY SIĘ ZNALAZŁY NA KLISZY, – PISZE POETA – TO ODREBNE, WIECZNIE ŻYJĄCE INDYWIDUALIZMY, ZADZIWIAJĄCE NIE TYLKO TECHNIKĄ (U NAS I TO ZADZIWIA), ALE PRZED WSZYSTKIM MELANCHOLIJNĄ MUZYKĄ PAŃSKIEJ DUSZY, GRAJĄCĄ LINIĄ I BARWĄ, DZIĘKI OKU, CO NIE TYLKO WIDZI, ALE I CZUJE, DZIĘKI DUSZY, CO NIE TYLKO CZUJE, ALE WIDZI, W DOSKONAŁĄ ZLANE HARMONIE, W RZECZYWISTĄ – CHOĆ ‘TYLKO’ MALOWANĄ – PRAWDĘ ŻYCIA – CHOĆ ‘TYLKO WYOBRAŻONEGO’”.

JAN KASPROWICZ, WSTĘP DO: KATALOG WYSTAWY PRAC WŁADYSŁAWA ŚLEWIŃSKIEGO, LWÓW 1907

„Temperament Ślewińskiego, który ponosił go jako bawiącego się i marnotrawnego szlagona polskiego – ów temperament poniósł go aż do sztuki. A wtedy sztuka stała się dla niego owem wyjściem i ujściem temperamentu, jego silnej, namiętnej a zarazem tak skomplikowanej natury” – tak Tytus Czyżewski charakteryzował przemianę posiadacza ziemskiego i szlachcica Władysława Ślewińskiego w jedną z najważniejszych postaci sztuki polskiej przełomu wieków. Malarz ten był łącznikiem między rodzącymi się w ostatnich dekadach XIX wieku nurtami postimpresjonistycznej sztuki francuskiej a artystami rodzimego modernizmu.

Władysław Ślewiński urodził się w mazowieckiej wsi Białynin w 1856 roku w rodzinie ziemiańskiej. W 1875 roku rozpoczął studia rolnicze, pragnąc w przyszłości zarządzać w majątkach ojca. Zapewne za namową kuzyna, wybitnego malarza Józefa Chełmońskiego krótko uczył się również w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona. Jego ambicje pozostał zarządcą rodzinnych ziem przekreśliło katastrofalne w skutkach przejęcie majątku Pilaszkowice, który doprowadził w krótkim czasie do ruiny. W 1888 roku musiał uciekać z kraju do Paryża, gdzie uczył się w Académie Julian i Académie Colarossi, jednocześnie wiążąc się ze środowiskiem bohemy artystycznej skupionej wokół Cremerie Chez Madame Charlotte na Montparnassie. Miejsce to łączyło postaci takie jak August Strindberg, Alfons Mucha, Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer czy Zenon Przesmycki. Najprawdopodobniej krótko po przybyciu do Francji Ślewiński poznał swojego przyjaciela, wybitnego malarza i teoretyka sztuki – Paula Gauguina. To wtedy musiał zapoznać się z podstawami doktryny syntetyzmu, której sam stał się wyznawcą. Bliskie mu były zarówno klauzוניstyczna maniera autora „Żółtego Chrystusa”, jak i jego poszukiwania pierwotnej, oderwanej od współczesności kultury ludowej ówczesnej Bretanii. Ślewiński jeździł w latach 1889–1896 z Gauguinem do Pont-Aven, tworząc szereg prac, od symbolicznie traktowanego pejzażu i martwej natury po portrety wieśniaczek bretońskich. Z tego okresu pochodzi również portret malarza pędzla jego mentora i przyjaciela, z dedykacją „wielkiemu malarzowi”. Po roku 1896 Ślewiński osiedlił się w Le Bas Pouldu. W roku 1897 wstąpił do krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” i utrzymywał kontakty z rodzimym środowiskiem, wnosząc do polskiej kultury artystycznej wpływy gauguinizmu w momencie przybycia do Polski w 1905 roku.

Temat martwej natury odgrywał znaczącą rolę w dorobku Ślewińskiego. Znana jest przede wszystkim jego melancholijna kompozycja „Maska i książka” z 1897 roku, przedstawiająca maskę pośmiertną słynnej „Nieznajomej z Sekwany”. Dla Ślewińskiego przedstawiane obiekty miały wyraźny wymiar symboliczny, „mówiły głosem głębokim i tajemniczym”, łącząc w sobie nastrojowość matowo kładzonej farby z prymitywistyczną potrzebą tworzenia języka form podstawowych. Jak pisał Zenon Przesmycki, kierując te słowa do artysty, we wstępie do katalogu jego wystawy w Lwowie: „W martwych naturach – w przeciwieństwie do wścieklej brutalności Cézanne’a, któremu jednak nie ustępuje Pan pod względem siły koloru – wysiłek Pański zdaje się zmierzać w kierunku oddania spokoju i napiętej ciszy przedmiotów, niż rozkosznej soczystości jabłek i matowych błysków porcelany”. Ten rodzaj cichego napięcia Ślewiński kultywował, tworząc prace silnie naznaczone odczuciami psychicznymi artysty, przez co zrywające z naturalistycznym odwzoro-

waniem rzeczywistości. Zamiast przestrzeni w pracach tych dominuje płynna, delikatna kreska konturu i zgaszona, ulotna paleta barw. Całość w swojej formie przywoływała u krytyków skojarzenia z niemalże mozaikową wyobraźnią malarza, umiejętnym budowaniem kompozycji, których harmonia licowała z szlachetną prostotą tematów. Charakterystyczne w tym kontekście jest odwołanie w temacie prezentowanych obrazów do dwóch artystów wyznaczających drogę sztuce nowoczesnej – Cézanne’a i Gauguina. Kosze i misy z owocami stanowią jeden z podstawowych przedmiotów studiów postimpresjonistycznych. W pracach tych szukają oni drogi do wykroczenia poza potoczne rozumienie widzenia, z jednej strony geometryzując, syntetyzując spojrzenie, a z drugiej poddając się jego procesualnej naturze. Wybitny, samodzielny „uczeń” tych artystów, Ślewiński, nawet tworząc poza granicami Francji, w okresie polskim, pozostał wierny ideom sztuki francuskiej.

W 1905 roku Ślewiński porzucił Francję i przyjechał do Polski prawdopodobnie z zamiarem zamieszkania na stałe. W styczniu 1908 roku pisał z Monachium do malarza Rodericka O’Connora: „Często myśleliśmy o Panu [Ślewiński i jego żona, Eugenia], wierni wspomnieniom pogodnego życia, które prowadziliśmy w Paryżu i Bretanii, zwłaszcza w porównaniu z piekielnymi wydarzeniami, które przeżyliśmy w naszej uroczej ojczyźnie. Gdyby Pan wiedział, co za życie prowadzimy od dwóch lat!”. Owe piekielne wydarzenia to zapewne roszczenia Urzędu Skarbowego, który domagał się spłaty zadłużenia rodzinnego majątku w Pilaszkowicach. Pierwszą po przyjeździe ekspozycją prac malarza była wystawa w warszawskim Salonie Krywulta otwarta już w lutym 1905 roku. Po czytywać ten gest można jako próbę przypomnienia o sobie stołecznej publiczności i chęć nawiązania nowych kontaktów artystycznych. „Chodził od obrazu do obrazu wyraźnie zatroskany i szukał czegoś, czego nie mógł znaleźć. Gdy wreszcie spotkali się tam obaj, zamienili ze sobą serdeczne uściski, które miały raczej cechy głębokiego, wzajemnego współczucia niż zrozumienia i uznania” (Mieczysław Fijałkowski, Uśmiechy lat minionych, Katowice 1962, s. 97). Powrót do Polski artysty powodowany mógł być chęcią udowodnienia ojcu, że 17 lat we Francji należycie spożytkował. Jak wynika z pamiętnikarskich wspomnień, ten plan się jednak nie powiódł.

Ślewiński natomiast, mimo kosmopolitycznej orientacji swojej sztuki i poza rzekomym konfliktem z Józefem Mehofferem i realnym z Xawerym Dunikowskim, cieszył się raczej sympatią polskiego środowiska artystycznego. Szczególnie dobrze odnalazł się w realiach kolonii artystycznej w Poroninie, gdzie wyjedzie w 1906 roku i powracać będzie w latach kolejnych. Tam nawiąże trwałe relacje z Janem Kasprowiczem, Leopoldem Staffem, Stanisławem Witkiewiczem, Edwardem Porębowiczem i Janem Stanisławskim. Ten pierwszy stanie się bliskim przyjacielem malarza i orędownikiem jego twórczości. Kasprowicz stworzył jeden z najpiękniejszych tekstów o malarstwie Ślewińskiego – osobisty list, który przedrukowano jako wstęp do katalogu wystawy we Lwowie w 1907 roku. Ślewiński w swoim okresie polskim 1905–1910 chętnie malował martwe natury. Powracają w nich właśnie „kwiaty ojczyste”: maki, piwonie, astry, słoneczniki, rumianki czy lewkonie ujmowane, tak jak w Bretanii, w glinianych dzbankach. Prace tę cechuje typowa dla Ślewińskiego oszczędność, ale i odmienny od dzieł wcześniejszych, jasny, radosny koloryt.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869–1907

"Dziewczynka z kwiatami", 1893

pastel/papier, 46,5 x 30,3 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d: 'Stanislas | Paris octobre 1893'
na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
800 000 – 1 200 000 PLN
188 000 – 282 000 EUR

POCHODZENIE:
w historycznej kolekcji rodziny Lange w Krakowie
Agra-Art, październik 2023

WYSTAWIANY:
Stanisław Wyspiański 1869–1907. Wystawa jubileuszowa 1907–1957, Muzeum Narodowe w Krakowie, grudzień 1957 – listopad 1958

LITERATURA:
Stanisław Wyspiański 1869–1907. Wystawa jubileuszowa 1907–1957, Muzeum Narodowe w Krakowie, t. 1: Biografia – Plastyka, s. 45, nr kat. 9 (jako Dziewczynka z kwiatami; własność Marii Lange w Krakowie)
Stanisław Przybyszewski, Tadeusz, Żuk-Skarszewski, Stanisław Świerz, Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie, Kraków, Warszawa, Bydgoszcz 1925, s. 107, nr kat 75 (jako Studjum dziewczynki; własność dr Langie w Krakowie)

Malarstwo portretowe to sztandarowy dział twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Portrety żony, dzieci, krakowskich luminarzy powstałe około 1900 stanowią powszechnie rozpoznawalne ikony polskiego modernizmu. Swoją działalność portretową Wyspiański rozpoczął jednak dekadę wcześniej, po przybyciu do Paryża. Z tego okresu pochodzą pierwsze portrety artysty zdradzające jego artystyczne inklinacje. „Dama w kapeluszu” (1890, kolekcja prywatna) przedstawia dziewczynę z kuflem piwa w ręce, „Paryżanka” na przykład (1891–1892, Muzeum Narodowe w Krakowie) to profil kobiety, której głowa szczelnie i w dekoracyjny sposób wypełnia całe podobrazie. W jego wczesnych pracach objawia się zachwyt nad życiem nowoczesnego miasta. Pisząc do przyjaciela Lucjana Rydla, oznajmiał, że może w „każdej chwili wyjść na miasto i nie bardzo się oddalając (...) – znaleźć się pod Notre Dame – nad Seqwaną – gapić się na ludzi, na piękne główki dziewczęce...”.

Portrety malarza z tego czasu stanowią zapis odejścia od akademickich studiów (akty i główki wykonywane w Académie Colarossi) ku własnej formule malarstwa syntetycznego. Pracując równocześnie nad dużymi projektami z zakresu malarstwa monumentalnego, wykonywał portrety, z własnej inwencji, ale też pewnie na zamówienie. Był to nawet jego rodzaj rozrywki: „(...) jestem ciągle w trakcie malowania pastelami portraitów – – – to mnie rozrywa i zajmuje i nie każe mi wciąż myśleć o moim oknie lwowskim, które zwinąłem i zarzuciłem, nie mając absolutnie żadnych środków do kontynuowania” – pisał w czerwcu 1893 roku do Karola Maszkowskiego. Zapewne duża część z nich pozostaje dzisiaj w rozproszeniu, toteż prezentowana „Dziewczynka z kwiatami” stanowi jedno z najważniejszych dzieł w jego wczesnym dorobku. Poprzez krąg towarzyski młody Wyspiański zetknął się z twórczością Władysława Ślewińskiego, Paula Gauguina, grupy syntetystów czy Henri de Toulouse-Lautreca, a ich wpływy łatwo dostrzegalne są czy to w temacie, czy to formule malarskiej wczesnych prac.

W „Dziewczynce z kwiatami” Wyspiański połączył temat syntetycznie ujętej, urokliwej martwej natury z psychologizującym portretem dziecięcym, który stanie się w kolejnych latach niezwykle istotnym gatunkiem w jego dorobku malarskim. Wyspiański z prostotą, ale i nowoczesnością skadrował przedstawienie. Fragmentarycznie ujęty wazonik z kwiatami i część mebla odsłania perspektywę na kraciaste ubranie i przedstawioną frontem twarz dziewczynki. Dziecko patrzy bezpośrednio w oczy widza z emocjonalną szczerością tak samo, jak w innych klasycznych portretach Wyspiańskiego (np. Józio Feldman, 1905, Muzeum Narodowe w Krakowie). W prezentowanej pracy widoczne są poszukiwania nowoczesnych formuł obrazowych, o czym świadczy płaszczyznowa partia cienia w centralnej części, ornamentalna, dwuwymiarowa partia stroju oraz zdecydowana kolorystyka połąci kwiatów, ubrania i włosów małej modelki, które powodują silny kontrast barw dopełniających.

Jesienią 1893 roku Wyspiański postanowił wystać z Paryża do Krakowa obszerną partię swoich nowych prac – blisko czterdzieści portretów. Marzyło mu się, by wszystkie zostały pokazane publiczności, by krakowianie mogli zobaczyć, jak pobyt w Paryżu ukształtował jego warsztat i wyobraźnię. Do przesyłki dołączył zarówno pastele pochodzące z prywatnych zbiorów, jak i obrazy przeznaczone na sprzedaż. Niewykluczone, że wśród nich znalazła się także „Dziewczynka z kwiatami”.



41 α

SZYMON MONDZAIN

1890–1979

Martwa natura, 1911

olej/plótno, 75 x 75 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Szamaj Mondszajn | 1911'

inne tytuły: Martwa natura – azalie w doniczkach na krośnie malarskim pieczęć kolekcjonera

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 600 – 14 200 EUR

OPINIE:

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, zakup 1991

WYSTAWIANY:

École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn, październik – grudzień 2000

École de Paris: artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe, Leszno, maj–lipiec 2000

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe, Szczecin, grudzień 1999 – marzec 2000

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 6 lipca – 3 października 1999

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Poznańskich, Łódź, 1998–1999

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki, Kraków, lipiec–sierpień 1998

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992

Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:

École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn 2000, s. 73 (il.)

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe, Leszno 2000, s. 69 (il.)

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Szczecin 1999, s. 154 (il.)

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1999, s. 73 (il.)

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Łódź 1998–1999, s. 145 (il.)

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Kraków 1998, s. 141 (il.)

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 164 (il.)



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

"Martwa natura na złotym tle", 1921-22

olej/piótno, 38 x 25 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'W.Terlikowski | 1922' oraz datowany l.d.: '21'
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie
pieczęć kolekcjonera oraz opis: 'N8 Nature Morte | Fond doré'
na odwrociu ramy papierowa nalepka aukcyjna oraz inwentarzowa

estymacja:
15 000 – 25 000 PLN
3 600 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:
zakup od M. Mielniczuka, Paryż, 1984

WYSTAWIANY:
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1999
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 8 lipca – 4 października 1998
Wystawa Włodzimierza Terlikowskiego, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, czerwiec 1922

LITERATURA:
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 68 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 129 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 1998, s. 129 (il.)





43

PARA WAZ

Delft, Holandia, XVIII w.

fajans, 64 x 25 x 25 cm
na spodzie oznaczenie

estymacja:
10 000 – 20 000 PLN
2 400 – 4 700 PLN

POCHODZENIE:

Louvre des antiquaires, Paryż, zakup w latach 80. XX wieku



44

FOTEL

pocz. XIX w.

drewno, metal, skóra, 88 x 59 x 55 cm

estymacja:
5 000 – 6 000 PLN
1 200 – 1 500 EUR



45

BIURKO Z EPOKI LUDWIKA XVI

2 poł. XVIII w.

drewno, mosiądz, skóra, 76 x 156 x 71 cm
drewno wykończone forniem, intarsjowane,
blaty wykończone tłoczoną złożoną skórą,
mosiężne okucia

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 600 – 4 800 EUR

POCHODZENIE:
zakup z rynku antykwarecznego w Paryżu, lata 80. XX wieku

46

FOTEL BIUROWY Z EPOKI LUDWIKA XVI

2 poł. XVIII w.

buk, skóra, metal, 82 x 60 x 50 cm
drewno, siedzisko i oparcie skórzane
wykończone mosiężnym perełkowaniem

estymacja:
5 000 – 8 000 PLN
1 200 – 1 900 EUR

POCHODZENIE:
zakup z rynku antykwarecznego w Paryżu, lata 80. XX wieku



47

PARA ŚWIECZNIKÓW Z PUTTAMI

mosiądz złożony, brąz, marmur, 32 x 10 x 10 cm

estymacja:
4 000 – 6 000 PLN
1 000 – 1 500 EUR

POCHODZENIE:
zakup z rynku antykwarecznego w Paryżu, lata 80. XX wieku



48

TACKA NA KORESPONDENCJĘ W TYPIE LUDWIKA FILIPA

Gebrüder Kühn, Niemcy, 1 ćw. XX w.

srebro pr. '835', waga: 164 g, 1,5 x 27,5 x 21 cm
na spodzie państwowa punca niemiecka, próba srebra: '835', oznaczenie złotnik: 'CHEVALIER'

estymacja:
1 000 – 1 500 PLN
300 – 400 EUR

49

JEAN-PIERRE DUSAUTOY

1719-1800

Stolik okolicznościowy, około 1779

drewno, fornir, intarsja, marmur, mosiądz, 73 x 50 x 36 cm
sygnowany stemplem wewnątrz szuflady, fornir z drzewa różanego,
intarsja na licu i półce, blat marmurowy z mosiężną galeryjką,
okucia i ornamenty mosiężne

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 600 – 4 800 EUR

POCHODZENIE:
zakup z rynku antykwarycznego w Paryżu, lata 80. XX wieku



50

ZESTAW MEBLI Z EPOKI LUDWIKA XVI

2 poł. XVIII w.

drewno, siedziska, oparcia i podłokietniki tapicerowane
w skład zestawu wchodzi:
kanapa (95 x 130,5 x 63 cm)
berżera (92 x 61,5 x 55 cm)
dwa fotele (89 x 48 x 50 cm)
dwa krzesła (90 x 47 x 40 cm)

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 800 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:
zakup z rynku antykwarycznego w Paryżu, lata 80. XX wieku



LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Portret profesora Georgesa Bohna, po 1910

olej/płótno, 99 x 81 cm
sygnowany l.d.: 'L. Gottlieb'
na odwrociu i krośnie malarskim pieczęć kolekcjonera

Dzieło zostanie włączone do wystawy "Grupa Pięciu (1905-1908)" i będzie eksponowane w Muzeum Narodowym w Krakowie w dniach 13 lutego – 5 lipca 2026 roku.

estymacja:
250 000 – 350 000 PLN
59 000 – 82 000 EUR

POCHODZENIE:
R. A. Cohn, Nowy Jork, zakup 1987

WYSTAWIANY:
August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024
École de Paris. Artyści polsko-żydowscy, Galeria Sztuki Współczesnej Akademii Lubrańskiego, Poznań, 17 stycznia – 14 kwietnia 2024
École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn, październik-grudzień 2000
École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe, Leszno, maj-lipiec 2000
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe, Szczecin, grudzień 1999 – marzec 2000
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 6 lipca – 3 października 1999
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Poznańskich, Łódź, 1998-1999
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki, Kraków, lipiec-sierpień 1998
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej "Znaki Czasu", red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 280 (il.)
École de Paris. Artyści polsko-żydowscy, katalog wystawy, GaleriaSztuki Współczesnej Akademii Lubrańskiego, Poznań 2024, s. 50 (il.)
Artur Tanikowski, Wizerunek człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło, Kraków 2011, il. 18, nr kat. 31
École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn 2000, s. 38 (il.)
École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe, Leszno 2000, s. 35 (il.)
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Szczecin 1999, s. 137 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1999, s. 19 (il.), s. 265
École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Pałac Poznańskich, Łódź 1998-1999, s. 43 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Pałac Sztuki, Kraków 1998, s. 39 (il.)
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Warszawa 1992, s. 81 (il.)



„SZALONA BRAWURA TKWI
W PORTRETACH GOTTLIEBA. SĄ
TO DZIEŁA GŁÓWNIEMIE DOWCIPU.
OGROMNY CHARAKTER, WDZIEK
I ZUCHWAŁOŚĆ PEWNĄ CECHUJĄ
JEGO STUDIA PORTRETOWE, KTO-
RYCH WYSTAWIŁ SZESĆ W SALO-
NIE. NIE KONSTRUKCJĄ ANI SUB-
STANCJĄ WYSZUKANĄ, ALE SWYM
NADZWYCZAJNYM WYRAZEM
CZARUJĄ ONE WIDZA. GOTTLIEB
MA WRODZONY DAR DO SYNTE-
TYCZNEGO CHWYTANIA CHA-
RAKTERÓW W PORTRETACH”.

ADOLF BASLER

Leopold Gottlieb urodził się w 1876 roku w Drohobyczu. Pochodził z żydowskiej rodziny o artystycznych tradycjach – trzech jego braci również zajmowało się malarstwem. Najbardziej znanym z nich był Maurycy Gottlieb, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu oraz wychowanek pracowni Jana Matejki w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Legenda zmarłego w młodym wieku, właściwie nieznanego Leopoldowi brata, wywarła na nim ogromny wpływ i przyczyniła się do jego decyzji o podjęciu tej samej drogi artystycznej. Najmłodszy z braci, Leopold, również studiował na krakowskiej Akademii, kształcąc się w pracowniach Jacka Malczewskiego i Tadeusza Axentowicza. Następnie wyjechał do Monachium, skąd w 1904 roku przeniósł się do Paryża, gdzie osiadł na stałe.

W 1905 roku, wspólnie z Witoldem Wojtkiewiczem, Wlastimilem Hofmanem, Mieczysławem Jakimowiczem i Janem Rembowskiem, założył Grupę Pięciu – ugrupowanie niezwykle istotne dla rozwoju polskiej sztuki nowoczesnej. Zrywając z dominującym symbolizmem, artyści ci poszukiwali w ekspresjonizmie odpowiedzi na wyzwania współczesnej sztuki. Bezczelność antyakademickiej manieri Wojtkiewicza, jego skłonność do pastiszu i zjadliwej ironii w znacznym stopniu ukształtowały wizerunek tej efemerycznej grupy, której członkowie wystawiali swoje prace m.in. w Krakowie, Lwowie, Wiedniu, Berlinie i Warszawie.

Najważniejsze osiągnięcia Gottlieba z tego okresu wiążą się z wypracowaniem wybitnie zsubiektywizowanego, ekspresyjnego portretu. Jak zauważa Adolf Basler – jedna z najważniejszych postaci polskiej kolonii artystycznej w Paryżu, animator kultury, a przede wszystkim krytyk o szerokich, międzynarodowych kontaktach:

„Portrety jego mają przede wszystkim istotną wartość malarską, a to dzięki doskonałej kompozycji i umiejętnemu operowaniu barwą, a przede wszystkim linią. Linia u Gottlieba ma swój zupełnie odrębny, tylko jemu właściwy charakter. Gottlieb nie ubiega się bynajmniej o kaligrafię – jego linia, raczej kreska, surowa, ma przede wszystkim akcent niesłychanie silny i zdecydowany, i to ona jest głównym walorem w jego obrazach. Poza tym charakterystyczne jest u niego nader oryginalne modelowanie głów. Polega ono na minimalnym zaakcentowaniu bryłowości, by nie rozrywać ogólnej płamy dekoracyjnej, w rzeczywistości jednak jest tak wyszukane, że charakter modelu wyraża stokroć silniej, niż mogłoby to osiągnąć najmocniej-sze wydobywanie trzeciego wymiaru na płaszczyźnie obrazu.”

Słowa te znakomicie oddają charakter prezentowanego w katalogu portretu profesora Sorbony, Georga Bohna. Analogią do niego może być niemal demoniczny portret Xawerego Dunikowskiego – przyjaciela Gottlieba z czasów krakowskich, z którym odbył podróż do Palestyny w 1906 roku – czy też słynny, dekadenski portret Bernarda (Bera) Kupczyka z 1907 roku. Od 1910 roku Gottlieb zwrócił się ku kompozycjom wielopostaciowym oraz ikonografii nowotestamentowej, równocześnie jednak konsekwentnie rozwijał autorską poetykę nowoczesnego, ekspresyjnego portretu. Kolekcja wizerunków artystów, krytyków, naukowców, intelektualistów, polityków, bliskich i dalszych znajomych rozrastała się – może nie tak intensywnie jak wcześniej, ale nieprzerwanie.

„Portret profesora G. Bohna” ukazuje modela w pozycji siedzącej, w pozie zdradzającej pewną dezynwolturę. Malarz przedstawił zatrwożonego dandysa w eleganckim garniturze i muszce, operując subtelną plamą barwną, obwiedzioną miękkim, płynnym konturem. Profesor zdaje się pograżony w zadumie, niemal obezwładniony dekadenskim nastrojem. Układ przestrzeni wokół modelu nie jest już płaski i abstrakcyjny, jak w portretach powstałych przed 1908 rokiem. Ewolucję tę trafnie opisał Mieczysław Sterling: „Gama ciemnych kolorów przechodzi w gamę jasną, a wyraz koncentrowany z młodzieńczą przesadą w rysunku rąk, przenosi się na całą postać.”

W swoich obrazach Gottlieb świadomie operuje przestrzenią – w ciasnym kadrze łączy tło z pierwszym planem, na którym, obok postaci profesora, znajduje się stół z wazonem kwiatów. Stonowaną paletę ożywia, wprowadzając za portretowym wyrazistą, turkusową plamę ściany, która kieruje wzrok widza w stronę twarzy krytyka. Ostrość widzenia i wycucie kompozycji czynią z „Portretu profesora G. Bohna” jeden z ciekawszych przykładów portretowego malarstwa Gottlieba. Ukazuje on artystę w interesującej fazie twórczości – na styku wczesnego, ekspresjonistycznego podejścia do modelu i zwrotu ku formom bardziej uniwersalnym, bliskim klasycyzującej francuskiej awangardzie.



Leopold Gottlieb, Portret doktora Bera Kupczyka, ok. 1907, Zbiory Żydowskiego Instytutu Historycznego



LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

"Mycie sardynek", 1929

tempera/szkło, 24 x 33,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'L.Gottlieb' i datowany l.d.: '1929'

estymacja:
55 000 – 70 000 PLN
13 000 – 16 500 EUR

POCHODZENIE:
R. A. Cohn, Nowy Jork, zakup 1985

WYSTAWIANY:
August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024
École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn, październik–grudzień 2000
École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe, Leszno, maj–lipiec 2000
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe, Szczecin, grudzień 1999 – marzec 2000
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 6 lipca–3 października 1999
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Poznańskich, Łódź, 1998–1999
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki, Kraków, lipiec–sierpień 1998
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej "Znaki Czasu", red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 279 (il.)
Artur Tanikowski, Wizerunek człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło, Kraków 2011, il. 63, nr kat. 83
École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn 2000, s. 45 (il.)
École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe, Leszno 2000, s. 38 (il.)
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Szczecin 1999, s. 140 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1999, s. 25 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Pałac Poznańskich, Łódź 1998–1999, s. 55 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Pałac Sztuki, Kraków 1998, s. 51 (il.)
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Warszawa 1992, s. 87 (il.)



LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

"Ewa", 1930-32

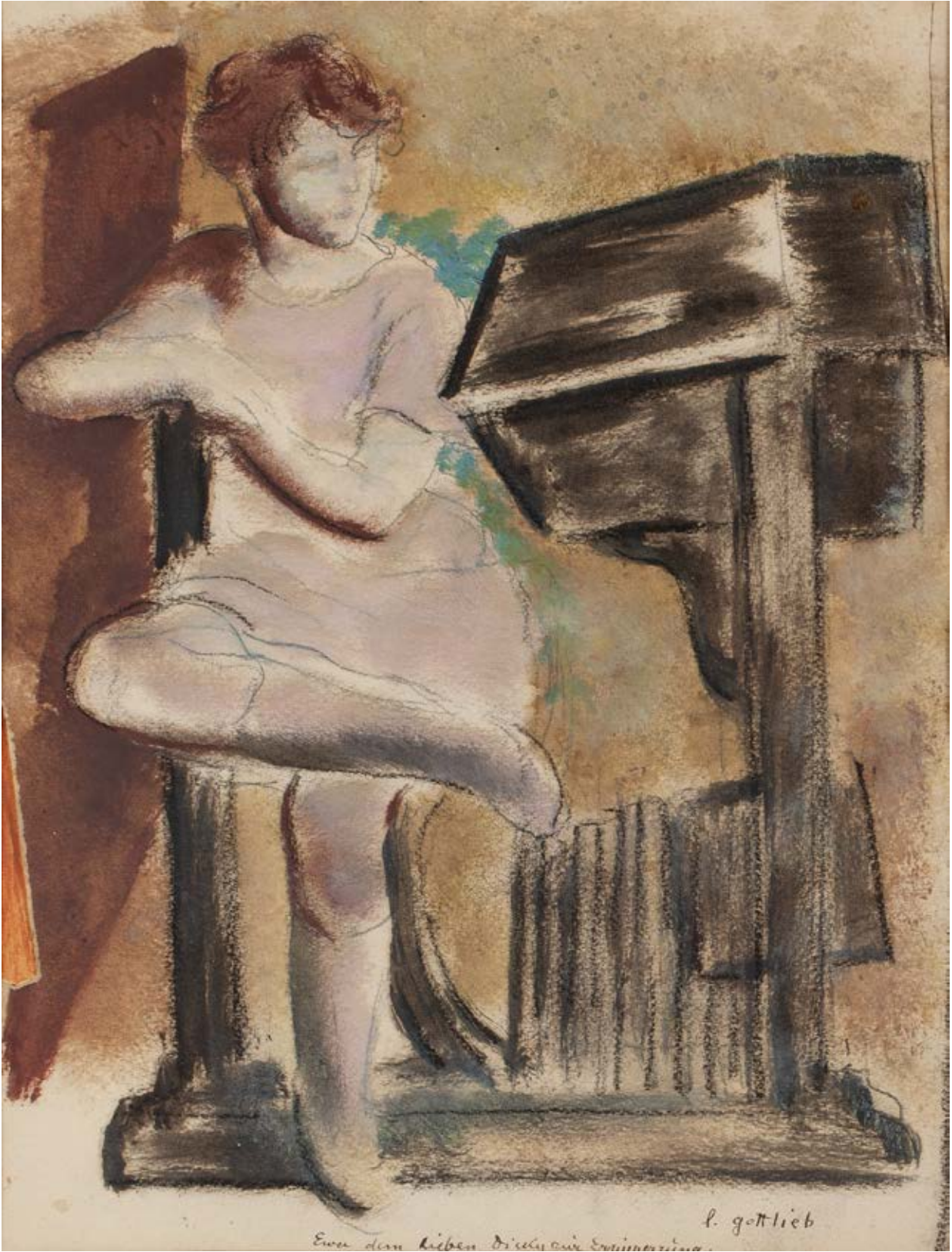
gwasz, kredka, ołówek/papier, 26 x 20 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i dedykacja p.d.: 'l.gottlieb| Ewa dem lieben (...) zur Erinnerung'

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
9 500 – 14 200 EUR

POCHODZENIE:
R. A. Cohn, Nowy Jork, zakup 1985

WYSTAWIANY:
École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe, Leszno, maj-lipiec 2000
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe, Szczecin, grudzień 1999 – marzec 2000
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 6 lipca – 3 października 1999
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Poznańskich, Łódź, 1998 – 1999
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki, Kraków, lipiec-sierpień 1998
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:
Artur Tanikowski, Wizerunek człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło, Kraków 2011, nr kat. 244
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe, Leszno 2000, s. 42 (il.)
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Szczecin 1999, s. 144 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1999, s. 28 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Pałac Poznańskich, Łódź 1998-1999, s. 61 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Pałac Sztuki, Kraków 1998, s. 57 (il.)
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 90 (il.)



54 α

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896–1986

"Głowa mężczyzny w turbanie", około 1926–1929

olej/piótno, 46,5 x 38 cm
sygnowany l.g.: 'Menkes'

estymacja:

50 000 – 80 000 PLN

11 800 – 18 900 EUR

POCHODZENIE:

Niko Mazaraki, Paryż

Marek Gallery, Paryż, 1986

WYSTAWIANY:

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992

Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 206 (il.)

Biografia Zygmunta Menkesa ma w sobie romantyczny rys, przywodzący na myśl życiorysy czołowych przedstawicieli paryskiej bohemy. Artysta przybył do Paryża w 1923 roku, niemal bez środków do życia. Mimo trudnych warunków atmosfera miasta okazała się dla niego niezwykle inspirująca. Jak sam wspominał: „Wdychałem pełną piersią tę cudowną atmosferę, czułem silną wibrację życia sztuki. Widziałem malarzy wychodzących ze swych pracowni, widziałem sklepy z farbami i marzyłem o jakimś kącie, gdzie i ja mógłbym zabrać się do malowania. Ale jak to zrobić? Nigdy nie potrafiłbym powiedzieć, jak przeżyłem ten ciężki okres” (cyt. za: Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1–2, s. 18). Na początku Menkes zamieszkał w Hôtel Médical, gdzie rezydowali również Marc Chagall i Eugeniusz Zak – artyści, którzy odegrali istotną rolę w jego rozwoju twórczym. Jego malarstwo szybko zyskało uznanie pierwszych promotorów, wśród których znaleźli się marszand Jan Śliwiński (twórca galerii Sacre du Printemps), krytyk André Salmon oraz kolekcjoner Niko Mazaraki. Jak zauważyła Władysława Jaworska, paryską publiczność ujęły intensywna ekspresja obrazów Menkesa, intuicyjność jego artystycznych wyborów oraz brak przywiązania do sztywnej doktryny malarskiej. W jego wersji ekspresjonizmu szczególne znaczenie miały: swobodna praca pędzla, nasycona kolorystyka oraz umiejętność przekształcania osobistych doświadczeń w język sztuki. W swojej twórczości Menkes podejmował tematykę figuralną, portrety, akty, martwe natury i pejzaże. Pracując nad obrazami, posługiwał się środkami wyrazu charakterystycznymi dla ekspresyjnego koloryzmu i fowizmu. Zainspirowany malarstwem Henriego Matisse’a, swobodnie operował plamą barwną i konturem.



55 α

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896–1986

Portret mężczyzny ("Lewita"), 1927

olej/piótno, 130 x 88,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Menkes I 1927'
na krośnie malarskim pieczęć kolekcjonera

estymacja:
200 000 – 350 000 PLN
47 000 – 82 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Million, Paryż, listopad 2012

WYSTAWIANY:
August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 291 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2022, s.43 (il.)

Tytułowy „Lewita” to w judaizmie potomek biblijnego Lewiego, członek plemienia Lewiego, znany z posługi świątynnej – jednak w kontekście twórczości Menkesa ma on raczej wymiar symboliczny niż dosłowny, religijny. Artysta wielokrotnie podejmował tematykę związaną z życiem Żydów – przedstawiał sceny obrzędów religijnych oraz portrety rabinów pogrążonych w studiowaniu Tory. Z czasem jego obrazy stawały się coraz bardziej ekspresyjne – formy kształtował wyłącznie za pomocą plam barwnych, nakładając farbę szybko i spontanicznie.

W prezentowanym obrazie Menkes oddaje ekspresję postaci poprzez charakterystyczne dla siebie grube, dynamiczne pociągnięcia pędzla. Ekspresyjnie zdeformowaną sylwetkę wtopił w neutralne, abstrakcyjne tło, co nadaje dziełu wyjątkową dynamikę plastyczną. W jego malarstwie to kolor staje się elementem konstrukcyjnym – nie tylko dekoracyjnym. Postacie i przedmioty, silnie zdeformowane w ekspresyjny sposób, Menkes obrysowywał grubym, wyrazistym konturem, wtapiając je w neutralne, abstrakcyjne tło. Istotnym elementem kompozycji była również jego sygnatura – malowana z rozmachem cynobrową czerwienią.

Twórczość Menkesa z końca lat 20. i z lat 30. często zestawiana jest z ekspresjonistyczną stylistyką Chaima Soutina. Artysta sięgał po motywy ikonograficzne zaczerpnięte z Biblii, a scenom religijnym nadawał nastrojowy, pełen nostalgii charakter (np. „Ecce homo”).



56 α

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896–1986

Paleta artysty (Autoportret artysty i portret córki kolekcjonera), lata 80. XX wieku

olej/papier naklejony na deskę, 30,3 x 40 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 500 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:

Stanisława Menkesowa, Riverdale, New York

WYSTAWIANY:

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000

LITERATURA:

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 206 (il.)



57 α

RAJMUND KANELBA

1897-1960

"Kwiaty w wazonie", około 1925-27

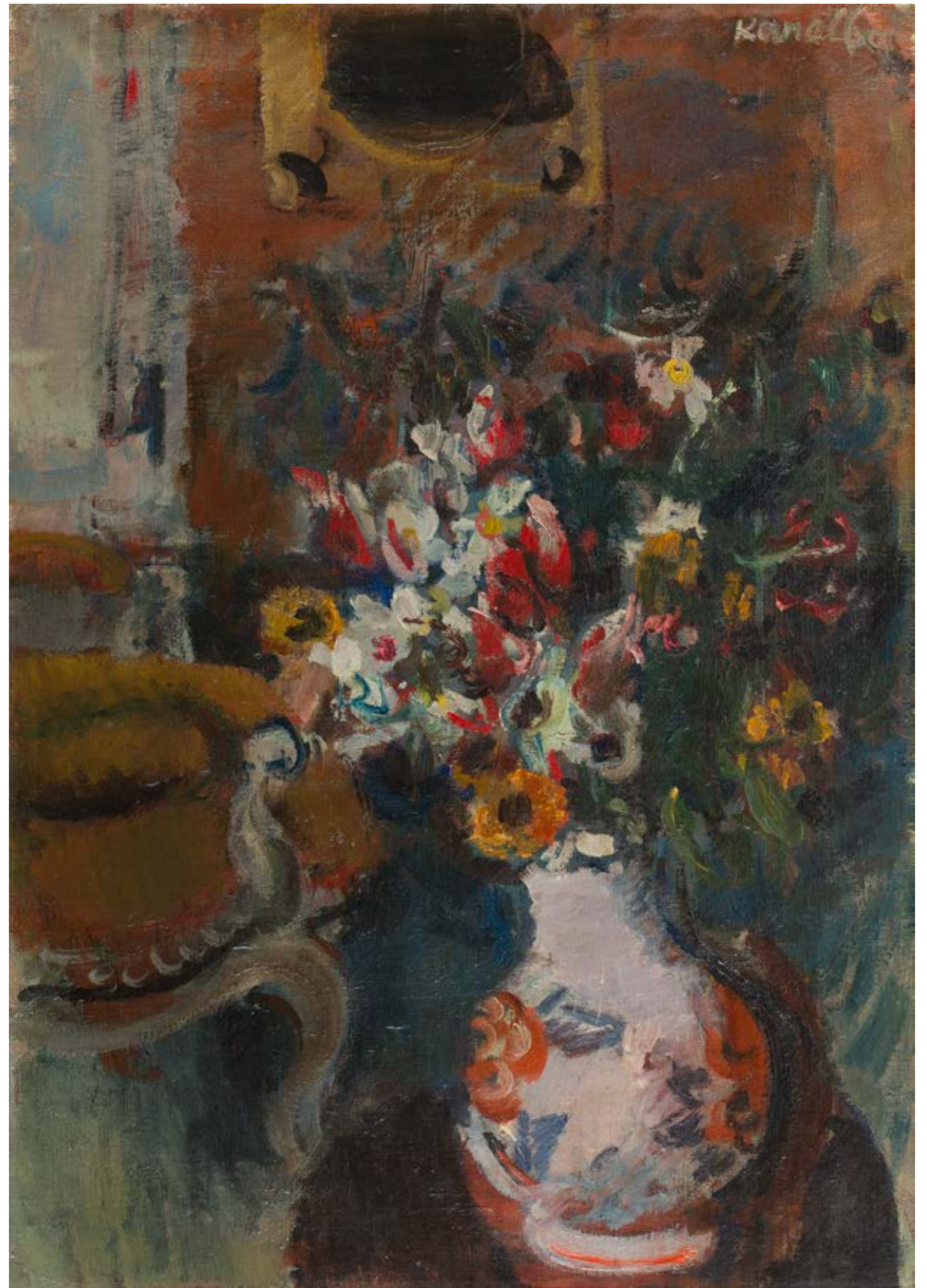
olej/piótno, 65 x 46 cm
sygnowany p.g.: 'Kanelba'

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
7 100 – 9 500 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Marek, Paryż, 1987

WYSTAWIANY:
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 225 (il.)



GUSTAW GWOZDECKI

1880-1935

"Głowa kobiety o wschodnich rysach", około 1920

monotypia, olej/papier, 25,5 x 20 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'Gwozdecki'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 200 - 18 900 EUR

POCHODZENIE:

Zbigniew Michael Legutko, Brooklyn, New York, zakup 1985

WYSTAWIANY:

August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe, Szczecin, grudzień 1999 – marzec 2000

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1999

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 8 lipca – 4 października 1998

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992

Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2022, s. 44 (il.)

Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, red. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2018, s. 42 (il.)

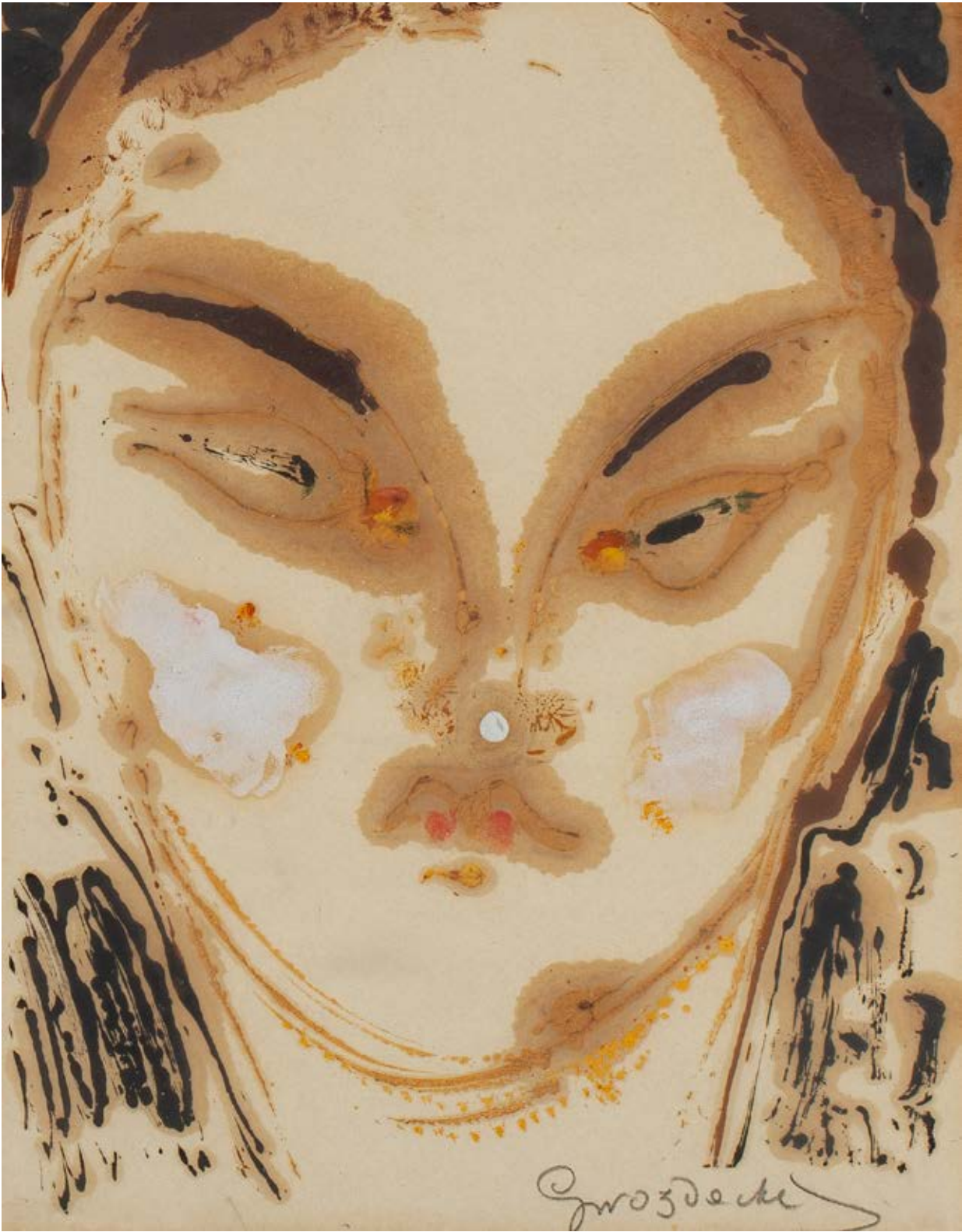
Anna Lipa, Zaklinacz lalek. Życie i twórczość Gustawa Gwozdeckiego, Warszawa 2003, s. 362 (il.)

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Szczecin 1999, s. 80 (il.)

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 52 (il.)

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1998, s. 52 (il.)

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 105 (il.)



59

GUSTAW GWOZDECKI

1880-1935

"Głowa kobiety", około 1920

monotypia, olej/papier, 25 x 20 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'GWOZDECKI'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 200 - 18 900 EUR

POCHODZENIE:

Zbigniew Michael Legutko, Brooklyn, New York, zakup 1985

WYSTAWIANY:

August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe, Szczecin, grudzień 1999 – marzec 2000

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii

Miasta Łodzi, 1999

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki,

Sopot, 8 lipca – 4 października 1998

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992

Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:

Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej "Znaki Czasu", red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 281 (il.)

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2022, s. 44 (il.)

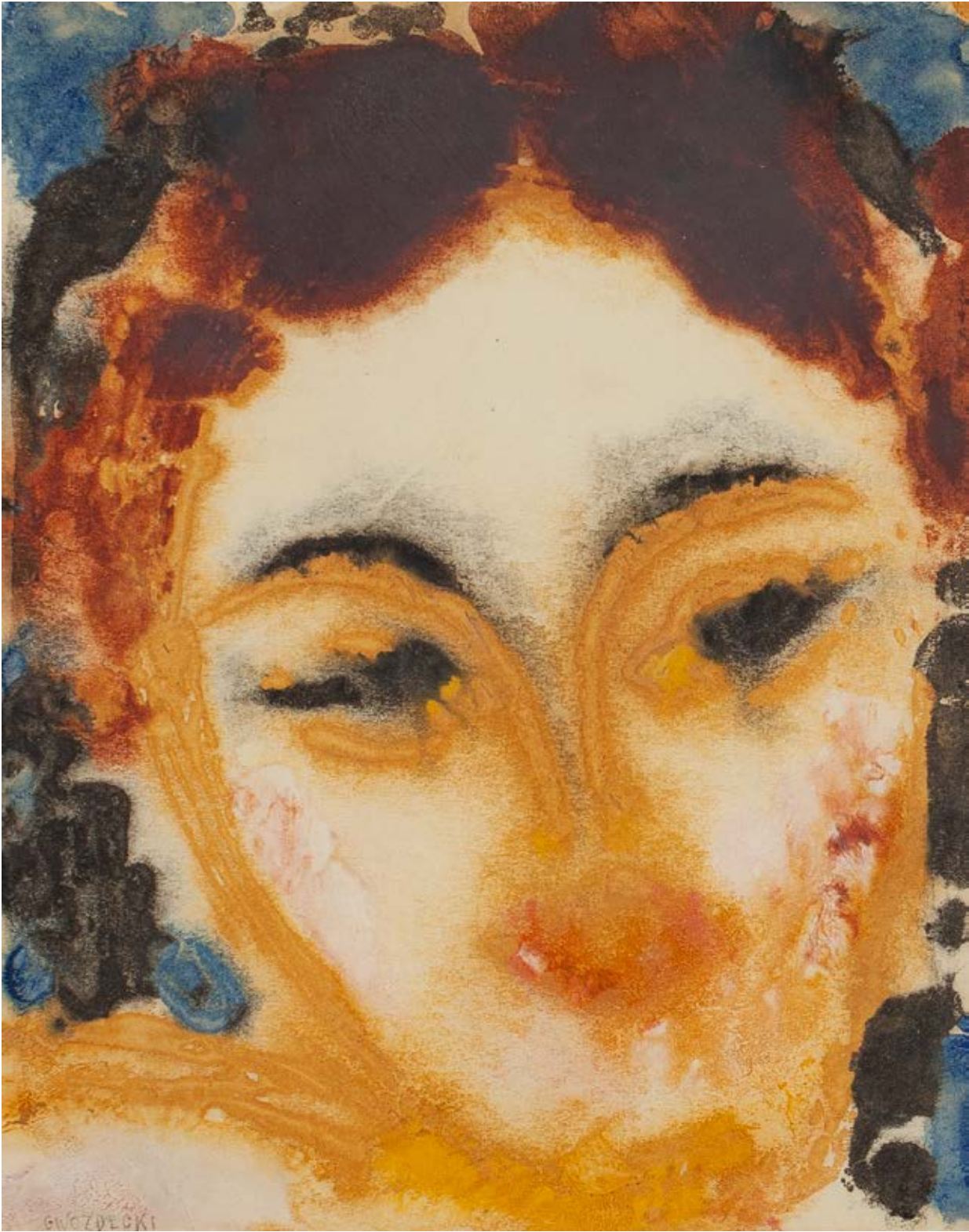
Anna Lipa, Zaklinacz lalek. Życie i twórczość Gustawa Gwozdeckiego, Warszawa 2003, s. 362 (il.)

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Szczecin 1999, s. 81 (il.)

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 53 (il.)

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1998, s. 53 (il.)

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 104 (il.)



60 α

MELA MUTER

1876–1967

Collioure (recto) / Sekwana w Paryżu (verso)

akwarela/papier, 23 x 48,5 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany śr.d.: 'Muter' (recto)

inne tytuły: Zamek, domy i koń, Widok Collioure

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 500 – 14 200 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Marek, lata 80. XX wieku

WYSTAWIANY:

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie,

6 lipca – 3 października 1999

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Poznańskich, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1998–1999

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki w Krakowie, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk

Pięknych, lipiec–sierpień 1998

LITERATURA:

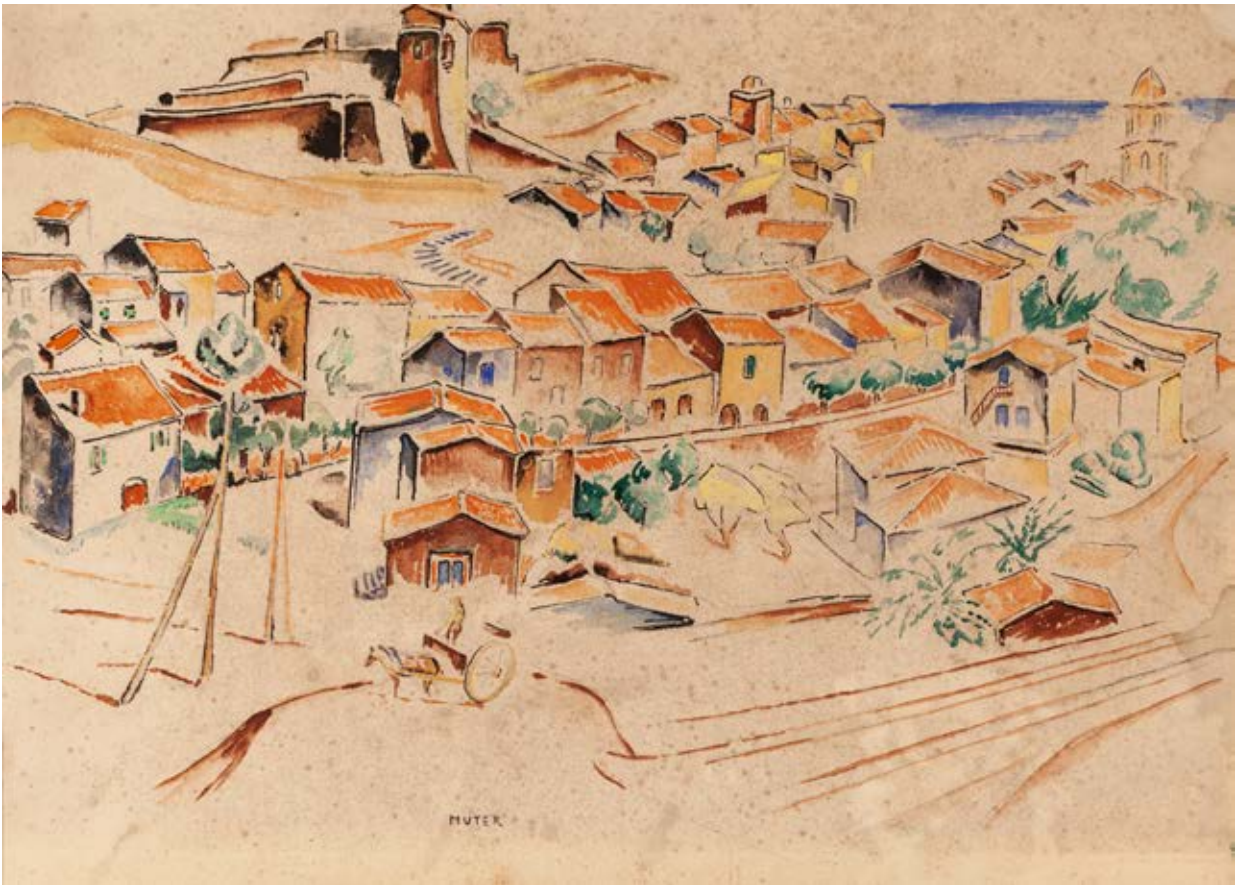
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 135 (il.)

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie,

Sopot 1999, s. 93 (il.)

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Łódź 1998–1999, s. 259 (il.)

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Kraków 1998, s. 271 (il.)



61 α

MELA MUTER

1876–1967

"Barki na Sekwanie w Paryżu"

akwarela/papier, 35 x 49 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany p.d.: 'Muter'

inne tytuły: Łódzie przy brzegu, Dwie barki

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 500 – 14 200 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Marek, lata 80. XX wieku

WYSTAWIANY:

École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej

BWA w Olsztynie, październik–grudzień 2000

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe w Lesznie, maj–lipiec 2000

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie,

6 lipca – 3 października 1999

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Poznańskich, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1998–1999

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki w Krakowie, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk

Pięknych, lipiec–sierpień 1998

LITERATURA:

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Lesznie,

Leszno 2000, s. 32 (il.)

École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Olsztyn 2000, s. 34 (il.)

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 132 (il.)

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie,

Sopot 1999, s. 94 (il.)

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Łódź 1998–1999, s. 261 (il.)

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Kraków 1998, s. 273 (il.)



62 α

MELA MUTER

1876–1967

Sekwana w Paryżu z Pont Marie w tle (recto) / Pejzaż prowansalski z Villeneuve-lès-Avignon

akwarela/papier, 33,5 x 49 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'Muter' (recto i verso)

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 500 – 14 200 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Marek, lata 80. XX wieku

WYSTAWIANY:

École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, październik–grudzień 2000

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe w Lesznie, maj–lipiec 2000

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie,

6 lipca – 3 października 1999

LITERATURA:

École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn 2000, s. 32 (il.)

École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Lesznie,

Leszno 2000, s. 30 (il.)

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 134 (il.)

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie,

Sopot 1999, s. 95 (il.)



63 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892–1965

Pejzaż jesienny, 1944

akwarela/papier, 38 x 55,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'Rafał Malczewski. I Oct. 44.'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 800 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Nowy Jork, zakup 1989

WYSTAWIANY:

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii

Miasta Łodzi, 1999

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki,

Sopot, 8 lipca – 4 października 1998

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992

Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:

Magdalena Czapska-Michalik, Rafał Malczewski [1892–1965], Warszawa 2007, s. 87 (il.)

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Szczecin 1999, s. 213 (il.)

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii

Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 39 (il.)

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa

Galeria Sztuki, Sopot 1998, s. 109 (il.)

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe

w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 240 (il.)



PEJZAŻE IMMANENTNE Rafała Malczewskiego

Autor prezentowanych prac, Rafał Malczewski, był synem „tego” Jacka Malczewskiego – malarza symbolisty, profesora ASP. W przeciwieństwie do ojca nigdy nie ukończył studiów artystycznych, ale zapal do twórczości plastycznej przyszedł mu naturalnie. Urodzony w październiku 1882 roku w Krakowie, pierwsze lata spędził w Nowym Sączu, wychowywany przez dziadków. Jako mały chłopiec chętnie rysował i malował, co jednak nie było motywowane przez ojca. Nauki pobierał w domu, nigdy nie chodził do szkoły. Maturę zdał w Krakowie w gimnazjum św. Jacka, mimo że do niego nie uczęszczał. Być może dlatego trudno mu było wytrwać w ławach studenckich.

W latach 1911–1915 podejmował różne kierunki studiów, ale żadnego z nich nie ukończył. Interesowały go rozmaite dziedziny nauki: filozofia, geologia, a nawet rolnictwo. Mnóstwo czasu spędzał na wędrowkach po górach – początkowo były to Tatry, a w okresie studiów w Wiedniu Alpy. Bez troski czas studenckich peregrynacji przerwał wybuch I wojny światowej. Wówczas nie było możliwości opuszczenia miasta. Do Rafała dołączył ojciec, ewakuowany profesor z krakowskiej ASP. Spędzali ze sobą mnóstwo czasu; Rafał intensywnie rysował, podpatrując ojca i poddając się jego korektom. Ten okres izolacji przyczynił się do pogłębionych studiów rysunkowo-malarskich i w dużej mierze zaważył na wyborze drogi artystycznej.

Po powrocie do Polski coraz częściej bywał w Zakopanem, gdzie wkrótce zamieszkał. Rok 1917 był dla niego czasem przełomowym. We wrześniu uczestniczył w tragicznej wspinacze, w której zginął jego przyjaciel. Jako ten, który przeżywał feralny upadek, podjął decyzję o uporządkowaniu swego życia i wkrótce wziął ślub z oczekującą dziecka partnerką, Bronisławą Dziadosz – pochodzącą z polonijnej rodziny w USA nauczycielką angielskiego. Jeszcze w tym samym roku urodził się Krzysztof. Młodzi osiedlili się w Zakopanem na stałe – początkowo w domu przy Kasprusiach (dzisiejszy Czerwony Dwór), później, dzięki pomocy rodziców, w willi Marysin.

Stabilizacja w życiu prywatnym pozytywnie wpłynęła na rozwój twórczości artystycznej Malczewskiego. Z początkiem lat 20. artysta zaczął pracować na większym formacie. Poza rysunkami w szkicownikach, w których pozostawił portrety dzieci i żony, studia z natury, karykatury i baśniowe wizje, zaczął malować obrazy – pastele, gwasze na tekturze, oleje na płótnie. Tematyka prac z początkowego etapu jego drogi artystycznej skupiała się wokół motywów znanych ze szkicowników: powstawały portrety bliskich, rodziny i znajomych, pejzaże zakopiańskie i górskie. Do tych ostatnich należy prezentowany w katalogu aukcyjnym „Pejzaż zimowy” z 1921 roku – wykonany w technice mieszanej na tekturze, sygnowany i datowany w lewym dolnym rogu.

Kompozycja statyczna, podkreślona poziomym formatem pracy, ukazuje widziane zza ogrodzenia budynki wśród nielicznych drzew. Prosty płot na pierwszym planie przechodzi w plan dalszy, by skończyć się tuż przed zabudowaniami posesji. W tle zarys szarych wzgórz, zamknięty jednolitym, intensywnym turkusem partii nieba. Wszystkie płoty i zabudowania toną w ciężkim, puszystym śniegu rozświetlonym ciepłym blaskiem słońca. Praca pochodzi z roku 1921, a więc z czasu, gdy Rafałowie mieszkali na Kasprusiach. Z tamtego okresu znanych jest kilka analogicznych dzieł,



Rafał Malczewski z Zofią Mikucką, 30 września 1946 roku, Jasper, National Park. Opis na odwrocie: Rzeka Althabasca prze naszą kabiną – Tu na nasz brzeg lub na odwrót często przepływały łosie lub niedźwiedzie

ukazujących widok rozpościerający się z okien domu – m.in. olej na tekturze „Ulica Kasprusie” z Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, olej „Pejzaż zakopiański (widok z okna pokoju)” z Muzeum Narodowego w Krakowie czy gwasz „Pejzaż zakopiański” z Muzeum Narodowego w Lesznie. Wszystkie te prace, zakomponowane w formacie leżącego prostokąta, prezentują pocztówkowe, podhalańskie widoki. „Pejzaż zimowy” jest spośród nich najbardziej czysty, wręcz sterylny – zmierza w stronę pejzażu syntetycznego, którego formę artysta osiągnął pod koniec lat 20., jako dojrzały twórca. Równoległe do wątku pejzażowego Malczewski tworzył obrazy mniej dokumentacyjne, zbliżające się w kierunku realizmu magicznego. Fascynował się poetyką prowincji i małomiasteczkowych widoków. Malował różne wersje rynków w małych miejscowościach, malarlickich stacji, domków dróżnika, postojów kolejowych. Zawsze – lub prawie zawsze – sztafaż ludzi i zwierzęcy w tych przedstawieniach był elementem humorystycznym, nadającym tym nieco smętnym ujęciom karykaturalny charakter. Rafał fascynował się koleją od dzieciństwa, o czym pisał, wspominając obserwację pociągów z nasypu kolejowego u dziadków w Nowym Sączu. W niniejszym katalogu prezentowane są dwie prace z serii realistyczno-magicznych pejzaży kolejowych – oleje na płótnie: „Stacja kolejowa” z 1927 roku oraz „Dworzec kolejowy” z 1930 roku.

„Stacja kolejowa” została ujęta z perspektywy ptasiej, którą Rafał szczególnie sobie upodobał. Z lotu ptaka obserwujemy centralnie usytuowany budynek kolejowy w dżdżysty, jesienny dzień. Obraz jest zakomponowany kulisowo, co również charakteryzowało dojrzałą twórczość artysty. Małomiasteczkową stację oglądamy od podwórka. Na pierwszym planie wzrok przykuwa centralnie ustawiona maszyna budowlana/drezyna, pozostawiona na podwórzu przed budynkiem dworcowym. Podwórze okala płot, kilka drzew i mniejsze budynki, w tym zaznaczona przez artystę obecność



Rafał Malczewski, Pejzaż (widok na zatokę z nabrzeża / St.Simeon), około 1942–45, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

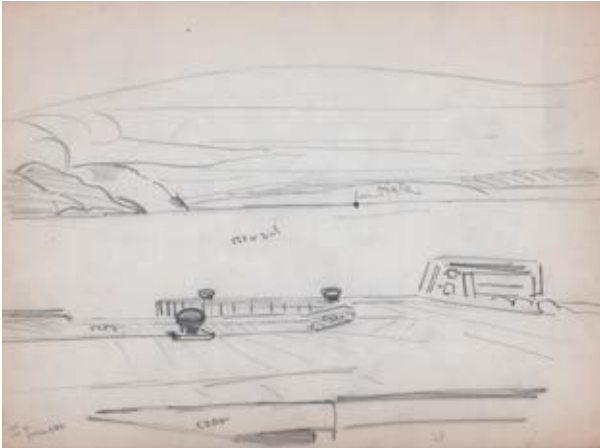
ulubionego motywu – stawojki. Przed dworcem, skryty pod parasolem, czeka jedyny podróżny, być może zmierzający do nadjeżdżającego właśnie pociągu. Całość utrzymana jest w rozmytych brązach i beżach; jedynie ochrowy budynek dworca z fioletowym dachem, pomarańczowa maszyna oraz turkus ścian budynków w tle przeświecają zza jesiennej szarugi. Praca niemal impresjonistyczna – aż chce się mrużyć oczy, by dostrzec szczegóły.

„Dworzec kolejowy” z 1930 roku przedstawiony jest za pomocą zupełnie innych środków wyrazu. Tutaj artysta syntetyzuje pejzaż, nie wdaje się w szczegóły, wszystko zaznacza skrótowo. Widzimy peron przed budynkiem dworcowym, z tej samej – ukochanej przez Rafała – perspektywy ptasiej. Gładki peron z dwoma torami biegnie w głąb; na jego końcu majaczy tylny wagon odjeżdżającego pociągu. Horyzont zamykają łagodne, zalesione wzgórza, a partia nieba jest zasnuta niskimi chmurami, zwiastującymi gwałtowną zmianę pogody, może nawet burzę.

Na pierwszym planie, po prawej, niewielki trawiasty ogródek ze szklaną kulą nawadniającą, wetkniętą w środek bezkwietnego klombu, okolony rachitycznym płotkiem. Jasny budynek stacji zdaje się świecić ścianą szczytową boniowaną białym kamieniem. Zabrakło nazwy stacji wypisanej w jasnym prostokącie na teżę ścianie, jak w innych pracach („Stacja Tyłek”, „Stacja Gronik”). Na peronie – jedyna ławka, na której najwyraźniej przysnął podróżny z walizką u stóp. Po drugiej stronie torów ochrowe pole i samotne, pierzasto-zielone drzewo z kilkoma czerwonymi punktami (owoce? kwiaty? liście? ptaki?). Obraz analogiczny do „Stacji Tyłek” z około 1930 roku. Tak pejzaże kolejowe opisał Michał Choromański:

„Bardzo ponure, szare niebo, pada bez ustanku przez trzeci tydzień, żałośliwie i nudno połyskują szyny kolejowe, nad szaro-seledynowym torem zwisają chmury, i tylko dach budki zwrotniczego płonie rozdzierając czerwienią (...) Pociąg posuwa się tak wolno i z tak beznadziejnym uporem, jak gdyby zamiast węgla palono w lokomotywie najprzedsniejszą tęsknotą! (...) Znowu przystanek... Mała, biała stacyjka. Mokre mury, zroszone deszczem. Tuż pod oknami telegrafisty – wyblakły, wyżółkły ogródek. Koło sztachet w czterech rogach sterczą srebrne i zielone kule. I wtedy każdy wyczuwa: w tym ogródku tylko to jest niezwykle, że nigdy nie stanie się w nim nic niezwykłego! I na nowo zasnuwa wszystko dymem, i lokomotywa, dwie lokomotywy, trzy!...” (Michał Choromański, Rafał Malczewski, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 16, s. 4)

Pod koniec 1942 roku Rafał Malczewski znalazł się w Kanadzie. Pierwsze cztery lata pobytu spędził na podróżach pociągami – w ramach zlecenia, jakie artysta miał wykonać dla Kanadyjskich Kolei Narodowych. Wraz ze swoją partnerką życiową, Zofią Mikucką, odwiedził wiele kanadyjskich prowincji. Dopiero w 1946 roku osiedlił się w Montrealu, skąd często udawał się



Rafał Malczewski, Pejzaż (Rest Gauche), około 1945, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

w góry. Upodobał sobie Góry Laurentyńskie w prowincji Quebec z wieloma kilometrami malowniczych tras. Podczas tych wypraw nie rozstawał się ze szkicownikiem.

W latach 1942–1945 podejmował różne kierunki studiów, ale żadnego z nich nie ukończył. Interesowały go rozmaite dziedziny nauki: filozofia, geologia, a nawet rolnictwo. Mnóstwo czasu spędzał na wędrowkach po górach – początkowo były to Tatry, a w okresie studiów w Wiedniu Alpy. Bez troski czas studenckich peregrynacji przerwał wybuch I wojny światowej. Wówczas nie było możliwości opuszczenia miasta. Do Rafała dołączył ojciec, ewakuowany profesor z krakowskiej ASP. Spędzali ze sobą mnóstwo czasu; Rafał intensywnie rysował, podpatrując ojca i poddając się jego korektom. Ten okres izolacji przyczynił się do pogłębionych studiów rysunkowo-malarskich i w dużej mierze zaważył na wyborze drogi artystycznej.

Akwarele zaprezentowane w katalogu pochodzą właśnie z lat 40. XX wieku. Pierwsza z nich, „Pejzaż jesienny”, datowana jest na październik 1944 roku i przedstawia łagodne, zalesione wzgórze, na którym drzewa przybrały już ciepłe barwy. Niebo zasnuते chmurami – spokojny, wczesnojesienny pejzaż górski. Malczewski tworzył kilka pejzaży akwarelowych dziennie, uwieczniając tym sposobem zmieniające się pory roku i dokumentując odwiedzane miejsca.

Kolejna akwarela to malarskie ujęcie progu wodnego nad jeziorem, zatytułowana „Pejzaż z wodospadem”. Artysta wykonał w tym miejscu wiele szkiców i akwarel. Wodospad oglądamy z brzegu urwiska. Na pierwszym planie kompozycji horyzontalnej wzrok przykuwa spieniona masa wody spływająca z rozległego, gładkiego jeziora, w którym odbija się widok drzew i masywu górskiego na dalszym planie. Obie prace są najprawdopodobniej jednymi z akwarel dokumentujących pejzaże kanadyjskie, wykonanych w latach 40. w ramach zamówienia dla kolei.

„Wielki okres akwarelowy Rafała przypada na czas emigracji wojennej – zaczął się w Brazylii, przeszedł więc przez etap tropikalny – ale najwyższe napięcie osiągnął w Kanadzie. Działo tu znowu, jako podnieta wyzwająca u Rafała wielki wysiłek twórczy, zamówienie społeczne: Canadian National Railways poznało się na możliwościach artysty i powierzyło mu wykonanie cyklu kanadyjskich krajobrazów. (...) Minie może jeszcze trochę lat, aż w dziejach Kanady i jej bardzo młodej kultury odkryje się akwarele Rafała jako zjawisko świeże i ważny wkład w poznanie jej krajobrazu i architektury; nie zauważy się nagle, że Kanada ma swojego Winslow Homera – czulego portrecistę jej kolorów, tonów, wielkich pustek i pełni wspaniałych – i że jest nim przybyły tu z polskiej ziemi i polskiej sławy, aby wpisać się w historię jej dopiero zawiązującej się kultury” (Aleksander Janta, Rafał, którego nie znamy, „Wiadomości”, Londyn, nr 1044/1045, 3–10 IV 1966).

Magdalena Ewa Nosowska Muzealniczka, pracuje w Dziale Sztuki Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu. Absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie oraz Interdyscyplinarnych Humanistycznych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się sztuką polską XX wieku. Współautorka wydanego przez Arkady „Klanu Malczewskich”. Rafałowi Malczewskiemu poświęciła różne prace naukowe i kontnuuuje badania nad jego twórczością.

64 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

"Pejzaż z wodospadem", około 1945

akwarela/papier, 44 x 58,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Rafał Malczewski'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 600 – 5 900 EUR

WYSTAWIANY:

Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 25 marca – 4 września 2011

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów twórczości Rafała Malczewskiego są subtelne akwarele, w których artysta z niezwykłą wrażliwością ukazywał piękno natury. Szczególnie bliska była mu tematyka pejzażowa – przestrzeń i przyroda zajmowały w jego pracach centralne miejsce, a postacie ludzkie pojawiały się sporadycznie, często jako ledwie dostrzegalny element kompozycji. Charakterystyczną cechą jego malarstwa, widoczną także w „Pejzażu z wodospadem”, jest ograniczenie liczby motywów – artysta skupia się na prostocie przekazu, budując nastrojowy, często melancholijny klimat. Chłodna kolorystyka przywodzi na myśl zimową aurę, potęgując wrażenie ciszy i wyciszenia. Obraz ten powstał w Kanadzie, dokąd Malczewski wyemigrował w 1942 roku. Już wkrótce po przyjeździe do Montrealu zaprezentował swoje prace w tamtejszym Museum of Art, zyskując uznanie krytyków i publiczności. Jego dzieła były regularnie wystawiane na licznych indywidualnych ekspozycjach – m.in. w Ottawie, Toronto i Vancouver. Artysta stał się jednym z najbardziej cenionych malarzy działających w Kanadzie. Początkowo Malczewscy starali się o wizę pobytową do Stanów Zjednoczonych, jednak jej nie otrzymali i ostatecznie zdecydowali się na wyjazd do Kanady. W listopadzie 1942 roku, po krótkim pobycie w Nowym Jorku, dotarli do Ottawy. W pierwszych miesiącach ich pobytu ogromnym wsparciem okazał się Wiktor

Podolski – poseł i minister pełnomocny Polski w Kanadzie. To właśnie dzięki niemu twórczością Malczewskiego zainteresowały się Kanadyjskie Koleje Państwowe. Robert Ayre, kanadyjski dziennikarz, pisał: „W zamian za obrazy Wydział Kulturalno-Propagandowy Kanadyjskich Kolei Państwowych zapewnił malarzowi i jego żonie bezpłatny transport kolejowy. Malczewscy odbyli trzy podróże przez cały kontynent oraz wiele krótszych wypraw. Znajomość ogromnego terytorium – od Atlantyku po Pacyfik – pogłębiła się jeszcze bardziej dzięki podróży prywatnymi kolejami Canadian Pacific. Dla uchodźcy, który nie miał nic oprócz talentu i odwagi, ten przywilej nie tylko umożliwił podróżowanie, ale też pozwolił nawiązać kontakty z Kanadyjczykami i zorganizować wystawy”. Jednym z wielkich entuzjastów twórczości Malczewskiego był George Herbert Lash – wysoki urzędnik państwowy, doradca prezesa i dyrektor działu komunikacji Kanadyjskich Kolei. Wspominał po latach: „Ukochał kanadyjskie krajobrazy, bo odnajdywał w nich duchowe pokrewieństwo z górami swej ojczystej Polski, gdzie pozostało jego serce, choć tyrania zmusiła go do wyjazdu. Z czasem stał się lojalnym obywatelem przybranego kraju, pozostając zarazem wierny ojczyźnie. Nie było godziny, w której nie wracałby do niej myślami. Tragedia Polski była tragedią Rafała”.



65 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

"Dworzec kolejowy", 1930

olej/piótno, 80 x 100 cm

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z Muzeum Jacka Malczewskiego w Radomiu z 2011 roku

oraz dwie nalepki Muzeum Narodowego w Warszawie

inne tytuły: Stacja

estymacja:

500 000 – 800 000 PLN

118 000 – 188 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup z Galerii Skowron w Poznaniu, lata 90. XX wieku

WYSTAWIANY:

August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024

Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane, Villa La Fleur, Konstancin-Jeziorna, 5 października 2023 – 31 marca 2024

Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 25 marca – 4 września 2011

LITERATURA:

Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 289 (il.)

Zakopane.Wyrzeźbione.Namalowane, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2023, s. 192 (il.), nr kat. 159

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie,

Sopot 2022, s.45 (il.)

Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,

red. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2018, s. 45 (il.)

Jacek i Rafał Malczewscy, koncepcja i redakcja albumu Zofia Katarzyna Posiadała, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka

Malczewskiego w Radomiu, Radom 2014, s. 298 (il.)



66 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

"Stacja kolejowa", około 1927

olej/ płótno, 69 x 99 cm
sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'
na odwrociu nalepka ze stemplem Miejskiego Konserwatora Zabytków przy Prezydium Rady Narodowej miasta Krakowa
z datą 30 lipca 1965 roku potwierdzająca zgodę na wywóz obrazu za granicę
ponadto różne napisy numeryczne

estymacja:
500 000 – 800 000 PLN
118 000 – 188 000 EUR

POCHODZENIE:
własność artysty
rodzina artysty, Zofia Mikucka-Malczewska i Barbara Lorenc, Kanada
Agra-Art, październik 2017

WYSTAWIANY:
August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024
Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane, Villa La Fleur, Konstancin-Jeziorna, 5 października 2023 – 31 marca 2024

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 290 (il.)
Zakopane.Wyrzeźbione. Namalowane, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2023, s. 192 (il.), nr kat. 158
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2022, s.46 (il.)
Dorota Folga-Januszewska, Rafał Malczewski i mīt Zakopanego, t. 1, Wydawnictwo Bosz, Olszanica 2006, s. 160, il. barwna 257





Rafał Malczewski, „Stacja kolejowa”, około 1927

Pod koniec lat dwudziestych Rafał Malczewski poświęcił wiele swoich obrazów motywom związanym z koleją: małym, prowincjonalnym stacjom, niepozornym budynkom, miejskim ślizgawkom wciśniętym między domy, parowozom i wagonikom sunącym przez melancholijne pejzaże. Malczewskiego nie fascynowały jednak maszyny jako triumf nowoczesności, ale raczej ich obecność w pustce — statycznej, cichej, niemal nierzeczywistej. Ten nastrój znakomicie uchwycił Michał Choromański w jednym ze swoich tekstów:

„Bardzo ponure, szare niebo, pada bez ustanku przez trzeci tydzień, żałośliwie i nudno potyskują szyny kolejowe, nad szaro-seledynowym torem zwisają chmury, i tylko dach budki zwrotniczego płonie rozdzierającą czerwienią (...). Pociąg posuwa się tak wolno i z takim beznadziejnym uporem, jak gdyby zamiast węgla palono w lokomotywie najprzedniejszą tęsknotą!... Znowu przystanek... Mała, biała stacyjka. Mokre mury, zroszone deszczem. Tuż pod oknami telegrafisty — wyblakły, wyżółkły ogródek. Koło sztachet w czterech rogach sterczą srebrne i zielone kule. I wtedy każdy wyczuwa: w tym ogródku tylko to jest niezwykle, że nigdy nie stanie się z nim nic niezwyklego! I na nowo znasnuwa się wszystko dymem, i lokomotywa, dwie lokomotywy, trzy!... O, gdyby to było możliwe i wszystkie ukochane, najdroższe lokomotywy świata wyciągnęły pociąg w niebosiężną górę!” Sam Rafał Malczewski w wypowiedziach o swoim malarstwie tak tłumaczył źródła tej tematyki:

„Linie kolejowe, nie magistrale, ale te jednotorowe, malutkie stacyjki, przystanki, małe miasteczka, drogi pokryte błotem i kałuże. Kolej to uraz psychiczny z lat dzieciństwa (...). Dzisiaj nie przepadam za nią tak bardzo, ani nie cenię jako środka lokomocji, urzędnikiem kolejowym zostać nie chcę,

reklamy naszemu kolejnictwu nie przysparzam, a jednak ciągnie mnie coś w ten świat, do którego równocześnie czuję coś pokrewnego ze wstrętem.” Fascynacją koleją nie była niczym szczególnym w sztuce przełomu XIX i XX wieku. O ile jednak futuryści i ekspresjoniści skupiali się na ruchu, szybkości, dynamice i burzeniu sielskich pejzaży, o tyle Malczewski operował innym nastrojem. Jego obrazy kolei i małych stacyjek niosły ze sobą melancholię, ciszę i pustkę — atmosferę bliską realizmowi magicznemu.

Choć Malczewski odwoływał się do osobistych przeżyć z dzieciństwa, trudno pominąć wpływ, jaki wywarła na jego twórczość publikacja niemieckiego pisarza Franza Rohra. Wydana w Berlinie i Wiedniu książka wprowadziła pojęcie „magicznego realizmu” jako następstwa ekspresjonizmu. Jej oddziaływanie w Europie Środkowej było znaczne — stała się impulsem dla wielu artystów kierujących się w stronę nowej przedmiotowości. Znał ją również Witkacy, który określenie „hiperrealista” przypisywał właśnie Malczewskiemu, co może świadczyć o wpływie tej publikacji na ówczesne dyskusje artystyczne.

Kwintesencją magiczno-realistycznego etapu twórczości Malczewskiego jest m.in. obraz „Stacja kolejowa”, zanurzony w chłodnej, mrocznej pustce. W jego atmosferze pobrzmiewa echo wizji Giorgia de Chirico — zderzenie obojętności przestrzeni z obecnością człowieka i maszyny.

Magiczne napięcie obecne w tych dziełach utrzymywało się w pejzażach Malczewskiego jeszcze przez dekadę — aż do końca lat trzydziestych. Obrazy powstałe podczas pobytu na Łazurowym Wybrzeżu również nasyczone były tą samą melancholią.



Rafał Malczewski, „Dworzec kolejowy”, 1930



Rafał Malczewski, Wschód księżyca (Parowóz), około 1928-1930, Muzeum Sztuki w Łodzi

67 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892–1965

"Pejzaż zimowy" (Widok z okolicy Kasprusiów w Zakopanem), 1921

technika mieszana/tektura, 46 x 77 cm (w świetle oprawy)

sygnowany i datowany l.d.: 'Rafał Malczewski 1921'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z Muzeum Jacka Malczewskiego w Radomiu z 2011 roku

estymacja:

150 000 - 300 000 PLN

35 000 - 71 000 EUR

WYSTAWIANY:

Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane, Villa La Fleur, Konstancin-Jeziorna, 5 października 2023 - 31 marca 2024

Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 25 marca - 4 września 2011

LITERATURA:

Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2023, s. 141 (il.), nr kat. 110



WITKACY

Portrecista doskonały

Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939), używający od 1917 roku artystycznego pseudonimu Witkacy, od wczesnej młodości przejawiał wybitne zdolności portretowe. Początkowo głównie rysował węglem, a czasami malował farbami olejnymi. Jego modelami były osoby z rodziny oraz z kręgu najbliższych przyjaciół i znajomych. W 1910 roku poznał pisarza Romana Jaworskiego i jego żonę Stefanię (poz. 66). Do opowiadań Romana zaprojektował okładkę oraz wykonał szereg kompozycji ilustrujących te utwory, a jego małżonkę dwukrotnie sportretował. Wizerunki te przedstawiają młodą kobietę o delikatnych rysach, smutnych oczach i pełnych ustach. Jej efektowna fryzura jest typowa dla epoki – bujne włosy są upięte w obszerny hełm.

W 1915 roku artysta odkrył na swój użytek suche pastele. Początkowo wprowadzał do rysowanych węglem portretów niewiele akcentów kolorystycznych, ale z czasem coraz śmielej posługiwał się barwnymi kredkami, by po kilku latach osiągnąć w tej technice mistrzostwo.

Zmagając się z kłopotami finansowymi, w 1925 roku Witkacy założył jednoosobową Firmę Portretową „S. I. Witkiewicz” i sformułował jej regulamin, w którym opisał pięć typów wykonywanych wizerunków, oznaczając je kolejnymi literami od A do E. Różniły się one konwencją. Najbardziej realistyczny, tzw. „wylizany”, był typ A, przedstawiający modela z fotograficznym podobieństwem, jednak w tle pojawiały się egzotyczne rośliny i fantastyczne pejzaże, co dawało nieoczekiwanie surrealistyczny efekt. Typ B zakładał podkreślenie cech charakterystycznych, jednak „bez cienia karykatury”, co skutkowało wizerunkiem podobnym do fotografii do dowodu osobistego, paszportu czy prawa jazdy. Typ C z kolei był gatunkiem specjalnym, wykonywanym dla przyjaciół, na ogół pod wpływem alkoholu i/lub narkotyków. Osoba portretowana była często zdeformowana, jednak niemal zawsze rozpoznawalna. Następny typ – D – imitował efekty typu C, lecz artysta wykonywał go na trzeźwo, bez wspomagania szkodliwymi substancjami. Ostatni typ – E – przedstawiał osobę portretowaną w dowolnej interpretacji psychologicznej, według intuicji „Firmy”. Na ogół gatunek ten Witkacy stosował w wizerunkach kobiecych, gdyż lubił kontemplować nie tylko urodę pań, ale i zgłębiać tajniki ich psychiki, zwłaszcza kiedy seans portretowy się przedłużał.

Niekiedy artysta mieszał typy; często zdarzało się, że rozpoczynał portret jako typ B, a po dłuższym namyśle dochodził do wniosku, że poznał modela (częściej modelkę) w stopniu pozwalającym na interpretację jego (jej) psychiki. Dopisywał wtedy na ukończonym wizerunku literę E, jako że każdy portret miał – obok sygnatury – oznaczenie typu. Poza tym artysta datował swoje dzieła: początkowo wpisywał tylko rok, z czasem dodawał miesiąc, a nawet dzień. Interesujące są też inne adnotacje informujące o stanie ciała i ducha Witkacego w momencie wykonywania portretu. Często występuje zapis „NP” lub „NП”, co oznacza abstynencję zarówno od alkoholu, jak i palenia papierosów (nie pił, nie palił). Czasem artysta uzupełniał te informacje

cyframi umieszczonymi w dolnym rejestrze, które odnosiły się do liczby dni, miesięcy czy nawet lat udanej walki z nałogami. Inne dopiski – „Cof”, „herb”, „pyfko”, a niekiedy nawet nazwy potraw lub inicjały osób obecnych przy portretowaniu – opisują warunki tworzenia dzieła; artysta bowiem słusznie uważał, że wszystko to wpływa na sposób postrzegania rzeczywistości, a co za tym idzie – także na proces twórczy. Portrety wykonywane w typie C zawierają oczywiście informacje o zażytych narkotyku – kokainie („Co”), peyotlu („T. Peyotl”), meskalinie („Mesk. Merck”), haszyszu („H”), harminie („Har”) czy eukodalu („Eu”).

Witkacy portretował też dzieci, choć nie ukrywał, że tego nie lubi. Małym modelom trudno było usiedzieć nieruchomo, więc artysta sadzał je za stołem, na którym umieszczał półmisek z owocami mającymi być nagrodą za grzeczne pozowanie.

Wśród prezentowanych prac znajduje się taki typowy portret chłopczyka – małego Kazimierza Burnata (poz. 63), syna zakopiańskiego introligatora Wojciecha, który oprawiał wizerunki wykonane przez Witkacego; artysta zaś rewanżował się portretami całej rodziny Burnatów. Dziecko jest wyraźnie spięte, duże niebieskie oczy intensywnie wpatrują się w widza. Portret chłopca powstał w lutym 1925 roku, czyli w czasie, kiedy artysta dopiero obmyślał koncepcję swojej „Firmy”, która oficjalnie ukonstytuowała się w kwietniu 1925 roku z okazji wspólnej z Tymonem Niesiołowskim wystawy Witkacego w warszawskim salonie Garlińskiego. Na ekspozycji znalazły się 73 portrety, a w jej katalogu – tekst zawierający opis projektu Firmy Portretowej wraz z dwoma adresami artysty (w Warszawie i Zakopanem), co z pewnością było zachętą do zamawiania wizerunków.

Dwie pozostałe prace – kobiece portrety z 1931 i 1935 roku – należą do typu E i oba doskonale wpisują się w tę konwencję (poz. 64 i 65). Podkreślają bowiem urodę modelek i mają dość swobodny charakter, co dowodzi dobrego kontaktu, jaki artysta nawiązał z obiema kobietami. Obie leciutko się uśmiechają, a ich spojrzenia można nawet uznać za kokieterię. Ciekawostką jest litera „P” obok sygnatury portretu z 1931 roku, co oznacza, że w czasie seansu Witkacy palił papierosy, choć na ogół nie robił tego podczas portretowania kobiet. Oba wizerunki są też podpisane artystycznym pseudonimem, co świadczy o pewnej zażyłości, gdyż typowe portrety firmowe wykonywane dla przygodnych klientów artysta sygnował oficjalnie: „Ignacy Witkiewicz”.

Dr Anna Żakiewicz
Historyk sztuki, muzealnik. Kuratorka 15 wystaw (w tym monografii Stanisława Ignacego Witkiewicza, Tadeusza Brzozowskiego i Władysława Hasiora), uczestniczka 44 konferencji naukowych w Polsce oraz USA, Chinach, Japonii, Iranie i Europie, autorka ponad 200 publikacji (w tym 10 książek) poświęconych głównie twórczości Witkacego oraz sztuce współczesnej i problemom muzealnictwa.



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885–1939

Portret Kazimierza Burnata, 1925

pastel/papier, 55 x 43 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i opisany l.d.: 'Ignacy Witkiewicz | 1925 II NP | N? (T.B.)', p.śr.: 'T.B. 29 N? [...] 22 27 Cof III'

estymacja:
180 000 – 240 000 PLN
42 000 – 56 000 EUR

WYSTAWIANY:

Witkacy (nie)znany, Fundacja Common Arts, Warszawa, 21 lutego – 15 marca 2025
August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024

LITERATURA:

Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 297 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2022, s.47 (il.)
Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939. Katalog dzieł malarskich, oprac Irena Jakimowicz przy współpracy Anny Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 84, nr kat. 564

Portret Kazimierza Burnata wpisuje się w klasykę witkiewiczowskich ujęć dziecięcych, prezentowanych zawsze frontalnie, w popiersiu, nierzadko za stołem, przy którym artysta sytuował charakterystyczny półmisek z owocami. Sportretowany chłopiec był synem Wojciecha Burnata – cenionego zakopiańskiego intrologatora, który oprowiał również dzieła samego Witkacego, autora prezentowanej pracy. Jak podkreśla dr Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, w tym przedstawieniu kluczową rolę odgrywają oczy modela – przenikliwe, pełne wewnętrznej powagi i niecodziennej intensywności, które zdają się hipnotyzować widza. Obraz powstał w ramach działalności Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz”, w typie dziecięcym B+d, gdzie akcent padał na psychologiczne ujęcie postaci, wzbogacone o elementy lekkiej karykatury. Wyolbrzymione proporcje głowy nadają wizerunkowi lekko demoniczny charakter, jednocześnie wzmacniając ekspresję i dramaturgię przedstawienia. To znakomity przykład artystycznej formuły Witkacego, łączącej obiektywizm obserwacji z intensywnością wizji wewnętrznej. Na uwagę zasługuje również pastelowe tło, budowane miękkimi przejściami barwnymi, które harmonizuje z psychologiczną wymową portretu.



69

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885–1939

Portret kobiety z warkoczami, 1931

pastel/papier, 65 x 51,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany śr. d.: 'N?P (T.E) Witkacy 1931/10/XII'

estymacja:
180 000 – 280 000 PLN
42 000 – 66 000 EUR

POCHODZENIE:
Sopocki Dom Aukcyjny, lipiec 2019

WYSTAWIANY:
August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 298 (il.)



70

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885–1939

Portret kobiety, 1935

pastel/papier, 63 x 48 cm (w świetle passe-partout)

Sygnowany i datowany p.d.: "Witkacy 1935 / V – VI" l: (T.E) NP N?"

estymacja:

180 000 – 280 000 PLN

42 000 – 66 000 EUR

WYSTAWIANY:

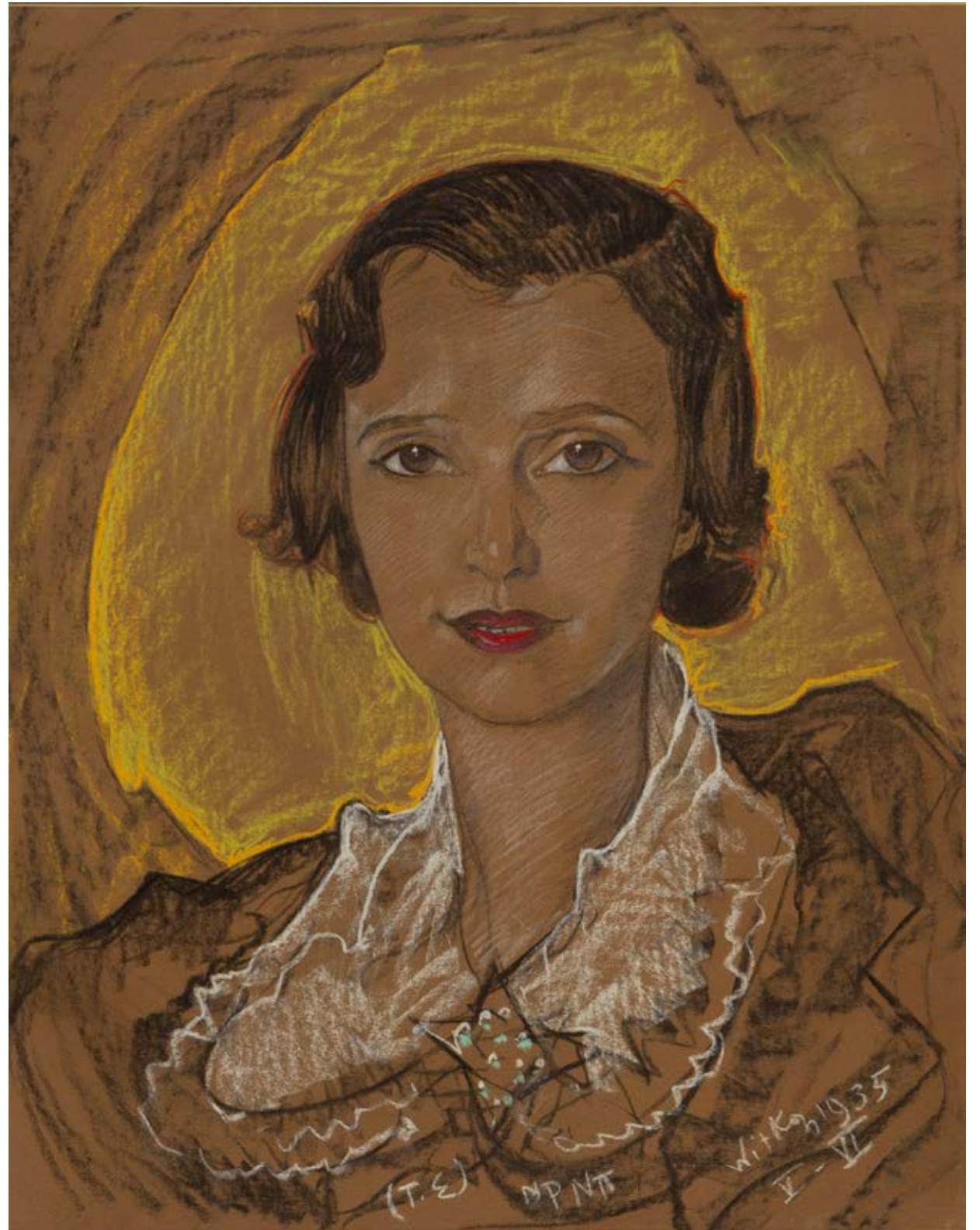
Witkacy (nie)znany, Fundacja Common Arts, Warszawa, 21 lutego – 15 marca 2025

August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024

LITERATURA:

Na tropie doskonałości : wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2022, s.48 (il.)

Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 298 (il.)



71

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885–1939

Stefania Jaworska, 1910

ołówek/papier, 57 x 44 cm

sygnowany p.d.: 'Ignacy] Witkiewicz [...] icz', p.d.: 'Ex [...] ka'

na odwrociu nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Warszawie oraz pieczęć kolekcjonera

estymacja:

160 000 – 220 000 PLN

38 000 – 52 000 EUR

POCHODZENIE:

zbiory rodziny sportretowanej

DESA Unicum, grudzień 2012

kolekcja prywatna, Warszawa

DESA Unicum, maj 2020

WYSTAWIANY:

August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca – 1 września 2024

Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939, Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 1989 – luty 1990

LITERATURA:

Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 296 (il.)

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2022, s.47 (il.)

Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939. Katalog dzieł malarskich, oprac. Irena Jakimowicz przy współpracy Anny Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s.125 (il.), nr kat. 91



WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
1893-1952

"Małorolni", 1950

kredka, ołówek/papier, 92,5 x 64,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'W. Strzem I 1950'

estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
47 000 – 71 000 EUR

POCHODZENIE:
własność Zdzisława Stanka (1925-1996), malarza i rzeźbiarza, członka katowickiej grupy St-53
Rempex, wrzesień 2022

WYSTAWIANY:
Nowe pokolenie i klasycy z Kolekcji Wojciecha Fibaka, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu,
28 czerwca 2024 – 5 stycznia 2025
Katowicki Underground Artystyczny po 1953, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2003

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu,
oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 243 (il.)
Janusz Zagrodzki, Katowicki Underground Artystyczny po 1953, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice 2003,
s.153
porównaj: Władysław Strzemiński 1893-1952, W setną rocznice urodzin, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, red. Jadwiga Janik
i in., Łódź 1993, nr kat. II.174 (il. analogiczny rysunek z kolekcji Jerzego Oplustila)



73

JANKIEL ADLER

1895-1949

"Kompozycja z martwą naturą", 1943-46

olej/tektura, 46,5 x 51 cm
sygnowany l.g.: 'adler'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 500 - 14 200 EUR

POCHODZENIE:

aukcja Loudmer, Paryż, kwiecień 1991

WYSTAWIANY:

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992

Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 177 (il.)

W wyniku akcji Entartete Kunst dzieła Jankiela Adlera potępiono w nazistowskich Niemczech jako przejawy sztuki zdegenerowanej. Ich autor w 1937 zamieszkał we Francji, aby w trzy lata później zaciągnąć się do armii polskiej powstającej we Francji. Walczył jako artylerzysta, lecz po bitwie pod Dunkierką został razem z innymi żołnierzami ewakuowany do Anglii. Zdemobilizowany wskutek choroby serca, osiadł w Glasgow, następnie – w artystycznej kolonii Kirkcudbright oraz Londynie. W tym okresie twórczość malarza ulega silnym przemianom. Definitywnie porzuca on figurację i skłania się ku coraz bardziej abstrakcyjnym formom. Posługuje się organiczną, egzystencjalną metaforą, która stanowi odpowiedź na wieści dotyczące Zagłady, docierające z kontynentu. W prezentowanej kompozycji mającej formę abstrakcyjnej martwej natury na stole artysta umieszcza antropomorficzne figury. Walczące, nieharmonijne sylwety w dziwny sposób zjawiają się w pustej przestrzeni natury i stanowią uniwersalny symbol ludzkiej kondycji w obliczu tragedii wojny. Z drugiej zaś strony na tym polu Adler wypracowuje nową malarską harmonię.



JAN BERDYSZAK

1934-2014

"Kompozycja kół XVI – strukturalna", 1963

olej/piótno, 232 x 113 cm
datowany i opisany na odwrociu: 'XVI | 1963'
na odwrociu nalepki wystawowe: Muzeum Narodowego w Poznaniu, II Wystawy Złotego Grona w Zielonej Górze oraz Galerii Arsenat w Poznaniu

estymacja:
220 000 – 300 000 PLN
52 000 – 71 000 EUR

WYSTAWIANY:

Jan Berdyszak. Re-forma-cja, Wallspace Gallery, Warszawa, 5 czerwca – 5 lipca 2025
Nowe pokolenie i klasycy z Kolekcji Wojciecha Fibaka, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, 28 czerwca 2024 – 5 stycznia 2025
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot, 2 lipca – 18 września 2022
Sztuka formy. Obrazy wybrane z kolekcji Wojciecha Fibak, Centrum Kultury w Ostródzie, Galeria Zamku, 29 czerwca – 30 sierpnia 2019
Jan Berdyszak, BWA, Radom, maj 1978
Jan Berdyszak, Muzeum Narodowe, Poznań, 5 kwietnia – 18 sierpnia 1974
II Wystawa Plastyki Złotego Grona, Zielona Góra, 30 września – 31 października 1965
Jan Berdyszak, Galeria Krzysztofory, Kraków, 29 kwietnia – 23 maja 1965
Wystawa Malarstwa Młodych Okręgu Poznańskiego, BWA, Poznań, marzec 1965
Jan Berdyszak. Malarstwo, BWA, Poznań, 5 – 20 września 1964

LITERATURA:

Jan Berdyszak. Re-forma-cja, katalog wystawy, Wallspace Gallery, oprac. Mariusz Szewczyk, Warszawa 2025, s. 44 – 45 (il.)
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 116 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 91 (il. nr 10), 334 (spis)
Sztuka formy. Obrazy wybrane z kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Kolekcji Fibak, oprac. Max Mogan Gielniewski, Warszawa 2019, s. 31 (il.)
Jan Berdyszak. Puste = prawie wszystko, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2019, s. 38 – 39 (il.)
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2018, s. 65 (il.)
Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej, oprac. Piotr Słodkowski, Zielona Góra 2014, s. 225
Jan Berdyszak, katalog wystawy, BWA, Radom 1978, poz. kat. 3, nlb.
Jan Berdyszak, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, oprac. Maria Berdyszakowa, Poznań 1974, poz. kat. 32, nlb. (il. nr 8)
II Wystawa Plastyki Złotego Grona, katalog wystawy, BWA, Zielona Góra 1965, poz. kat. 2, s. 6 – 7 (il.)
Jan Berdyszak, katalog wystawy, Galeria Krzysztofory, oprac. Stanisław Balewicz, Kraków 1965, poz. kat. 23, nlb.
BWA, oprac. Danuta Kudła, Poznań 1965, poz. kat. 5

„Myślę, że Jan Berdyszak to jeden z gigantów polskiej sztuki XX wieku. Obecnie jeszcze niedostatecznie doceniany, kiedyś będzie postrzegany jako jeden z najważniejszych artystów lat 60. i 70.”.

Wojciech Fibak



„PEŁNE” I „PUSTE” w przestrzeni Jana Berdyszaka

Jan Berdyszak należał do elitarnego grona polskich artystów odznaczających się wybitną autorefleksyjnością, czerpiących z przekonania o abso-lutnym charakterze sztuki, która ma własne cele i przynależy do innego niż potoczny porządku ideowego. Jako profesor poznańskiej PWSSP (później kolejno Akademii i Uniwersytetu Artystycznego) artysta cieszył się wyjątko-wym autorytetem twórczym i moralnym.

Berdyszak był twórcą multidyscyplinarnym. Ukończywszy studia w dzie-dzinie rzeźby, szczególne znaczenie przywiązywał jednak do koncepcji przestrzeni. Jego osobiste, oryginalne pojmowanie tego zagadnienia zapewniło dziełom poznańskiego artysty wyjątkową pozycję. Przestrzeń dla Berdyszaka stanowiła kategorię ontologiczną – to ona była pierwsza i miała „wywoływać” dzieło do istnienia.

Zanim jednak w latach siedemdziesiątych w pełni odniósł do sztuki kon-sekwencje tego przeświadczenia (co doprowadziło go na próg koncep-tualizmu), rozpoczął swoją drogę twórczą od analizy form abstrakcyjnych, zmierzając stopniowo w stronę ich redukcji i syntezy. W tym okresie zaczął prowadzić notatki – najpierw od 1959 roku na luźnych kartkach, a potem w numerowanych szkicownikach. Stały się one równoprawnym medium jego przekazu artystycznego obok malarstwa, rzeźby i obiektów przestrzennych.

Około 1960 roku artysta zaczął malować koła i elipsy – początkowo na płótnach o tradycyjnym formacie, ale już w 1962 roku pojawiły się Koła podwójne, w których blejtram został docięty do kształtu przedstawionych figur. Rok później powstały Kompozycje kół, składające się z kół i półkoli. Obiekty te wywołują wrażenie afrykańskich totemów, zbudowanych na pionowej, centralnej osi z nanizanymi na nią kolistymi kształtami.

Bożena Kowalska, wybitna krytyczka sztuki, w swojej monografii twórczości Jana Berdyszaka zwróciła uwagę na nietypowość tego rodzaju rozwiązań w kręgu kultury europejskiej. Skojarzyła je raczej ze sztuką tantryczną, two-rzeniem mandali i technikami medytacyjnymi. W 1966 roku, kiedy artysta miał wystawę w Tokio, tamtejsza krytyka istotnie dopatrywała się w jego pracach pokrewieństwa ze wschodnią tradycją plastyczną.

Jednakże Kompozycje kół były dla Berdyszaka przede wszystkim utworami teoretycznymi, w których testował on tzw. format integralny. „Integralność” polegała na skomponowaniu płaszczyzny obrazu z uwzględnieniem organizacji przestrzeni wokół niego. W swoich notatkach artysta pisał, że w ramach tego procesu optyczno-mentalnego „otoczenie (ściana) staje się częścią obrazu przyporządkowaną i porządkującą”.

W Kompozycjach kół na płótnach pojawiają się abstrakcyjne, wstęgowe motywy układające się swobodnie w różnych kierunkach – na tyle, na ile pozwala przecięcie i ograniczenie ich krawędziami obrazu. Płótna posiadają wartości malarskie i jako takie stanowią wewnętrzną przestrzeń iluzyjną, pozostającą w pełnej napięcia relacji z rzeczywistą ścianą, która – unosząc je – zarazem to dzieło współtworzy.

Mamy tu do czynienia z odwróceniem nowożytnej europejskiej idei obrazu jako „okna w ścianie”, przez które ogląda się świat znajdujący się za nim. W twórczości Berdyszaka ściana galerii traktowana jest jako element artystyczny – pierwotnie istniejący i wyłaniający z siebie dzieło sztuki. Ideę integralności Berdyszak pragnął wyrazić przy pomocy centralnej figury koła, które łatwiej „rozprasza się” optycznie na ścianie w niepoliczalnej liczbie kierunków niż figury geometryczne o kształcie wielokątnym. Optymalnym wcieleniem jego teorii były przede wszystkim układy z kołami przeciętymi na pół (półkołami), dla których wzrok instynktownie szuka dopełnienia w podtrzymującej je ścianie.

W latach sześćdziesiątych Berdyszak posługiwał się w swoich notatkach kategoriami „struktury” i „kompozycji”, przypisując tej ostatniej charakter intelektualny – jako wynik racjonalnego myślenia. Takim sensem naznaczo-ny jest pozornie oczywisty tytuł cyklu prac z tego okresu.

W 1965 roku artysta zaczął pracować nad „obrazami strukturalnymi” z otworami w płótnie. Te kompozycje z podwójnymi pustymi kołami wyglądały, jakby powstały z pozostałości prostokątnego blejtramu po wy-cięciu Kół podwójnych. Poprzez następstwo nowych prac artysta dokonał redefinicji swojego poprzedniego cyklu. Obydwa – ówczesny i wcześniej-szy – znalazły się wobec siebie w relacji negatywu i pozytywu, czy też „pustego” i „pełnego”. W tym duecie opozycji Kompozycje kół pełniłyby rolę pozytywu – „pełnego”, okupującego wyznaczone dla siebie miejsce w nieskończonej otwartości przestrzeni.

Dorota Monkiewicz

Laureatka Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy w 2017, zało-życielka i w latach 2011–16 dyrektorka Muzeum Współczesnego Wrocław. Prezes Sekcji Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA dwóch kadencji (2003–09). W latach 1990–2009 pracowała w dziale Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Warszawie. Przeszła tam wszystkie szczeble kariery muzealnej: od asystentki do kustosza. Była kuratorką pierwszych wystaw retrospektywnych Ewy Partum i Zbigniewa Libery oraz monumentalnych wystaw interdyscyplinarnych: „Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia” w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie oraz Koszycach, Bochum, Zagrzebiu i Budapeszcie (2015–16), a także „Awangarda i Państwo” w Muzeum Sztuki w Łodzi (2018–19). Jest autorką ponad stu publikacji o polskiej i międzynarodowej sztuce współczesnej.



75 α

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Obszar koncentrujący XXXIV", 1976–77

akryl/deska, 70 x 70 cm (całość)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OBSZAR KONCENTRUJĄCY I XXXIV I JAN I BER I DYSZ I AK I 1976-77'
na odwrociu naklejka domu aukcyjnego Rempex oraz wskazówka montażowa

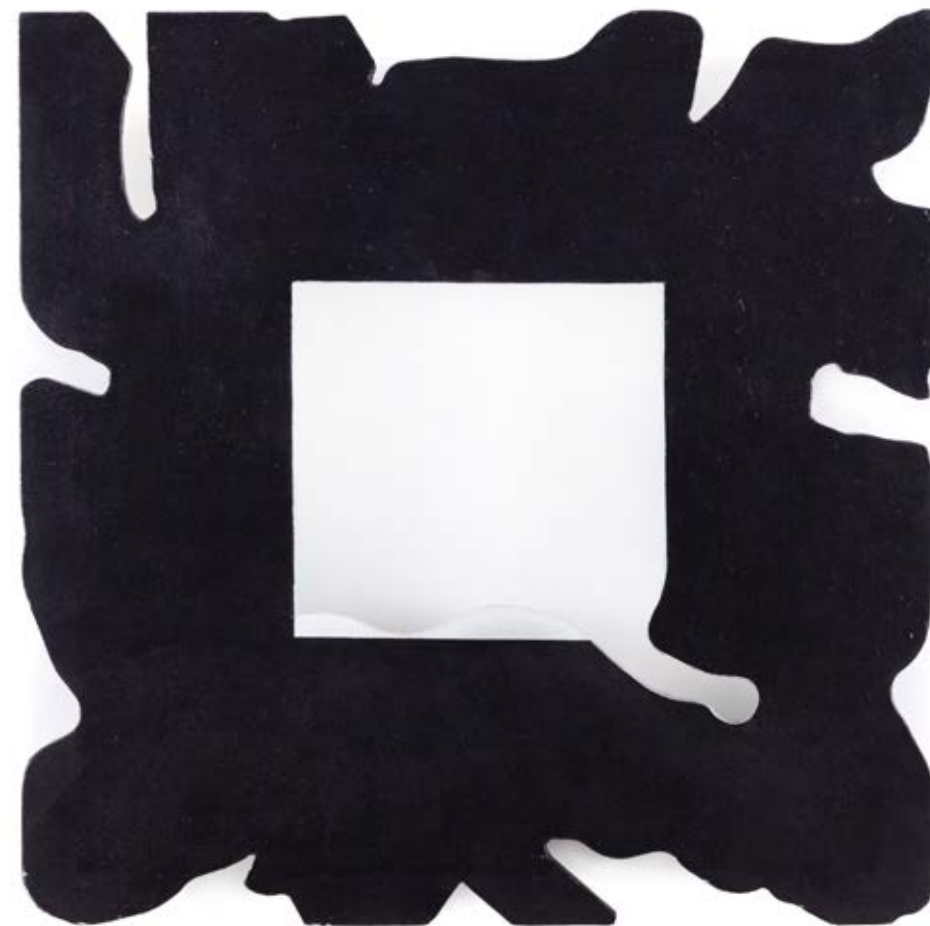
estymacja:

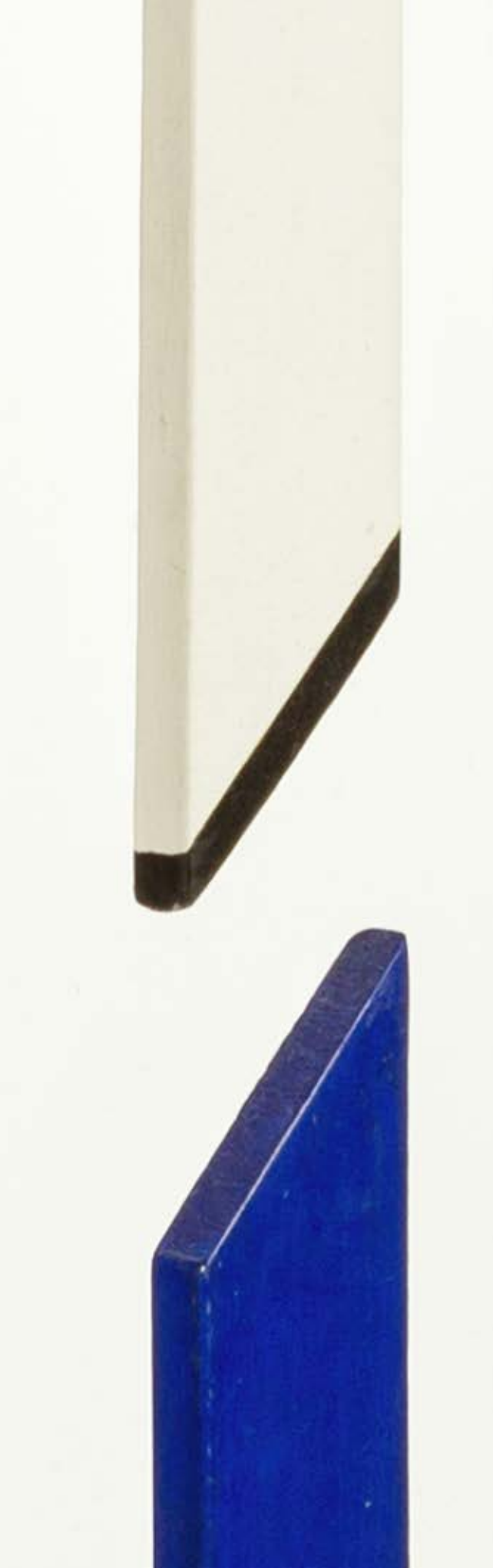
70 000 – 100 000 PLN

16 500 – 24 000 EUR

„Jan Berdyszak to najważniejszy artysta w środowisku poznańskim, może nie urodził się w Poznaniu, ale tutaj całe życie mieszkał, tu wykładał. Pamiętam wiele wzruszających wizyt w jego domu, gdzie poznałem jego małżonkę i syna, Marcina Berdyszaka, też artystę i również jak ojciec wieloletniego rektora poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego. W Janie Berdyszaku czuję wielkiego wizjonera w operowaniu przestrzenią dwu- i trójwymiarową, o niezwykłym rzeźbiarskim rozmachu. Artystę, który niebawem będzie uznany za jednego z największych polskich twórców. Niestety uważam, że jest ciągle niedoceniony, pewnie dlatego, że był związany z Poznaniem. Natomiast gdyby Jan Berdyszak stanowił część środowiska krakowskiego, jak Jerzy Nowosielski, Tadeusz Kantor, Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski, czy warszawskiego, tak jak Teresa Pagowska, Stefan Gierowski czy Wojciech Fangor to jego wartość rynkowa byłaby podwójna”.

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 61–62





76 α

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Obszar koncentrujący XLV", 1978/1979

drewno, 179 x 28 x 28 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1978 | 1979 |
OBSZAR KONCENTRUCJACY XLV | XLV | AKRYL'
na odwrociu instrukcja montażowa

estymacja:
80 000 – 120 000 PLN
18 900 – 29 000 EUR

POCHODZENIE:
Polswiss Art, marzec 2015

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy,
Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna
Kompanowska, Toruń 2024, s. 124 (il.)

„Jan Berdyszak to wizjoner – malarz, rzeźbiarz, architekt,
nowoczesny, zmieniał styl co kilka lat, pochodzi z Poznania,
więc jest mniej sławny niż warszawiaczy czy krakowianie, ale
absolutny gigant. (...) Cieszę się, że Centre Pompidou zwróciło
się do rodziny z prośbą o zakup prac artysty i rozstała się
ona z dwoma pracami, które obecnie wiszą w Paryżu”.

**Wojciech Fibak w rozmowie z Tomaszem Dziewickim, Desa Unicum, wrzesień 2025,
oprac. Marianna Isańska**



77 α

ZBIGNIEW GOSTOMSKI

1932–2017

Bez tytułu, 2000–2011

grafit/płótno, 200 x 192 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'ZBIGNIEW GOSTOMSKI | 2000–2011' | [podpis artysty]

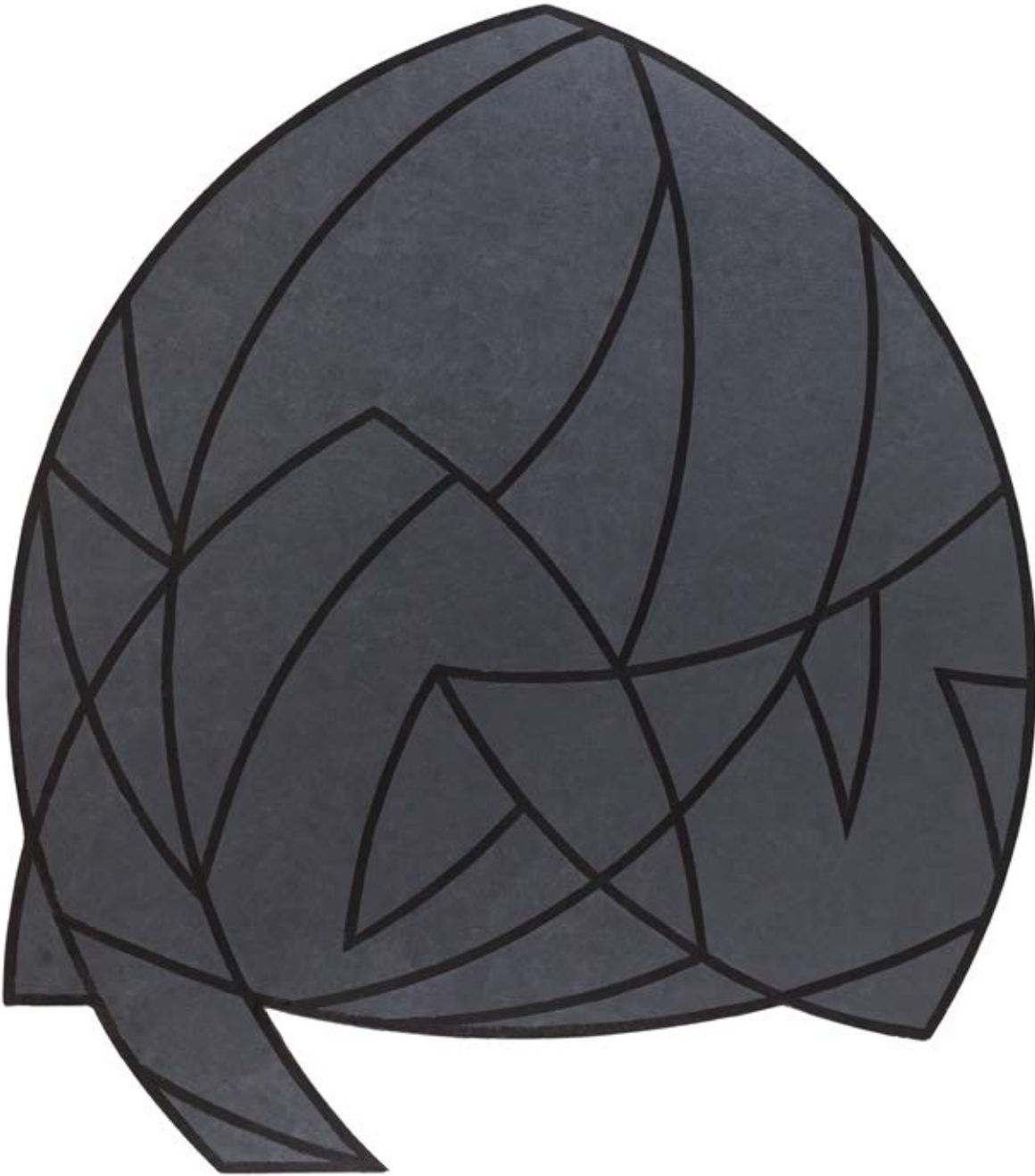
estymacja:
90 000 – 150 000 PLN
21 000 – 35 000 EUR

WYSTAWIANY:

Kolekcja Wojciecha Fibaka. Nowe Pokolenie, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu, 5 kwietnia – 31 sierpnia 2025
Nowe pokolenie i klasycy z Kolekcji Wojciecha Fibaka, Centrum i Współczesnej ZnkiCzasu w Toruniu, 28 czerwca 2024 – 5 stycznia 2025
Sztuka Formy. Centrum Kultury w Ostródzie, 29 czerwca – 30 sierpnia 2019
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 23 czerwca – 26 sierpnia 2018

LITERATURA:

Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 152 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 140, poz. kat. 53
Sztuka formy. Obrazy wybrane z kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Kolekcji Fibak, oprac. Max Mogan Gielniewski, Warszawa 2019, s. 29 (il.)
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, oprac. Inga Kopciewicz, Bydgoszcz 2018, s.115 (il.)



KAJETAN SOSNOWSKI

1913-1987

Z cyklu "Interwencje", 1981

technika własna/plótno 118 x 73 cm
na odwrociu opisany: 'KAJETAN SOSNOWSKI "INTERWENCJE" 73 x 116 cm | 1982'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:
Dom Aukcyjny Libra, marzec 2020
Polswiss Art, październik 2020

WYSTAWIANY:
Nowe pokolenie i klasycy z Kolekcji Wojciecha Fibaka, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu,
28 czerwca 2024 – 5 stycznia 2025
Sztuka Formy. Centrum Kultury w Ostródzie, 29 czerwca – 30 sierpnia 2019

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 234 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 260, poz. kat. 159 (il.)
Sztuka formy. Obrazy wybrane z kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Kolekcji Fibak, oprac. Max Mogan Gielniewski, Warszawa 2019, s. 27 (il.)

Twórczość Kajetana Sosnowskiego charakteryzuje się wyjątkowym połączeniem analitycznego rygoru i elementu przypadku. Postawę artysty można określić jako awan-gardową: tworzenie traktował jako proces problemowy, polegający na stawianiu pytań i konsekwentnym poszukiwaniu rozwiązań. Jednorazowy eksperyment nie stanowił dla niego wartości – Sosnowski wielokrotnie powracał do raz przyjętych założeń, opracowując ich warianty i kontynuując badania do momentu, w którym uznawał, że formuła została wyczerpana. Zbliżało go to do modernistycznej utopii, zgodnie z którą sztuka miała zdolność wyrażania prawd uniwersalnych. O ile Piet Mondrian interpretował ją jako pole konfrontacji przeciwstawnych wartości i ujmował tę dialektykę w systemie pionów i poziomów, Sosnowski koncentrował się na niewidzialnych strukturach energetycznych, organizujących rzeczywistość.

Punktem zwrotnym w jego praktyce były obrazy szyte, rozpoczęte w 1975 roku serią „Katalipomena”. Artysta wykorzystywał wówczas surowe płótno lniane, cięte ukośnie w stosunku do wątku i osnowy, a następnie zszywane tak, aby kierunki splotu krzyżowały się pod kątem wzdłuż linii szwu.

Cykl „Interwencje”, rozwijany od 1980 roku, stanowił kontynuację tych poszukiwań. Artysta wykorzystywał droższe tkaniny, takie jak bawełna, do których uzyskał dostęp dzięki stypendium w Düsseldorfie. W pracach tych materiał nie był cięty, lecz wyłącz- nie zszywany; w wybranych miejscach szwy przerywano, co po naciągnięciu płótna na blejtram prowadziło do powstawania reliefowych wypukłości i wgłębień. Zjawisko to nadawało światłu kluczową rolę w kształtowaniu efektu wizualnego: promienie ślizgały się po fakturze lub znikwały w bruzdach, wzmacniając aurę dzieła. Tym samym Sosnowski inicjował refleksję nad równowagą sił w przyrodzie, a także nad kreatywną rolą przypadku.

Maciej Gutowski trafnie zauważył, iż reliefy artysty „poprzez tworzące je napięcia, uzyskują niejako same kształty naturalne, płynne, kojarzące się bezpośrednio ze światem tworów biologicznych, a zarazem –jak wszystko, co naturalnie kształtowane przynoszą wrażenie formalnej doskonałości i celowości”. Ta „naturalność”, jak pod- kreślał, jest jednak tylko pozorna: wielość i złożoność napięć decydujących o formie sprawia, że rezultat wymyka się pełnej kontroli procesu twórczego. (Maciej Gutowski, wstęp do katalogu wystawy Kajetan Sosnowski – prace z cyklu „Interwencje”, Galeria MDM, Warszawa, kwiecień 1981).



JERZY KAŁUCKI

1931-2022

"Punkt równowagi", 1987

akryl/ płótno, 120 x 180 cm
sygnowany i datowany na krośnie: 'Jerzy Kałucki 1987'
na odwrociu stempel 'Kolekcja Fibak I Monte Carlo'
oraz naklejka 'Jerzy Kałucki I acryl [nieczytelne]'

estymacja:
120 000 – 200 000 PLN
26 000 – 44 000 EUR

WYSTAWIANY:
Nowe pokolenie i klasycy z Kolekcji Wojciecha Fibaka, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu,
28 czerwca 2024 – 5 stycznia 2025
Sztuka Formy. Centrum Kultury w Ostródzie, 29 czerwca – 30 sierpnia 2019

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej
Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 167 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki,
oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 156, poz. kat. 64 (il.)
Sztuka formy. Obrazy wybrane z kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Kolekcji Fibak, oprac. Max Mogan Gielniewski,
Warszawa 2019, s. 19(il.)
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego
w Bydgoszczy, oprac. Inga Kopciewicz, Bydgoszcz 2018, s.125 (il.)

„Obrazy Jerzego Kałuckiego ujęły mnie subtelnością i wrażliwością, mimo pozornego
chłodu wynikającego z porządku abstrakcji geometrycznej. Odwiedziliśmy profesora
w jego pracowni w krakowie i podobnie jak Jana Berdyszaka, czuło się ten niezwykle
humanizm, empatię i serdeczność...”.

Wojciech Fibak w rozmowie z Cezarym Pieczyńskim, Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka,
katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, oprac. Magdalena Piłakowska, sopot 2022, s. 62



80

JERZY KAŁUCKI

1931–2022

"Przebiegi XXIV"

akryl/płótno, 160 x 110 cm
sygnowany i datowany na krośnie: 'Jerzy Kałucki 2012'
opisany na odwrociu: 'PRZEBIEGI XXIV'

estymacja:
90 000 – 140 000 PLN
21 200 – 33 000 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, październik 2014

WYSTAWIANY:
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie,
2 lipca – 18 września 2022
Jerzy Kałucki. Przebiegi, Galeria Starmach, Kraków, 5 marca – 30 kwietnia 2013

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu,
oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 166 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, oprac. Magdalena
Piłakowska, Sopot 2022, s. 163 (il.)
Jerzy Kałucki, Przebiegi, katalog wystawy, Galeria Starmach, oprac. Julita Deluga, Kraków 2013, s. 53



**„NOWE OBRAZY OD DOTYCHCZAS POWSTAŁYCH ODRÓŻNIA
ZMIANA SPOJRZENIA NA PRZESTRZEŃ, A ŚCIŚLEJ ZMIANA
POZYCJI OBSERWATORA. O ILE WCZEŚNIEJSZE BYŁY PRÓBA-
MI SYNTEZY, NADANIA PRZESTRZENI ARBITRALNEJ STRUK-
TURY, ZAWIERAJĄCEJ CAŁOKSZTAŁT DOŚWIADCZONEGO
ŚWIATA WE WSZYSTKICH JEGO PUNKTACH – TO NOWE
OBRAZY SĄ TYMI PUNKTAMI, JEDNOSTKOWYMI ZDARZENIA-
MI W UŁAMKACH CZASU, PRZEMIJAJĄCYMI, I ONE SĄ TYMI,
CO KONSTYTUUJĄ WSZECHŚWIAT”.**

JERZY KAŁUCKI

Malarskie realizacje Jerzego Kałuckiego pozostają w ścisłej korelacji z jego działaniami przestrzennymi. Artysta konsekwentnie bada, w jaki sposób obraz może wyrażać dążenie do harmonii i porządku, a zarazem uchwycić doświadczenie przestrzeni. Refleksja twórcy koncentruje się na relacji pomiędzy wymiarem rzeczywistym a iluzyjnym.

Prezentowane dzieło pochodzi z cyklu „Przebiegi”, rozwijanego od lat 70. XX wieku. Seria ta koncentruje się na problematyce ruchu, napięcia i rytmu. Kompozycje Kałuckiego budowane są na bazie precyzyjnie wyznaczonych linii i łuków, które przenikając się wzajemnie, organizują przestrzeń obrazu i nadają jej dynamiczny charakter. Inspiracją pozostają zarówno architektura, jak i prawa fizyki. W tym ujęciu linia funkcjonuje jako samodzielny podmiot – nie odzwierciedlenie rzeczywistości, lecz zapis procesu, emocji i wewnętrznej energii. „Przebiegi” są zatem nie tylko grą z geometrią, lecz również próbą uchwycenia pulsu współczesności: jej tempa, zmienności i chaosu, w ramach wizualnie uporządkowanej formy. Geometria staje się dla Kałuckiego podstawowym narzędziem ujawniania i kształtowania przestrzeni. Jej język, precyzyjny i uniwersalny, pozwala unikać emocjonalnej dosłowności. Artysta, pytany o związki swojej twórczości z naukami ścisłymi i filozofią, odwołuje się do Kanta, według którego przestrzeń ma charakter nieempiryczny. Podkreśla, że w jego malarstwie nie można jej doświadczyć bezpośrednio – istnieje ona przede wszystkim w wyobraźni odbiorcy. „Konstrukcje moich prac z pozoru mogą wyglądać

na oparte na racjonalnym programie, gdyż korzystają z arsenału środków właściwych geometrii. Jednak punkt wyjścia leży po stronie intuicji, czyli rodzaju emocjonalności i to ona kontroluje formę, aby została zachowana ‘dyskretna równowaga’” (Jerzy Kałucki. Obrazy (2015–2016), Poznań 2016, s. 19).

Istotnym elementem tej koncepcji jest także czas. To właśnie ten aspekt sprawia, że układy nie jawią się jako zamknięte i ostateczne, lecz jako uchwycone w jednym z etapów przemiany. Dzięki rygorowi geometrycznej kompozycji Kałucki ukazuje przestrzeń jako dynamiczną i nieskończoną. Artysta określany bywa mianem twórcy „konstruktywizmu filozoficznego”, a wśród inspiracji wymienia Kazimierza Malewicza. W centrum jego poszukiwań znajdują się figury geometryczne, zwłaszcza koło, które w obrazach traci swoją jednolitość – zostaje rozcięte, podzielone, stając się fragmentem samego siebie. Z tych przekształceń powstają nowe formy, otwierające przestrzeń kompozycji.

Charakterystyczna dla malarstwa Kałuckiego jest także ograniczona paleta barw, często zdominowana przez jeden ton. Podkreśla ona rytm powtarzających się kształtów. Precyzyjna konstrukcja nadaje dziełom wyrazistą siłę oddziaływania, a oszczędne środki malarskie wzmacniają efekt intensywnych, płaskich plam koloru, prowadzących autonomiczny dialog z tłem.



Jerzy Kałucki z Wojciechem Fibakiem



81 α

MIECZYSŁAW TADEUSZ JANIKOWSKI

1912–1968

"Kompozycja", 1961

olej/ płótno, 28 x 102 cm
na odwrociu pieczęć Kolekcji Fibak. Monte Carlo

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
7 000 – 9 400 EUR

POCHODZENIE:
Rempex, 2010

WYSTAWIANY:
„Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka”, Muzeum Okręgowe im. Lena Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 23.06–26.08.2018 ;
„Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2.07–18.09.2022

LITERATURA:
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, kat. wyst., red. Magdalena Piłakowska, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2022, ss. 150–151 (il.)
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, kat. wyst., red. Inga Kopciewicz, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2018, s. 119 (il.)
Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaka, red. Cezary Ślaziński, Galeria Fibak, Warszawa 2010, s. 94 (il.)

82 α

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924–1993

"Kompozycja nr 58", 1985

olej/ płótno, 58 x 74 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu 'B. KIEKRZOWSKI | 1985 | 58 | 60x75cm'

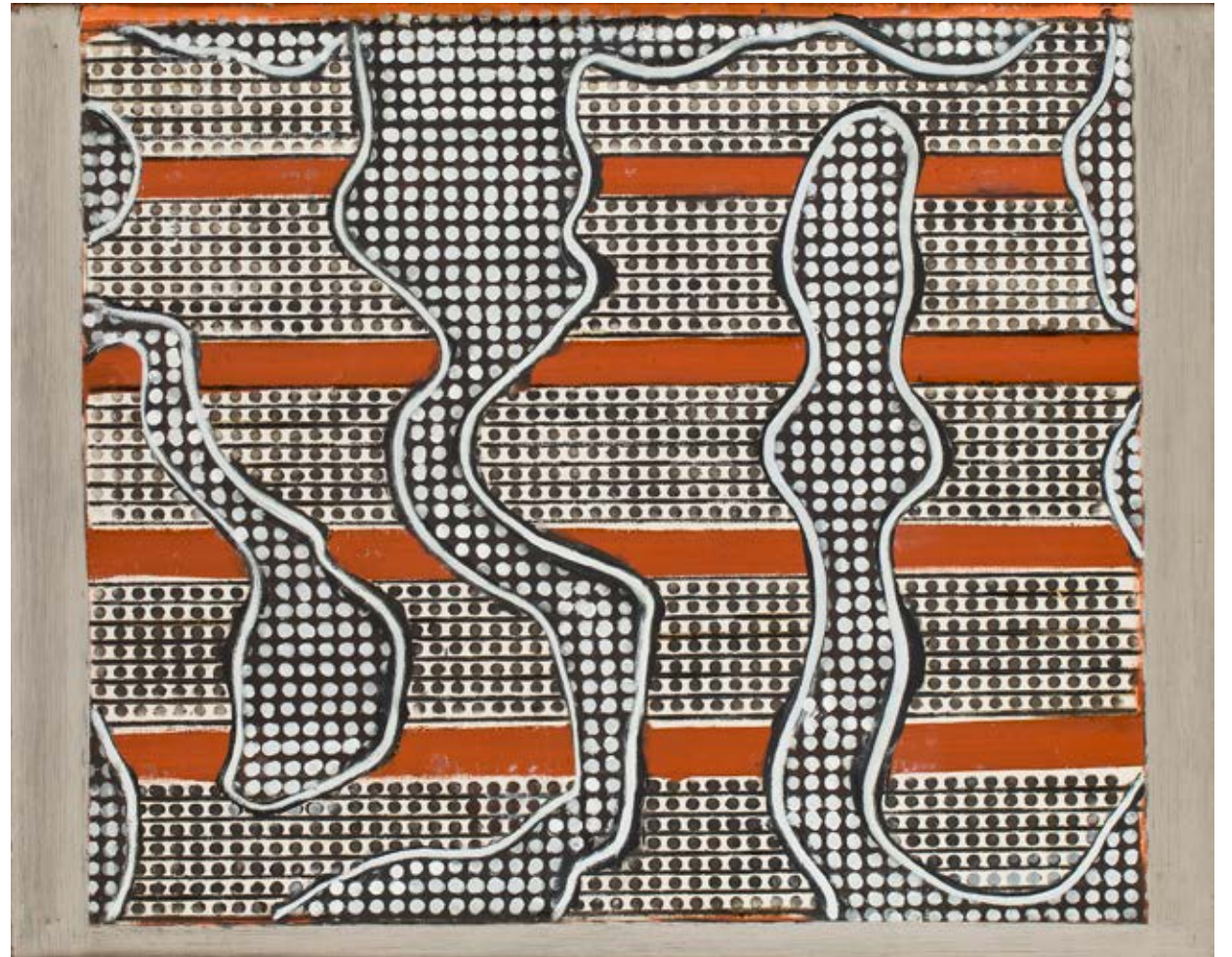
estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 100 – 9 500 EUR

POCHODZENIE:

Rempex, 2010





Wojciech Fibak należy do ścisłego grona kolekcjonerów, którzy docenili twórczość łódzkiego malarza, konstruktysty Bronisława Kierkowskiego. Choć jego nazwisko kojarzy się głównie z fakturowymi, gipsowymi kompozycjami, godne szczególnej uwagi są prace stricte malarskie. Prezentowany obraz zdradza zamiłowanie artysty do malarstwa materii i kompozycyjnej iluzoryczności. Przy użyciu wyłącznie trzech tonów barwnych Kierkowski przekraczał barierę dwuwymiarowej płaszczyzny płótna, stwarzając wrażenie ruchu i malarskiej iluzji, które obecnie uznane są za wyznaczniki jego twórczości. Urozmaicenie powierzchni, dokonane przy pomocy zróżnicowanych odcieni kolorów, długich pociągnięć pędzla oraz krótkich, rytmicznych ruchów, stworzyło quasi-reliefowy efekt. Jak mówił: „Jestem żywiołowcem, intuicja i wyobraźnia, aczkolwiek uzależniona od rygorów i porządku w realizacji, były tym, co dominowało w mojej pracy”. (Danuta Kierkowska-Czahorowska, Bronisław Kierkowski 1924–1993, [w:] „Sztuka” 26/2006, s. 22).

Kierkowski, tak jak większość polskich artystów awangardowych, swoje obrazy tytułował najczęściej nazwą „Kompozycja”. Był to sposób na obejście ówczesnych przepisów prawnych, które ograniczały udział abstrakcji na publicznych wystawach do piętnastu procent. „Naturalnie artyści szukali wybiegów, które pozwoliłyby na poszerzenie dozwolonego, piętnastoprocentowego marginesu. Wiele dzieł opatrywano zaczęto tajemniczymi tytułami – najczęściej były to ‘kompozycje’ albo ‘metafory’”. (Anda Rottenberg, Sztuka w Polsce 1945–2005, Warszawa 2005, s. 91–92).

Najważniejszym punktem odniesienia w twórczości debiutującego Bronisława Kierkowskiego były dokonania Władysława Strzemińskiego – twórcy unizmu, prekursora nurtów awangardowych oraz propagatora nowego spojrzenia na sztukę użytkową. „Na początku był Strzemiński, którego uczniem był Bronek w Łodzi, zawsze do tego faktu nawiązywał i podkreślał jego znaczenie, i słusznie, przecież spotkał się wówczas z autentyczną tradycją awangardowych postaw, tak wyjątkową w opanowanym przez realistów i kolorystów szkolnictwie. Myśli Strzemińskiego znalazły w Bronku dobrą glebę i zaowocowały w jego twórczości, negując konwencję i estetykę tradycyjnego obrazu”. – Stefan Gierowski. Implikując i reinterpretując w swojej twórczości unikalne teorie mistrza, Kierkowski odnalazł swój własny, zindywidualizowany język malarski. Podważając tradycyjne zasady kompozycji, artysta kwestionował pojęcie obrazu jako czystej formy ekspresji. W efekcie jego twórczość można zinterpretować jako próbę wyjścia poza konwencję malarską i przełamanie metodologicznych oraz kompozycyjnych ograniczeń płótna.

Kierkowski był otwarty na różne techniki: od klasycznego malarstwa olejnego na płótnie po autorskie kompozycje fakturowe. Oprócz zainteresowania fakturą i przestrzenią artysta przeszedł etap fascynacji koloryzmem. Inspirowało go malarstwo takich twórców jak Vincent van Gogh, Henri Matisse i Pierre Bonnard, które znał z reprodukcji. Jednocześnie, mimo aktualnych trendów i tendencji, pozostawał konsekwentny w pogłębianiu swojej autorskiej wizji artystycznej. „Kiedy w 1957 roku fala gorącej abstrakcji rozlała się po całym naszym kraju, znajdując wyraz w technice taszystowskiej, Kierkowski miał już wypracowany własny kod języka plastycznego”. (Bożena Kowalska, [w:] Bronisław Kierkowski, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu, 20.07–28.08.1994, s. nlb).

Bronisław Kierkowski został trzykrotnie wyróżniony przez kuratorów Museum of Modern Art w Nowym Jorku: po raz pierwszy podczas wystawy 15 Polish Painters w 1961 roku, uznawanej za najważniejszy pokaz sztuki polskiej na Zachodzie, następnie na międzynarodowej wystawie The Art of Assemblage. Jego prace były prezentowane wówczas obok obrazów autorstwa Pabla Picassa, Marcela Duchampa czy Salvadora Dalego. Cztery lata później, w 1965 roku, obrazy Kierkowskiego można było zobaczyć na kolejnej wystawie – Recent Acquisitions: Painting and Sculpture. Obrazy artysty znajdowały się w prestiżowych, międzynarodowych kolekcjach, np. Johna III Rockefellera. W polskich zbiorach muzealnych Kierkowskiego reprezentuje Muzeum Narodowe w Warszawie, Poznaniu, Szczecinie oraz Muzeum Miejskie we Wrocławiu.

STÓŁ DO GIER JAKO ELEMENT SZTUKI MEBLARSKIEJ

Tric-trac i inne rozrywki przy stole

Chociaż gry towarzyskie, strategiczne i losowe, mają bardzo długą historię, sięgającą czasów starożytnych, specjalistyczne meble przeznaczone do ich rozgrywania – stoły do gier – pojawiły się w obiegu stosunkowo późno. Do XVI wieku gry takie jak kości, szachy, tric-trac czy warcaby toczono na przypadkowych meblach, głównie stołach służących do codziennego użytku. Dopiero w środowiskach arystokratycznych epoki renesansu zaczęto dostosowywać je do potrzeb poszczególnych gier, choć początkowo miały one charakter wyłącznie użytkowy i były wykonywane przez stolarzy, a nie specjalistów w dziedzinie meblarstwa artystycznego.

Zasadniczy przełom w historii stołów do gier nastąpił dopiero w II połowie XVII wieku, kiedy to zaczęły się pojawiać meble o wyspecjalizowanych formach, projektowane z myślą o konkretnych rozrywkach. W XVIII wieku stół do gier przekształcił się z przedmiotu użytkowego w luksusowy element wystroju wnętrz, powierzany mistrzom ebenistyki i bogato zdobiony. Wówczas to stół do gier zyskał rangę dzieła sztuki użytkowej, świadczącej o statusie społecznym właściciela.

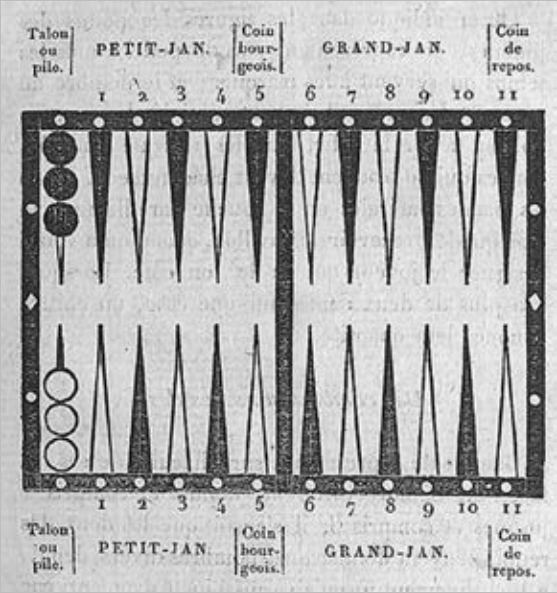
Przykładem takiego mebla jest stół do gry w tric-trac z II połowy XVIII wieku, opatrzony stemplem mistrza ebenisty PLEE, działającego od 1767. Mebel ten łączy funkcjonalność z wyszukany rzemiosłem. Jego konstrukcja opiera się na czterech giętych nogach, a falisty fartuch oraz delikatne szufladki świadczą o finezyjnej stylistyce rokoka. Odwracalny blat z jednej strony prezentuje inkrustowaną planszę do gry w szachy, z drugiej – powierzchnię pokrytą suknem, prawdopodobnie do gry w karty. Po podniesieniu blatu odsłania się plansza do gry w tric-trac, starannie wy-

konana z białej kości słoniowej. Dwanaście otworów w bocznych listwach, oprawionych pierścieniami z tego samego materiału, służy do oznaczania tzw. dziur – jednostek punktacji w grze.

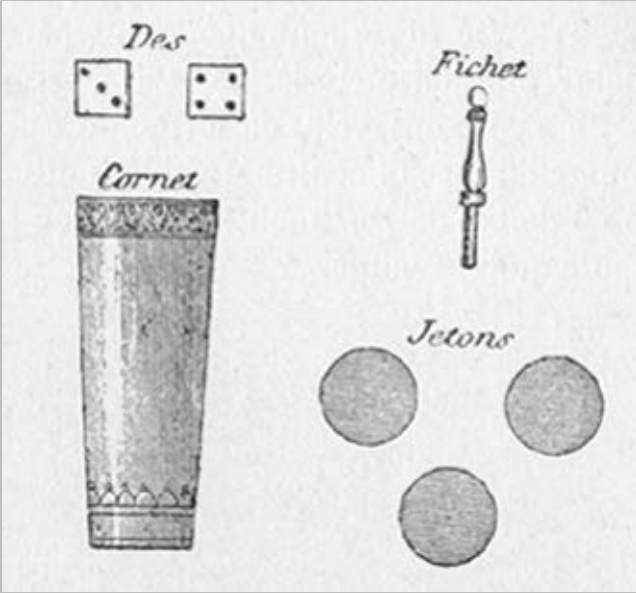
Gra tric-trac, zaliczana do tzw. gier tablicowych, znana była w Europie od średniowiecza. Jej zasady opierają się na elementach losowych i strategicznych: dwóch graczy przesuwają swoje pionki na planszy złożonej z 24 pól w zależności od wyniku rzutu dwoma kośćmi. Celem gry jest zdobycie 12 dziur, poprzez systematyczne pokonywanie określonej liczby pól. Nazwa gry, tric-trac, jest onomatopcją, nawiązującą do dźwięków kości i przesuwanych pionków.

W okresie nowożytnym tric-trac cieszył się ogromną popularnością wśród elit – już w dzieciństwie grał w nią Ludwik XIII, a w XVII i XVIII wieku we Francji była powszechnie uznawana za rozrywkę wyrafinowaną, zarezerwowaną dla mężczyzn w pewnym wieku oraz ludzi nauki. W XIX wieku gra funkcjonowała dalej pod nazwą jaquet, a jej współczesnym odpowiednikiem jest popularny dziś backgammon.

Stół do tric-traca był nie tylko narzędziem do gry, lecz także przedmiotem reprezentacyjnym, symbolem gustu, statusu i kultury właściciela. Jego złożona konstrukcja – w tym elementy dekoracyjne, takie jak pozłacane brązowe aplikacje, okucia i srebrzone świeczniki (bobèches) – dowodzą, że mamy do czynienia z dziełem sztuki użytkowej, które łączyło praktyczne funkcje z estetycznymi wymaganiami epoki.



Plansza do gry w tric-trac, Guiton 1822



83

PIERRE PLÉE

1742–1810

Stół do gry w tric-track z epoki Ludwika XV, 2 poł. XVIII w.

drewno, heban, kość słoniowa, brąz, 78 x 82 x 65 cm
stolik drewniany, fornirowany hebanem, inkrustowany kością słoniową,
sygnowany stemplem francuskiego mistrza ebenisty: 'PLEE' czynnego od 1767 roku

estymacja:
80 000 – 120 000 PLN
18 000 – 28 000 EUR

POCHODZENIE:
antykwariat N. Faivre-Reuille, rue des Saints-Pères, Paryż, zakup w latach 80. XX wieku





84

JOSEF HOFFMANN

1870–1956

Stolik do gier, pocz. XX w.

drewno, mosiądz, 81 x 75 x 75 cm

estymacja:

12 000 – 20 000 PLN

2 900 – 4 800 EUR

POCHODZENIE:

Wolfgang Ritschka, The Galerie Metropol, Wiedeń i Nowy Jork,
zakup 1986

85

JOSEF HOFFMANN

1870–1956

Zestaw czterech krzeseł, Jacob & Josef Kohn, Wiedeń, pocz. XX w.

drewno bukowe, tkanina syntetyczna, 82 x 47 x 52 cm

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 900 – 4 300 EUR

POCHODZENIE:

Wolfgang Ritschka, The Galerie Metropol, Wiedeń i Nowy Jork,
zakup 1986



86

LEOPOLD BAUER

1872–1938

Stół, 1902

drewno, metal, 75 x 127 x 252,5 cm
wykonał: L. Berman, Wiedeń

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

7 100 – 11 800 EUR

POCHODZENIE:

Wolfgang Ritschka, The Galerie Metropol,
Wiedeń i Nowy Jork, zakup 1986

87

JOSEF HOFFMANN

1870–1956

Fotel, Jacob & Josef Kohn, Wiedeń, pocz. XX w.

drewno bukowe, tkanina, mosiądz, 99 x 56 x 50 cm

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 100 – 9 500 EUR

POCHODZENIE:

Wolfgang Ritschka, The Galerie Metropol,
Wiedeń i Nowy Jork, zakup 1986





88

SERWIS OBIADOWY FÜRSTENBERG, MAL. JOHAN CHRISTOPH KIND

Porzellanmanufaktur Fürstenberg, XVIII w.

porcelana malowana podszkliwnie kobaltem
w skład zestawu wchodzi:
waza do serwowania zupy (22 x 28 x 28 cm)
mała waza (14 x 23 x 13,5 cm)
duża misa dekoracyjna (9 x 45 x 45 cm)
półmisek do serwowania (5 x 44 x 34 cm)
półmisek do serwowania (6 x 37 x 30 cm)
półmisek do serwowania (5 x 38 x 29 cm)
półmisek do serwowania (4,5 x 35 x 26,5 cm)
dwa talerze do serwowania (5 x 29,5 x 29,5 cm)
talerz do serwowania (5 x 30 x 30 cm)
talerz do serwowania (4 x 27 x 27 cm)
dwa talerze do serwowania (5 x 32 x 32 cm)
dwa talerze do serwowania mięsa (2 x 34,5 x 34,5 cm)
pięćdziesiąt talerzy płtykich (3 x 23,5 x 23,5 cm)
dwanaście talerzy głębokich (5 x 24 x 24 cm)
na spodzie oznaczenie wytwórni, sygnatura stosowana w latach 1753–1760

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
9 500 – 14 200 EUR

POCHODZENIE:
Louvre des antiquaires, Paryż, zakup w latach 80. XX wieku



89

ZESTAW SZTUĆCÓW W KASECIE

Fabryka Platerów i Sreber Bracia Hempel, Warszawa, lata 20.–30. XX w.

srebro pr. '3', waga: 6800 g
ostrza stalowe, kaseta drewniana z mosiężnymi uchwytami
w skład zestawu wchodzi:
12 noży obiadowe: 26 x 2 cm
12 łyżek obiadowych: 21 x 4,5 cm
12 widelców obiadowych: 21 x 2,5 cm
12 noży przystawkowych: 21,5 x 2 cm
12 widelców przystawkowy: 17,5 x 2 cm
12 widelców do ryb: 19 x 2,5 cm
12 noży do serwowania ryby: 21 x 2,5 cm
11 noży do owoców: 17 x 1,5 cm
10 łyżeczek do mokki: 10,5 x 2 cm
10 widelców do owoców: 15 x 1,5 cm
12 łyżek przystawkowych: 18 x 3,5 cm
11 łyżeczek deserowych: 14,5 x 3 cm
znaki złotnicze: warszawska punca probiercza stosowana w latach 1920–1931, firma złotnicza 'Br HEMPEL' – Bracia Hempel (Władysław i Stefan), działająca w latach 1894–1944, złotnik 'WH' – Władysław Hempel, oznaczenie na ostrzach noży:
'GERLACH I W WARSZAWIE'

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 600 – 4 800 EUR



90

TACA HERBOWA

Wrocław, 1 ćw. XIX w.

srebro pr. '12', waga: 2074 g, 8 x 47 x 69 cm
przy krawędzi lustra tacy znaki złotnicze:
znak miejski Wrocławia (głowa Jana Chrzciciela na misie),
znak probierza 'P' (działający w latach 1816-1822),
złotnik 'KLOSE'- Johann Dawid Klose (czynny w latach 1816-1848)
W lustrze tacy wygrawerowana tarcza herbowa flankowana
przez dwa lwy podtrzymujące labry oraz '1757'
Uchwyty w formie splecionych węży

estymacja:
12 000 – 20 000 PLN
2 900 – 4 800 EUR

91

PARA ŚWIECZNIKÓW

Warszawa, 1873

srebro pr. '84', waga: 1073 g, 34,5 x 13 x 13 cm
na rancie podstawy znaki złotnicze: złotnik 'M.SZTERN' (czynny
w latach 1870-1880), probierz: 'O.C.' (pisane cyrylicą) – Józef Sosnowski,
znak próby srebra '84', znak probierni warszawskiej stosowanej
w latach 1852-1896, znak graficzny złotnika

estymacja:
4 000 – 6 000 PLN
1 000 – 1 500 EUR



92

MLECZNIK

Tomasz Klimaszewski, Warszawa, 1 poł. XIX w.

srebro pr. '12', złożony wewnątrz, drewniany uchwyt,
waga: 367 g, 12,5 x 18 x 10 cm
na spodzie znaki złotnicze:
złotnik 'Klima I Szewski' – Tomasz Klimaszewski
(czynny w latach 1800-1838), próba srebra '12'

estymacja:
2 000 – 3 000 PLN
500 – 800 EUR



93

IMBRYK

Tomasz Klimaszewski, Warszawa 1 poł. XIX w.

srebro pr. '12', wewnątrz złożony, uchwyty drewniane,
waga: 792 g, 18 x 30 x 15 cm
na spodzie znaki złotnicze:
złotnik 'Klima I szewski' – Tomasz Klimaszewski
(czynny w latach 1800-1838), próba srebra '12'

estymacja:
4 000 – 6 000 PLN
1 000 – 1 500 EUR





94

MLECZNIK

C. Frey & Söhne, Niemcy, 1 poł. XX w.

srebro pr. '800', złocenie wewnątrz, waga: 210 g, 14,5 x 11,5 x 7,5 cm
na rancie podstawy znaki złotnicze: znak firmy złotniczej litera 'V'
w okrągłym obrysie, niemiecka punca państwowa, próba srebra '800'

estymacja:

1 200 – 2 000 PLN

300 – 500 EUR

96

PUCHAR Z POKRYWĄ

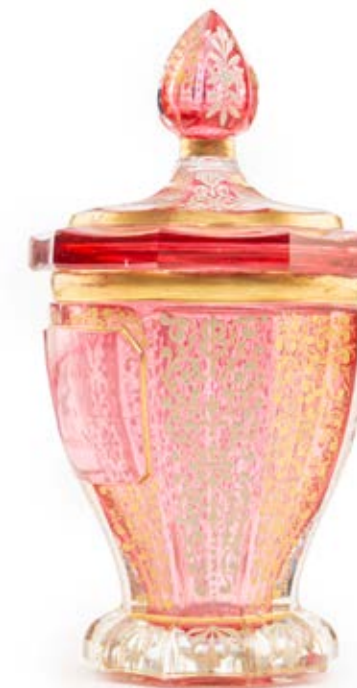
Czechy, pocz. XX w.

szkło ołowiowe, barwione w masie, rżnięte, złożone,
dekoracja – farby emaliowe, 20 x 11 x 11 cm

estymacja:

3 000 – 4 000 PLN

800 – 1 000 EUR



95

WAZA KLASYCYSTYCZNA

Stefan Westwalewicz, Kraków, 1 poł. XIX w.

srebro pr. '12', złożony, waga: 5515 g, 24 x 50 x 30 cm, wkład 12 x 40 x 27 cm
oznaczenie na spodzie i na krawędzi stopy, na spodzie wkładu:
złotnik 'SWestwalewicz' – Stanisław Westwalewicz czynny w Krakowie
w latach 1821–1842, próba: '12', na pokrywie i korpusie dwa kartusze
herbowe z monogramem wiązonym 'TB' pod pięciopłatową koroną

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 800 – 7 100 EUR

97

STOLIK OKOLICZNOŚCIOWY Z EPOKI LUDWIKA XV

pocz. XIX w.

drewno, mosiądz, skóra, 73,5 x 42 x 30 cm
drewno intarsjowane z motywem roślinnej wici, elementy
mosiężne, blat wyściełany tłoczony skórą

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 500 – 1 900 EUR

POCHODZENIE:

zakup z rynku antykwarycznego w Paryżu, lata 80. XX wieku





98

PIERRE ROUSSEL

Komoda z epoki Ludwika XV, 2 poł. XVIII w.

drewno, fornir hebanowy, marmur, 74 x 93 x 62 cm
drewno fornirowane, blat z marmuru, elementy z mosiądzu,
sygnowany pod blatem na ramie: 'Rousset'

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
7 100 – 9 500 EUR

POCHODZENIE:
zakup z rynku antykwarycznego w Paryżu, lata 80. XX wieku



99

KOMODA Z EPOKI LUDWIKA XIV

XVIII w.

drewno, fornir palisandrowy, mosiądz, 90 x 120 x 64 cm
na blacie dekorowana intarsja 'Róża Wiatrów'

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 800 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:
zakup z rynku antykwarycznego w Paryżu, lata 80. XX wieku

100

SEKRETERA Z EPOKI LUDWIKA XVI

koniec XVIII w.

drewno, mosiądz, marmur, 134 x 80 x 42 cm
drewno fornirowane, blat z marmuru, dekorowana intarsja
z motywami panoplium i waz, elementy z mosiądzu

estymacja:
15 000 – 30 000 PLN
3 600 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:
zakup z rynku antykwarycznego w Paryżu, lata 80. XX wieku



101

KRZESŁO Z EPOKI LUDWIKA XVI

2 poł. XVIII w.

drewno, rafia, 89 x 46 x 42 cm
drewno malowane, siedzisko i oparcie rafia, wtórna poduszka
ze skóry

estymacja:
1 500 – 3 000 PLN
400 – 800 EUR

POCHODZENIE:
zakup z rynku antykwarycznego w Paryżu, lata 80. XX wieku





102

KOMODA, TYPU “COMMODE DE CHAMBRE” Z EPOKI LUDWIKA XVI

2 poł. XVIII w.

drewno orzechowe, okucia mosiężne, 89 x 68,5 x 43,5 cm

estymacja:

5 000 – 6 000 PLN

1 200 – 1 500 EUR

POCHODZENIE:

zakup z rynku antykwarycznego w Paryżu, lata 80. XX wieku



103

STÓŁ KAWOWY

Maison Jensen, lata 60. XX w.

konstrukcja mosiężna, dwa szklane blaty, 133 x 133 x 41 cm

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 000 EU

POCHODZENIE:

salon Maison Jansen, Rue de la Paix, Paryż, zakup w latach 80. XX wieku



104
DYWAN PERSKI KASHAN
2 poł. XX w.
wełna, bawełna, 510 x 312 cm
runo wełniane
osnowa i watek bawełniany
gęstość 4000/dm²
estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 800 – 7 100 EUR

105
CHODNIK PERSKI SERABEND
pocz. XX w.
wełna, bawełna, 513 x 100 cm
runo wełna
osnowa i watek bawełna
estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 400 – 3 600 EUR



106
MISA, MAROKO
XX w.
ceramika szklwiona, 12 x 41,5 x 41,5 cm
estymacja:
1 000 – 1 500 PLN
300 – 400 EUR

107
MISA, MAROKO
XX w.
ceramika szklwiona, 12 x 38,5 x 38,5 cm
estymacja:
1 000 – 1 500 PLN
300 – 400 EUR

108 α

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 1985

olej/piótno, 130 x 170 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz Vännäs. 1985'

na odwrociu naklejka Galerii Nordenhake

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

44 000 – 65 000 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Nordenhake, Malmö

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

Anda Rottenberg, 1989, tekst napisany do katalogu seminarium w Visby, Gotlandia, [w:] Tarasewicz, [red.] Jola Gola, Warszawa 2007, s. 31



109 α

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 1998

olej/ płótno, 50,5 x 50,5 cm
na odwrociu naklejka z domu aukcyjnego Rempex oraz stempel "Kolekcja Fibak | Monte Carlo

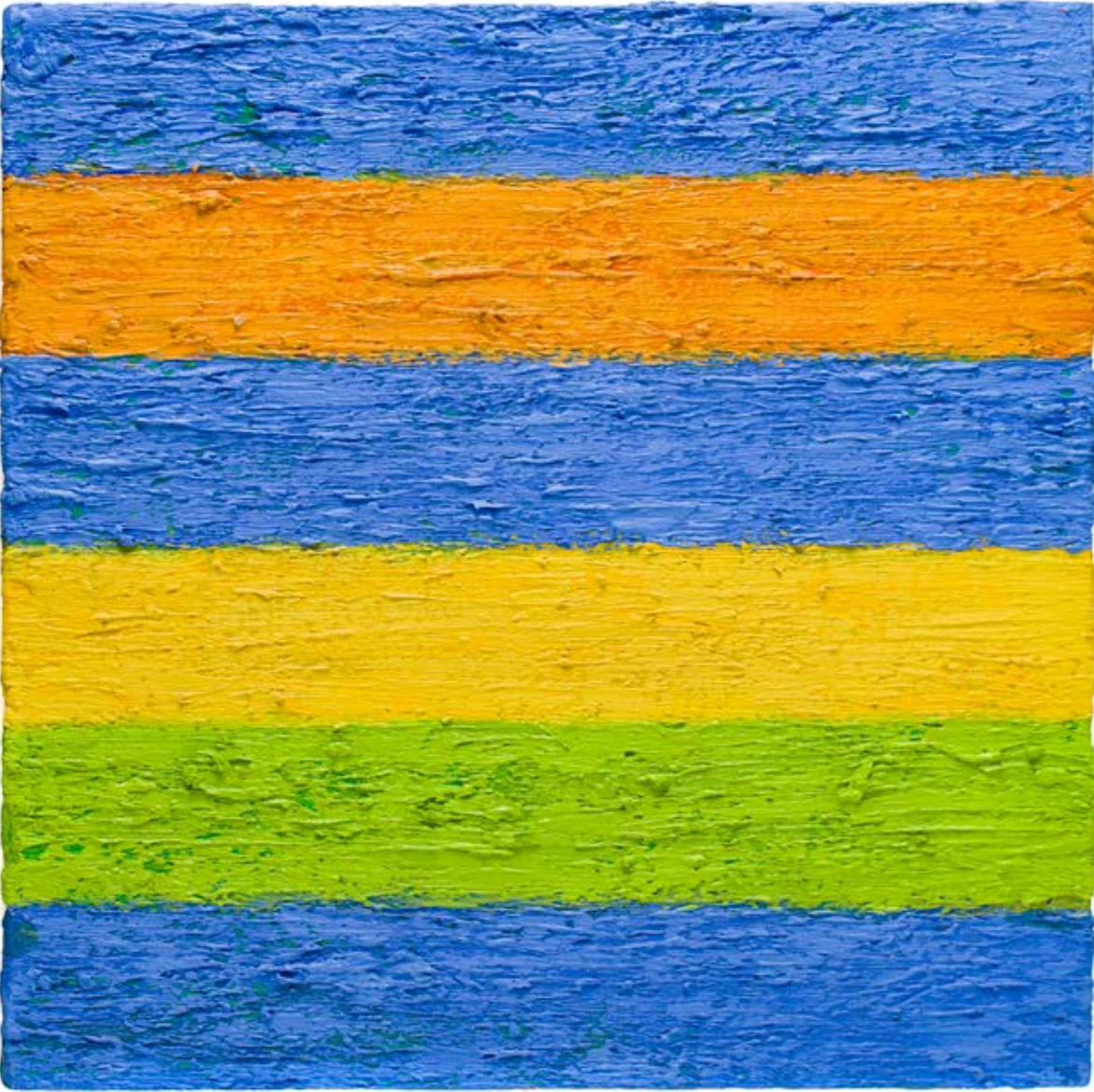
estymacja:
50 000 – 80 000 PLN
11 800 – 18 900 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Springer, Berlin

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej
Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 248 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki,
oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 273, poz. kat. 171 (il.)

„Ile granic ma w sobie człowiek do przekroczenia i jak długo może trwać taki proces?
Gdzie jest linia, za którą nic już nie ma? Wierzę, że dopóki człowiek będzie przyswajał
nowe idee, dopóty będzie przekraczał kolejne granice poznania. Nie trzeba bowiem wy-
myślać malarstwa, życie maluje samo, samo jest malarstwem, trzeba tylko żyć. Jest to tak
naturalne jak chodzenie, widzenie, czucie, trzeba tylko mieć powody, by to robić. Granicę
określa własna biografia, a tej nie sposób okpić”.

Leon Tarasewicz





Pasy w sztuce Leona Tarasewicza występują, jak u Krasieńskiego, w przestrzeni, jak u Jachtomy są wielobarwne i zrytmizowane, a jak u Stażewskiego wchodzą w rozmaite układy przestrzenne. Konsekwentnie od lat 90. malował pasy na różnych ścianach, po raz pierwszy umieszczając je na kolumnach XIX-wiecznego budynku Muzeum Sztuki w białoruskim Witebsku. Prezentowane prace w symboliczny sposób upamiętniają proces wyzwalań malarstwa z okowów sztalugi i otwierania dyscypliny na formy site-specific oraz environment, co stało się jednym z przełomowych doświadczeń sztuki drugiej połowy XX wieku.

Tarasewicz, zapytany w wywiadzie, jak czuł się w 1998 roku, gdy otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa, nie omieszkał odpowiedzieć z nutą ironii: „Dosta-jesz nagrodę i masz obowiązek zrobić wystawę i tym samym swoim życiem zapewniasz pracę na 1/12 roku pracownikom Polskiego Związku Artystów Plastyków (...)”. (Leon Tarasewicz, w: Co po Cybisie..?, kat. wyst., red. Michał Jachula i Małgorzata Jurkiewicz, 15.09–16.12.2018, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 189)

Choć w jego pracach kolor pełni niewątpliwie ważną funkcję, z przekąsem odnosił się do koloryzmu, określając ten nurt jako „chorobę, która w Polsce opanowała cały świat kształcenia”. Dwudziestowieczny koloryzm z początku wieku interpretowany bywa jako reakcja na awangardowe eksperymenty, a na gruncie europejskim – jako forma ucieczki od podejścia zakładające-go, że sztuka jest orężem w walce o naród i stoi na straży patriotyzmu. Swoją walkę o autonomię i czystość malarstwa Tarasewicz definiował inaczej. Studia ukończył w pracowni Tadeusza Dominika na ASP w War-szawie w latach 80., a zatem początek jego kariery przypadał na czas przewartościowania wzorców. W podobnym czasie debiutowali malarze związani z warszawską Grupą (m.in. Ryszard Grzyb, Marek Sobczyk, Jaro-sław Modzelewski). Pokolenie wkraczające wówczas na scenę artystyczną stopniowo odchodziło od sztuki politycznie zaangażowanej. Liczył się kolor, odżywały tradycje awangardy konstruktywistycznej i spuścizna grupy „a.r.” (Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro i Henryka Stażewskiego). Z drugiej strony elektryzowały działania Fluxusu i idea sztuki performa-tywnej. Tarasewicz, na styku tych tradycji, realizował interdyscyplinarne podejście do malarstwa.

Problematyzował przestrzeń i wielobarwnymi kompozycjami pokrywał nie tylko płótna malarskie, ale również sale muzealne, budynki użyteczności publicznej oraz świątynie handlu i modlitwy. Betoniarci ustawione w morzu kolorowego pyłu na podłodze CSW Zamku Ujazdowskiego w Warsza-wie, poprzeczne żółto-zielone pasy na kolumnach w Starym Browarze w Poznaniu czy przypominająca kostkę Rubika okładzina podłogowa zainstalowana w średniowiecznej kaplicy św. Trójcy w Lublinie – to tylko wybrane przykłady, jak Tarasewicz problematyzował malarstwo. Często były to instalacje-efemerydy. Te umieszczone w przestrzeni publicznej artysta niejednokrotnie zamalowywał na białą, aby powstrzymać ewentualne próby ich zawłaszczania.

Gdy tradycja malarstwa europejskiego przestała być inspirującym punktem odniesienia, swoje zainteresowania przesunął w stronę Dalekiego Wschodu. W mistycyzmie odnajdywał osadzenie dla własnej twórczości. Historycy sztuki wskazują, że jego prace przypominały estetyką malarstwo m.in. Marka Rothki, Barnetta Newmana i Kazimierza Malewicza. W biografii Leona Tarasewicza ważna jest również postać Jerzego No-

wosielskiego, który pojawia się w niej jako mentor. Artysta wspomina, że rozmowy o ścieżce zawodowej i duchowości, przeprowadzone z No-wosielskim, były dla niego niezwykle cenne. Miejsce sztuki i duchowości podsumowuje biografistka artysty, Maria Czyż:

„Odbudował swoją tożsamość białoruską i prawosławną. Z tą karierą, jaką zrobił, mógł odciąć się od przeszłości, zamieszkać gdziekolwiek i zapo-mnieć o swojej białostockiej wsi. On tam jednak wrócił i jest u siebie, i czuje się mocny. Bo ma świadomość, że w Warszawie czy gdziekolwiek indziej byłby emigrantem. W tym też jest jego siła. Imponuje mi ten brak kompleksów tożsamościowych, świadomość historyczną i osobistą. Są osoby, które lubią spuszczać na pewne historie zasłonę milczenia, bo są dla nich kompromitujące. A on jest szczery i bez kompleksów”. Marta Czyż w rozmowie z Małgorzatą Czyrską. „Dwutygodnik”, nr 322, grudzień 2021, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9830-plodozmian-jest-su-per.html>, dostęp: 10.08.2025)



110 α

LEON TARASEWICZ

1957

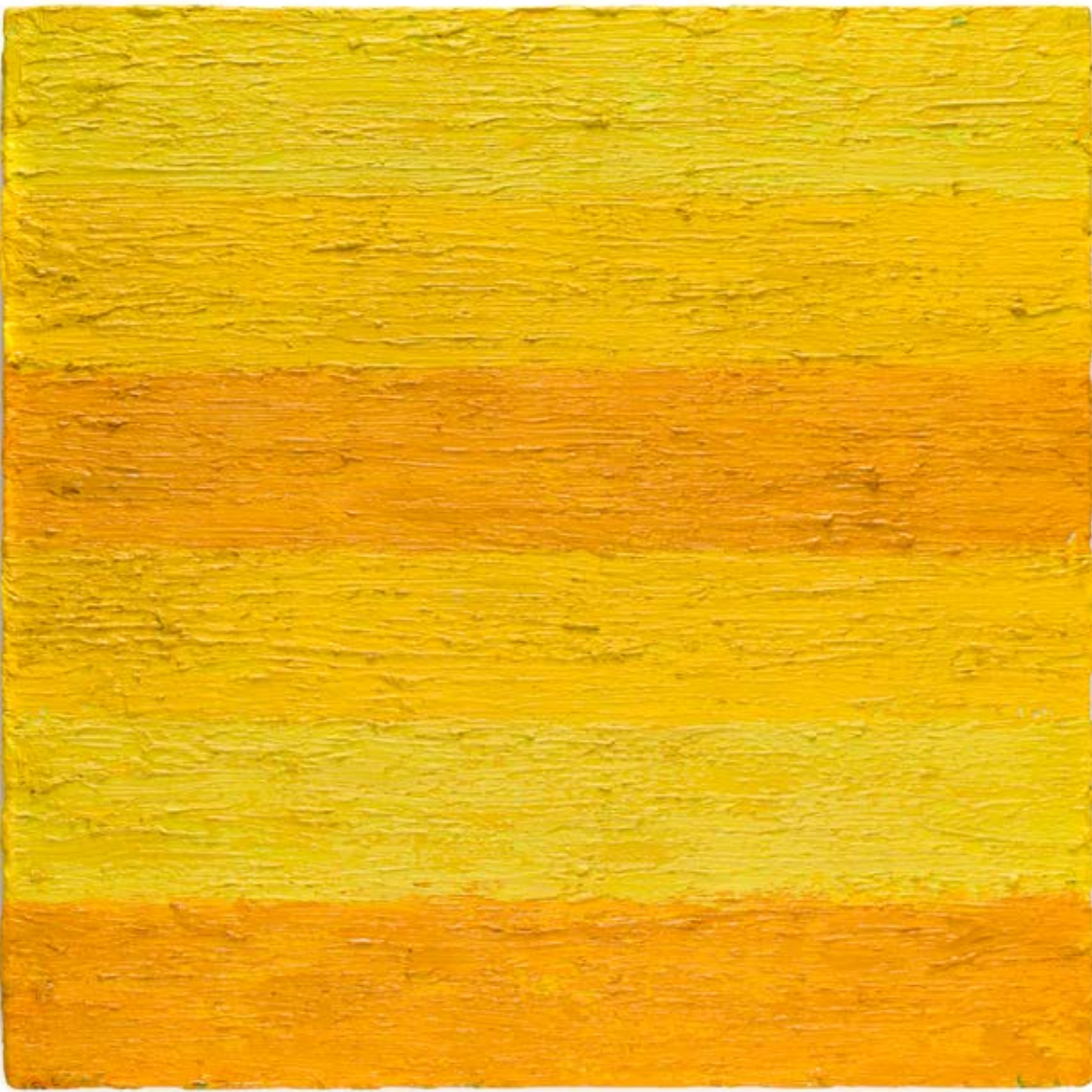
Bez tytułu, 1998

olej/plótno, 51 x 50,5 cm
na odwrociu naklejka z domu aukcyjnego Rempex oraz stempel 'Kolekcja Fibak | Monte Carlo'

estymacja:
50 000 – 80 000 PLN
11 800 – 18 900 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Springer, Berlin

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 248 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 273, poz. kat. 171 (il.)



111 α

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 1998

olej/plótno, 50 x 51 cm
na odwrociu naklejka z domu aukcyjnego Rempex oraz stempel 'Kolekcja Fibak | Monte Carlo'

estymacja:
50 000 – 80 000 PLN
11 800 – 18 900 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Springer, Berlin

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 248 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 273, poz. kat. 171 (il.)

112 α

TOMASZ CIECIERSKI

1945 – 2024

Kompozycja, 2002

fotografia barwna/płyta pilśniowa, 90 x 90 cm

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 500 – 10 900 EUR

LITERATURA:

Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 127 (il.)

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 111, poz. kat. 28 (il.)



ZYGMUNT WALISZEWSKI

1897–1936

"Anemony w zielonym wazonie" z dedykacją dla Marii Czapskiej, 1929

akwarela/papier, 48 x 34 cm
dedykacja p.d: '28-go stycznia 929 r. l Cap Martin l ZW l dla Marii kochanej l B.N. 929 roku Paryż l Brd Mime l Zyga'
inny tytuł: Kwiaty w wazonie, Anemony w wazonie
na odwrociu nalepka Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 600 – 4 800 EUR

WYSTAWIANY:
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1999
Zygmunt Waliszewski 1897–1936. Wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, maj–lipiec 1999
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 8 lipca – 4 października 1998
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992
Wystawa pośmiertna prac Zygmunta Waliszewskiego, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, 1937

LITERATURA:
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2000, s. 230 (il.)
Hanna Bartnicka-Górska, Anna Prugar-Myślik, Zygmunt Waliszewski 1897–1936, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1999, s. 184, nr kat. II/151
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 119 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1998, s. 119 (il.)
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. b.n. (spis obrazów nie wystawianych)
Katalog wystawy pośmiertnej prac Zygmunta Waliszewskiego, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1937, poz. kat. 185

Zygmunt Waliszewski, jeden z czołowych przedstawicieli Komitetu Paryskiego, pozostawał w bliskich relacjach z rodzeństwem Czapskich – Marią i Józefem. Przyjaźń z Czapskim sięgała lat krakowskich i wzmocniła się w Paryżu, gdzie artyści współtworzyli środowisko kapistów. W 1924 roku Waliszewski sportretował Józefa, co potwierdza wagę tej znajomości w jego życiu artystycznym. Z Marią Czapską łączyła go zaś głęboka więź uczuciowa, której kulminacją były plany małżeństwa, o czym świadczą listy artysty z 1929 roku. Choć projekt ten ostatecznie nie doszedł do skutku – z powodów rodzinnych i osobistych – relacja ta pozostawiła wyraźny ślad w biografii i twórczości malarza. W tym kontekście akwarela z 28 stycznia 1929 roku, wykonana w Cap Martin i opatrzona dedykacją „dla Marii kochanej”, jawi się jako szczególne świadectwo tego intymnego związku. Wpisuje się ona także w szerszy kontekst po-bytów kapistów na Lazurowym Wybrzeżu, które od końca lat dwudziestych stanowiło ważną przestrzeń ich pracy twórczej. Wojciech Fibak, podczas spotkania z Józefem Czapskim, pokazał pisarzowi i malarzowi to dzieło, które wówczas już należało do jego kolekcji. Dla obu była to chwila głęboko poruszająca: dla Fibaka jako odkrycie prywatnej historii Waliszewskiego i Czapskich, a dla Józefa Czapskiego stanowiło wzruszające wspomnienie siostry oraz niespełnionej miłości przyjaciela z młodości



114

ZYGMUNT WALISZEWSKI

1897-1936

"Martwa natura"

akwarela/papier, 21,5 x 35 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Z. Waliszewski'

estymacja:
9 000 - 14 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

LITERATURA:
Hanna Bartnicka-Górska, Anna Prugar-Mysłik, Zygmunt Waliszewski 1897-1936, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1999, s. 189, nr kat. II/200
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. b.n. (spis obrazów nie wystawianych)





115 α

PIOTR POTWOROWSKI

1898-1962

Bez tytułu, lata 40.-50. XX w.

akwarela, ołówek/papier, 48,5 x 60,5 cm

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 600 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja dr Józefa Grabskiego,
zakup w latach 90. XX wieku

Potworowski bardzo szybko zyskał opinię autorytetu w dziedzinie malarstwa, zarówno wśród doświadczonych już twórców, jak i studentów. Wprowadził własne rozumienie przestrzeni w obrazie, oparte na relacjach barwnych, w których istotną rolę odgrywał jeden czysty, dominujący kolor, uzupełniany przez subtelne monochromaty. Był artystą niezwykle wyczulonym na niuanse światła i barwy, a wypracowana przez niego metoda malarska szybko znalazła wielu zwolenników. Jednocześnie pozostawał indywidualistą, nieustannie poszukującym osobistego języka artystycznego, często wbrew panującym tendencjom. To właśnie on, spośród członków Komitetu Paryskiego, najwcześniej porzucił postimpresjonizm, otwierając się na nowe środki wyrazu: elementy geometrii, malarstwo materii czy eksperymenty fakturalne. Jego kompozycje cechowała staranna konstrukcja i dążenie do harmonii barwnej. Być może kierunek tych poszukiwań kształtowały również rozpoczęte w 1918 roku studia architektoniczne na Politechnice Warszawskiej, które pozostawiły w nim upodobanie do porządku i równowagi w obrazie.



116 α

PIOTR POTWOROWSKI

1898-1962

Bez tytułu, lata 40.-50. XX w.

akwarela, ołówek/papier, 48,5 x 60,5 cm

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 600 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja dr Józefa Grabskiego,
zakup w latach 90. XX wieku

„Nie mogę malować światłem, ale chcąc robić obraz, zrozumiałem, że przemieniam światło widziane albo wyobrażone na kolor i dysponuję nim w taki sposób na moim płótnie, że oczy są w stanie odbierać go jako światło. Najpiękniejsze kolory są tylko dekoracyjne, jeżeli nie wyobrażają światła. Wszystko, cokolwiek wyobraża sobie malarz, musi być wyobrażone jako światło, a wyrażone w barwach przetłumaczalnych na światło. To wszystko, poza tym, że malarz jest wolny i może malować to, co chce”.

Piotr Potworowski

BOGDAN KORCZOWSKI

1954

"La Roue des Pyramides", 1988

olej/płótno, 97 x 130 cm
sygnowany p.d.: 'KORCZOWSKI'
sygnowany, datowany i opisany po odwróciu: 'KORCZOWSKI 88 PARIS | LA ROUE DES PYRAMIDES'

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 400 – 3 600 EUR

POCHODZENIE:
zakup od artysty, Paryż, 1988

WYSTAWIANY:
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 271 (il.)

Twórczość Bogdana Korczowskiego pozostaje w ścisłej korelacji z paryskim środowiskiem artystycznym. Przez dwie dekady regularnie wystawiał w tamtejszej Galerii Nicole Ferry. Brał też udział w międzynarodowych wydarzeniach: m.in. w 2004 roku uczestniczył w „Nowej Polsce”, francuskim sezonie kulturalnym przygotowanym przez Instytut Adama Mickiewicza z okazji wejścia Polski do Unii Europejskiej. W Polsce ważnym wydarzeniem była monograficzna wystawa w warszawskiej Zachęcie (1989), potwierdzająca jego konsekwencję w pracy nad malarstwem olejnym, mimo wcześniejszych doświadczeń performerskich i popularności nowych mediów. W 1998 roku paryski Instytut Polski zorganizował retrospektywę jego dorobku. Pierwszy większy cykl artysty, zatytułowany Listy (od 1980 roku), otworzył serię Écriture, w której „pisanie” traktowane jest jako obraz. Charakterystyczne prac z tego okresu pozostają powtarzalne, ideograficzne znaki układane w rzędy, przypominające zapis przesłania czy intelektualnej korespondencji.

Tak jak w przypadku prezentowanej pracy, obrazy Korczowskiego wyróżniają się dynamiczną fakturą; farby nanoszone są energicznymi pociągnięciami pędzla, często spływają po płótnie, tworząc chaotyczne strugi i pogłębiając ekspresję dzieła. Francuska krytyczka Muriel Carbonnet określiła jego styl jako „prawdziwe chromatyczne upojenie”. Abstrakcyjny koloryzm Korczowskiego, pełen kontrastów i nastrojowych zestawień barw, buduje przestrzeń emocjonalną, niekiedy przywołującą bezpośrednie skojarzenia z naturą i jej żywiołami.

Korczowski wielokrotnie odwołuje się do Krakowa i jego tradycji. Za duchowego mistrza uznaje Tadeusza Kantora, którego twórczość, przesycona pamięcią i przeszłością, wywarła na niego ogromny wpływ. W hołdzie Kantorowi powstał cykl Kartonteka, zrealizowany w formie instalacji. Części tego projektu znajdują się w zbiorach publicznych (m.in. Muzeum Narodowe w Poznaniu, Miejskie Galerie Sztuki w Częstochowie i Lublinie), a kilkadziesiąt fragmentów – w kolekcjach prywatnych. W 2010 roku Cricoteka w Krakowie pokazała również fotografie autorstwa Korczowskiego, dokumentujące spektakle Teatru Cricot 2.



118 α

JANUSZ AKERMANN

1957

"Gryla-gryla", 1988

olej, kolaż/płótno, 180 x 120 cm

sygnowany, opisany i datowany l.d.: 'GRYLA-GRYLA | AKERMANN | 1988.'

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'Janusz Akermann | "GRYLA-GRYLA" 27.09.1988 | 83-110 TCZEW | ul. M. Buczka 41'

estymacja:

17 000 – 22 000 PLN

4 000 – 5 200 EUR

LITERATURA:

Janusz Akermann malarstwo grafika, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2020, s. 194. (il.)

Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,

oprac. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2018, s. 61 (il.)

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 273 (spis.)

„Nic, co ludzkie nie jest mu obce, przeciwnie, im banal-
niejsze, czasem nawet potocznie uznane za wstydlive (jak
toaleta), tym prędzej toruje sobie drogę na płótno i papier.
To, co zaczerpnięte z aktualnych wydarzeń uzyskuje meta-
foryczną ramę. Artysta nie tworzy reporterskich zapisów,
skłaniając się raczej do odtworzenia atmosfery, przekazania
emocji, spod których wyziera także jego osobisty kome-
ntarz, wyczuwalny, ale nienarzucający się swoją obecnością”.

Marta Anna Raczek-Karcz

Archetyp, jako uniwersalny pierwotny wzorzec zakorzeniony w ludzkiej psychice,
to pojęcie upowszechnione przez Carla Gustava Junga. W kontekście twórczości
Janusza Akermanna przywołuje się kategorię wyobrażeń archetypowych. Prezen-
towana kompozycja zdaje się być zapisem stanu powstałego na styku świadomości
i nieświadomości.

Gryla to mityczne stworzenie funkcjonujące w islandzkim folklorze. W tradycji przed-
stawieniowej często ukazywana jest jako niesympatyczna olbrzymka, przyrównywana
do wiedźmy. Postać ta staje się tutaj skonkretyzowanym archetypem, którego źródło
leży w nieświadomości zbiorowej.

Mity, baśnie i opowieści ludowe są nośnikami wyobrażeń archetypowych – to właśnie
w ich strukturach i powtarzalnych motywach ukryte są prądawne wzorce ludzkich
zachowań. Lewitujące w przestrzeni sylwetki, mocny kontur budowany żółciami –
co, jak podsumowuje krytyczka sztuki Marta Raczek-Karcz, „przenosi poszczególnych
bohaterów z ich codziennej rzeczywistości w sferę symbolicznego uogólnienia”.



PORTRET W TWÓRCZOŚCI NIKIFORA Z KRYNICY

Zarówno portret, jak i autoportret zajmują w twórczości Nikifora ważne miejsce. Co ciekawe, w dorobku artystycznym malarza odnajdziemy obie formy we wszystkich okresach twórczych. Jest to o tyle fascynujące, że poszczególne etapy często charakteryzują się tematami, które z czasem zanikają i są zastępowane innymi, bardziej godnymi jego uwagi.

Definicja portretu i autoportretu może być dość obszerna, gdy uwzględni się ich różne rodzaje lub zastosowane środki wyrazu artystycznego. W tym miejscu ograniczymy się do definicji podstawowej, aby wykazać zasadniczą różnicę między tymi formami.

Portret to specyficzny rodzaj dzieła artystycznego, w którym twórca odtwarza wizerunek osoby w celu ukazania przede wszystkim fizycznego podobieństwa. Takie przedstawienie bywa próbą uchwycenia cech charakteru, osobowości, a nawet pozycji społecznej lub istotnego wydarzenia w życiu osoby portretowanej. Portret może obejmować także kilka osób. Może to być dzieło malarskie, rzeźbiarskie, graficzne, rysunkowe, fotograficzne lub – współcześnie – tworzone technikami komputerowymi.

Wspomniane środki wyrazu dotyczą również szczególnej formy portretu, jaką jest autoportret. Istotą autoportretu jest fakt, że wykonawca i model to ta sama osoba. Powstające dzieło to obraz, rzeźba, rysunek lub fotografia stworzone wyłącznie w celu przedstawienia siebie.

W tej szczególnej formie artysta ukazuje własną osobę w różnych sytuacjach, nierzadko powiązanych z jego codziennością, wydarzeniami, przeżyciami lub marzeniami. Autor autoportretu często przedstawia siebie z atrybutami sztuki (np. paletą, pędzlami), na tle pracowni itp., albo wynosi swoją osobę do rangi postaci historycznych, a nawet biblijnych.

Wychodząc z powyższych definicji, warto zauważyć, że cechą wspólną portretu i autoportretu jest dokumentowanie wyglądu osoby lub osób portretowanych na tle przemijającego czasu. Chodzi o uświadomienie nieuchronności przemijania, co szczególnie widać w seriach portretów tej samej osoby wykonywanych w różnych okresach życia – aż po specyficzną formę portretu trumiennego.

Śledząc chronologię twórczości Nikifora, nie sposób nie zauważyć obecności zarówno portretu, jak i autoportretu. Obie formy odnajdziemy w jego malarstwie przez całe życie twórcze, we wszystkich znanych mu technikach, tj. akwareli, kolorowej kredce, ołówku i farbie olejnej. Analizując wczesne fotografie artysty na tle jego prac, odnosi się wrażenie, że portret w pewnym okresie dominował w twórczości, nie ustępując tematyce ukończonej architektury ani pejzażu.

W tym sensie można zaryzykować twierdzenie, że artysta posiadał – lub pragnął posiadać – status portrecisty uzdrowiskowego, malującego podobizny kuracjuszy przebywających w Krynicy, zarabiając w ten sposób na swoje utrzymanie. W najlepszych twórczo latach 30. XX wieku Nikifor często malował całopostaciowe portrety sporych rozmiarów. Niektóre – w niezwykle rzadko spotykanym formacie „w karo”. Są to przeważnie wizerunki elegancko ubranych kobiet i mężczyzn, niemal obowiązkowo w kapeluszu; w przypadku kobiet pojawiają się charakterystyczne atrybuty mody – „szpilki” mocujące fryzurę czy zakrywające twarz woalki. Dodatkowymi, często spotykanymi elementami „wypośażenia” dam są parasolki i torebki, a mężczyźni dzierżą w dłoniach parasole lub laski. Nikifor, z właściwym sobie zamiłowaniem do detalu, oddaje pełną charakterystykę ówczesnych ubiorów: suknie i żakiety ze spódnicami u kobiet oraz jedno- i dwurzędowe marynarki u mężczyzn. Nierzadko na portretach kobiet odnajdziemy biżuterię (np. naszyjnik, ozdobną szpilkę w klapie żakietu), a u panów – krawat, muszkę, chusteczkę w kieszeni, kwiat w butonierce czy łańcuszek zegarka na kamizelce. Ciekawą formą są portrety wielopostaciowe, czyli przedstawienia co najmniej trzech osób. W późniejszych okresach twórczości forma ta już nie występuje bądź obrazy te nie przetrwały do naszych czasów, co tworzy swoistą lukę. Główną techniką malarską stosowaną przez Nikifora była akwarela/gwasz, choć przetrwały także bardzo nieliczne prace olejne, co potencjalnie uwiadacznia sporą lukę w chronologii dorobku artysty.

Na dawnych fotografiach można również odnaleźć wczesne autoportrety artysty, który przedstawia siebie niemal dokładnie tak, jak jest widoczny na niektórych zdjęciach – w długiej czarnej pelerynie, czarnym kapeluszu i czarnym ubraniu, z atrybutem malarskiej profesji: nieodzowną skrzynką na przybory przewieszoną przez ramię. Nikifor maluje portrety znajomych, osób mu życiowych, opiekunów, ale przede wszystkim kuracjuszy chcących mieć pamiątkę z pobytu w Krynicy-Zdroju.

Z upływem czasu również ta forma ulega zmianie – wraz z postępującym wiekiem artysty i pogarszającym się zdrowiem. Dawne portrety okazałych rozmiarów ustępują miejsca małym obrazkom – nie większym od kartki zeszytu, a najczęściej jeszcze mniejszym, sprowadzonym do kawałka tekturki pozyskanej z opakowań po papierosach. Subtelna technika akwareli ustępuje miejsca ciężkiemu gwaszowi, a farby są coraz częściej zastępowane kolorową kredką lub zwykłym ołówkiem. Mimo to późny, schyłkowy okres w twórczości portretowej jest bardzo płodny – świadectwem tego są naderżwyczaj licznie zachowane obrazy; artysta prawdopodobnie stworzył ich tysiące. Jakościowo nie zawsze są to prace najlepsze – Nikifor spieszył się. Obrazy bywają uproszczone, coraz częściej pozbawione rozbudowanego tła czy szczegółów ubioru portretowanych osób. Rzadsze dzieła tego czasu – swoiste „perełki” – to z reguły portrety par kuracjuszy na tle architektury lub we wnętrzach. Bardziej dopracowane pozostają portrety osób bliskich Nikiforowi – chociażby opiekunów.

O ile wizerunki portretowanych osób zachowały się w dużej liczbie, o tyle autoportrety Nikifora stanowią osobną, mniej liczną, ale niezwykle ciekawą kategorię. Artysta lubił się fotografować, być fotografowanym, a nawet – w późniejszym okresie życia – filmowanym. Chętnie pozował przygodnym kuracjuszom, chcącym uwiecznić go na zdjęciu. Stało za tym zapewne mocno rozbudowane ego twórcy, który uważał się za najlepszego malarza na świecie. Nikifor prawdopodobnie kompensował w ten sposób wieloletni brak akceptacji swojej osoby, a przede wszystkim – swojej twórczości. Autoportret malowany przez Nikifora przechodził na przestrzeni dziesięcioleci szereg transformacji i mógł przybierać bardzo różne formy – od autentycznych autoportretów jako artysty malarza, przez wizerunek myśliciela, aż po osobistość godną – w jego mniemaniu – najwyższej władzy, czyli władzy biskupiej. Wyniesiony do tej godności, w szatach biskupich, Nikifor często „głosi” kazania, „odprawia” msze, „rozsądza” spory, „sprawuje” władzę sądowniczą, „wydaje” wyroki, ale – co zapewne dla niego najważniejsze – „wyzwała” czeladników malarzy na mistrzów malarstwa podczas organizowanych w kościołach (!) uczt malarzy. To artystyczne wizje własnej osoby, które – według artysty – mogłyby zaistnieć, lecz pozostały w sferze bogatej wyobraźni. Te wizje – i wiele innych – odnajdziemy w obrazach Nikifora powstałych głównie przed II wojną światową. Innymi, ciekawymi formami autoportretu są przedstawienia Nikifora w podróży albo idącego do pracy. Niezbyt liczną kategorię stanowią autoportrety sensu stricto – takie, w których widz nie musi się domyślać, kogo obraz przedstawia.

Powstawały rzadko, ale pozwalają ułożyć je w pewną sekwencję, ukazującą upływ czasu, którego Nikifor był doskonale świadomy. Był też świadomy, że się starzeje, że czas płynie coraz szybciej. Prawdopodobnie stąd brały się pytania zadawane jego opiekunom: „Czy warto jeszcze malować, czy warto?”, „Czy jeszcze warto pracować?”, w czasie gdy sława i pieniądze przyszły zbyt późno, a sił twórczych ubywało z dnia na dzień. Nikifor jednak się nie poddawał i tworzył kolejne dzieła, nawet w czasie ostatniego pobytu w szpitalu w Foluszu. Według przekazu właśnie wtedy powstał ostatni autoportret artysty, pt. „Nikifor idzie do nieba” – praca przyklejona do szyby szpitalnego okna, która prawdopodobnie się nie zachowała.

Istnieje jeszcze jedna, ważna kategoria portretów w twórczości Nikifora, która wymaga wzmianki, mimo że stanowi jedynie interpretację znanych wzorców – są to wizerunki świętych. W schyłkowym okresie twórczości artysta namalował tych niewielkich obrazków znaczne ilości, z których wiele przetrwało i zdobi liczne kolekcje. Byłoby niewłaściwe nazywać te prace kopiami lub plagiatami tylko dlatego, że wzorce są znane i często powstały przed wiekami. To – jak każde inne dzieło stworzone przez artystę – „nikifory”: artystyczne wizje krynickiego twórcy, oparte na tym czy innym ujęciu wizerunku świętego. Podobnie jak inni artyści, również Nikifor miał pełne prawo do swobodnej interpretacji według dawnych przedstawień.

Przed Państwem dwa zupełnie odmienne autoportrety Nikifora. Pierwszy z nich należy do grupy autoportretów mieszczących się na osi czasu, dokumentując wygląd artysty w danym momencie jego życia. Sądząc po cechach technicznych obrazu, autoportret powstał prawdopodobnie we wczesnych latach 50. XX wieku, a więc artysta zbliżał się już do sześćdziesiątki. Obraz drugi to swobodna interpretacja i domniemanie – na podstawie analogii – że jest to autoportret artysty, być może gdzieś w podróży. Cechy charakterystyczne dzieła wskazują na czas powstania bliższy latom 60. XX wieku.

Bogdan Karski

Ekspert merytoryczny w zakresie malarstwa Nikifora Krynickiego, autor artykułów i prelekcji dotyczących fałszerstw prac artysty oraz różnych aspektów jego sztuki, kolekcjoner sztuki nieprofesjonalnej. Od dziesięcioleci samodzielnie zajmuje się badaniem spuścizny malarskiej Nikifora, weryfikując i poszerzając stan wiedzy o warsztacie artysty oraz o jego biografii.



119 α

NIKIFOR KRYNICKI

1895–1968

Autoportret, koniec lat 50. XX wieku

akwarela, gwasz/papier, 19,5 x 14,5 cm (w świetle passe-partout)
na odwrociu pieczęć autorska oraz opisany ołówkiem '200ZŁ'

estymacja:

18 000 – 24 000 PLN

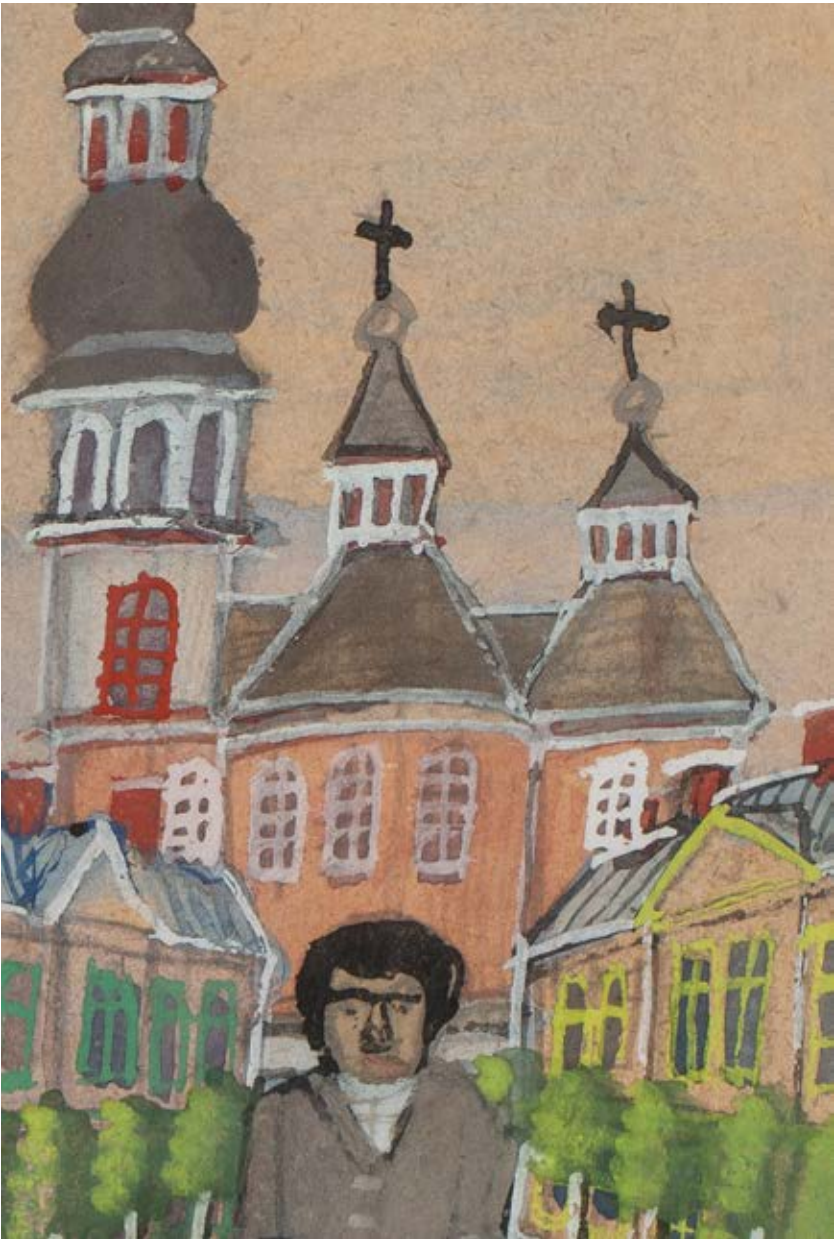
4 300 – 5 700 EUR

POCHODZENIE:

zakup od marszandki Ewy J. Pape, Nowy Jork, lata 80. XX wieku

LITERATURA:

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. b.n. (spis obrazów nie wystawianych)



120 α

NIKIFOR KRYNICKI

1895–1968

Autoportret na tle kościoła, koniec lat 50. XX w.

akwarela, gwasz/papier, 15 x 9 cm (w świetle passe-partout)
opisany autorsko u dołu: 'WILNAWILI WIEŚSEŁO'
na odwrociu pieczęć autorska: 'NEJYTOR | PAMIĄTKA Z KRYNICY' oraz opisany ołówkiem '200ZŁ'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 600 – 4 800 EUR

POCHODZENIE:

zakup od marszandki Ewy J. Pape, Nowy Jork, lata 80. XX wieku

LITERATURA:

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. b.n. (spis obrazów nie wystawianych)

121 α

STANISŁAW ELESZKIEWICZ

1900-1963

"Mężczyzna w kapeluszu (Autoportret)", po 1923

olej/piótno, 41 x 27 cm

sygnowany p.d.: 'S. Eleszkiewicz'

na odwrociu nalepka wystawowa Lipert Gallery, na krośnie malarskim pieczęć kolekcjonera

na odwrociu ramy nalepka ramiarska oraz inwentarzowa

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 800 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:

M. Mielniczuk, Paryż, 1985

WYSTAWIANY:

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1999

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 8 lipca – 4 października 1998

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992

Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

Exhibition Stanisław Eleszkiewicz 1900–1963, Lipert Gallery, Nowy Jork, 10 maja – 14 czerwca 1986

LITERATURA:

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 216 (il.)

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 94 (il.)

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 1998, s. 94 (il.)

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 233 (il.)

Stanisław Eleszkiewicz, katalog wystawy, Lipert Gallery, New York 1986, A/86, s. nlb. (il.)



122 α

STANISŁAW ELESZKIEWICZ

1900-1963

"Autoportret w czapce"

pastel, węgiel/papier, 63 x 46 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany monogramem p.d.: 'S.E.'

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 700 - 2 200 EUR

POCHODZENIE:

Marek Gallery, Paryż, 1985

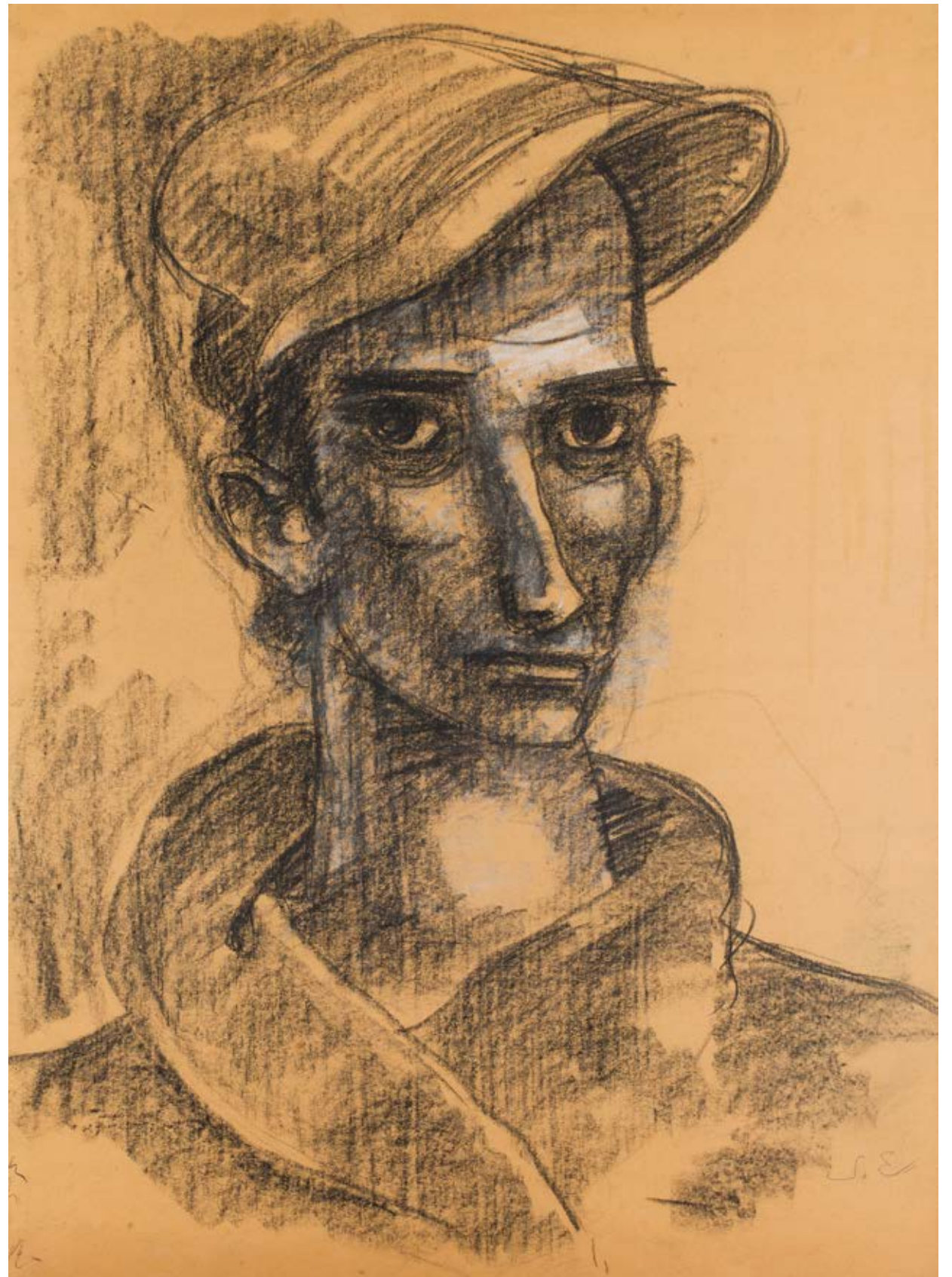
WYSTAWIANY:

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja - 9 sierpnia 1992

Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia - 25 października 1992

LITERATURA:

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 232 (il.)





123
WŁADYSŁAW JAHL
1886-1953

"Restaurant-bar", około 1930

olej/płótno, 50 x 61 cm

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 400 – 3 600 EUR

LITERATURA:
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. b.n. (spis obrazów nie wystawianych)

124
JOACHIM WEINGART
1895-1942

"Kwiaty w brązowym wazonie", około 1935

technika mieszana/papier, 47 x 35 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Weingart'

estymacja:
9 000 – 12 000 PLN
2 200 – 2 900 EUR

POCHODZENIE:
Marek Gallery, Paris, 1987

WYSTAWIANY:
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Warszawa 1992, s. 192 (il.)



125
JOACHIM WEINGART
1895-1942

"Kwiaty w niebieskim wazonie", około 1935

technika mieszana/papier, 47 x 35 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Weingart'

estymacja:
9 000 – 12 000 PLN
2 200 – 2 900 EUR

LITERATURA:
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. b.n. (spis obrazów nie wystawianych)



126

**ZEGAR WAHADŁOWY
Z MOTYWEM MITOLOGICZNYM**

Francja, pocz. XIX w.

brąz złocony, emalia, marmur, 58 x 40 x 12 cm
mechanizm półgodzinny, system bicia zapadowy
Zegar figuralny inspirowany mitem o Artemidzie i Akteonie,
z motywami łowieckimi

estymacja:
7 000 – 8 000 PLN
1 700 – 1 900 EUR

OPINIE:
opinia konserwatora zegarów Marka Jakuba Binia (9.09.2025)



128

**ZEGAR Z MOTYWEM WAZY
W ZWIEŃCZENIU**

Federic Duval Paris, XVIII w.

brąz złocony, biały marmur, emalia, 36 x 21 x 16 cm
mechanizm półgodzinny, system bicia zapadowy
oznaczenie na tarczy zegara rue Mazarine od roku 1778,
rue Jacob od roku 1781, Paryż

estymacja:
7 000 – 8 000 PLN
1 700 – 1 900 EUR

OPINIE:
opinia konserwatora zegarów Marka Jakuba Binia (9.09.2025)



127

**ZEGAR WAHADŁOWY
W KSZTAŁCIE PORTYKU**

Francja, XVIII w.

brąz złocony, marmur biały i czarny, emalia, 42 x 27 x 12 cm
mechanizm półgodzinny, system bicia zapadowy

estymacja:
7 000 – 8 000 PLN
1 700 – 1 900 EUR

OPINIE:
opinia konserwatora zegarów Marka Jakuba Binia (9.09.2025)



129

ZEGAR Z ALEGORIĄ MALARSTWA

Francja, pocz. XIX w.

brąz złocony, emalia, 42 x 28,5 x 14 cm

estymacja:
7 000 – 8 000 PLN
1 700 – 1 900 EUR

OPINIE:
opinia konserwatora zegarów Marka Jakuba Binia (09.09.2025)





130

BERŻERA

koniec XVIII w.

drewno orzechowe, tkanina, 82,5 x 62 x 58 cm

estymacja:

5 000 – 8 000 PLN

1 200 – 1 900 EUR

POCHODZENIE:

zakup z rynku antykwarecznego w Paryżu, lata 80. XX wieku

131

CHARLES VINCENT BARA

Para berżer z medalionowym oparciem z epoki Ludwik XVI, Francja, około poł. XVIII w.

drewno, tkanina, w skład zestawu wchodzi:

fotel (98 x 65 x 65 cm)

fotel (94 x 67 x 65 cm)

oznaczenie na jednym z foteli: 'C. V. Bara' Charles Vincent Bara (czynny około 1754–1780)

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 600 – 4 800 EUR

POCHODZENIE:

zakup z rynku antykwarecznego w Paryżu, lata 80. XX wieku



132

BIURKO Z EPOKI LUDWIKA XVI

XVIII w.

drewno dębowe, mosiądz, skóra, 72 x 145 x 64 cm

drewno dębowe z elementami mosiężnymi,

dwa wysuwane blaty po bokach wyściełane złożoną skórą

estymacja:

9 000 – 12 000 PLN

2 200 – 2 900 EUR

POCHODZENIE:

zakup z rynku antykwarecznego w Paryżu, lata 80. XX wieku

133

SEKRETERA Z EPOKI LUDWIKA XVI

koniec XVIII w.

drewno, skóra, 135 x 76 x 39 cm

odkładany blat wykładany tłoczoną, złożoną skórą

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 900 – 2 900 EUR

POCHODZENIE:

zakup z rynku antykwarecznego w Paryżu, lata 80. XX wieku



134

IMBRYK

Karol Filip Malcz, Warszawa, lata 30. XIX w.

srebro pr. '12', uchwyty z drewna, waga: 592 g, 13 x 25 x 14 cm
na spodzie znaki złotnicze: złotnik 'Malcz' Karol Filip Malcz,
czynny w Warszawie w latach czynny od 1828-1864;
znak graficzny złotnika (kotwica w owalu), próba srebra '12'

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 900 - 2 900 EUR



135

IMBRYK

Karol Filip Malcz, Warszawa, 1 poł. XIX w.

srebro pr. '12', złocenie wewnątrz, uchwyty z drewna,
waga: 704 g, 22 x 19 x 15 cm
na spodzie znaki złotnicze: złotnik 'Malcz' Karol Filip Malcz,
czynny w Warszawie w latach czynny od 1828-1864,
znak graficzny złotnika (kotwica w owalu), próba srebra '12'

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 900 - 2 900 EUR

136

BORDIURA GOBELINOWA

Warsztat Flamandzki, XVII w.

wełna, 322 x 45 cm

estymacja:
10 000 - 20 000 PLN
2 400 - 4 800 EUR





137

TKANINA

Manufaktura Aubusson, Francja, XIX w.

wełna, 300 x 250 cm

estymacja:

8 000 - 10 000 PLN

1 900 - 2 400 EUR



138

TKANINA

Manufaktura Aubusson, Francja, XIX w.

wełna, 253 x 134 cm

estymacja:

8 000 - 10 000 PLN

1 900 - 2 400 EUR

139

ŁAWA SALONOWA

2 poł. XIX w.

drewno, tkanina, 48 x 140 x 38 cm

estymacja:

2 000 – 3 000 PLN

500 – 800 EUR

POCHODZENIE:

zakup z rynku antykwarycznego w Paryżu, lata 80. XX wieku

140

SZEZŁONG Z EPOKI LUDWIKA XVI

XVIII w.

drewno, tkanina, 83 x 177,5 x 67,5 cm

estymacja:

4 000 – 6 000 PLN

1 000 – 1 500 EUR

POCHODZENIE:

zakup z rynku antykwarycznego w Paryżu, lata 80. XX wieku

141

J.B. LELARGE

Para krzesel z epoki Ludwika XV, XVIII w.

buk, tkanina, 85 x 50 x 50 cm

sygnowane pod siedziskiem stempel: 'J.B. Lelarge'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR

POCHODZENIE:

zakup z rynku antykwarycznego w Paryżu, lata 80. XX wieku

142

**PARA KRZESEŁ A'LA REINE
Z EPOKI LUDWIKA XV**

1 poł. XVIII w.

orzech, tkanina, 99 x 50 x 58 cm

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 900 – 2 900 EUR

POCHODZENIE:

zakup z rynku antykwarycznego w Paryżu, lata 80. XX wieku



143

ZESTAW PIĘCIU KRZESŁ Z EPOKI REGENCJI

XVIII w.

drewno, rafia, 97 x 48 x 40 cm

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 900 – 2 900 EUR

POCHODZENIE:

zakup z rynku antykwarecznego w Paryżu, lata 80. XX wieku



144

STOLIK OKOLICZNOŚCIOWY Z EPOKI LUDWIKA XVI

XVIII w.

drewno, skóra, 73 x 74 x 57 cm

estymacja:

3 000 – 4 000 PLN

800 – 1 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup z rynku antykwarecznego w Paryżu, lata 80. XX wieku

SECESJA I SZTUKA GIĘCIA Meble z duszą epoki

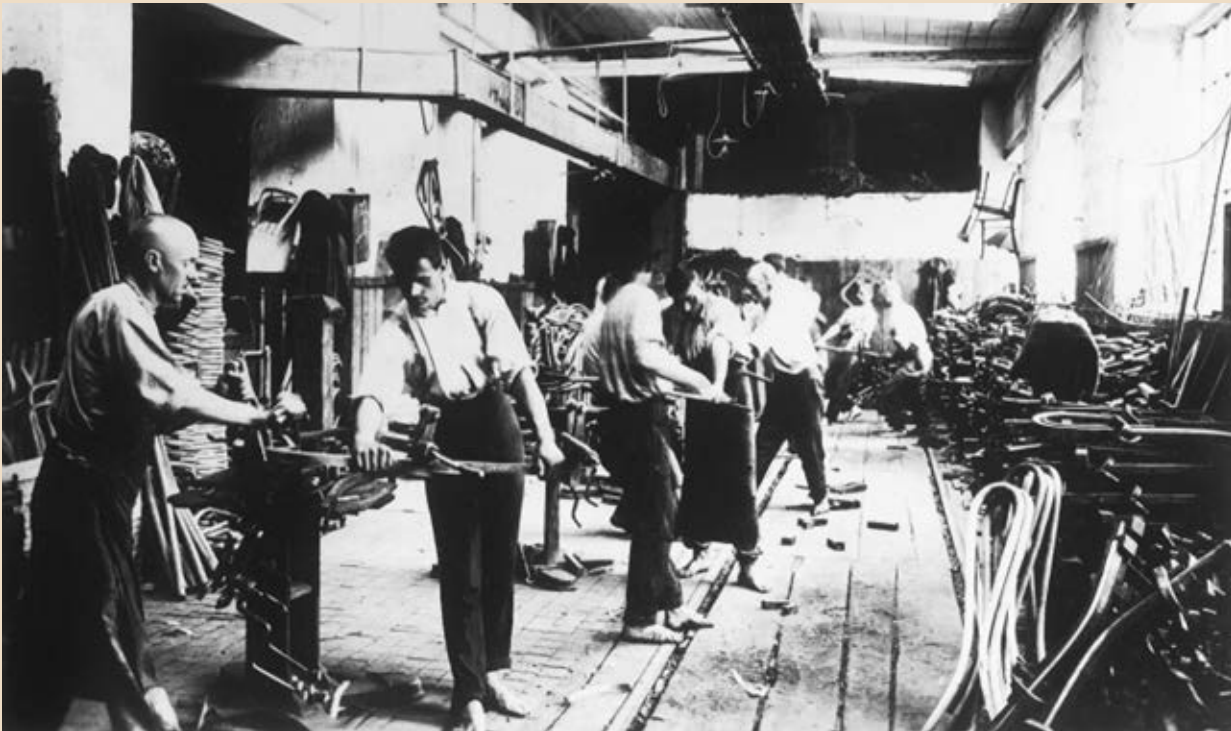
Meble gięte to przełom w historii wzornictwa, który połączył rzemiosło z technologią w sposób wcześniej niespotykany. Narodził się w XIX wieku, kiedy projektanci zaczęli eksperymentować z gięciem drewna przy użyciu pary wodnej – technika, która pozwalała nadawać naturalnemu materiałowi nowe, opływowe formy, zachowując tym samym jego wytrzymałość i lekkość. To styl, który łączył prostotę, elegancję i funkcjonalność. Gięte elementy mebli pozwoliły zrezygnować z ciężkich, rzeźbionych konstrukcji na rzecz bardziej zrównoważonych, lekkich, nowoczesnych form. Powtarzalność kształtów umożliwiła także rozwój produkcji seryjnej, co zrewolucjonizowało dostępność dobrze zaprojektowanych mebli dla liczного grona odbiorców.

Głównym geniuszem tej rewolucji był Michael Thonet, niemiecko-austriacki stolarz i pionier technologii gięcia drewna, który zmienił przemysł meblarski w XIX wieku. Swoje pierwsze eksperymenty z gięciem drewna rozpoczął już w latach 30. XIX wieku, pracując początkowo z materiałem warstwowym – fanirowanym, klejonym drewnem. Wczesna technika Thoneta polegała na gotowaniu pasków forniru w roztworze kleju i wyginaniu ich na metalowych ramach. Jednak materiał, choć elastyczny, miał pewne wady. Był podatny na wilgoć i szybko tracił wytrzymałość. Przełom nastąpił w 1856, kiedy Thonet opracował nową metodę: gięcie litego drewna przy pomocy blaszanych taśm i form odlewniczych. Drewno, cięte zgodnie z kierunkiem stojów, mogło być precyzyjnie modelowane, co pozwalało tworzyć meble lekkie, trwałe, a przy tym elastyczne i eleganckie. To właśnie ta technologia stała się fundamentem sukcesu marki Thonet i umożliwiła rozwój seryjnej produkcji mebli z drewna giętego. Wynalazek Michaela Thoneta jest dziś uznawany za kamień milowy w historii wzornictwa i przemysłu meblarskiego, a najbardziej znanym przykładem w tym stylu jest legendarne krzesło nr 14, zaprojektowane przez Thoneta w 1859. Uważane za jedno z najważniejszych osiągnięć w historii designu, stało się symbolem demokratyzacji wzornictwa. Dzięki swojej lekkości, trwałości i niskiej cenie trafiło do kawiarni, restauracji i domów na całym świecie – stąd też jego potoczna nazwa – krzesło bistro. Sprzedane w milionach egzemplarzy krzesło pokazuje, jak innowacyjna technika i minimalistyczna forma mogą stworzyć ponadczasowy klasyk, który do dziś służy jako źródło inspiracji do nowoczesnych projektów.

Austriacka firma Jacob & Josef Kohn (J. & J. Kohn), założona w 1949, szybko stała się jednak największym konkurentem Thoneta, szczególnie w technologii gięcia drewna. Innowacyjność Kohna polegała m.in. na zastosowaniu maszyn, które pozwalały na znaczne skrócenie czasu potrzebnego do gięcia drewnianych elementów – z 1-2 godzin, jak u Thoneta do zaledwie 3-5 minut. Dzięki temu cztery fabryki Kohn mogły osiągać imponującą wydajność produkcji: aż do 5500 mebli dziennie.

W 1900, na Wystawie Światowej w Paryżu, firma Jacob & Josef Kohn zaprezentowała projekty Josefa Hoffmanna i Gustava Siegela, zdobywając Grand Prix. Współpraca z artystami Wiener Werkstätte oraz projektantami, takimi jak Otto Wagner, Koloman Moser czy Adolf Loos nadała meblom Kohn unikalny, secesyjny styl. Przykładami tego są komplet wypoczynkowy 330/F czy fotel pokazany w St. Louis w 1904, zaprojektowane przez Hoffmanna, a także słynny model 715 Siegela – uznawany za ikonę Secesji Wiedeńskiej. W 1914 firma połączyła się z Mundus, a w 1921 z dawnym rywalem, Gebrüder Thonet, tworząc największe wówczas przedsiębiorstwo meblarskie na świecie. Sam Josef Hoffmann był jednym z czołowych przedstawicieli europejskiej secesji i współtwórcą Secesji Wiedeńskiej, a potem stylu Wiener Werkstätte. Odgrywał kluczową rolę w kształtowaniu nowoczesnego wzornictwa. Jego twórczość łączyła estetykę z funkcjonalnością zarówno w architekturze, jak i projektowaniu mebli. Jego fotel z 1901 o charakterystycznym, muszlowym oparciu i mosiężnych detalach to jedno z jego najbardziej znanych dzieł w technice giętego drewna.

Związany z kręgiem Otto Wagnera, którego koncepcje kładły nacisk na logikę formy i strukturę powierzchni, Hoffmann w początkowym okresie twórczości inspirował się również belgijską secesją. Od 1900 jego styl zaczął ewoluować w stronę prostoty i geometrycznych form również pod wpływem angielskiego designu i nurtu ruchu Arts and Crafts. W 1899 Hoffmann został profesorem w Wiedeńskiej Szkole Sztuk Stosowanych, co potwierdziło jego pozycję jako jednego z czołowych projektantów epoki. W tym samym roku powierzono mu projekt wnętrz austriackiej ekspozycji na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 – prestiżowe zlecenie, które umocniło jego międzynarodową renomę. Hoffmann przez całe życie promował związek sztuki z codziennością i dążył do harmonii między funkcjonalnością i estetyką. Twórczość artysty ukształtowała nowoczesne wzornictwo, a jego wpływ widoczny jest do dziś w projektowaniu architektury, mebli i przestrzeni użytkowych.



Metoda gięcia drewna, Thonet



Jacob & Josef Kohn of Vienna: Catalogue, 1911-1912, s. 54-55



145

GUSTAV SIEGEL

1880-1970

Zestaw mebli wypoczynkowych, model 715, Jacob & Josef Kohn, Wiedeń, pocz. XX w.

drewno bukowe, mosiądz, tkanina, w skład zestawu wchodzi:
dwa fotele (88 x 55 x 45 cm)
trzy krzesła (88 x 42 x 45 cm)
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 800 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:

Wolfgang Ritschka, The Galerie Metropol, Wiedeń i Nowy Jork, zakup 1986



146

GUSTAV SIEGEL

1880-1970

Zestaw mebli wypoczynkowych, Jacob & Josef Kohn, Wiedeń, pocz. XX w.

drewno bukowe, mosiądz, tkanina, w skład zestawu wchodzi:
kanapa (88 x 120 x 53 cm)
dwa fotele (88 x 54 x 51 cm)
dwa krzesła (88 x 44 x 44 cm)
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:

26 000 – 35 000 PLN

6 200 – 8 300 EUR

POCHODZENIE:

Wolfgang Ritschka, The Galerie Metropol, Wiedeń i Nowy Jork, zakup 1986



147

MARCEL KAMMERER

1878-1959

Zestaw mebli wypoczynkowych, Jacob & Josef Kohn, Wiedeń, pocz. XX w.

drewno bukowe, tkanina syntetyczna, mosiądz, w skład zestawu wchodzi:

kanapa (78 x 133 x 65 cm)

dwa fotele (78 x 76 x 68 cm)

estymacja:

30 000 – 45 000 PLN

7 100 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:

Wolfgang Ritschka, The Galerie Metropol, Wiedeń i Nowy Jork, zakup 1986

148

GUSTAV SIEGEL

1880-1970

Zestaw mebli wypoczynkowych, model 715, Jacob & Josef Kohn, Wiedeń, pocz. XX w.

drewno bukowe, mosiądz, tkanina syntetyczna, w skład zestawu wchodzi:
kanapa (78 x 120 x 52 cm)
dwa fotele (78 x 52 x 52 cm)

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 800 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:
Wolfgang Ritschka, The Galerie Metropol, Wiedeń i Nowy Jork, zakup 1986



149

GUSTAV SIEGEL

1880-1970

Fotel, Jacob & Josef Kohn, Wiedeń, pocz. XX w.

drewno bukowe, mosiądz, tkanina syntetyczna, 78 x 56 x 52 cm

estymacja:
4 000 – 6 000 PLN
1 000 – 1 500 EUR

POCHODZENIE:
Wolfgang Ritschka, The Galerie Metropol, Wiedeń i Nowy Jork, zakup 1986



150

GUSTAV SIEGEL

1880-1970

Fotel, Jacob & Josef Kohn, Wiedeń, pocz. XX w.

drewno bukowe, mosiądz, tkanina syntetyczna, 76 x 55 x 55 cm

estymacja:
4 000 – 6 000 PLN
1 000 – 1 500 EUR

POCHODZENIE:
Wolfgang Ritschka, The Galerie Metropol, Wiedeń i Nowy Jork, zakup 1986





151

HENRI NAVARRE

1885–1971

Wazon, lata 20.–30. XX w.

szkło sodowe, barwione w masie, 19 x 14 x 14 cm
na spodzie sygnatura: 'Navarre | 194'

estymacja:

1 200 – 2 000 PLN

300 – 500 EUR

152

STOLIK OKOLICZNOŚCIOWY BIEDERMEIER

1 poł. XIX w.

drewno, intarsja, 76,5 x 56 x 56 cm

estymacja:

5 000 – 8 000 PLN

1 200 – 1 900 EUR

POCHODZENIE:

zakup do kolekcji przez Jeda Johnsona (1948–1996),
słynnego projektanta wnętrz i partnera Andy'ego
Warhola (Jed Johnson, Alan Wanzberg & Associates)



153

SEKRETERA BIEDERMEIER

1 poł. XIX w.

drewno, 209 x 108 x 55 cm

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 600 – 4 800 EUR

POCHODZENIE:

zakup do kolekcji przez Jeda Johnsona (1948–1996), słynnego projektanta wnętrz
i partnera Andy'ego Warhola (Jed Johnson, Alan Wanzberg & Associates)



154

KOMODA I LUSTRO BIEDERMEIER

1 poł. XIX w.

drewno, w skład zestawu wchodzi:
komoda (80 x 97 x 52 cm)
lustro (130 x 62 x 12 cm)

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 900 – 4 300 EUR

POCHODZENIE:
zakup do kolekcji przez Jeda Johnsona (1948–1996), słynnego projektanta wnętrz i partnera Andy'ego Warhola (Jed Johnson, Alan Wanzberg & Associates)



155

PARA KRZESEŁ BIEDERMEIER

1 poł. XIX w.

drewno, siedziska tapicerowane, 89 x 48 x 47 cm

estymacja:
5 000 – 6 000 PLN
1 200 – 1 500 EUR

POCHODZENIE:
zakup do kolekcji przez Jeda Johnsona (1948–1996), słynnego projektanta wnętrz i partnera Andy'ego Warhola (Jed Johnson, Alan Wanzberg & Associates)

156 α

TOMASZ KAWIAK

1943

"Rysunek na dwóch osiach z kątownikiem, ołówkiem i kredką", 1975

asamblaż/płyta pilśniowa, 58 x 58 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'TOMEK | 75'

sygnowany, datowany na odwrociu: '1975 | TOMEK | KAWIAK'

na odwrociu pieczętka 'Kolekcja Fibak Monte Carlo' oraz nalepki wystawowe: Galeria Kolekcji Fibak oraz Atelier sculpture, Grasse, Francja

estymacja:

16 000 – 20 000 PLN

3 800 – 4 800 EUR

POCHODZENIE:

pracownia artysty, Francja

WYSTAWIANY:

Sztuka formy. Obrazy wybrane z kolekcji Wojciecha Fibaka, Centrum Kultury, Galeria Zamku, Ostróda, 29 czerwca – 30 sierpnia 2019

Galeria Wojciech Fibak, Warszawa, 2015

Studio Franca Pisani, Florencja, 1977

Galeria Palazoli, Mediolan, 1976

LITERATURA:

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, oprac. Magdalena

Piłakowska, Sopot 2022, s. 169, poz. kat. 77 (il.)

Sztuka formy. Obrazy wybrane z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Galeria Kolekcji Fibak, oprac. Max Mogan Gielniewski,

Warszawa 2019, s. 44 (il.)

Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,

oprac. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2018, s. 135 (il.)

Tomek Kawiak. Ślady 1972–2017, Muzeum Ziemi Chełmińskiej, Galeria 72, Chełm 2017, s. 23 (il.)

Tomasz Kawiak kształcił się na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie studiował malarstwo i architekturę wnętrz, a dyplom uzyskał w 1968 roku. Bezpośrednio po studiach, w latach 1968–1970, pracował na macierzystej uczelni jako asystent w pracowni ceramiki na Wydziale Malarstwa. W 1970 roku zrealizował akcję Ból Tomka Kawiaka, polegającą na obandażowaniu drzew zniszczonych przez miejskie służby w Lublinie. W tym samym czasie wyjechał do Paryża, gdzie podjął dalsze studia w École des Beaux-Arts. Rozgłos przyniósł mu nietypowe działania artystyczne, m.in. projekt określany mianem „cegłowania” (briquetage), polegający na pozostawianiu w różnych miejscach świata identycznych cegieł z czerwonej gliny (20 × 10 × 3 cm), traktowanych jako osobisty znak obecności i ślad podróży.



157

ZBIGNIEW MAKOWSKI

1930 – 2019

Et omnia pergunt ad unum locum, 1972

gwasz/papier, 56 x 76 cm

sygnowany l. g.: 'Zbigniew Makowski 1972'

na odwrociu nalepka Galerii Jeanne Bucher

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

3 800 – 4 800 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, październik 2020

„Cała twórczość Zbigniewa Makowskiego – to, co robi na płótnie i na papierze – ma charakter autobiograficzny. Jest to autobiografia ducha – ducha zachłannego na życie, na przeżywanie, na poznawanie. Tkanka jego dzieł – i malarskich, i poetyckich – jest gęsto spleciona i poprzerastana autorefleksją”.

Anna Baranowa



158 α

ŁUKASZ KOROLKIEWICZ

1948

"Kierowca autobusu", 1974

olej/ płótno, 199 x 140 cm
sygnowany i datowany na odwrociu l.g.: 'ŁUKASZ I KOROLKIEWICZ I 1974'

estymacja:
100 000 - 120 000 PLN
00 - 00 EUR

POCHODZENIE:
Dom Aukcyjny Libra, 2019

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej
Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 185 (il.)

„Od blisko czterdziestu lat Łukasz Korolkiewicz maluje wielkoformatowe obrazy przedstawiające metafizykę prozy życia. W realistycznych wnętrzach mieszkań umieszcza tajemniczego bohatera-podglądacza, który z jednej strony próbuje się ukryć i podejrzeć widza, z drugiej zaś wystawia się z premedytacją na jego ogląd, co więcej – często jest nagi. Ta niejednoznaczność osobowości to jedna z podstawowych cech trickstera, który łamie kulturowe tabu. Korolkiewicz czerpie z malarstwa dawnego, gra stylistycznymi i kulturowymi konwencjami, często swe inspiracje ukrywając ‘pod płaszczykiem’ perwersji. Działa ponadto w pojedynkę, niejako na przekór wszystkim, samotnie staje w opozycji do obowiązujących norm i zasad. Ekshibicjonizm Korolkiewicza podszyty jest nie tyle potrzebą obnażenia się, ile koniecznością pokazania swych przeżyć, pozwalających w artyście zobaczyć część nas samych – wewnątrz rozdartych, pożądlivych i powściągliwych zarazem”.

Mateusz Promiński, opis wystawy Łukasza Korolkiewicza i Krzysztofa Zarębskiego w Galerii Monopol, 2016



159 α

ROBERT KNUTH

1952

Bez tytułu, 1978

asamblaż, papier mâché, akryl/sklejka, 104,5 x 81,5 cm (wymiary oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Knuth '78'

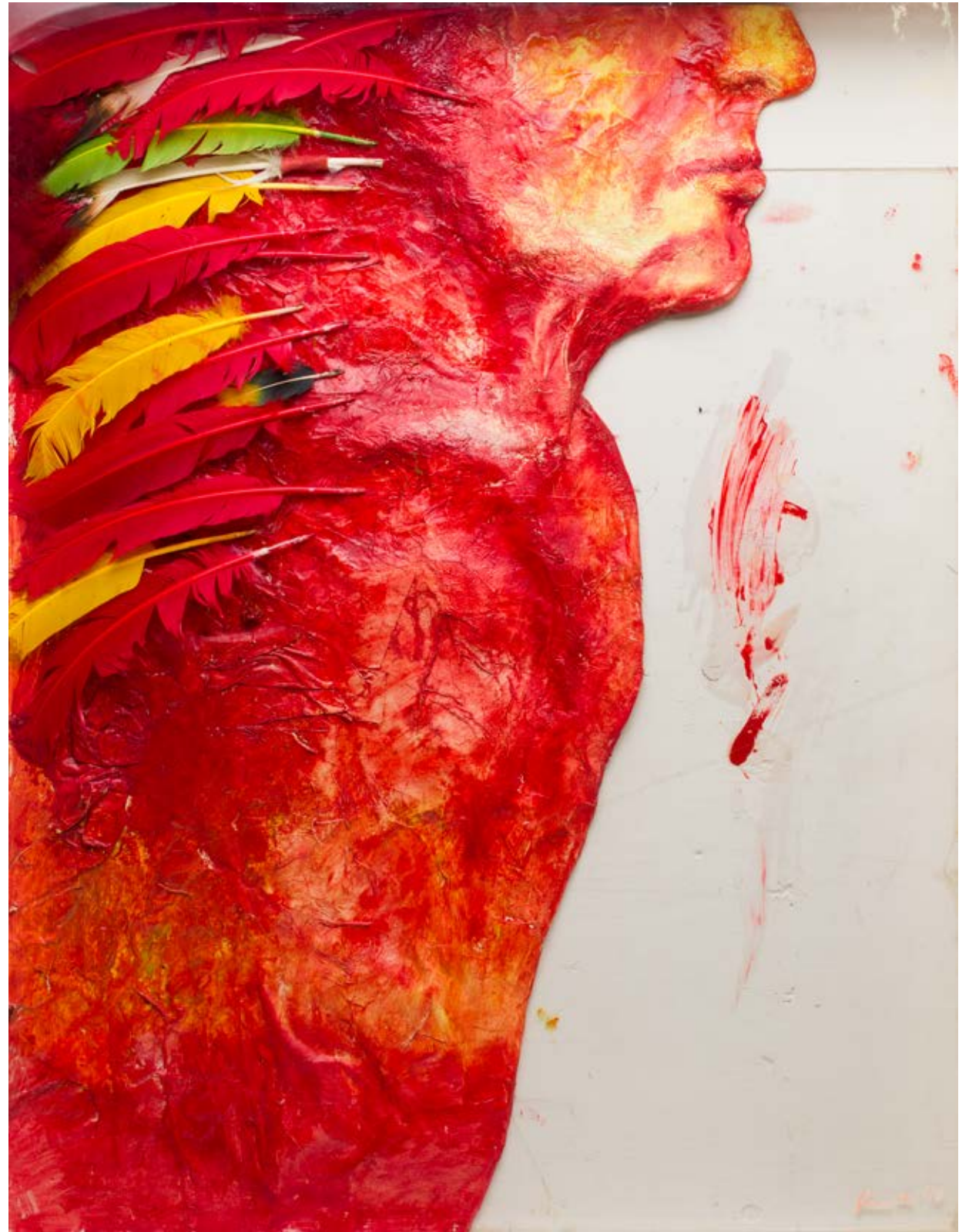
estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR

POCHODZENIE:

zakup z wystawy artysty w NYU, Nowy Jork, 1979





Już w latach siedemdziesiątych Robert Knuth kształcił się w gdańskiej PWSSP, gdzie zetknął się z konserwatywnym, zamkniętym środowiskiem, zdominowanym przez malarską abstrakcję liryczną. Jego temperament, niechęć do kompromisu i potrzeba szczerości artystycznej szybko weszły w konflikt z akademickim rygorem. Dyplomowa wystawa Okruchy – złożona z trzydziestu pięciu obiektów przestrzennych, gablot i trójwymiarowych plakatów – została odrzucona przez promotora, rektora Władysława Jackiewicza. Paradoksalnie to odrzucenie otworzyło przed Knuthem nowe możliwości: dzięki stypendium Fundacji Kościuszkowskiej wyjechał do Nowego Jorku, gdzie zetknął się z żywą energią awangardy i performansu.

Powrócił do Polski odmieniony, lecz rzeczywistość stanu wojennego zmusiła go do emigracji. W 1982 roku osiedlił się w Düsseldorfie – mieście o wyjątkowo silnej tradycji artystycznej. Tu jego postawa znalazła naturalne miejsce: pracował jako asystent Günthera Ueckera, poznał Josepha Beuysa, zanurzył się w środowisko, w którym neue Wilde współistniało z dziedzictwem awangardy i neokonstrukttywizmu. „Dopiero w Düsseldorfie to, co w Gdańsku uchodziło za młodzieżową ekstrawagancję, stało się normą. Postawa Knutha przestała być wybrykiem, wpisała się w aktualny, europejski język sztuki” – pisał Ryszard Ziarkiewicz w Magazynie Sztuki.

Robert Knuth odrzucił ograniczenia akademickiej sztalugi. Jego żywiołem stała się przestrzeń publiczna, akcja, performans, artystyczny gest zanurzony w polityce i codzienności. To właśnie ta otwartość i odwaga sprawiły, że jego udział w Biennale w São Paulo stał się wyrazistym potwierdzeniem obranej drogi. W Brazylii zaprezentował się jako artysta pogranicza – łączący doświadczenie polskiej kontrkultury, nowojorskiej wolności i niemieckiej tradycji zaangażowanej awangardy.

Robert Knuth pozostaje artystą niepokornym. Jego biografia – pełna dramatów, odrzucenia i emigracyjnych powrotów – dowodzi, że sztuka, jeśli ma znaczyć cokolwiek, musi być ryzykowna. To sztuka, która nie jest dekoracją, lecz formą sprzeciwu. I dlatego dziś, podobnie jak w czasach jego pierwszych wystąpień, dzieła Knutha przypominają, że bunt może być formą piękna.

160 α

ROBERT KNUTH

1952

Bez tytułu, 1979

asamblaż, papier mâché, akryl/sklejka, 67 x 113 cm (wymiary oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Knuth '79'
na odwrociu stempel 'Kolekcja Fibak I Monte Carlo'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR

POCHODZENIE:

zakup z wystawy artysty w NYU, Nowy Jork, 1979

LITERATURA:

Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, oprac. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2018, s. 147 (il.)

„W 1979 roku zorganizowałem wystawę Roberta Knutha w Nowym Jorku, na NYU przy skwerze Waszyngtona. Knuth był w Stanach stypendium, a jego nowe prace tak się spodobaly, że prawie wszystkie z wystawionych dzieł sprzedały się błyskawicznie! Zachwyciły mnie te jego boxy, skrzynki, w których zamykał kompozycje – był prekursorem, bo później ta metoda podbiła świat w latach 90., a on stosował to już pod koniec lat 70.”.

Wojciech Fibak w rozmowie z Tomaszem Dziewickim, Desa Unicum, wrzesień 2025, oprac. Marianna Isańska





161

ROBERT KNUTH

1952

Bez tytułu

asamblaż/płyta pilśniowa, 58 x 69 cm (całość)
sygnowany i datowany p.d.: 'Knuth'78'

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 900 - 2 900 EUR

POCHODZENIE:
zakup z wystawy artysty w NYU, Nowy Jork, 1979

LITERATURA:
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 179, poz. kat. 84 (il.)
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, oprac. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2018, s. 145 (il.)



162

ROBERT KNUTH

1952

Bez tytułu

asamblaż/płyta pilśniowa, 55 x 75 cm (całość)
sygnowany p.d.: 'Knuth'

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 900 - 2 900 EUR

POCHODZENIE:
zakup z wystawy artysty w NYU, Nowy Jork, 1979

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 179 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 179, poz. kat. 85 (il.)
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, oprac. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2018, s. 147 (il.)

163 α

MARCIN MACIEJOWSKI

1974

"Monika maluje NATO bombarduje", 1999

olej/piótno, 65 x 89 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'M. MACIEJOWSKI I 99'

na blejtramie stempel 'Kolekcja Fibak | Monte Carlo' i naklejka z Galerii Kolekcji Fibak

estymacja:

70 000 – 100 000 PLN

16 500 – 24 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Zderzak, Kraków

WYSTAWIANY:

Kolekcja Wojciecha Fibaka. Nowe Pokolenie, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu, 5 kwietnia – 31 sierpnia 2025

Nowe pokolenie i klasycy z Kolekcji Wojciecha Fibaka, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, 28 czerwca 2024 – 5 stycznia 2025

LITERATURA:

Kolekcja Wojciecha Fibaka. Nowe Pokolenie, katalog wystawy, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, oprac.

Paweł Witkowski, Radom 2025, s. 89

Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 71 (il.)

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 212, poz. kat. 117



Twórczość Marcina Maciejowskiego od ponad dwóch dekad stanowi jedno z najbardziej wyrazistych świadectw przemian polskiej sztuki po 1989 roku. Artysta – malarz, rysownik, autor komiksów i ilustracji prasowych należy do pokolenia, które kształtowało swoją wrażliwość w świecie zdominowanym przez telewizję, kolorowe magazyny i kulturę masową. Z tego właśnie świata czerpał obrazowanie, a zarazem język, którym do dziś opowiada o współczesności.

Punktem wyjścia dla Marcina Maciejowskiego była działalność w Grupie Ładnie (1996–2001), współtworzonej wraz z Wilhelmem Sasnałem, Rafałem Bujnowskim, Markiem Firkiem i Józefem Tomczykiem „Kurosawą”. Ich koleżeńska formacja powstała w Krakowie w kontrze wobec akademickich rygorów i autorytetów. Nazwa grupy, wywiedziona z pobłażliwych komentarzy profesorów („ładnie”), ironicznie podważała mit artysty-geniusza i modernistyczny patos sztuki. W praktykach Grupy Ładnie dominowała strategia banalizmu – świadomego sięgania po tematy z codzienności, z prasy, reklam i telewizji – oraz estetyka kiczu, ironii i gry z kulturą popularną. Choć sami artyści po latach dystansowali się od wspólnych działań, to właśnie w tej formacji Maciejowski ukształtował język, który w kolejnych latach rozwijał indywidualnie.

Jego malarstwo od początku charakteryzuje się prostotą i czytelnością, opartą na realistycznym, lecz schematycznym przedstawieniu postaci i scenek, wypełnionych płaskimi plamami barwnymi i wyraźnym konturem. Integralną częścią obrazów są napisy – krótkie, często ironiczne komentarze, które tłumaczą lub dopowiadają to, co widać na płótnie. Tym samym artysta przywraca malarstwu funkcję narracyjną i komunikacyjną, zbliżając je do języka komiksu czy reklamy. Inspiracją stają się fotografie z gazet i czasopism, wycinki z codziennej ikonografii medialnej, a także prywatne zdjęcia. Przeniesione na płótno migawkowe obrazy tracą charakter efemerycznych newsów i zyskują rangę trwałych reprezentacji zbiorowej wyobraźni.

Maciejowski pozostaje realistą nie tylko w sensie stylistycznym, lecz także tematycznym, jego sztuka dotyczy spraw zwyczajnych, bliskich każdemu odbiorcy. Maluje sceny z życia społecznego, problemy obyczajowe, wizerunki znanych osób, komentarze do bieżących wydarzeń, ale i własne obserwacje. Jego malarstwo można odczytywać jako kronikarski zapis polskiej rzeczywistości przełomu wieków: od burd kibiców i medialnych sensacji, przez portrety celebrytów, po intymne obrazy z prywatnego życia. Artysta traktuje malowanie jako sposób tłumaczenia sobie świata – z ironią, ale bez złośliwości, z dystansem, ale i z ciepłem.

Na przestrzeni lat Maciejowski rozwijał swoją twórczość, kierując uwagę również ku historii sztuki, postaciom artystów, a nawet własnym przyjaciółom. W jego dorobku znajdziemy zarówno portrety Picassa, Cézanne’a czy Nowosielskiego, jak i malarskie remiksy kadrów filmowych czy medialnych klisz. Niezmienna pozostaje metoda redukcji i uproszczenia, które sprawiają, że jego obrazy stają się uniwersalne, czytelne i łatwo zapadają w pamięć.

W tym szerokim kontekście szczególne znaczenie ma obraz Monika maluje, NATO bombarduje (1999). Płótno powstało jeszcze w czasie aktywności Grupy Ładnie, w okresie, gdy Maciejowski intensywnie czerpał z gazetowych fotografii i zestawiał je z autorskimi komentarzami. Lakoniczny napis, zestawiony z portretem kobiety, równocześnie banalizuje i uwzniośla przedstawioną sytuację: intymny gest malowania paznokci zostaje skonfrontowany z dramatem wojny w Jugosławii. To charakterystyczna dla artysty strategia – łączenie sfery prywatnej i globalnej, powagi i codzienności, indywidualnego doświadczenia i medialnego obrazu.

Dzieło to znalazło się w Kolekcji Wojciecha Fibaka, jednej z najważniejszych i najstarszych prywatnych kolekcji sztuki współczesnej w Polsce. Obecność obrazu Maciejowskiego – przedstawiciela „nowego pokolenia” artystów, którzy weszli na scenę po 1989 roku – wskazuje na świadomy kierunek obrany przez kolekcjonera. Fibak, znany z gromadzenia polskiej awangardy powojennej i École de Paris, od lat poszerza swój zbiór o prace twórców młodszej generacji, otwierając kolekcję na współczesne refleksje o społeczeństwie, kulturze i polityce. Obraz Maciejowskiego w tym kontekście nie tylko dokumentuje moment historyczny, ale też ukazuje, w jakim kierunku rozwija się samo kolekcjonerstwo – ku sztuce, która komentuje teraźniejszość, a jednocześnie jest zakorzeniona w języku codzienności.



Marcin Maciejowski z Wojciechem Fibakiem w domu artysty w Krakowie

REGULAMIN AUKCYNJNY

Niniejszy Regulamin Aukcyjny stanowi integralną część umów sprzedaży dzieł sztuki, antyków oraz przedmiotów kolekcjonerskich oferowanych do sprzedaży w ramach aukcji publicznych. Akceptacja niniejszego regulaminu jest dobrowolna, ale konieczna w celu rejestracji na aukcję, świadczenia usług drogą elektroniczną i/lub w celu zawarcia umowy sprzedaży.

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

- Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej

1A. wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez

Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

- DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.

- Aukcje organizowane przez DESA mają charakter aukcji publicznych, zdefiniowanych w art. 2 pkt 6 ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.

- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.

- AUKCJA CHARYTATYWNA – Aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.

- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

- CENA WYLYCYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwycięską Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.

- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.

- DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego, obliczana na podstawie art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z 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. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:

- 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,

- 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,

- 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,

- 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od

równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

- 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.

- HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.

- KATALOG – dokument przygotowany na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:

- Α** – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;

- Ω** – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

- β** – Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);

- Γ** – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

- Δ** – Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;

- μ** Mu – Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatne oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;

- Π** Pi – Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzeczna 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek-piątek w godz. 10-15);

- Ψ** Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;

- λ** Lambda – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z siedzibą w Krakowie, przy al. powstania warszawskiego 15, 31-539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem;

- Σ** Sigma – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DESA Unicum GmbH z siedzibą w Berlinie, przy August-Viktoria-Str. 24, 14193 Berlin – Schmargendorf, numer rejestru handlowego (Handelsregisternummer): HRB 272864 B, numer identyfikacji podatkowej Republiki Federalnej Niemiec St.Nr. 127/259/51115 o kapitale zakładowym wynoszącym 25.000 EUR – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem. Umowy zawarte z DESA Unicum GmbH podlegają prawu Republiki Federalnej Niemiec.

- KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.

- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).

- KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.

- LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabycia Obiektu w trakcie Aukcji.

- LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.

- LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.

- OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a Sprzedawcą.

- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjонера i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.

- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu – „?” lub „(?)” – po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje

- o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczona w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

- OPŁATA AUKCYNJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zawierająca w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji Sprzedawca – Klient.

- OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wylicytowanej. Obiekty objęte Opłatą Importową są objęte procedurą odprawy czasowej.

- OPŁATY – oznacza łącznie Opłatę Aukcyjną oraz opłatę Droit de Suite lub Opłatę Importową (jeżeli dotyczy). Jeżeli dany Obiekt jest objęty dodatkową opłatą inną niż Opłata Aukcyjna, jest to oznaczone odpowiednim symbolem w Katalogu.

- OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).

- PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny Licytujący złoży wyższą Ofertę. Możliwość składania Ofert w ramach Prelicytacji jest zastrzeżona wyłącznie dla wybranych Aukcji.

- REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).

- RODO – Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE.

- SPRZEDAWCA – DESA albo odpowiedni Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem **λ** (Lambda) lub **Σ** (Sigma).

- TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utwory w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) oraz wizerunki osób fizycznych, jakie są rozpowszechniane w ramach Katalogu, Aplikacji oraz strony internetowej www.desa.pl.

- UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy Sprzedawcą i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez Sprzedawcę Obiektu za zapłatą Ceny Wylicytowanej oraz dodatkowych kosztów w postaci Opłaty Aukcyjnej oraz, jeżeli dotyczy danego Obiektu, opłaty Droit de Suite lub Opłaty Importowej, na zasadach określonych w Regulaminie. Każdy Obiekt jest przedmiotem odrębnej Umowy Sprzedaży.

- USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.

- USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

- WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępem do Internetu o przepustowości co najmniej 256 kbit/s; dostęp do aktywnego konta poczty elektronicznej; przeglądarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyższej, Google Chrome w wersji 66.0 i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

- Każdy Obiekt oferowany na Aukcji posiada Opis Obiektu zamieszczony w Katalogu oraz Aplikacji – na życzenie zainteresowanych, DESA może bezpłatnie sporządzić szczegółowy opis stanu zachowania Obiektu.

- Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).

3. DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.
4. DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.
5. DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed rozpoczęciem Aukcji ze względu na wykryte błędy w Opisie Obiektu. Zmiana Opisu Obiektu nie jest możliwa po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
6. Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji.
7. W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.
8. Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

1. Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.
2. Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie udostępnionego formularza rejestracji, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość –na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:

- 2.1. imię i nazwisko,
- 2.2. adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,
- 2.3. adres poczty elektronicznej,
- 2.4. numer telefonu kontaktowego,
- 2.5. w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
- 2.6. numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
- 2.7. kraj rezydencji podatkowej.

3. DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z własnym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od dostarczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.

4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

- 4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrują swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymują tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składają Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.
- 4.2. Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik potączy się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i

archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

- 4.3. Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA dołoży starań, aby Licytujący zakupił wybrany Obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niższej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

- 4.4. Internetowo – We wszystkich aukcjach DESA można brać udział za pośrednictwem Aplikacji. Aby wziąć udział w Aukcji należy założyć darmowe Konto w Aplikacji, a następnie zarejestrować się do konkretnej Aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na Aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem Licytacji lub 12 godzin przed zakończeniem Licytacji. Na każdą Aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację

o dopuszczeniu do Aukcji wraz z numerem uczestnika Aukcji. Licytujący zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do Licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, Licytujący może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do Aukcji Licytujący otrzyma automatycznie, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w Aukcji można zarówno składając Oferty na Obiekty z Aukcji przed rozpoczęciem Licytacji jak i składając Oferty w trakcie trwania Licytacji, obserwując relację online w serwisie. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Salí Aukcyjnej. DESA zastrzega sobie prawo do ustawiania Licytującym przez Aplikację limitów transakcyjnych.

5. Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

1. Aukcja odbywa się w miejscu i o czasie wskazanym przez DESA w Katalogu lub na stronie internetowej lub w inny sposób umożliwiający zapoznanie się z taką informacją. Aukcja składa się z poszczególnych Licytacji. Szacunkowe tempo prowadzenia kolejnych Licytacji podczas Aukcji wynosi pomiędzy 60 a 100 Obiektów na godzinę.

2. Postąpienia są wskazane przez Aukcjonera przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:

Cena Postąpienie

cena	postapienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1000
20 000 – 30 000	2000
30 000 – 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5000
100 000 – 300 000	10000
300 000 – 700 000	20000
700 000 – 1 500 000	50000
1 500 000 – 3 000 000	100000
3 000 000 – 8 000 000	200000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderze-

nia młotkiem przez aukcjonera, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).

4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonera zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.

5. W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitenta. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.

6. W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej Sprzedawca zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował Obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a Sprzedawca może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.

7. Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjonera przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybicia

8. W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji. Zlecenia licytacji na dany Obiekt zostają anulowane – DESA zobowiązuje się do niezwłocznego poinformowania Klientów, którzy złożyli zlecenia licytacji o ich anulowaniu z przyczyny wycofania Obiektu z Aukcji. Wycofanie Obiektu z Aukcji nie jest możliwe po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.

9. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równolegle prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczy.

10. Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

1. Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.

2. W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowy wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Σ (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowy wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH. z siedzibą w Berlinie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.

3. Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:

- 3.1. gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.2. gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.3. przelewem bankowym na konto mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.

- 3.4. kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)

4. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto mBank S.A. 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005, Swift: BREXPLPWWA3) lub dolarze amerykańskim (konto mBank S.A. 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006, Swift: BREXPLPWWA3). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie

waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprzedzającego Aukcję.

5. Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.

6. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.

7. W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, Sprzedawca może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez Sprzedawcę z prawa odstąpienia, Sprzedawca może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia Sprzedawcy z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.

8. W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia Sprzedawcę do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem Sprzedawcy np. z tytułu umowy komisu, z wierzytelnością Sprzedawcy, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

9. Sprzedawca zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawdowości.

10. W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.

11. Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązania Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

12. Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysyła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę

13. Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 7 ODBIÓR OBIEKTÓW

1. Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.

2. Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.

3. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4. Sprzedawca zapewni nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

5. Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiekty.

6. Klient zobowiązany jest do odbioru Obiektu w terminie 30 dni od daty zakończenia Aukcji, na której Obiekt został wylicytowany. Niedopełnienie obowiązku zapłaty Ceny lub Opłat, nie uchybia obowiązkowi wskazanemu w niniejszym paragrafie ani konsekwencjom wynikającym z jego niedopełnienia.

7. Po upływie terminu określonego w ust. 6 powyżej, Obiekt przechodzi na płatne przechowanie (depozyt) DESA na koszt Klienta.

8. Przechowanie opisane w ust. 7 powyżej, odbywa się na poniższych zasadach:

- 8.1. Przechowanie rozlicza się w miesiącach kalendarzowych, w przypadku depozytu obejmującego okres lub okresy krótsze niż jeden miesiąc kalendarzowy, opłata za magazynowanie zostanie naliczona w wysokości należnej za jeden miesiąc kalendarzowy za każdy taki okres.

- 8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

- 8.2.1. Gabaryt S – Obiekty biżuteryjne i inne Obiekty, których łączna suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 30 cm – cena: 60 zł brutto (48,68 zł netto) miesięcznie;

- 8.2.2. Gabaryt M – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość lub wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 150 cm – cena: 80 zł brut-

- to (65,40 zł netto) miesięcznie;
- 8.2.3. Gabaryt L – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 300 cm – cena 120 zł brutto (97,56 zł netto) miesięcznie;
- 8.2.4. Gabaryt XL – Obiekty o wymiarach powyżej Gabarytu L – cena 300 zł brutto (243,90 zł netto) miesięcznie.
9. DESA nie później niż w terminie 7 dni przed upływem terminu określonego w ust. 6 powyżej, przekaże zawiadomienie w formie dokumentowej lub pisemnie Klientowi o zdarzeniu określonym w ust. 7 powyżej wraz z niezbędnymi informacjami dotyczącymi praw i obowiązków Klienta związanych z umową płatnego depozytu (przechowania).
10. W przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie z Klientem.
11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “π”, zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Rzecznej 6 (Hala DC01, wejście przy bramie 05). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00-15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.
12. W przypadku Obiektów dla których Sprzedawcą był Partner, termin i miejsce odbioru Obiektu będą uzgadniane indywidualnie z Klientem.

§ 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1. Podstawa i zakres odpowiedzialności względem Klienta, jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego, w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym Sprzedawca zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.
2. Sprzedawca zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z Obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące lub nie wskazywać wszystkich drobnych uszkodzeń Obiektów –dostępne Obiekty są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.
3. Sprzedawca odpowiada z tytułu rękojmi, jeżeli wada fizyczna zostanie stwierdzona przed upływem dwóch lat od dnia wydania Obiektu Klientowi.
4. Reklamacja może zostać złożona przez Klienta w każdej możliwej formie.
5. Dla ułatwienia Klienta i Sprzedawca, w celu możliwie jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:
- 5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;
- 5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;
- 5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;
- 5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.
6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.
7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu na koszt Sprzedawcy. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o jego udostępnienie, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.
8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:
- 8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że Sprzedawca niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;

- 8.2. żądać usunięcia wady – Sprzedawca jest zobowiązany usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.
9. Sprzedawca ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez Sprzedawcę, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu na adres: ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do Sprzedawcy zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.
10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązania Sprzedawcy do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie Sprzedawcy o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez Sprzedawcę na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.
11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i

Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumenckie.php; http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php

12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącznie elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl
13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:
- 13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.
- 13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania mediacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a Sprzedawcą.
- 13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a Sprzedawcą, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).
- 13.4. Klient może złożyć skargę za pośrednictwem platformy internetowej ODR: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Platforma ODR stanowi także źródło informacji na temat form pozasądowego rozstrzygania sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.
14. Sprzedawca informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.
15. W przypadku transakcji dotyczących Obiektów oznaczonych znakiem Σ (Sigma), do zawartych umów lub świadczonych usług zastosowanie znajdują przepisy prawa niemieckiego, w szczególności postanowienia niemieckiego kodeksu cywilnego (Bürgerliches Gesetzbuch – BGB in der Fassung der Bekanntmachung vom 2. Januar 2002 [BGBl. I S. 42, 2909; 2003 I S. 738], zuletzt geändert durch Art. 2 des Gesetzes vom 16. August 2021 [BGBl. I S. 3493]). W szczególności Klientowi przysługuje prawo do złożenia reklamacji w dowolnej formie, w terminie dwóch lat od wydania zakupionego Obiektu.

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:
- 1.1. Konto,
- 1.2. umożliwianie Klientom udziału w Aukcji i Licytacji oraz zawierania Umów Sprzedaży, na zasadach określonych w niniejszym Regulaminie;
- 1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;

- 1.4. Newsletter.
2. Umowa o Świadczenie Usług Elektronicznych zostaje zawarta z chwilą otrzymania przez Klienta potwierdzenia zawarcia Umowy o Świadczenie Usług wysłanego przez DESA na adres email podany przez Klienta w toku rejestracji. Konto świadczone jest nieodpłatnie przez czas nieoznaczony. Klient może w każdej chwili i bez podania przyczyny, usunąć Konto poprzez wysłanie żądania do DESA, w szczególności za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl lub też pisemnie na adres DESA.
3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodjemowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązującego prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela,
4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:
- 4.1. pisemnie na adres DESA;
- 4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl.
5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.
6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.
7. Klient w każdym momencie ma prawo zrezygnować z Usług Elektronicznych poprzez napisanie wiadomości za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl.

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

1. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA lub Partnera jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży.
2. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów objęte są poufnością.

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowny w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.
2. Sprzedawca nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transportu innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).
3. Muzeom rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno może być złożone przez Muzeum rejestrowane niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji – podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).
4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do Sprzedawcy powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.
5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
6. W sprawach nieuregulowanych w niniejszym Regulaminie mają zastosowanie powszechnie obowiązujące przepisy prawa polskiego, w szczególności: Kodeksu Cywilnego; ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną z dnia 18 lipca 2002 r. (Dz.U. 2002 nr 144, poz. 1204 ze zm.); przepisy ustawy o prawach konsu-

menta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.

7. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.
8. Utrwalenie, zabezpieczenie i udostępnienie istotnych postanowień zawieranej Umowy o Świadczenie Usług Drogą Elektroniczną następuje poprzez przesłanie wiadomości e-mail na adres e-mail podany przez Klienta.
9. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.
10. DESA informuje, iż korzystanie z Usług Elektronicznych wiąże się z typowymi zagrożeniami dotyczącymi przekazywania danych poprzez Internet, takimi jak ich rozpowszechnienie, utrata lub uzyskiwanie do nich dostępu przez osoby nieuprawnione.
11. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.
12. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin_aukcji/, skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.
13. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.
14. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.

ZLECENIE LICYTACJI

Mój Paryż. Dzieła wybrane z kolekcji Wojciecha Fibaka • 1759KOL056 • 21 października 2025

Zlecenie licytacji z limitem lub licytacja telefoniczna to proste sposoby wzięcia udziału w aukcji, które nie skutkują żadnymi dodatkowymi kosztami dla Nabywcy.

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

Zlecenie musi być dostarczone (osobiście, pocztą, faksem lub e-mailem) do siedziby domu aukcyjnego nie później niż 24 godziny przed rozpoczęciem licytacji, w przypadku późniejszego dostarczenia nie gwarantujemy realizacji zlecenia, jednak dołożymy wszelkich starań, aby było to możliwe.

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer) PESEL/NIP (dla firm)

Adres: ulica _____ nr domu _____ nr mieszkania _____

Miasto _____ Kod pocztowy _____

Adres e-mail

Telefon / faks

Przed przyjęciem zlecenia licytacji pracownik domu aukcyjnego ma prawo prosić o podanie pełnych danych osobowych oraz o okazanie lub kopiowanie dokumentu potwierdzającego tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceń przesyłanych e-mailem, pocztą lub faksem konieczne jest dołączenie kserokopii lub skanu takiego dokumentu). Dane są udostępniane dobrowolnie, jednak ich podanie jest warunkiem koniecznym do wzięcia udziału w licytacji.

[illegible]

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłacę na konto bankowe mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002,

☐ Wpłacę w kasie firmy (pn.-pt. w godz. 11-19)

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

z prasy ☐ z mailingu ☐ z reklamy internetowej ☐ z reklamy zewnętrznej ☐ z radia ☐

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

DESA Unicum SA, ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, faks 22 163 67 99, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl
NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział
Gospodarczy KRS 0000718495.

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

Podanie przez Klienta limitu licytacji jest informacją ściśle poufną. Dom aukcyjny będzie reprezentował w licytacji Nabywcę do podanej kwoty, gwarantując jednocześnie nabycie obiektu za najniższą możliwą kwotę. Dom aukcyjny nie przyjmuje zleceń bez górnego limitu. W przypadku zaistnienia kilku zleceń w tej samej wysokości dom aukcyjny będzie reprezentował Klienta, którego zlecenie zostało złożone najwcześniej. Zgadzam się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy domu aukcyjnego połączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów.

Przebieg rozmowy – licytacji telefonicznej może być rejestrowany przez DESA Unicum. Dom aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości uzyskania udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzamy się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przysyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.

Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.

Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.

Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogą się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.

Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.

Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ
I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum
opublikowane w katalogu aukcyjnym.

Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wycycytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.

Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

Data i podpis klienta składającego zlecenie



REDAKCJA TEKSTÓW

Dziewicki Tomasz, Gorlewska Julia, Isańska Marianna, Kaczer Weronika, Kaliaha Valeryia, Krajenta Magdalena, Lewandowska Nicole, Olszewska Julia, Rogoziński Rafał, Roś Weronika, Słupecka Julia, Starczewska Kornelia, Szymańska Kinga, Trojanowska Aleksandra

MÓJ PARYŻ. DZIEŁA WYBRANE Z KOLEKCJI WOJCIECHA FIBAKA 21 PAŹDZIERNIKA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE

Wojciech Fibak, Paryż, 1975, archiwum WF
Wojtek Fibak przed Roland Garros w Paryżu, fot. Folke Hellberg, 1976, archiwum WF
Wojciech Fibak z Bjornem Borgiem, 1975, archiwum WF
Wojciecha Fibak, Robert De Niro, Lech Wałęsa, fot. Jacek Domiński, archiwum WF
Legendarny fotograf Patrick Demarchelier przy stole do tric-tracka w paryskim pałacyku Wojciecha Fibaka, archiwum WF
Jan Lebenstein i Wojciech Fibak przed paryskim pałacymkiem, fot. Czesław Czapliński, 1988, archiwum WF
Wnętrze paryskiego pałacyku, archiwum WF
Wnętrze paryskiego pałacyku, archiwum WF
Wojciech Fibak z pracą Wojciecha Fangora i obrazem „St. Moritz” Jean-Michela Basquiata, Nowy Jork, fot. Czesław Czapliński, 1989, archiwum WF
Wojciech Fibak w biurze otoczony obrazami Szkoły Paryskiej, fot. Czesław Czapliński, 1980, archiwum WF
Pakowanie obrazów na wystawę w 1992 roku, Greenwich, archiwum WF
Wernisaż wystawy kolekcji w Muzeum Narodowym w Warszawie, 1992, archiwum WF
Wernisaż wystawy kolekcji w Muzeum Narodowym w Warszawie, fot. Artur Pawłowski, 1992, archiwum WF
Wojciech Fibak oprowadza po wystawie własnej kolekcji w Muzeum Narodowym w Krakowie, w tle widoczne ikoniczne obrazy Jacka Malczewskiego: „Autoportret z korowodem” oraz „Polonia”, archiwum WF
Wojciech Fibak w sali Meli Muter na muzealnej wystawie jego kolekcji, fot. Hanna Prus, 1999, archiwum WF
Salon domu Wojciecha Fibaka w Greenwich, archiwum WF
Wojciech Fibak z marszandem Tonim Shafrazim, archiwum WF
Paryska galeria Wojciecha Fibaka, widoczny obraz Jean-Michela Basquiata i Meli Muter, 1990, archiwum WF
Jan Lebenstein i Wojciech Fibak przed paryskim pałacymkiem, fot. Czesław Czapliński, 1988, archiwum WF
Tadeusz Makowski, Idylla przy płocie (Autoportret, dziewczyna z kwiatami i pies), 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
Tadeusz Makowski, Portret mężczyzny w białym kapeluszu, 1912, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
Tadeusz Makowski, Kapela dziecięca, 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
Tadeusz Makowski, Powrót ze szkoły, 1927, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
Tadeusz Makowski, Vita brevis, ars longa, 1918, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
Tadeusz Makowski, Świąto, 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

Portret fotograficzny Eugeniusza Zaka, 1912, fot. Henri Manuel, zbiory ikonograficzne Muzeum Narodowego w Warszawie, źródło Cyfrowe MNW
Eugeniusz Zak, Głowa młodzieńca w szpiczastej czapce, 1922-1924, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
Salon z motywem szachownicy, projekt Leopold Bauer, za: Karl M. Kuzmany, Leopold Bauer. Seine Absichten und Seine Werke, „Dekorative Kunst” 1904-05, t. 13, s. 111, źródło: Śląska Biblioteka Cyfrowa
Fotel, projekt Josef Hoffmann, Jacob & Josef Kohn of Vienna: Catalogue, 1911-1912, s. 55, źródło: Smithsonian Libraries Online
Transatlantyk Batory na tle drapaczy chmur w Nowym Jorku, źródło: NAC Online
Portret Juliusza Kossaka trzymającego obraz Piotra Michałowskiego „Maksymilian Oborski na koniu”, fot. Karol Beyer, 1854, zbiory ikonograficzne Muzeum Narodowego w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
Theodore Gericault, Głowa siwego konia, 1815, Luwr, źródło: Wikimedia Commons
Portret fotograficzny Tadeusza Kantora, fot. Czesław Czapliński, FOTONOVA
Alfred Lenica, fot. Marta Konwicka, źródło: Wikimedia Commons
Magdalena Abakanowicz, fot. Czesław Czapliński, FOTONOVA
Leopold Gottlieb, Portret doktora Bera Kupczyka, ok. 1907, Zbiory Żydowskiego Instytutu Historycznego, źródło: Wikimedia Commons
Rafał Malczewski z Zofią Mikucką, 30 września 1946 roku, Jasper, National Park, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, dzięki uprzejmości Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu
Rafał Malczewski, Pejzaż (widok na zatokę z nabrzeża / St.Simeon), około 1942-45, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, dzięki uprzejmości Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu
Rafał Malczewski, Pejzaż (Rest Gauche), około 1945, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, dzięki uprzejmości Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu
Rafał Malczewski, Wschód księżycy (Parowóz), około 1928-1930, Muzeum Sztuki w Łodzi, za: Dorota Folga-Januszewska, Rafał Malczewski i mīt Zakopanego, t. 1, Wydawnictwo Bosz, Olszanica 2006, s. 160, il. barwna 257
Jan Berdyszak, fot. Andrzej Zawada, Agencja Wyborcza.pl
Jan Kałucki z Wojciechem Fibakiem, archiwum WF
Plansza do gry w trictrac, za: N. Guiton, Traité complet du jeu de trictrac, wyd. II, Paris 1822, s. 15
Metoda gięcia drewna, Thonet, archiwum prywatne
Jacob & Josef Kohn of Vienna: Catalogue, 1911-1912, s. 54-55, źródło: Smithsonian Libraries Online
Galeria Fibak, archiwum WF
Marcin Maciejowski z Wojciechem Fibakiem w domu artysty w Krakowie, archiwum WF

okładka front Wojciech Fibak, fot. D. Kostrzewa, archiwum WF
okładka II – strona 1 Paryski pałacyk Wojciecha Fibaka, archiwum WF
Strona 2-3 Wnętrze paryskiego pałacyku, archiwum WF
Strona 4-5 Robert de Niro, Giorgio Armani, Wojciech Fibak, fot. Tonino Muci, archiwum WF
Strona 6-7 Wnętrze paryskiego pałacyku, archiwum WF
Strona 8-9 Wojciech Fibak w gabinecie z egzemplarzem czasopisma „Pro Arte”, fot. Czesław Czapliński, archiwum WF
Strona 10 Wojciech Fibak, fot. Zbigniew Kowal, archiwum WF
Strona 16-17 Zakupy w jednym z paryskich antykwariatów, fot. Andre Crudo, 1988, archiwum WF
okładka III Wojciech Fibak na tarasie paryskiego pałacyku, fot. Czesław Czapliński, archiwum WF
okładka tył Wojciech Fibak, fot. D. Kostrzewa, archiwum WF
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya, Marianna Koszutska
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobylka

