



**DESA**  
UNICUM

**WIEK KOLORYZMU**

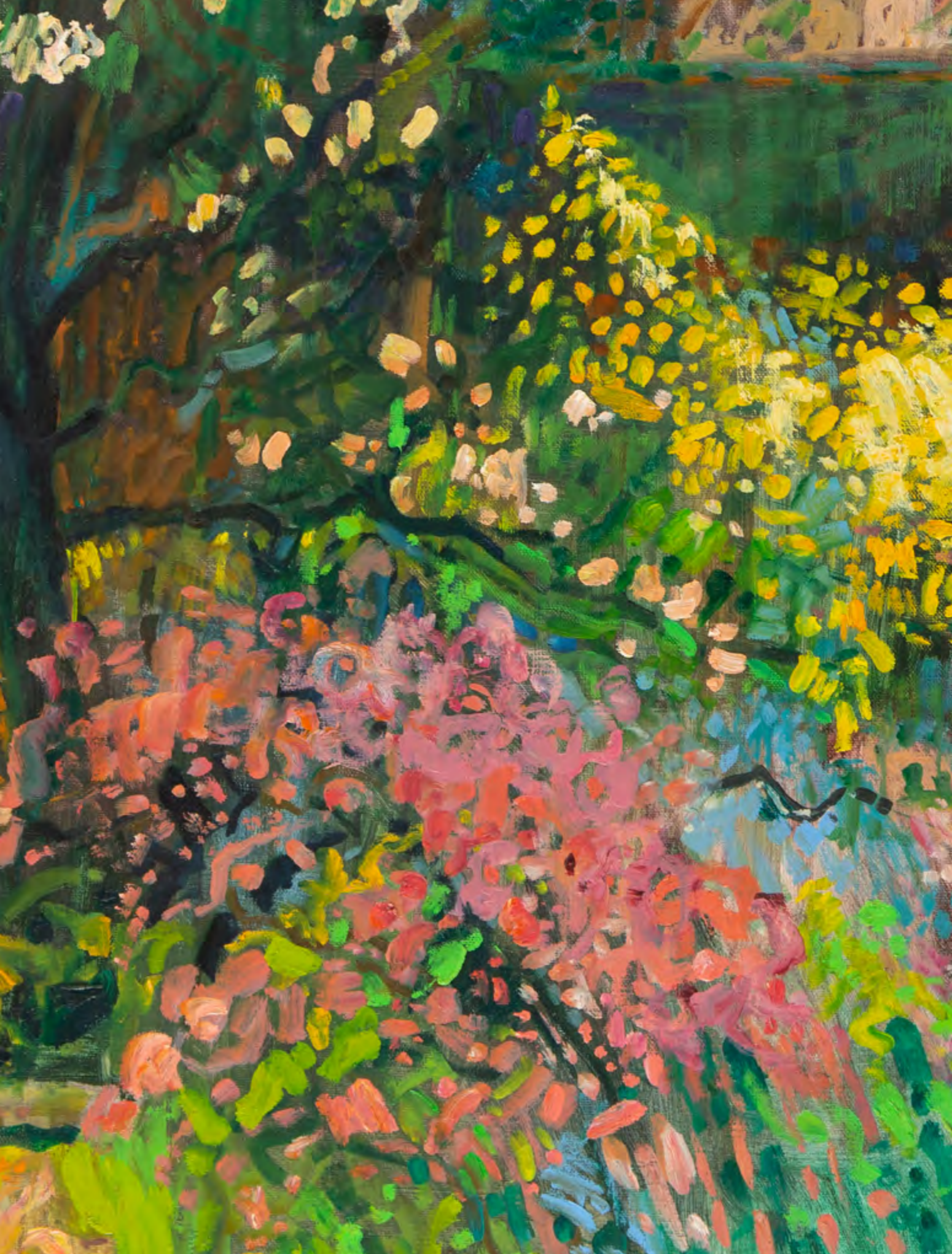
AUKCJA 12 KWIETNIA 2022 WARSZAWA

















# WIEK KOLORYZMU

AUKCJA 12 KWIETNIA 2022

## CZAS AUKCJI

12 kwietnia 2022 (wtorek), 19:00

## WYSTAWA OBIEKTÓW

1 – 12 kwietnia 2022

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

## MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

## KOORDYNATORZY

Jan Rybiński

tel. 880 525 282

j.rybinski@desa.pl

Anna Szary

tel. 538 522 885

a.szary@desa.pl

Julia Słupecka

532 750 005

j.slupecka@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 11:00 – 15:00, środa 14:00 – 18:00, 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](http://www.desa.pl)

### SEKRETARIAT ZARZĄDU

Łukasz Wasilewski, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, l.wasilewski@desa.pl

---

#### KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLWMBK  
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<sup>SA</sup>

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 | KRZYSZTOF JUZOŃ 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



**JAN KOSZUTSKI**  
Członek Rady Nadzorczej



**MARCIN CZERNIK**  
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

Michalina Komorowska  
m.komorowska@desa.pl  
tel. 882 350 575

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

### DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Justyna Płocińska  
Kierownik Działu  
Administrowania Obiektami  
j.plocinska@desa.pl  
tel. 22 163 66 21, 538 977 515

Paweł Wątroba  
Specjalista ds. obiektów  
p.watroba@desa.pl  
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

Paweł Wołyniak  
p.wolyniak@desa.pl  
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

Kamil Lisek  
k.lisek@desa.pl  
tel. 538 818 480

### DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

### DZIAŁ FOTO

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

Paweł Bobrowski  
Fotograf  
p.bobrowski@desa.pl  
tel. 22 163 66 75

Marek Krzyżanek  
Fotograf  
m.krzyzanek@desa.pl  
tel. 22 163 66 46

### DZIAŁ IT

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

Eryk Łakomy  
Asystent ds. IT  
e.lakomy@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 Kopec  
Redaktor strony desa.pl  
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  
Asystent Działu Marketingu  
d.dubielis@desa.pl  
tel. 787 255 660

Jacek Wołoszczak  
Młodszy specjalista ds. kampanii online  
j.woloszczak@desa.pl  
tel. 788 604 766

Public Relations – pr@desa.pl

## DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



**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



**KAROLINA CIEŚIELSKA-SOPIŃSKA**  
k.ciesielska@desa.pl  
22 163 67 12, 668 135 447



**JADWIGA BECK**  
j.beck@desa.pl  
795 122 720



**MAJA LIPIEC**  
m.lipiec@desa.pl  
22 163 67 07, 538 647 637



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



**KINGA SZYMAŃSKA**  
k.szymanska@desa.pl  
698 668 221



**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



**JULIAN KLONOWSKI**  
j.klonowski@desa.pl  
880 334 402



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



**MARTYNA STOPYRA**  
m.stopyra@desa.pl  
889 752 333



**MARIA JAROMSKA**  
m.jaromska@desa.pl  
889 752 214



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



**EWA ŚWIĄTKOWSKA**  
e.swiatkowska@desa.pl  
787 388 666

## BIURO OBSŁUGI KLIENTA



**WERONIKA ZARZYCKA**  
w.zarzycka@desa.pl  
880 526 448



**MAGDALENA BERBEKA**  
m.berbeka@desa.pl  
734 640 044

## DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



**ARTUR DUMANOWSKI**  
Dyrektor Departamentu  
Projektów Aukcyjnych  
a.dumanowski@desa.pl  
22 163 66 42, 795 122 725



**ANNA SZYRKARCZUK**  
Kierownik Działu  
Sztuka Współczesna  
a.szyrkarczuk@desa.pl  
22 163 66 41, 664 150 866



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



**JULIA MATERNA**  
Kierownik Działu  
Projekty Specjalne  
j.materna@desa.pl  
22 163 66 52, 538 649 945



**JOANNA TARNAŃSKA**  
Ekspert Komisji Wycen i Ocen  
Sztuka polska XIX i XX w.  
j.tarnańska@desa.pl  
22 163 66 11, 698 666 189



**MAREK WASILEWICZ**  
Starszy Specjalista  
Sztuka Dawna, Grafika artystyczna  
m.wasilewicz@desa.pl  
22 163 66 47, 795 122 702



**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



**CEZARY LISOWSKI**  
Starszy Specjalista  
Sztuka Użytkowa, Design  
c.lisowski@desa.pl  
22 163 66 51, 788 269 908



**AGATA MATUSIELŃSKA**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
Prace na papierze  
a.matusielnska@desa.pl  
22 163 66 50, 539 546 699



**ALICJA SZNAJDER**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
Rzeźba i formy przestrzenne  
a.sznajder@desa.pl  
22 163 66 45, 502 994 177



**ANNA KOWALSKA**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
a.kowalska@desa.pl  
22 163 66 55, 539 196 531



**MICHAŁ SZAREK**  
Specjalista  
Sztuka Dawna  
m.szarek@desa.pl  
22 163 66 53, 787 094 345



**URSZULA PRUS**  
Rzeczoznawca Jubilerski  
u.prus@desa.pl  
507 150 065



**OLGA WINIARCZYK**  
Specjalista  
Komiks i ilustracja  
o.winiarczyk@desa.pl  
22 163 66 54, 664 150 862



**JOANNA WOLAN**  
Specjalista  
Sztuka Młoda i Najnowsza  
j.wolan@desa.pl  
538 915 090



**MONIKA ZABIEŁOWICZ**  
Specjalista  
Sztuka Użytkowa  
m.zabielowicz@desa.pl  
664 981 453



**JAN RYBIŃSKI**  
Specjalista  
Sztuka Dawna  
j.rybinski@desa.pl  
880 525 282



**PAULINA BRÓL**  
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



**ANNA SZARY**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
a.szary@desa.pl  
538 522 885



**okładka front** poz. 7 Artur Nacht-Samborski, Dziewczyna w czerwonej sukience, lata 60. XX w. **okładka II – 1 strona** poz. 14 Tymon Niesiołowski, Akt kobiety, 1963 **strony 2-3** poz. 10 Tadeusz Dominik, Pejzaż, 2008 **strony 4-5** poz. 42 Jan Szancenbach, „Azalie”, 1998 **strona 6** poz. 32 Eugeniusz Elbisch, Portret kobiety w czerwieni **strony 12-13** poz. 47 Stefan Gierowski, Bez tytułu, 1979 **strony 220-221** poz. 35 Eugeniusz Geppert, Dwóch jeźdźców, 1974 **strony 221-223** poz. 3 Jan Cybis, Odpoczynek, 1963 **strona 224 – okładka III** poz. 9 Tadeusz Dominik, Kompozycja, 1962 **okładka tył** poz. 12 Piotr Potworowski, „Niebieskie wnętrze”, 1958 **tytuł aukcji** Wiek Koloryzmu 12 kwietnia 2022 **ISBN** 978-83-67145-43-5 **kod aukcji** 1071KOL027 **konceptcja graficzna** Monika Wojnarowska **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek **prenumerata** katalogów prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobyłka

## INDEKS

---

- |                                      |                                       |
|--------------------------------------|---------------------------------------|
| Arct Eugeniusz <b>70</b>             | Niemczyk Edmond <b>49-50</b>          |
| Boraczok Seweryn <b>64</b>           | Niesiołowski Tymon <b>14</b>          |
| Borysowski Stanisław <b>41, 62</b>   | Ochman Wiesław <b>79-80</b>           |
| Cybis Jan <b>3-6, 81</b>             | Oleś Andrzej <b>60</b>                |
| Czapski Józef <b>2</b>               | Pękalski Leonard <b>65</b>            |
| Dożycki Leon <b>77</b>               | Piotrowicz Jerzy <b>22</b>            |
| Dominik Tadeusz <b>9-11</b>          | Pochwałski Kasper <b>58</b>           |
| Eibisch Eugeniusz <b>30-32</b>       | Potworowski Piotr <b>12-13, 83-84</b> |
| Geppert Eugeniusz <b>33-35</b>       | Pronaszko Zbigniew <b>1</b>           |
| Gierowski Stefan <b>47</b>           | Przebindowski Zdzisław <b>56, 74</b>  |
| Gostwicki Zbigniew <b>44</b>         | Ritter Maria <b>39</b>                |
| Gotlib Henryk <b>24</b>              | Rudzka-Cybisowa Hanna <b>36-38</b>    |
| Heaton-Potworowska Doreen <b>82</b>  | Rzepiński Czesław <b>52-55</b>        |
| Jachtoma Aleksandra <b>48</b>        | Sempoliński Jacek <b>21</b>           |
| Joniak Juliusz <b>43</b>             | Sienicki Jacek <b>45-46</b>           |
| Jurkiewicz Andrzej <b>75-76</b>      | Sobel Judyta <b>40</b>                |
| Just Stefan <b>71</b>                | Szancenbach Jan <b>42</b>             |
| Klimek Ludwik <b>68-69</b>           | Taranczewski Wacław <b>15-17</b>      |
| Kobzdej Aleksander <b>18-19</b>      | Waliszewski Zygmunt <b>25</b>         |
| Kowarski Felicjan Szczęsny <b>78</b> | Wasilkowski Eustachy <b>51</b>        |
| Krcha Emil <b>72-73</b>              | Weiss Wojciech <b>26-27</b>           |
| Krych Henryk <b>67</b>               | Weissowa (Aneri) Irena <b>28-29</b>   |
| Krzyształowski Stanisław <b>59</b>   | Wodyński Jan <b>61-66</b>             |
| Larisch Karol <b>57</b>              | Wolff Jerzy <b>23</b>                 |
| Mars Witold <b>63</b>                | Ziemski Rajmund <b>20</b>             |
| Nacht-Samborski Artur <b>7</b>       |                                       |



**KAPIŚCI I KOLORYZM  
W SZTUCE XX WIEKU**



Kolor w malarstwie polskim XX-lecia międzywojennego zaczął żyć własnym życiem, stał się najważniejszym, konstruktywnym elementem kompozycji malarskich. Z jednej strony była to tendencja ogólnoeuropejska – artyści, zmęczeni awangardowymi eksperymentami, zaczęli poszukiwać spokoju i równowagi. Z drugiej zaś polski koloryzm był na tle europejskim zjawiskiem szczególnym. Ponad wszystko stanowił próbę ucieczki od narodowo-patriotycznych celów i powinności sztuki. Był walką artystów o autonomię i czystość malarskich środków i celów.

Początek lat 20. był w malarstwie polskim okresem szczególnym, czasem zasadniczego przełomu. Fakt istnienia niepodległej Polski nadał ton młodzieży w akademiach sztuk pięknych zarówno w Krakowie, jak i w Warszawie. W tamtym momencie pojawiały się pierwsze gwałtowne reakcje przeciw epigonom Młodej Polski. Młodopolska tradycja malarstwa zaczęła krzyżować się z futuryzmem, kubizmem, współczesnym malarstwem francuskim oraz doświadczeniami sztuki rosyjskiej. Józef Czapski pisał o panującym wówczas „wszechświatowym, orzeźwiającym pociągu” (Józef Czapski, O przyszłości polskiej plastyki, w: „Wiadomości Literackie”, XI, 1934-35, s. 34).

Był to czas estetycznego pluralizmu oraz dynamicznego rozkwitu życia artystycznego. Wszystko wydawało się możliwe. Nastrój młodych adeptów sztuki studiujących na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie był na wskroś pozytywny, otwierały się przed nimi kolejne drzwi i perspektywy. Wszystkim towarzyszyło przekonanie, że nowe jest lepsze, jednak rozumienie awangardy i nowoczesności szybko zaczęło się różnić między powstającymi ugrupowaniami. Dla grupy artystów, nazwanych później kapistami, przejście się nowymi prądami w sztuce, zainteresowanie formizmem, nie oznaczało odrzucenia sztuki dawnej. Wręcz przeciwnie, byli nią nienasycony. Nie było u nich mowy również, jak na przykład w nieco później zawiązanej Grupie Krakowskiej, o związku malarstwa z jakkolwiek ideologią społeczną.

Ojcem założycielem polskiego koloryzmu był Józef Pankiewicz. Doskonale obeznany z malarstwem francuskim, miłośnik malarstwa Paula Cézanne’a i Pierre’a Bonnard’a, po powrocie z Francji w 1923 objął profesurę na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pankiewicz drugi raz w historii malarstwa polskiego otworzył drzwi na sztukę europejską, uczynił Paryż centrum artystycznego świata, przyczyniając się w dużej mierze do ugruntowania mitu francuskiej kultury. W 1923 skupieni wokół Pankiewicza uczniowie: Jan Cybis, Zygmunt Waliszewski, Artur Nacht-Samborski, Jan Boraczok, Hanna Rudzka (potem Cybisowa), Józef Czapski, Józef Jarema, Tadeusz Piotr Potworowski, Ewa Strzałeczka, Jan Strzałeczki, Marian Szczyrbała i Seweryn Boraczok zawiązali Komitet Paryski mający na celu zebranie funduszy na wyjazd i dalsze studia w stolicy Francji.

Jednak już w Krakowie Pankiewicz jednak odegrał ważną rolę w artystycznej postawie zgromadzonych wokół niego młodych artystów. Tak o malarstwie Pankiewicza pisał Józef Czapski: „Obrazy Pankiewicza są odkryciem nie tylko malarstwa współczesnego, ale malarstwa w ogóle, pierwszym przeżyciem tej radości, którą daje obraz niezależnie od tego, co przedstawia. Pociągała nas jakość, rzetelność tych płócien, atmosfera autentycznej kultury malarskiej. Nikt w Krakowie nie umiał nam pokazać z równie przekonującą jasnością znaczenia gry barwnej” (Józef Czapski, Józef Pankiewicz, Lublin 1992, s. 91). Artyści związani z Pankiewiczem dokonali zwrotu ku „czystemu” malarstwu, lecz nie w duchu obecnego już wówczas w Krakowie formizmu. Kapiści podjęli jednak, za kubizmem oraz formizmem, próbę desymbolizacji obrazów. Zwrócili się ku poszukiwaniom istoty malarstwa i jego odwiecznych problemów. Na wczesnym etapie malarstwo kapistów wypływało z dwóch źródeł: wpływu Pankiewicza oraz

doświadczeń formizmu – „kołyską” kapistów była „Gałka Muszkatołowa” – klub skupiający najważniejszych artystów z tego kręgu (Chwistka, Witkacego, Czyżewskiego, Zamoyskiego, Pronaszkwów).

Postawiony cel wyjazdu na studia w Paryżu został zrealizowany szybko, bo już rok później. Rozpoczynając swoją przygodę w Paryżu, artyści nie mieli sprecyzowanego programu artystycznego, skupili się na studiowaniu malarstwa w paryskich muzeach i otaczającej ich natury. Chociaż byli bardzo mocno związani z pracownią Pankiewicza, malarstwo artysty nie miało już na nich wtedy decydującego wpływu. Miał za to sam Pankiewicz i jego osobowość. Piotr Potworowski wspominał: „jeśli chodzi o metodę pracy, to tej dopiero poszukiwaliśmy w pocie czoła, zdecydowaliśmy się w każdym razie na odrzucenie wszystkich efekciarskich manier, nudnej w tym czasie École de Paris, wyrzekliśmy się zupełnie poszukiwań taniej oryginalności i poprzestaliśmy na skromnym studiowaniu natury” Piotr Potworowski, Dorota Seydenman, w: Straty Kultury Polskiej 1939-1944, t. II, Glasgow 1945, s. 417, zaś Czapski wspominał: „Dopiero Paryż dał nam wszystkim świat sztuki, nie z fotografii – rzeczywiście: sztukę nowoczesną, ale przede wszystkim Luwr” Józef Czapski, Tło polskie i paryskie (1933), w: tegoż, Patrząc, s. 33

Paryskie koleje losu „kapistów” są powszechnie znane, spisane w licznych wspomnieniach. Jedenastu uczniów Pankiewicza studiowało w Paryżu dzieła francuskich mistrzów, zwłaszcza impresjonistów i Cézanne’a, który z czasem stał się dla nich głównym punktem odniesienia. Na bazie doświadczeń sztuki francuskiej, ich eksperymenty i wysiłki zaczęły zmierzać w kierunku koloru, który zaczął być również nośnikiem światła, kształtował bryłę i stosunki przestrzenne. Jednym z najważniejszych, jeśli nie najważniejszym punktem odniesienia stał się dla nich sposób budowania bryły kolorem zaczerpnięty od Cézanne’a. Najbliższy oczom punkt, zarazem najjaśniejszy, był miejscem niezłamany jeszcze kolorystem innych elementów kompozycji. Im bardziej oddalone w perspektywie były elementy, tym mocniej koloryst lokalny ulegał zatarciu, wzbogacał się o refleksy barw pobocznych przedmiotów – te stopniowe jego przemiany modelowały bryłowość i przestrzeń. Notowanie przedmiotu wyłącznie barwą stało się dla kapistów najważniejszą lekcją. Od Bonnard’a nauczyli się zaś śmiałości i wyobraźni w kontrastowych kolorystycznych zestawieniach. Przez malarstwo Cézanne’a i Bonnard’a sięgali z kolei do impresjonizmu.

Naczelną zasadą koloryzmu stało się budowanie obrazu przy zastosowaniu kontrastu barwnego. Płamy barwne miały poprzez wzajemne relacje, zbliżenia, budować kompozycję, zmieniać wartości, prowadzić do optycznych iluzji i złudzeń. We wstępie do katalogu pierwszej zbiorowej wystawy kapistów w 1931, Jan Cybis pisał: „Malując z natury, chcemy stworzyć płótno, które by dopowiadało naszemu przeżyciu malarskiemu wobec tej natury, więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych, na których koncepcję nas ta natura naprowadza. Wszystkie stosunki w naturze muszą być transponowane na warunki płótna (płaszczyzna) i nabrać tam samodzielnego znaczenia. Kolor na płótnie powstaje dopiero przez kontrast z innym kolorami. Kolor niekonkypowany z założonej gry, a tylko naśladowujący kolor natury – nie działa malarsko. Im kolor będzie słuszniejszy, tym forma będzie pełniejsza (Cézanne) i tym bliższa realizacji plastycznej” (Wystawa Malarska Grupy K.P., katalog wystawy, Polski Klub Artystyczny „Polonia”, grudzień 1931).

Z jednej strony malarstwo kapistów było bliskie poszukiwaniom impresjonistów, ich asemantycznego sposobu widzenia świata, który nic nie znaczy, nie jest symbolem, nie odnosi do żadnej innej rzeczywistości pozawizualnej. Kapistów, podobnie jak wcześniejszą



generację, interesowały „prawa rządzące sztuką malarską, które odkryła epoka impresjonizmu”. Interesował ich kolor, barwne kontrasty, kolory dopełniające, znali mechanizmy gry barwnej. Jednak, jak zaznaczał Cybis, cała ta wiedza na niewiele się przydawała zarówno impresjonistom, jak i kapistom. „Maluje się w końcu na wycuciu” pisał w Dziennikach Jan Cybis. Związki z impresjonizmem ograniczały się jedynie do sfery dociekań intelektualnych, a nie rozwiązań czysto malarskich. Sam Cybis po latach wyraźnie i definitywnie od impresjonizmu się odcinał.

Kompozycje pejzażowe kapistów pochodzące z lat 20. i 30. mają w sobie cechę akcentowanej przypadkowości. Zwykle urywkowe kadry nie zamykały ściśle określonego motywu. Często odnosi się wrażenie, że wybór motywu był przypadkowy. Za przedmiot kolorystycznych przetworzeń mógł posłużyć dowolny wycinek natury. Jednak u kapistów nie chodziło również o wyinknowanie ujęcia. Była to demonstracja ich artystycznego credo – interesował ich wyłącznie przedmiot malarski. Była to forma buntu przeciw dominacji tematu i znaczenia pozaplastycznego.

Sama forma nie była nośnikiem znaczeń, w niej samej zawierał się sens i cel obrazu – upodabnia to kapistów choćby do znajdujących się na przeciwnym biegunie konstruktywistów. To był jedynie punkt wyjścia. Z czasem każdy z artystów zaczął szukać własnej drogi, swojej interpretacji początkowych, wspólnych poszukiwań. W malarstwie Józefa Czapskiego tylko początkowo kolor był nośnikiem światła. Dość szybko w jego twórczości pojawiły się ciężkie i nasyczone masy barwne, które wnoszą element ekspresyjnego napięcia i dramatyzmu. Równie szybko własne poszukiwania rozpoczął Artur Nacht-Samborski, który de facto nigdy nie porzucił konturu oraz modelunku walorowego. Do głosu doszedł w jego malarstwie również pogłos niemieckiego ekspresjonizmu – sięgał chętnie po antyestetyczne rozwiązania. Bardzo często dochodziło na jego płótnach do gry między przedmiotem a barwą i formą. Całkowicie różny był również Zygmunt Waliszewski. W niezwykle sposób połączył kolor z tematem w słynnych „Ucztach Renesansowych”, „Toalecie Venus”. Nie bał się w odróżnieniu od kolegów z Komitetu literatury w obrazie.

Okres paryski zwieńczyły dwie wystawy, które były pierwszymi oficjalnymi pokazami prac artystów – jedna mniejsza odbyła się w Galerii Zak w Paryżu w 1930, a druga w genewskiej Galerii Moss w 1931. Obie zaowocowały dużym międzynarodowym sukcesem młodych artystów. W sierpniu 1931 większość z nich powróciła do Polski, z wyjątkiem Nachta, który pozostał w Paryżu do 1939.

W latach 40. i 50. XX wieku większość kapistów objęła stanowiska

profesorów w akademiach sztuk pięknych. Jan Cybis i Artur Nacht w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Hanna Rudzka-Cybisowa w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a Artur Nacht i Piotr Potworowski w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Gdańsku. Ich rola w kształtowaniu polityki kulturalnej kraju stała się znacząca, a z biegiem lat niemal kluczowa. Jedną z zalet kapistów na gruncie malarstwa polskiego było ugruntowanie wysokiej kultury plastycznej i „dobrej roboty malarskiej”. Kapiści skupieni w „Głosie Plastyków”, reprezentowali, jak żadne inne ugrupowanie tamtego czasu w kraju, nowoczesną postawę wobec tradycji i kultury. Wolni od narodowych idiosynkrazji, rozumieli historię malarstwa jako całość, która żyje i jest aktualna, i która, co ważne, podlega kryteriom współczesnej oceny. W redagowanym przez nich piśmie reprodukowali zarówno najlepsze malarstwo dawne, jak i współczesne. Czuli misję budowania powszechnej świadomości plastycznej, wyjaśniali i omawiali zagadnienia plastyczne. Wśród kapistów było zresztą kilku artystów-krytyków obdarzonych dużym talentem literackim (m.in. Józef Czapski, Jan Cybis, Tytus Czyżewski).

W ogólnym rozrachunku twórczość kapistów należy umieścić między awangardą a tradycjonalizmem. Opowiadali się oni za artystycznym umiarem, nie odrzucali tradycji, ich twórczość wpisywała się w szersze, ogólnoeuropejskie tendencje sztuki czerpiącej inspirację z nurtów klasycznych, jednocześnie przywołując odkrycia awangardy. Była ona niewątpliwie zjawiskiem niejednorodnym, ale rola ich ugrupowania i wpływ, który wywarli na sztukę polską po 1945, były bardzo duże, może nawet największe spośród wszystkich ugrupowań powstałych w okresie XX-lecia międzywojennego.

To właśnie wspomniani wyżej profesorowie w dużej mierze decydowali o tym, jaka powinna być sztuka i narzędzia ku temu niewątpliwie dawała im praca na uczelni. Warte podkreślenia jest to, że koloryzm, jak mało który nurt, łączył się nawet z socrealizmem. W okresie powojennym pręźnie działały ośrodki takie jak Warszawa czy Kraków, ale szybko dołączył do nich Gdańsk z tzw. szkołą sopocką oraz Poznań. Opierały się one na wielkich indywidualnościach, takich jak Wacław Taranczewski, Artur Nacht-Samborski czy duet Emil Krcha i Eugeniusz Geppert. Założenia koloryzmu powojennego w 1946 trafnie zdefiniował Mieczysław Porębski, pisząc: „Aktualny nasz 'akademizm' ma charakter specyficzny. Rygorem dla niego jest naturalne widzenie rzeczy. (...) Równocześnie koncentruje cały wysiłek twórczy na wysublimowanej spekulacji kolorystycznej. (...) Nie jest to wiernie powtarzanie optycznego doświadczenia rzeczywistości, ale nie jest to też niezależna od rzeczywistości, abstrakcyjna igraszka barwna. (...) Układy barwne wiążą się, wyraźnie ze skonkretyzowanym wyglądem rzeczy i to decyduje o ich sensie i charakterze. Istotą osiągnięcia formalnego jest natomiast to, że przedstawiony wygląd nie jest przypadkowym zbiegiem momentów optycznych, nie jest tylko przelotną, wrażeniową



notatką. Jest to wygląd, który został we właściwy malarstwu sposób zracjonalizowany. Momenty wyglądowne sprowadzono tutaj do świadomie wybranych kolorystycznych zasad i założeń (...) żeby nadać rzeczywistości emocjonalne natężenie i wagę intelektualną. Konstrukcja barwna jest tu instrumentem organizującym przedmiotowe wzruszenie. Towarzyszy jej stosowna konstrukcja układu kompozycyjnego: uporządkowanie rytmów liniowych i kierunkowych, wyszukanie proporcji, jasna dyspozycja plam i figur (...). Swoisty racjonalizm koloru i formy oraz rygorystyczne respektowanie prawdopodobieństwa wyglądowno determinują tę, sztukę, w jej akademickim stabilizowaniu i akademickiej perfekcji" (Mieczysław Porębski, *Sztuka naszego czasu*, Warszawa 1956, s. 27-28).

Objęując całość założenia, jakim w II połowie XX wieku był w Polsce koloryzm, można było wyróżnić dwie „szkoły”: sopocką i poznańską. Tym, co wyróżniało pierwszą z nich, była poglądowna monolityczność jej kadry. Zarówno pierwsi założyciele, jak i późniejsi wykładowcy, byli uznawani za kolorystów. Choć równolegle rozwija się w Polsce ruch awangardowy, Polscy kolorysty prawdziwym kultem otoczyli Cézanne'a. Chcieli kontynuować nie tylko jego postawę artystyczną, ale również etyczną, która skupiała się na uczciwości w studiach nad naturą. W obliczu niemożliwości obiektywnego ukazania świata, obraz powinny tworzyć – ich zdaniem – jak u Cézanne'a cząstkowe doznania, zmieniające się wraz z punktem widzenia. Oznacza to, że wewnętrzna logika obrazu stoi w sprzeczności z naturą, podlega własnym prawom malarskim. Lekcja Cézanne'a miała swoją kontynuację zarówno w kubizmie, jak i fowizmie, których następstwem była sztuka abstrakcyjna. Mimo upływu czasu i dynamicznych zmian w rozwoju myśli artystycznej zatrzymali się na odkryciach Cézanne'a. Monolityczna struktura poglądów założycieli i wykładowców na Wybrzeżu sprawiła, że nigdy nie zaistniał tu konflikt postaw awangardowych i tradycjonalistycznych, typowy – a nawet kluczowy – dla innych środowisk artystycznych. Do siódemki założycieli dołączyli następnie Artur Nacht-Samborski, Jan Wodyński, Stanisław Teisseyre, Stanisław Borysowski, Jan Cybis, Piotr Potworowski. Pełniące funkcję rektora Mariana Wnuka, który wyjechał do Warszawy w 1949, zastąpili Stanisław Horno-Popławski i Adam Smolana. To oni nadawali ton życiu artystycznemu całego Wybrzeża. W ich gronie rodziły się najważniejsze inicjatywy, takie jak prekursorska idea Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie. Z właściwym sobie entuzjazmem przyłączyli się do odbudowy zniszczonego Gdańska, przeprowadzając m.in. plastyczną renowację obiektów przy Drodze Królewskiej w Gdańsku.

Sytuacja odmieniła się w momencie „odwilży”. Wówczas artyści ze słynnej wystawy w Arsenale z 1955 zdecydowanie odcięli się od tradycji postimpresjonistycznej. Wyjątkiem może być tutaj twórczość Piotra Potworowskiego, na którą szczególnie wpływ miała znajomość z Cybisem. To on uwarzył go na barwę. Potworowski w swój własny, indywidualny sposób przetworzył jednak możliwości koloryzmu w wydaniu kapistów. Wpływało to z jego licznych postkubistycznych inspiracji, ale także zdolności artysty do konstruktywistycznego przetwarzania rzeczywistości.

Choć głównym punktem wyjścia w jego kompozycjach był pejzaż, artysta sprowadzał go do zestawienia plam barwnych na płótnie. Analizował naturę pod kątem kolorów tak, że stawała się ona pretekstem do wariacji na temat barw.

Po odwilży rodzi się w Polsce nowa odmiana kolorystycznej abstrakcji. O tym zjawisku Anda Rottenberg pisała następująco: „Galerie i salony napelniają się abstrakcyjnymi obrazami całej plejady malarzy: od metafizycznych płócien Stanisława Fijałkowskiego z Łodzi, ostatniego ucznia Strzeńskiego, przez rozświetlone, radosne, niemal pejzażowe malarstwo Tadeusza Dominika; dramatyczne figury osiowe Jana Lebensteina; „brutalizujące” kompozycje Aleksandra Kobzdeja; taszyzujące płótna Rajmunda Ziemińskiego, po nasycone czystymi barwami, koncentryczne kręgi Wojciecha Fangora” (Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa 2005, s. 81). Słowa znanej krytyczki sztuki w syntetyczny sposób obejmują różnorodność zjawiska. Wygląda na to, że każdy z artystów wyróżniał się swoją własną recepcją koloryzmu. Nie można tutaj nie wspomnieć o Stefanie Gierowskim, którego abstrakcyjne, surowe w formie płótna były od początku traktatem na temat natury malarstwa w ogóle. Artysta podejmował zagadnienia, które były znamienne dla grupy kapistów, takie jak: funkcja światła, błysk i matowość, faktura koloru, współgranie gam barwnych czy napięcia kompozycyjne. Po latach widać, że polska szkoła koloru połączona z regułami konstruktywizmu dały solidne podstawy artystom, takim jak Tomasz Ciecierski czy Leon Tarasewicz, którzy należą dzisiaj do czołowych przedstawicieli polskiego malarstwa współczesnego. U źródła ich poszukiwań leży supremacja koloru i światła jako naczelny środek wyrazu. Krzysztof Kostyrko podkreślał, że „polscy kolorysty uwzględniali dodatkowo w percepcji „dodatkowy filtr oglądu”, estetykę swoiście pojętej dekoracyjności obrazu jako płaskiej, jednolitej powierzchni, maksymalnie zrównoważonej w swoich wewnętrznych, harmonijnie rozbudowanych napięciach barwnych” Krzysztof Kostyrko, *Władysław Rutkowski*, katalog wystawy, Poznań 1970. Można powtórzyć za badaczem, Wacławem Puczyłowskim, który podsumowując koloryzm w malarstwie polskim II połowy XX wieku, zaprzeczał temu, że koloryzm w rodzimym malarstwie był formułą zachowawczą czy konserwatywną. Wprost przeciwnie, stanowił punkt odniesienia dla modernizmu, a nawet awangardy. W twórczości wymienionych wyżej artystów estetykę bliską koloryzmowi można odnaleźć niezależnie, czy tworzyli w nurcie malarstwa materii, informel czy nowej figuracji. Niewątpliwie zasługą kolorystów było skupienie artystów działających po wojnie na czysto malarskich problemach. Dotyczy to także prac abstrakcyjnych, które wychodziły od analizy wewnętrznej struktury obrazu. Dopiero śmierć Czesława Rzepińskiego w 1995 symbolicznie zakończyła epokę polskiego koloryzmu, ale jego spadkobiercy dalej tworzą i ewoluują. Wacław Puczyłowski, *Koloryzm w malarstwie polskim drugiej połowy XX wieku*, „Roczniki Humanistyczne” 2008–2009, Tom LVI-LVII, zeszyt 4

1 †

**ZBIGNIEW PRONASZKO**

1885-1958

"Cztery akty w pracowni", 1935

olej/deska, 23,5 x 33 cm

sygnowany p.d.: 'z. pronaszko'

opisany na odwrociu: 'Cztery akty w pracowni | 1935'

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**

porównaj: Helena Blum, Zbigniew Pronaszko, Warszawa 1983, s. 46

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 300 - 6 400 EUR

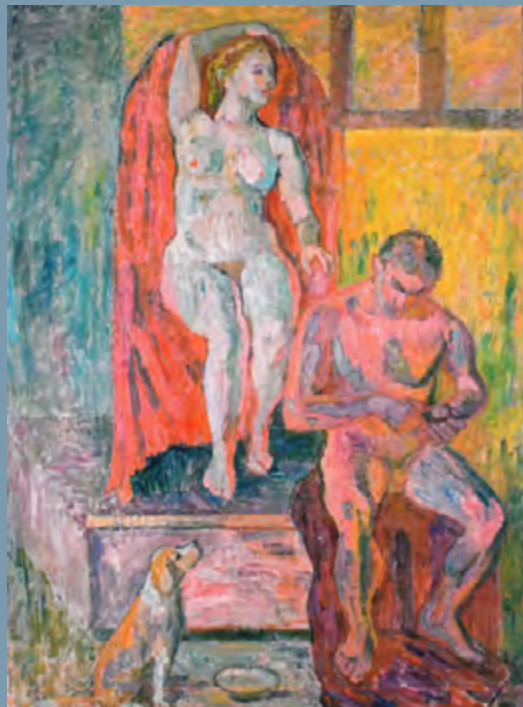
„Pięćdziesiąt lat trudu artysty, jego sztuka, wieczne poszukiwanie samego siebie i wieczne odnajdywanie siebie. Zmienność poglądów, trwałość poglądów, jedne światy zastępowane innymi, jedne formy zastępowane drugimi formami”.

Ignacy Witz, Zbigniew Pronaszko, „Życie Warszawy” 1957, nr 123, s. 3





Zbigniew Pronaszko, *Trzy akty w pracowni*, 1934,  
olej, płótno, 132 x 125, Muzeum Narodowe w Krakowie, archiwum prywatne



Zbigniew Pronaszko, *Modele (Dwie postaci i pies)*, 1936,  
olej, płótno, 200 x 150, Muzeum Narodowe w Krakowie,  
archiwum prywatne

# W PRACOWNI ZBIGNIEWA PRONASZKI

Zbigniew Pronaszko był współtwórcą pierwszego polskiego awangardowego ugrupowania – formistów. W programowym tekście grupy, napisanym przez Pronaszkę do katalogu pierwszej wystawy ekspresjonistów (która dwa lata później przyjęła nazwę „Formiści”) artysta wyraził przekonanie, że najważniejszymi wartościami w malarstwie są forma i barwa. Skupieni wokół ugrupowania artyści, dążyli do uproszczenia, geometryzacji oraz deformacji przedstawienia. Choć formistyczny etap twórczości, w jego malarstwie trwał zaledwie kilka lat, to każdą fazę twórczości Zbigniewa Pronaszki charakteryzowała świeżość i odkrywcość. W malarstwie Pronaszki bardzo szybko pojawił się zwrot ku bardziej tradycyjnym ujęciom ludzkiej sylwetki oraz pejzażu. Na początku lat trzydziestych malarz związał się z grupą artystyczną „Zwornik”, której założeniem było „dobre malarstwo” i zainteresowanie barwą jako środkiem budowy kompozycji malarskich.

Od tego momentu, głównym punktem zainteresowania Pronaszki w malarstwie stał się kolor, a dominującym tematem portret. W obrazach z lat 1925-32 budował swoje kompozycje wyłącznie nasyconą kolorystyką, kładzioną szerokimi impastami. W kolejnych latach zaczął nakładać farbę krótszymi pociągnięciami pędzla. Reprezentatywną dla dzieł z drugiej połowy lat trzydziestych jest seria obrazów przedstawiających modelki w pracowni. Artysta wprowadził wówczas gwałtowne zestawienia barw

intensywnych, mocnych, niekiedy agresywnych, wykorzystywał kontrasty tonów ciepłych i zimnych. Zdzisław Kępiński, autor wstępu do katalogu monograficznej wystawy artysty w warszawskiej Zachęcie w 1957 roku, w długim fragmencie poświęconym twórczości artysty z omawianego okresu zmitologizował jego rolę w dziejach polskiego koloryzmu, uznając malarza za „pre-kolorystę” i duchowego ojca wyżej wymienionego ruchu. Jego zdaniem Pronaszko był w tym czasie „jakby zapowiedzią rewelacji kapizmu i poniekąd nieświadomym jeszcze wówczas przyszłości Janem Chrzcicielem tamtego ruchu w Polsce, pierwszym, głoszącym na kompletnej głuszy nową ewangelię koloryzmu” (Zdzisław Kępiński, *Wystawa malarstwa Zbigniewa Pronaszki*, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1957, s. 24). Kolorystyczny etap w malarstwie Pronaszki zaczął się na kilka lat przed pierwszym pokazem prac kapistów w kraju w 1931 roku.

Również ten okres malarstwa Pronaszki był wewnętrznie zróżnicowany i miał kilka faz. Co należy podkreślić, koloryzm Pronaszki nie miał charakteru programowego, był raczej intuicyjny. Tworzył zwykle bujne, malarskie kompozycje. Posługiwał się intensywnym kolorem, czasami wzbogacał koloryt lokalny przez wprowadzanie rozwibrowania koloru i gradacji. Był to koloryzm żywiołowy, niekiedy dążący do pewnej ekspresyjności. Obrazy były „ciężkie” i „soczyste”. Nie była to jasna i radosna wersja koloryzmu



zaczepnięta od kapistów. Barbara Majewska, w swojej recenzji wystawy 1957 roku, zniuansowała kwestię prekursorstwa malarstwa artysty w stosunku do kapizmu, stwierdzając, że rozbitcie plamy miało w jego pracach charakter intuicyjny, co odróżniało stosowaną przez niego metodę od analitycznych procedur malarskich propagowanych przez kolorystów. Styl obrazów Pronaszki z lat 1925–1932 określiła mianem koloryzmu syntetycznego, cechującego się operowaniem kolorem lokalnym przedmiotu na dużych powierzchniach płótna.

Prezentowany w ofercie obraz jest reprezentatywnym przykładem malarstwa artysty z lat 30. W tym czasie zaczął posługiwać się grubo nakładaną, gęstą plamą barwną. Prace te, obok kompozycji z okresu formistycznego, można uznać za najlepsze w dorobku twórczym Pronaszki. Kompozycja opiera się na intensywnych ciepłych barwach (czerwieniach, oranżach i żółcieniach) i akcentach tonów zimnych. Forma zbudowana jest kolorem i podkreślona konturem. Farbę nałożona została spontanicznym, szerokim ruchem pędzla. W omawianym okresie kolorystycznym malarstwa Pronaszki, jednym z najchętniej podejmowanych przez artystę tematów, był model w pracowni. Pod koniec XIX stulecia nastąpiła zmiana w podejściu do aktu. To nie mitologia i sceny alegoryczne zaczęły zapewniać usprawiedliwienie dla nagości, lecz pracownia artysty. Nagi model, podobnie jak w klasie

akademickiej, stanowił jeden z obowiązkowych i niezbędnych elementów w malarskim atelier, był czymś oczywistym. Nagie modelki i modele byli „pracownianymi utensyliami”, porównywalnym z gipsowymi odlewami i podiami. Feministyczna historia sztuki widziała w tych przedstawieniach wyraz przedmiotowej i biernej roli kobiety w sztuce zdominowanej przez paternalistyczną kulturę. W malarstwie polskim począwszy od XX wieku, przedstawienie modela w pracowni artysty, stało się najczęściej praktykowanym sposobem przedstawiania aktu. Jednak gdy model stał się głównym tematem i przedmiotem obrazu, stawał się czymś więcej niż tylko żywym manekinem.

Kompozycje Pronaszki przedstawiały modelki i modeli w pracowni, ustawionych na podiach, usadzonych w fotelach, ułożonych na kanapach wśród draperii lub stojących, trzymających wielobarwne tkaniny. Wielokrotne sięganie po ten temat, czyni z serii obrazów rodzaj zapisu artystycznej ewolucji. Prace te zatrzymują jednocześnie wyjątkową atmosferę malarskiego studia. Prezentowana w ofercie praca, jest jedną z kilku wersji tego tematu, którą stworzył Pronaszko w latach trzydziestych. Obraz wchodzi w bezpośredni dialog między innymi ze znajdującymi się obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie „Trzema aktami w pracowni” z 1934 roku, „W pracowni (Modele)” 1936 czy „W pracowni” z lat 1946-1947.

2 †

**JÓZEF CZAPSKI**

1896-1993

**"Słone. Pejzaż z piaskiem", 1936**

olej/plótno, 46 x 38 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. CZAPSKI 36'

opisany na krośnię: 'SŁONE | PEJZAŻ Z PIESKIEM (słabo czytelne)'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

10 600 - 15 000 EUR

**POCHODZENIE:**

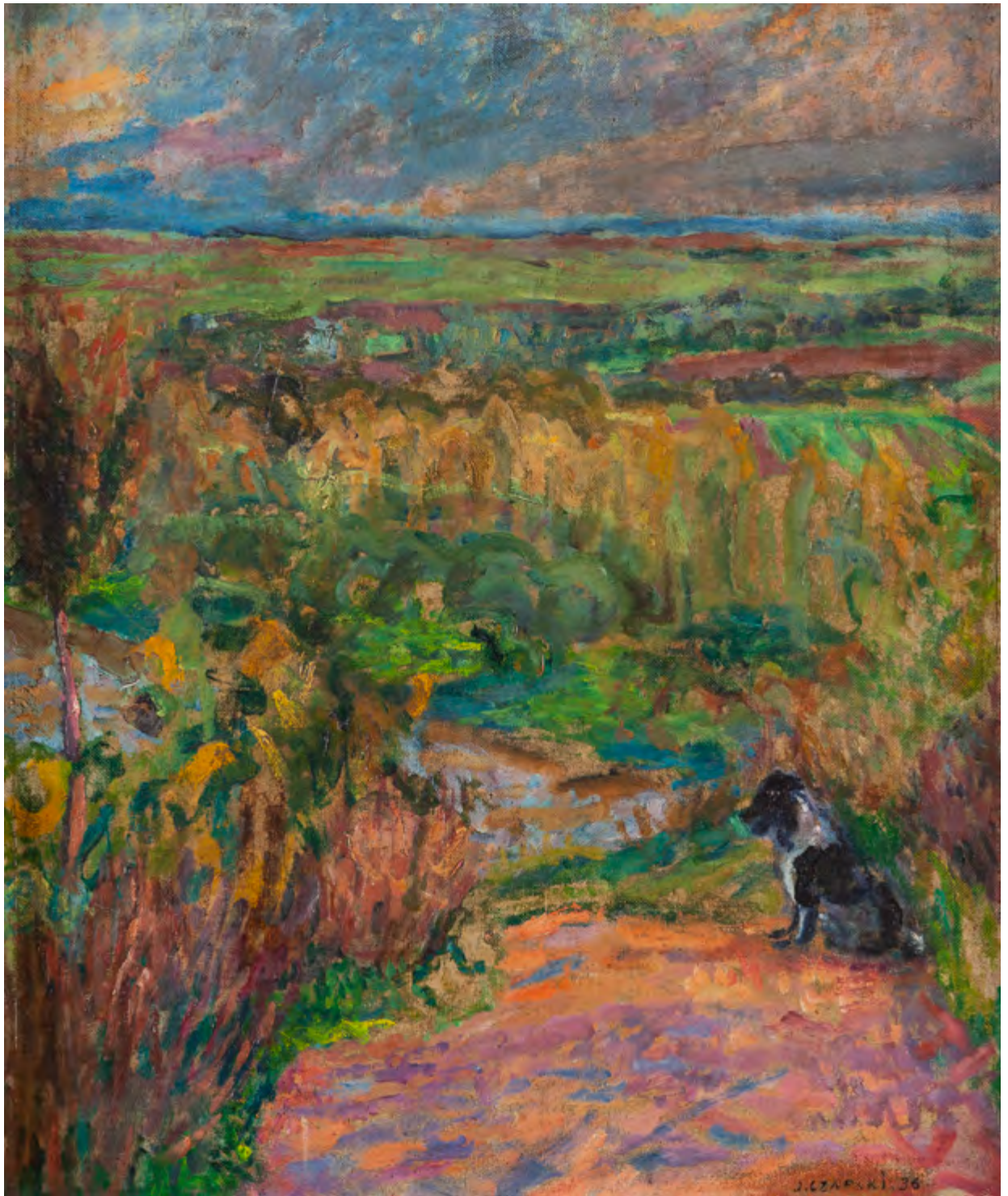
ze zbioru malarza Konstantego Mackiewicza (1894-1985)

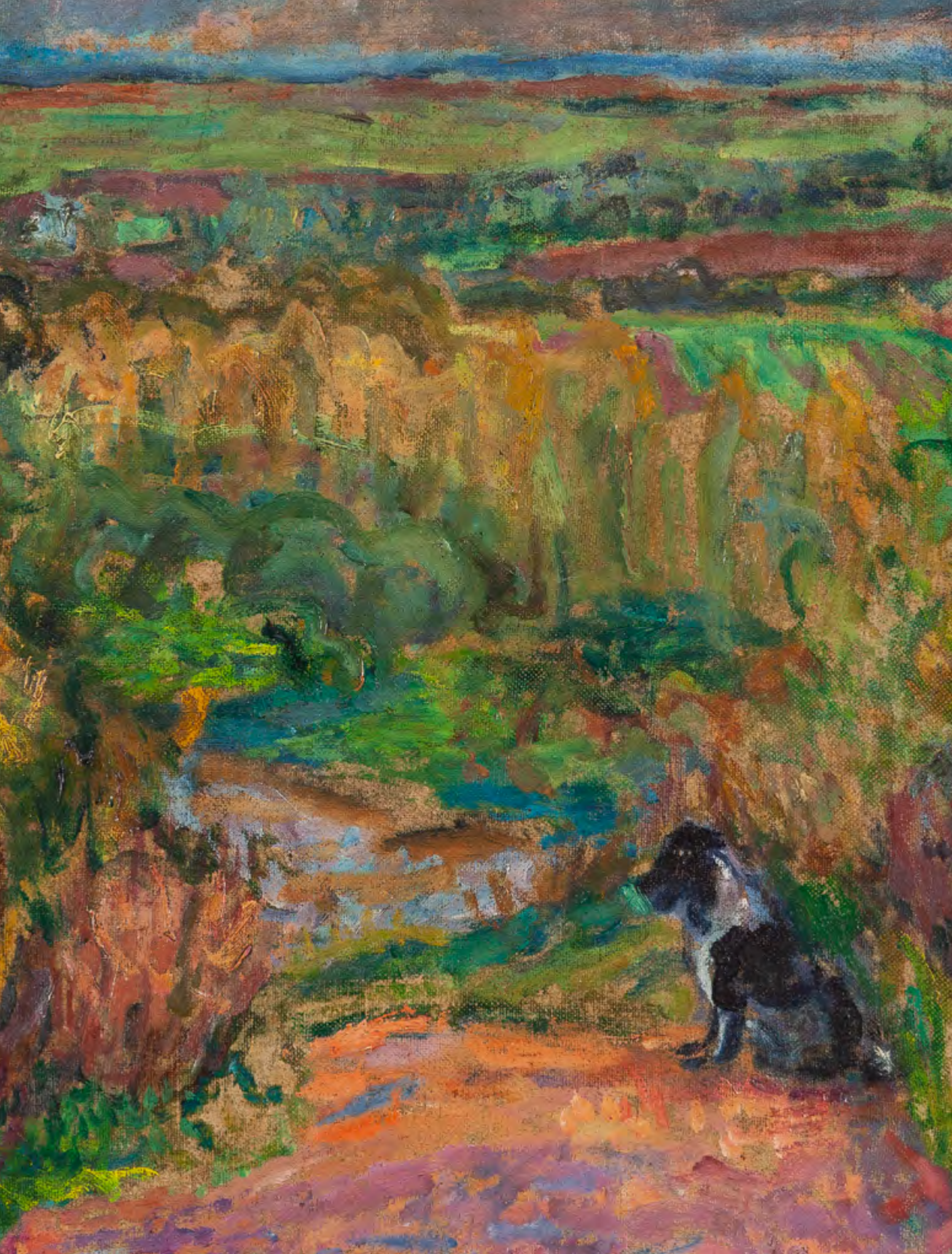
kolekcja spadkobierców Konstantego Mackiewicza

„Płaszczyzna gładka w zestawieniu z jaśniejszą plamą ciemnieje, a przy ciemnej jaśnieje; płaszczyzna szara w zestawieniu z czerwoną plama zielenieje itd. Na tym polega 'gra' barwna. Dopiero Cézanne, przesadzając nieraz, podał z całą jasnością zatracone w XIX wieku tak zasadnicze dla malarstwa prawo kontrastu”.

Józef Czapski, Józef Pankiewicz, Warszawa 1936, s. 183







# KOLORYZM JÓZEFA CZAPSKIEGO

Józef Czapski był rozkochany w malarstwie i malarskiej kulturze. Jak sam się określał, był przywiązany do „naprawdę malarskiego podejścia do sztuki”. Przez całą swoją artystyczną karierę prowadził rozważania o kolorze, rysunku, walorze, strukturze obrazu i harmonii w malarstwie. Czapski był człowiekiem pełnym przeciwieństw – pacyfistą odznaczonym orderem *Virtuti Militari*, czytającym malarzem i malującym pisarzem. Pomimo wykształcenia zdobytego pod okiem Pankiewicza i silnego związku z kapistami nie porzucił indywidualnych artystycznych poszukiwań i z czasem na przekór oczekiwaniom zafascynował się sztuką Soutine'a i de Stäela. Wydaje się, że jego celem było przede wszystkim niestawianie sobie barier, stąd jego twórczość plastyczna cechuje się znaczną niejednorodnością.

Chociaż Czapski związał się na początkowym etapie swojej twórczości z artystami z kręgu Komitetu Paryskiego, kapistowska wersja koloryzmu szybko okazała się być wystarczającym językiem plastycznemu dla treści, które chciał wyrażać i przekazywać. Jego obrazy wkrótce przestały być zgodne z doktryną dochodzenia do wyrafinowanych i rozwirowanych chromatycznych „rozstrzygnięć” koloru i płaszczyzny obrazu, tak charakterystycznych dla kapistów. W malarstwie interesowało go to co najistotniejsze – człowiek oraz prawda ludzkiej egzystencji. Zaczął tworzyć obrazy, które wychodząc od kolorystycznej estetyki, starały się za pomocą kompozycji, koloru i jego światła wyrażać więcej niż zakładała kapistowska doktryna. Polski koloryzm, którego jednym z celów było uwolnienie malarstwa od patriotycznych powinności, przestał być wystarczającym językiem do wyrażania tego co go najbardziej nurtowało – ludzkich kolei losu. To nie sensualność i intuicyjność rejestracji obrazu były najważniejsze, choć w sposobie notowania natury i jej zjawisk bardzo długo pozostawał wierny początkowo przyjętym założeniom. Przez całą artystyczną karierę, postuluwał studiowanie z natury oraz poszukiwanie prawdy w malarstwie.

Jego kompozycje zaskakują. Kolor w obrazach często jest ciężki i tonalnie głęboki, kompozycje dopełnione są płaszczyznami szarości i zestawieniami dysonansowymi oraz konturowym zarysem kształtów. Pozwalało mu to na potęgowanie malarskiego przekazu treść obrazu, która wychodziła

poza warstwę formalnej struktury kompozycji. We wstępie do katalogu wystawy Józefa Czapskiego z warszawskiej Zachęty w 2007 roku, Richard Aeschlimann, pisał, iż pomimo fascynacji malarstwem Bonnard, Czapski częściej okazywał się być malarzem waloru aniżeli kolorystą. Temperament malarski z biegiem lat zbliżył go do ekspresjonistów (np. do grupy *Der Blaue Reiter* np. czy Emila Noldego). W obrazach Czapskiego kolor nigdy nie pełnił funkcji jedynie dekoracyjnej. Aeschlimann nazywa jego malarstwo genialnym połączeniem impresjonizmu oraz ekspresjonizmu.

Kiedy w 1931 roku Czapski wrócił do Polski, związał się z Warszawą. Brał żywy udział w życiu artystycznym: wystawiał razem z kapistami i coraz aktywniej uczestniczył w dyskusjach na temat sztuki jako krytyk. Z tego okresu pochodzą jego pierwsze publikowane szkice, zamieszczone m.in. na łamach „Głosu Plastyków”. Wówczas też wydał monografię twórczości Pankiewicza (1937).

Z tego czasu pochodzi prezentowana w ofercie aukcyjnej praca. Obraz malowany jest szybko, pospiesznie, niemal szkicowo. Kompozycją rządzą kolor i forma, temat wydaje się tu być sprawą drugorzędą. Obraz znajduje się jeszcze wyraźnie w orbicie oddziaływania estetyki kapistów. Powierzchnia płótna jest miejscem transpozycji natury, transpozycji dokonywanej za pomocą środków plastycznych, z wyeksponowaną rolą czystego koloru na czele. Jednak wydaje się jakby Czapski kładł nacisk nie tyle na samoistne wartości koloru, ale na jego wewnętrzną siłę. Dla jej wydobycia Czapski zastosował plamy żywych, jaskrawych barw, wprowadzając barwne dysonanse. Artysta nakłóżył farbę drobnymi pociągnięciami pędzla, dzięki czemu uzyskał wrażenie delikatnie drgającej przestrzeni. Żmudność techniki karze zastanowić się, czy autor nie celebrował w ten sposób podjętego tematu, czy nie napawał się zwyczajnością. Z kolei wibrująca powierzchnia obrazu zdaje się przypominać odbiorcom o ulotności spokoju. Jednak obraz wpisuje się już także w charakterystykę, późniejszej, powojennej twórczości artysty. Wówczas wyrazistość obrazów podkreślała też kompozycja, zwykle swobodna, otwarta, ze śmiałym kadrowaniem, a także deformacja: niezwykle swobodna, niekiedy wręcz groteskowa, będąca efektem skrótowego traktowania elementów, zwłaszcza postaci ludzkich.

3 †

## **JAN CYBIS**

1897-1972

**"Odpoczynek"**, 1963

olej/ płótno, 65 x 81 cm

sygnowany p.d.: 'J. Cybis'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN CYBIS WARSZAWA ul. Karowa 14/16 |  
"Odpoczynek" 1963 r. 65 x 81 | Kat M.N. 387'

estymacja:

**100 000 - 150 000 PLN**

21 200 - 31 800 EUR

### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Poznań

### **LITERATURA:**

Tadeusz Dominik, Jan Cybis, Warszawa 1984, nr. kat. 334, s. 134

Jan Cybis, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1965, nr. kat. 387

### **WYSTAWIANY:**

Jan Cybis, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 1965

„Obowiązuje w malarstwie nie tylko to, co widzę, ale i jak widzę.  
(...) Widzieć ! Widzieć świadomie ! Widzieć po malarsku.  
To warunek pierwszy. Warsztatowo przedstawia to umiejętność  
tłumaczenia światłą na farbę”.

Jan Cybis, Notatki malarskie, Dzienniki 1954-1966, Warszawa 1980, s. 35



4 †

**JAN CYBIS**

1897-1972

**"Bukiet na stole", 1971-72**

olej/ płótno, 60,5 x 73,5 cm  
sygnowany l.d.: 'J. Cybis'

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

12 800 - 17 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Warszawa

**LITERATURA:**

Tadeusz Dominik, Jan Cybis, Warszawa 1984, nr. kat. 541, s. 137, il. nr. 63, 64

„Cybis jest wielką świadomością malarską. Powaga spojrzenia i odczucia sprawia, że głęboki sens jego płócien odkrywa się nie od razu, ujawnia się on dopiero na dłuższej fali. Do fascynującego portretu, bardzo impresjonistycznego pejzaż, kwiatów i martwej natury wracamy ciągle, odkrywając coraz to nowe uroki dobrego malarstwa”.

Jerzy Malina, Salon Wiosenny warszawa maj-czerwiec 1964, „Przegląd Artystyczny”, R. I, Nr 6, 1946







# KOLORYZM JANA CYBISA

Początki malarstwa Jana Cybisa wiążą się z formizmem i klubem „Gałka Muszkatołowa”. Na związki z formizmem wskazują wczesne prace artysty pochodzące z 1923 roku, w których na wzór formistów, formy ujęte są w charakterystyczne, mocne rytmy. Bardzo szybko jednak jego poszukiwania zwróciły się w kierunku koloru. „Kolor istnieje tylko w stosunku do innego koloru” zwykł mawiać nauczyciel i mentor Cybisa, Józef Pankiewicz. Jan Cybis szybko został uznany za duchowego przywódcę i lidera grupy artystów związanych z Komitetem Paryskim.

Z czasu pobytu w Paryżu prac Cybisa nie zachowało się wiele. Tworzył wówczas głównie martwe natury, utrzymane w ciemnej tonacji barwnej, o dekoracyjnych, rytmicznych układach i „witrażowym” układzie kolorów, w których Zdzisław Kępiński doszukiwał się inspiracji malarstwem Gustave’a Courbета. W trakcie pobytu w Paryżu, kapiści prawie nie wystawiali. Duży był w tym udział właśnie Cybisa, który przez 5 lat pobytu w stolicy Francji, nie chciał nawet o wystawach słyszeć, ponieważ uważał, że on i jego koledzy nie mają jeszcze wiele do pokazania i zaoferowania. Pierwsza wystawa odbyła się dopiero w 1930 roku w Galerii Zak. Pierwsza krajowa wystawa ugrupowania odbyła się z kolei w 1931 roku w Polskim Klubie Artystycznym w hotelu „Polonia” w Warszawie. Wystawie towarzyszył katalog, zaopatrzony w krótki wstęp, który był rodzajem artystycznego manifestu grupy. Napisany został przez Cybisa, który w kolejnych latach chętnie i często próbował swoich sił na polu eseistyki. Był to program grupy, ale w dużej mierze samego Cybisa, który realizował go konsekwentnie przez całą karierę. W tekście pisał między innymi: „Nie chcemy zadziwiać żadnymi trick’ami, stwarzaniem złudzeń optycznych, wypukłości czy dali, ani robieniem ‘obrazów’ modernistycznych czy innych (images). Płótno nie musi być wykonane, ale musi być rozstrzygnięte po malarsku” (Głos Plastyków, R. II, nr 12). Punktem wyjścia był dla niego często świat natury. Obserwując z wielką wnikliwością świat niezmienny, rzeczy dobrze mu znane i bliskie, wydobywał ich coraz obfitsze, ale i coraz prostsze bogactwo optyczne. Cybis na przestrzeni całej malarskiej kariery przeświecała wiara w powagę zadań artystycznych dzieła, szczeroci wobec twórczego obrazu.

W pracach z lat 30. w obrazach Cybisa widoczne są jeszcze zarysy konturu, nie tyle co linii obrzeżającej kształty lecz konturu uzyskanego wyłącznie kolorem. Prowadzi go po liniach styku barw kontrastujących ze sobą lub wzajemnie się dopełniających. Dzieła te odznaczają się relatywną precyzją

w odtwarzaniu elementów kompozycji. Na wzór Bonnard’a, tworzył coś w rodzaju barwnej arabeski. W roku 1939 grupa kapistów przestała formalnie istnieć. Każdy z artystów zaczął podążać swoją indywidualną artystyczną drogą.

Wbrew obiegowej opinii, Jan Cybis nie poszedł ślepo drogą wytyczoną przez impresjonistów. Poszukiwał on raczej budowy kształtu i kompozycji. W malarstwie impresjonistów najważniejsze było światło. Było energią, wszystko co malowane na obrazach impresjonistów żyje światłem. Postulat „wszelką wizję i formę buduje się kolorem” w gruncie rzeczy oznacza postulat nie barwności, lecz zasadę świetlistości zjawisk. „Cienie modelujące kształty i gradacje budujące przestrzeń należało widzieć jako płaszczyzny promieniujące światłem. Promieniując w sposób zróżnicowany w zależności w zależności od ich budującej funkcji, ale zawsze z tendencją do maksymalnej świetlistości. Kolor, czystość i dźwięczność barwna płaszczyzn była sprawdzianem nie siły oświetlenia, lecz siły światła obrazu, siły z jaką świat prezentował się oku i wydobywał na planszę obrazu. (Zdzisław Kępiński, Jan Cybis, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1965, s. 9-10). W obraz powojennych, budowanych konsekwentnie kolorem, widać zdecydowane różnice względem prac wcześniejszych. W miejsce barwnych polifonii pojawiły się gamy chromatyczne, oparte na jednym zasadniczym tonie, głównie na barwach chłodnych, często zniuansowanej i subtelnej szarości. W miejscu kontrastów tonów ciepłych i zimnych, coraz chętniej stosował kontrasty tonów jasnych i ciemnych oraz grę walorów. Ujawniła się też skłonność do gruboziarnistych faktur, które będą odgrywać z biegiem lat coraz ważniejszą rolę jako środek wyrazu w malarstwie artysty. W dojrzałej fazie twórczości, Cybis często „lepił” olejną farbą, małymi grudkami, czasami niemal „tynkował” swoje obrazy. „Smarował” je stosując bardzo dużą ilość, gęstej farby olejnej. Używał do tego pędzli niemal bez włosia. Jednak nie o efekty fakturowe mu chodziło. Był to produkt uboczny usiłowaniu nadania obrazom i ich barwnym powierzchniom głębi i soczystości tonu. Dzięki takim rozwiązaniom światło było elementem ogarniającym, faktura wiązała lub odbijała światło padające na obraz i potęgowała lub osłabiała świetlną nośność koloru. W takim charakterze utrzymane są prezentowane w ofercie prace. Wpisują się charakterystykę malarstwa Cybisa, który raz po raz na nowo eksplorował odwieczne tematy malarstwa takie jak martwa natura, pejzaż czy akt.

5 †

**JAN CYBIS**

1897-1972

**"Ogrodzenie klasztoru (Dzwonnica)", 1952**

olej/plótno, 46 x 61,3 cm

sygnowany p.d.: J. Cybis'

opisany na odwrociu: '46 x 61 | JAN CYBIS Warszawa | 1952 | Dzwonnica | ogrodzenie

(- św. Katarzyny) | Klasztoru | ogrodzenie klasztoru dzwonnica'

na krośnie papierowa nalepka oraz liczne napisy i numery inwentarzowe

estymacja:

**80 000 - 100 000 PLN**

17 000 - 21 200 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja dr Krajewskiego, Warszawa

kolekcja Grażyny i Jacka Łozowskich, Wrocław

dom aukcyjny Polswiss Art, czerwiec 2019

kolekcja prywatna, Poznań

**LITERATURA:**

Wyobraźnia i rygor – polska sztuka współczesna z kolekcji Grażyny i Jacka Łozowskich,

katalog wystawy, Muzeum Miejskie we Wrocławiu, Wrocław 2017, s. 26.

Tadeusz Dominik, Jan Cybis, Warszawa 1984, nr. kat 192, s. 123, il. nr. 16, 17.

Jan Cybis, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1965, nr. kat. 162.

**WYSTAWIANY:**

Wyobraźnia i rygor – polska sztuka współczesna z kolekcji Grażyny i Jacka Łozowskich,

Muzeum Miejskie Wrocław, 2017

Jan Cybis, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 1965



6 †

**JAN CYBIS**

1897-1972

"Altana", 1927

olej/plótno, 38 x 55 cm

sygnowany p.d.: 'Jan Cybis'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Jan Cybis | [nieczytelne]'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

10 600 - 15 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, czerwiec 2019

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Jan Cybis 1897-1972, wystawa indywidualna w Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, grudzień 1997 – luty 1998

**LITERATURA:**

Jan Cybis 1897-1972, katalog wystawy indywidualnej w Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 125 (il.)

„Obraz dla kapisty rządzi się swoimi prawami, >zamykając<  
w granicach swych ram pełnię kompozycji, barw i formy”.

Jan Cybis, Aleksander Kotsis, „Głos Plastyków” II, 1932, s. 33



7 †

## ARTUR NACHT-SAMBORSKI

1898-1974

**Dziewczyna w czerwonej sukience**, lata 60. XX w

gwasz, olej/papier naklejony na płótno, 100 x 73 cm

estymacja:

**120 000 - 180 000 PLN**

25 500 - 38 200 EUR

### LITERATURA:

Artur Nacht-Samborski 1898-1974, [red.] Maria Gołąb, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Sztuki Współczesnej "Zachęta". Poznań 1999 (il.)

Artur Nacht-Samborski (1898-1974), wystawa monograficzna, [red.] Maria Kaczanowska, Halina Piprek, Bożena Szjana-Sierosławska, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie Warszawa, 1977 (il.)

„Bardzo odrębne są obrazy Nachta. Tonowanie szarozółtych i różowych tonów, zamykanie formy w kształt wydobyty z farb przez oświetlenie, deformacja ekspresjonistyczna i nad tem wszystkim niezmacony spokój szarego tła czy nieba, dają nutę zmęczenia i melancholii”.

### Mieczysław Sterling

Sam Nacht dla wielu był uosobieniem geniusza, tytana pracy i jednocześnie – niezwykle charyzmatycznego profesora, którego życie w równym stopniu było naznaczone wielkim szczęściem, jak i przejmującym cierpieniem. W swojej twórczości pozostał wierny akademickim założeniom wypracowanym przez twórców Komitetu Paryskiego. Urodził się pod koniec XIX wieku w Krakowie, w średniozamożnej, żydowskiej rodzinie. Na Akademii Sztuk Pięknych studiował krótko, bo w latach 1918-21. Jego profesorami byli najważniejsi artyści Młodej Polski – Wojciech Weiss i Józef Mehoffer. Przerwał studia, by następnie kilka lat (1921-24) spędzić w Berlinie i w Wiedniu, gdzie zetknął się z niemieckim ekspresjonizmem. Interesowała go twórczość Alexandra Archipenki, Marca Chagalla, Wassilego Kandinskiego i Paula Klee. W 1924 roku powrócił do Krakowa i wznowił przerwane studia – tym razem w pracowni Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, a potem – Józefa Pankiewicza. Bardzo szybko przyłączył się do grupy studentów zafascynowanych francuską awangardą i postanowił wraz z nimi wyjechać do Paryża. W 1929 uzyskał nagrodę w konkursie dla malarzy polskich mieszkających w Paryżu. Stamtąd pięć lat później wyruszył w podróż artystyczną do Hiszpanii i na Baleary. Do rodzinnego Krakowa wrócił dopiero w 1939 roku, osiem lat później niż inni kapiści. Po wybuchu wojny uciekł z całą rodziną do Lwowa. Przyjaciele uratowali go z tamtejszego getta i dzięki pomocy Janiny i Jana Strzałeckich oraz Marii Jarochońskiej udało mu się uciec do Warszawy. W 1942 roku uzyskał fałszywą tożsamość i świadectwo chrztu – z Artura Nachta przeobraził się w Stefana Samborskiego. Po wojnie, po krótkim pobycie na Saskiej Kępie w Warszawie przeniósł się do Sopotu, gdzie objął stanowisko profesora malarstwa na powstającej właśnie Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Wraz z innymi pomorskimi pedagogami, również silnie związanymi z koloryzmem i kapizmem, jak Jan Cybis, Piotr Potworowski, Juliusz Studnicki, Janusz Strzałecki, Jan Wodyński i Hanna Żuławska, znacząco wpłynął na ukształtowanie się tzw. szkoły sopockiej.







# NA STYKU SZTUKI I MYŚLI

Artur Nacht-Samborski jest wybitnym przedstawicielem malarstwa polskich kolorystów i chociaż przez lata jego sztuka nie cieszyła się należytą estymą, dzisiaj wreszcie zostaje dostrzeżony. Malarstwo rodzimych kapistów lokowano poza głównym nurtem sztuki współczesnej, zwracając się w swych opracowaniach ku awangardzie, czy sztuce mocnej ekspresji. Jak pisał Jacek Sempoliński:

„Malarstwo Samborskiego to już historia. Nie na tyle jednak, by można było je jasno określić, zobiektywizować. Na pewno jest wielkiego formatu, na pewno łączy w sobie najwyższą wrażliwość oka z głęboką kulturą, zmysłowe piękno z piękną myślą. Obrazy jego to zarówno spontaniczny 'rzut' doznania na płótno, jak i mądra konstrukcja – obie zaś cechy, zdynamizowane swym stałym przepleceniem wzajemnym, dają sztuce tej ciągły ruch dążący, by osiągnięty utwór stał się wzorem. Wzorem obrazu, wzorem równowagi pomiędzy naturą i sztuką”.

Jacek Sempoliński, Stefan Nacht-Samborski (1898–1974), „Biuletyn ZPAP” 1975, nr 1, s. 57

Nacht bowiem jak nikt inny umiejętnie zamykał w kształt plastyczny liczne napięcia oraz intelektualne wibracje, zrodzone na styku sztuki oraz myśli. Z przynależną mu śmiałością, oryginalnością barwnych rozwiązań, ale też różnorodnością malarskiej tkanki tworzył w swoich obrazach klimat na wskroś osobliwy i niepowtarzalny.

Twórczość Nactha można określić mianem sztuki autonomicznej, wymykającej się sztywnej klasyfikacji, ukształtowanej przez dwie tradycje: niemieckiego ekspresjonizmu oraz polskiego koloryzmu. W efekcie stworzył niepowtarzalną mieszankę stylów, dzięki któremu na stałe wpisał się w karty historii sztuki powojennej. Twórczość artysty z trudem poddaje się zarówno generalnym klasyfikacjom, jak i drobiazgowym rozbiorem. Wynika to między innymi z bardzo wyrównanego, wysokiego poziomu każdego ze stworzonych przez niego dzieł, ale też z faktu, iż prace artysty rzadko były datowane, natomiast bardzo często przemalowywane. W całej swojej twórczości Nacht pozostał wierny zaledwie kilku tematom, traktując je jako rodzaj medium, służącym do malarskich rozstrzygnięć. Na tych pozornie prostych kwestiach artysta koncentrował niemal całą swoją uwagę. Redagował je w coraz to nowych ujęciach, kombinacjach przestrzennych i kolorystycznych. Odrzucał kapistowski kult piktorializmu, cechujący zwłaszcza malarstwo Cybisa i Potworowskiego, nie rozmiłowywał się w tkance barwnej, a nawet do pewnego stopnia celebrował, jak pisała Joanna Pollakówna, „nieurodziwość” swojej sztuki. Stałym, powielanym i rozwijanym na nowo motywem dla Nactha była martwa natura, gdzie dostojne przedstawienie roślinne współegzystuje z kruchą doniczką lub wazonem. Nie bez przyczyny artysta przewrotnie nazywany był przez krytyków „malarzem fikusów”. Od lat 30. artysta tworzył obrazy będące niejako pierwowzorami wszystkich kolejnych malarskich kreacji, jak martwe natury z liśćmi, półpostacie ludzkie, czy budowane z skonstrastowanych ze sobą plam barwnych pejzaże. Powstałe w tym okresie prace łatwo nazwać ekspresjonistycznymi na co wskazują stosowane przez artystę plamy zintensyfikowanego koloru, przeciwstawianie sobie chłodnej z ciepłą tonacji, czy dosadne akceptowanie czerni. Prace powstałe po wojnie charakteryzują się mniejszym nasyceniem barw.



Artur Nacht-Samborski, fot. Yehudi - praca własna, źródło: Wikipedia Commons CC BY-SA 4.0

8 †

**TADEUSZ DOMINIK**

1928-2014

"Pejzaż", lata 50. XX w.

olej/ płótno, 58 x 74 cm

sygnowany p.d.: 'E. DOMINIK'

na odwrociu nalepka 'Desa | Dzieła Sztuki i Antyki | Przedsiębiorstwo Państwowe'

z opisem obrazu

estymacja:

**25 000 - 40 000 PLN**

5 300 - 8 500 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Dominik sięga do korzeni wielkiego odczuwania plastycznego. Tą bezpośrednią wrażliwość na podstawowy budulec, na kolor, mają niewinni. Przejawia się ona w malarstwie dzieci. Dominik nie jest dzieckiem i trudno mu przypisać autentyczną niewinność. Jest twórcą świadomym reguł gry. Maluje tak, jak maluje, ponieważ dokonał pewnego wyboru spośród wielu innych znanych mu możliwości. Połączył pierwotną surowość i świeżość z wyrafinowaniem, sięgnął do korzeni a równocześnie zebrał wyszukane owoce. Nie stoimy tu wobec pierwiastkowej niewinności, ale wobec wysublimowanej opowieści o niewinności. Jego dzieło ma szczególną wymowę uniwersalną: na swój sposób buduje mit wszelkiej sztuki. Mit ten, ta opowieść, ogarnia równocześnie jej podstawy i jej wysokie loty”.

Janusz Jarewicz, Dominik. Wystawa malarstwa. Z cyklu Artyści Akademii Sztuk Pięknych, 1996



9 †

**TADEUSZ DOMINIK**

1928-2014

**Kompozycja, 1962**

olej/plótno, 76 x 91,5 cm  
sygnowany i datowany l.d.: 'Dominik 62'

estymacja:

**80 000 - 100 000 PLN**

17 000 - 21 200 EUR

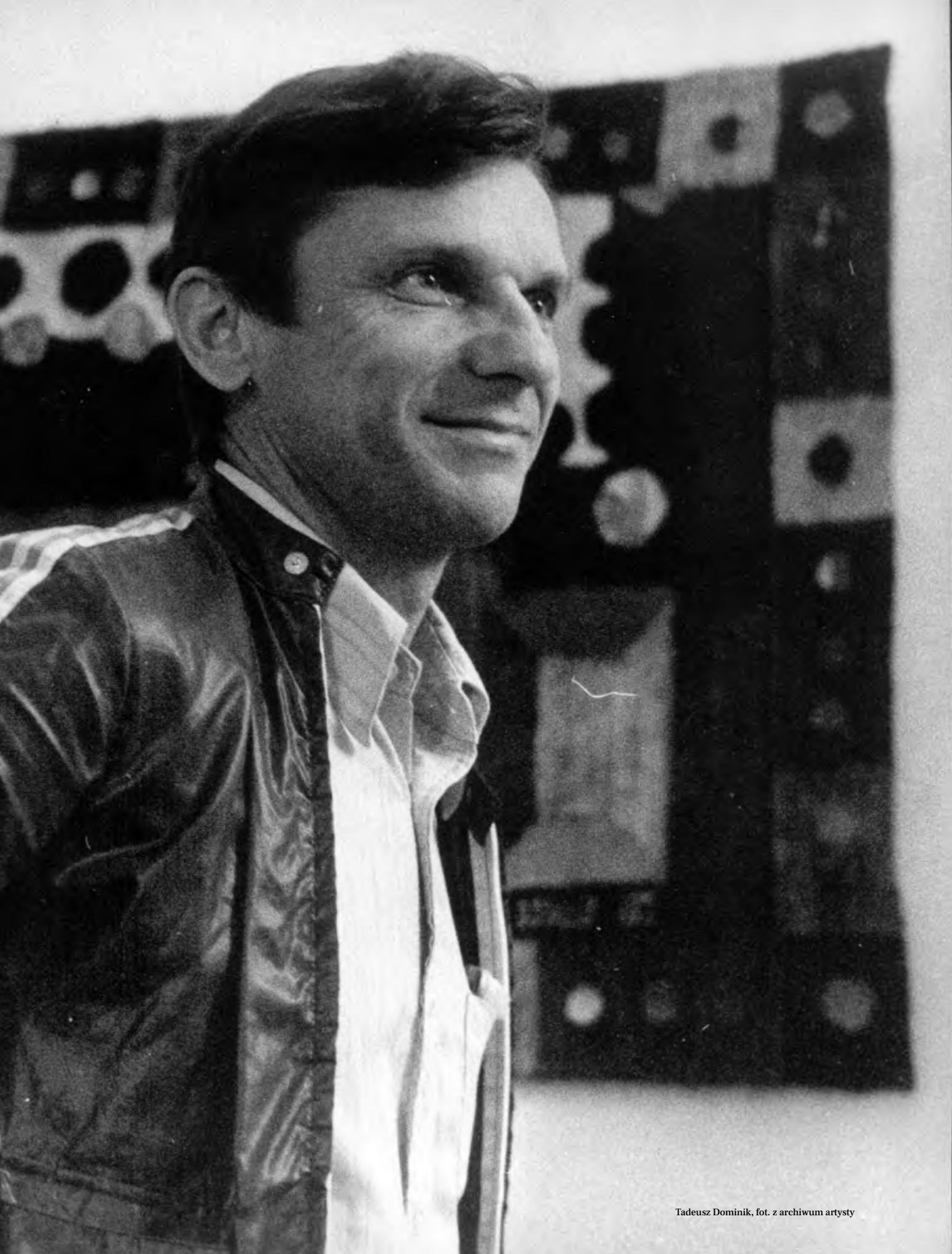
**POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2013  
kolekcja prywatna, Warszawa

„To, co zaskakuje najbardziej w obrazach Dominika, nie dotyczy samej tylko biegłości w posługiwaniu się malarskim tworzywem, nie jest wyłącznie kwestią obranej przed laty metody twórczej. Specyficzny charakter na wskroś pogodnych płócien, pełnych radości życia, wynika ze stosunku artysty do świata”.

**Aleksander Wojciechowski**





# ROZEDRGANA NATURA

Obrazy natury tworzone przez Tadeusza Dominika były efektem studiów w pracowni słynnego kolorysty, profesora Jana Cybisa. Artysta kształcił się w jego pracowni w latach 1946-51. Wielu krytyków dostrzegało w młodym Dominku kontynuatora tradycji polskiego koloryzmu. Inni natomiast wskazywali na Cybisa jako prominentnej postaci, której Dominik zawdzięczał rozbudzenie kolorystycznej wrażliwości. Sam autor nieraz mówił o tym, jak wiele zawdzięcza swojemu profesorowi i podkreślał fascynację i szacunek dla jego malarstwa. Na przestrzeni lat udoskonalał swój język, ale zawsze był wierny idei, że malarstwo nie może stanowić konkurencji dla fotografii. W efekcie twórczość Tadeusza Dominika to kolekcja subiektywnych impresji, jakie odcisnęła na autorze natura.

Koniec lat 60. to niezwykle ważny okres w twórczości malarza. W 1968 ukazała się jego monografia nakładem Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego. Parę miesięcy później odbyła się jego druga indywidualna wystawa w CBWA „Zachęta” w Warszawie. Otwarta 10 stycznia 1969 wystawa była największą prezentacją dorobku artysty, a na ekspozycji można było zobaczyć prace powstałe na przestrzeni czterech ostatnich lat, m.in. prezentowany obraz. Dominik był autorem projektu całej ekspozycji. Krytycy w tym czasie określali go mianem malarza w pełni rozkwitu talentu oraz twórczych możliwości. Inni natomiast, np. Ewa Garztecka, podkreślali autentyczność i widoczną uczciwość artystyczną bijącą z płócien malarza. Dostrzegano w kompozycjach autora fascynację abstrakcją. Sam artysta jednak pytany o bycie abstrakcjonistą odpowiadał w następujący sposób:

„Czy jestem abstrakcjonistą? Nie wiem, nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Uważam, że jest to rodzaj pewnej swobody, na którą w świecie zamkniętym konwenansami swojego czasu właśnie my, malarze, możemy sobie pozwolić. Po wystawie w Zachęcie byłem mile zaskoczony tym, że ludzie spoza kręgu artystycznego oglądający moje obrazy mówili mi, że jest to nareszcie abstrakcja, która jest zrozumiała”.

**Tadeusz Dominik, [cyt. za:] 10.01–02.02.1969. Tadeusz Dominik. Malarstwo, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych**

Powstałe w latach 50. oraz 60. kompozycje na płótnach Tadeusza Dominika przypominały rozedrgane powierzchnie, na których wyróżniały się pojedyncze rozświetlone plamy. Artysta w tym okresie utrzymywał tło w ciemnych barwach, nieraz w naturalnym kolorze płótna, a w poszczególnych przypadkach stosował białe lub czarne. Już na tych wczesnych kompozycjach można było dostrzec charakterystyczne dla całej twórczości Dominika cechy formalne, które stanowią znaki rozpoznawcze jego stylu, czyli przede wszystkim owalne, w szczególności nieregularne plamy barwne. Często, po bliższej analizie, można na nich dostrzec dukt pędzla – szybkie pociągnięcia w różnych kierunkach. Zaprezentowany obraz stanowi kwintesencję artystycznych poszukiwań Dominika z tego okresu – wyraz pełnych spontaniczności oraz ekspresyjności i eksperymentów z barwą i formą. Realizacja składa się z trzech kwadratów oraz pół koloru utrzymanych w palecie żółci, beżów, zieleni, czerwieni i delikatnych fioletów. Kompozycja przywodzi na myśl kwietniki, z których wylewają się kwitnące kwiaty. W kolejnej dekadzie styl Tadeusza Dominika uległ zmianie. Uderzenia pędzla, które zostawiały po sobie nieregularne plamy, zastąpiły bardziej zdefiniowane kształty. Zmianom uległa także paleta barwna – artysta znaczenie ją rozjaśnił, a szarości i przybrudzone odcienie zastąpiły intensywniejsze kolory. Dodatkowo wypukła oraz chropowata faktura uległa wygładzeniu.

10 †

**TADEUSZ DOMINIK**

1928-2014

**Pejzaż**

olej/plótno, 54 x 65 cm  
sygnowany p.d.: 'Dominik'

estymacja:

**25 000 - 40 000 PLN**

5 300 - 8 500 EUR

**POCHODZENIE:**

DESA Unicum, grudzień 2012  
kolekcja prywatna, Warszawa

„Charakterystyczną dla Cybisa wyrafinowaną wibrację, rozdrobnionych plam i zgruźleń fakturalnych [Dominik] przekłada na inne wymiary. Jego płótna przybierają charakter wielokrotnych, jak gdyby powiększeń centymetrowych wycinków z obrazów starych kapistów”.

Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970*, Warszawa 1971, s. 93





11 †

**TADEUSZ DOMINIK**

1928-2014

**Kompozycja**

olej/plótno, 100 x 81 cm

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

7 500 - 10 600 EUR

„Ode mnie, od mojego formatu zależy czy to, co po sobie zostawię będzie autentycznym śladem mojej obecności, czy tylko nagromadzeniem efektów o iluzorycznym bogactwie, chaotycznie w życiu, ponad potrzeby i pojemność jednego artysty, ilustrujących wątpliwą erudycję. Tak mówiłem kilkanaście lat temu w jednym z wywiadów. Dziś myślę podobnie. Przez wszystkie lata mojego malowania starałem się, aby to, co robię, było czymś więcej niż tylko bezmyślnym kopiowaniem rzeczywistości, czymś więcej niż popisem możliwości formalnych, oczyszczając – w miarę upływu lat – mój obraz świata ze zbędnych elementów, bezwiednych zapożyczeń, aby przekaz był bardziej klarowny i czytelny. Chciałbym, żeby to była moja częśćka prawdy o świecie”.

**Tadeusz Dominik**



12 †

**PIOTR POTWOROWSKI**

1898-1962

**"Niebieskie wnętrze", 1958**

olej/plótno, 62 x 51 cm

sygnowany i datowany p.d.: '58. P. POTWOROWSKI'

sygnowany, datowany i opisany na krośnię: 'Piotr Potworowski niebieskie wnętrze 1958';

na odwrociu nalepka wystawowe Centralnych Biur Wystaw Artystycznych w Poznaniu i Warszawie; oraz nalepka Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:

**180 000 - 250 000 PLN**

38 200 - 53 000 EUR

**POCHODZENIE:**

depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu od 20.01.2014 r. do 15.12.2021

**WYSTAWIANY:**

„Art Polonais. Poolse Kunst”, Palais de Beaux-Arts, Bruksela, 1959

“Pologne: 50 ans de peinture”, Musée d'art et d'histoire, Genewa, 1959

**LITERATURA:**

Piotr Potworowski, [red.] Joanna Słodowska, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, Warszawa 1998, s. 144 (il.)

„Tadeusz Piotr Potworowski jest jednym z niewielu artystów, których twórczość może, czy też powinna, stawać się punktem odniesienia dla sztuki swojego czasu. Nie w sensie miary czy normy artystycznej, nadużywanego pojęcia indywidualności kreacji (bo na historię malarstwa składają się wyłącznie dokonania indywidualności), ale w rozumieniu osobności postawy, która – w kontekście równoległego jej czasu artystycznego – widoczna jest jako ważny element współtworzący, a mimo to jednak wyjątkowy”.

**Jarosław Świerszcz**





# EKSPRESJA I HARMONIA

„Niebieskie wnętrze” z 1958 to wybitny przykład twórczości Piotra Potworowskiego, wyjątkowej postaci w polskiej historii sztuki. Wpływ jego sztuki po socrealizmie był niebywały. Krótki, acz intensywny pobyt tego wielkiego autorytetu w Sopocie zaowocował przejściem na pozycje malarstwa nowoczesnego. Był kolorystą o wielkiej wrażliwości na kolor i światło. Stosował własną metodę malarską, która bardzo szybko przyjęła się pośród jego licznych naśladowców.

Potworowski był uczniem Pankiewicza. Na początku drogi twórczej był zafascynowany tradycją postimpresjonizmu i koloryzmu. Wraz z grupą tworzącą Komitet Paryski w 1924 roku wyjechał do Paryża. Do kraju wrócił w 1933 roku. W czasie wojny przedostał się do Szwecji, a następnie w 1943 do Anglii, gdzie wystawiał swoje prace na kilku ważnych ekspozycjach, między innymi na „Polish Painters in Britain” (wraz z Jankielem Adlerem, Zdzisławem Ruszkowskim, Feliksem Topolskim i Markiem Żuławskim) oraz reprezentacyjnej wystawie „Aspects of Contemporary English Painting” w Londynie. Swoją pierwszą wystawę indywidualną miał w 1946 w londyńskiej Redfern Gallery. Należał do London Group, Royal West of England Academy oraz był profesorem Bath Academy of Art.

Scena artystyczna Anglii w latach przedwojennych i okresie tuż po 1945 była dość uboga w wybitne dokonania, szczególnie na tle Europy. Potworowski wyróżniał się na niej „świadomością kolorystyczną” oraz „umiejętnością operowania kolorem w sposób nie tylko nacechowany większym smakiem i bardziej złożonym bogactwem niż u współczesnych malarzy angielskich, ale także oparty na racjonalnych podstawach, na wiedzy o zachowaniu się koloru wobec plaszczyzny obrazu, wobec form brylowatych i wobec przestrzeni” (Zdzisław Kępiński, Piotr Potworowski, Warszawa 1978, s. 17).

W 1956 roku luźny początkowo pomysł pokazania w Polsce swojego malarstwa stał się konkretną decyzją. Rozpoczął się dwuletni okres przygotowywania wystawy. Wyjeżdżając z Anglii w 1958 roku po osiemnastu latach poza Polską, Potworowski nie miał zamiaru na stałe wracać do kraju. Na wystawie w Muzeum Narodowym w Poznaniu pokazał około 60 obrazów. Jego twórczość spotkała się z wielkim uznaniem. Wystawa była szeroko komentowana jako zupełnie inne spojrzenie na malarstwo. Była pokazywana w Krakowie, Sopocie, Warszawie, Wrocławiu i Szczecinie.

Potworowski błyskawicznie stał się autorytetem w dziedzinie malarstwa zarówno dla wielu ukształtowanych już malarzy, jak i dla studentów. Wprowadził własną koncepcję przestrzeni w kompozycji, tworzonej za pomocą zestawień chromatycznych z jednym dominującym czystym kolorem. Dopelnienie stanowiły monochromaty.

Potworowski był niesłychanym indywidualistą. Często na przekór wszystkim poszukiwał swojej własnej formy ekspresji, swojej własnej drogi artystycznej. To właśnie on, ze wszystkich członków Komitetu Paryskiego najwcześniej odwrócił się od malarstwa postimpresjonistycznego. Do swoich obrazów wprowadził wówczas elementy geometrii, malarstwa materii, zabaw fakturą obrazów. Jego prace wyróżniały się niezwykle przemyślaną kompozycją, budowane były w oparciu o harmonię barw. Być może wpływ na kierunek tych poszukiwań miały również rozpoczęte w 1918 na Politechnice Warszawskiej studia architektoniczne, które pozostawiły po sobie upodobanie do harmonii i porządku w komponowaniu. Nikt nie przypuszczał, że dynamiczne życie Piotra Potworowskiego zakończy się nagle po 4 latach od powrotu z Anglii do Polski.



13 †

**PIOTR POTWOROWSKI**

1898-1962

**"Akt kobiecy"**

gwasz/papier milimetry, 59 x 42 cm  
sygnowany p.d.: 'Piotr Potworowski'

estymacja:

**7 000 - 10 000 PLN**

1 500 - 2 200 EUR

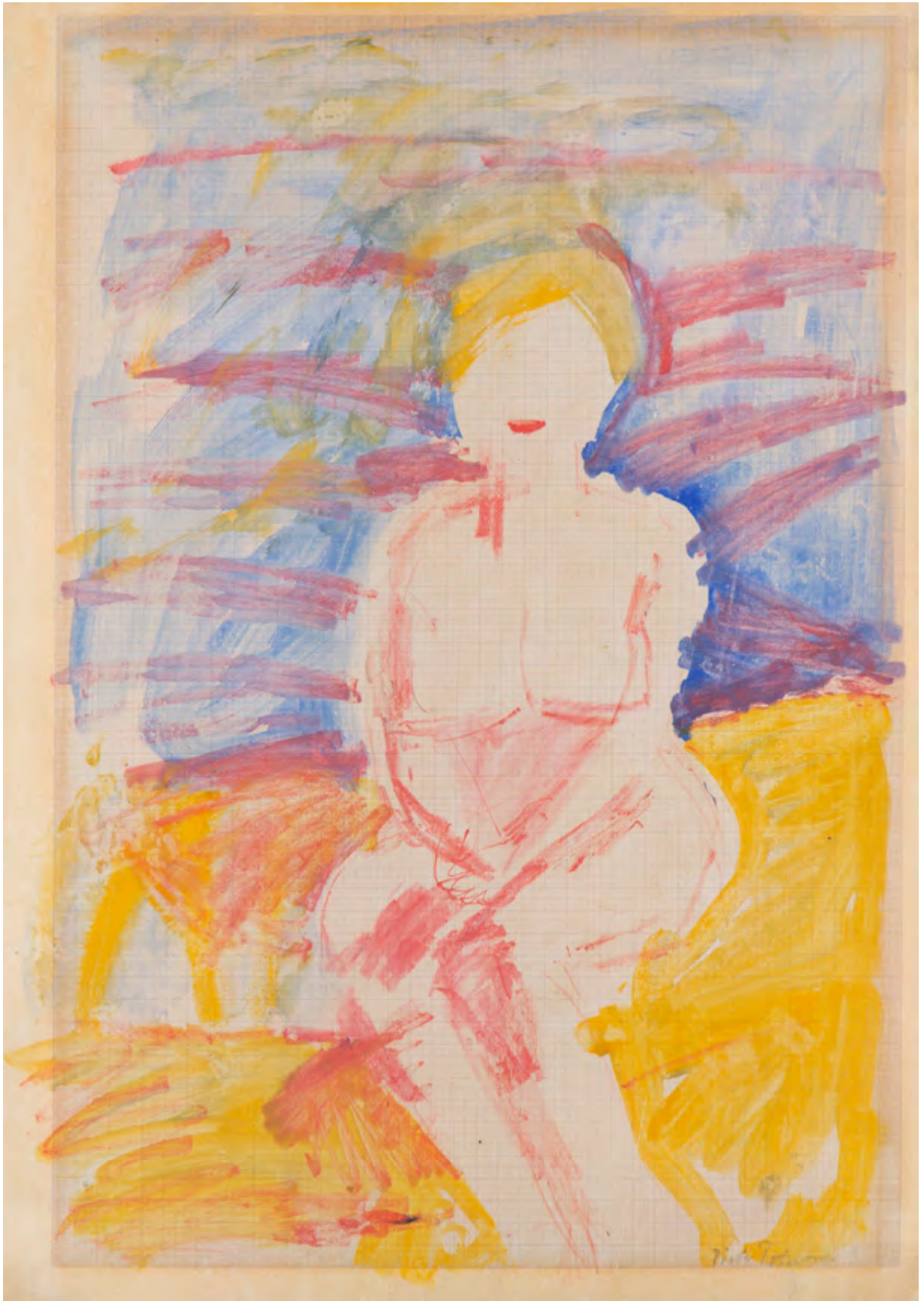
**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Przyswoił sobie elementy nowoczesnego, aktualnego w danym czasie języka plastycznego i nie imitując nikogo, ale wykorzystując umiejętności zdobyte w polskim świecie artystycznym, w gronie najlepszych, jakie ongiś stanowili kapiści, tworzy sztukę z jednej strony odpowiadającą charakterowi nowoczesnej postawy wedle upowszechniających się z gwałtowną szybkością pojęć międzynarodowej plastyki, z drugiej zaś na wskroś osobistą i indywidualną, noszącą znamienia polskiej odrębności – pewną 'miętkość' widzenia, żywość i zmienność reakcji, ale, prowadzącej do działań i artykulacji malarskich nie tylko stroniących, od brutalności, lecz nacechowanych, nawet przy dramatycznym napięciu, jakąś melodyjnością i słowiańską nostalgią”.

**Zdzisław Kępiński**





14 †

**TYMON NIESIOŁOWSKI**

1882-1965

**Akt kobiecy**, 1963

olej/plótno, 54 x 65 cm

na odwrociu nalepka wystawowa z Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy z opisem pracy

estymacja:

**120 000 - 180 000 PLN**

25 500 - 38 200 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Tymon Niesiołowski 1882-1965. Malarstwo. Rysunek. Grafika. Rzeźba, wystawa pośmiertna, Muzeum Ziemi Bydgoskiej im Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 1966

**LITERATURA:**

Janusz Bogucki, Tymon Niesiołowski, Warszawa 1967, il. na osobnej tablicy

Tymon Niesiołowski 1882-1965. Malarstwo. Rysunek. Grafika. Rzeźba, wystawa pośmiertna, Muzeum Ziemi Bydgoskiej im Leona Wyczółkowskiego, katalog wystawy, Bydgoszcz 1966, s. 69, nr. kat 125

„Świat widzialny czy wyobraźalny jest tylko pretekstem dla mnie do stworzenia obrazu. Elementy biorę ze świata mnie otaczającego, wiążę je w całość nie na zasadzie ich przedmiotowych właściwości, ale raczej jako czystą konstrukcję. Przedmioty i kształty ludzkie mogą być dowolnie deformowane, jeśli wymaga tego ekspresja kompozycji. Nie zawsze zdaję sobie sprawę, jak ma wyglądać moja praca w ostatecznym stadium. Raz mam wyraźną wizję, nawet do najdrobniejszego szczegółu. Czasem udaje mi się to osiągnąć, a w innym wypadku zmieniam i przeinaczam. Obraz dla mnie musi być zamkniętą całością sam w sobie, czy linearnie traktowany, czy światłocieniowo. Kompozycja musi być zwarta, a założenie dekoracyjne”.

Tymon Niesiołowski – wypowiedź artysty z 14 II 1957 [w:] „Współcześni malarze polscy”, red. S. Samborski, H. Stażewski, M. Włodarski, L. Grabowski, Warszawa 1957, s. 12





**„KLASYCYZMY”  
TYMONA  
NIESIOŁOWSKIEGO**



Eduardo Manet, Olimpia, 1863, Musée d'Orsay, Paryż  
źródło: Wikimedia Commons



Giorgione, Śpiąca Wenus, ok. 1510, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno  
źródło: Wikimedia Commons

Obszerną twórczość Tymona Niesiołowskiego cechuje uderzająca jednorodność, pewien własny, unikalny klimat jego dzieł, niepowtarzalny i niespotykany na polu ówczesnego malarstwa polskiego. Artysta należał do pierwszej w Polsce, powstałej w 1917 roku, awangardowej grupy artystycznej "Formiści". Na przestrzeni całej malarskiej kariery łączył w swoim malarstwie fascynację klasycznym pięknem - w tym przypadku akt kobiecy (wywiedziony z tradycji malarstwa renesansowego) z nowoczesnym ujęciem przestrzeni, którą zapoczątkował Paul Cézanne. Wśród motywów, które artysta podejmował najchętniej należy wymienić: pejzaż, martwą naturę, kwiaty, postaci z comedii dell'arte oraz stale pojawiające się kobiece akty.

Dla malarstwa artysty istotne znaczenie miała poza malarstwem Cézanne'a w równym stopniu fascynacja malarstwem Paula Gauguina oraz doświadczenia syntetyzmu i kluazonizmu, którą przekazał mu związany ze szkołą Pont-Aven Władysław Ślewiński. W pierwszym etapie jego kariery, postaci umieszczane na tle pejzażu nawiązywały również do kompozycji Pierre'a Puvisa de Chavannes'a. W okresie formistycznym formy w obrazach Niesiołowskiego zyskały brylowatość i uległy uwysmuklaniu, zaś wyrazisty rytm linii wzmocnił zwartość kompozycji. Zgodnie z głoszoną przez niego teorią "reliefizmu", ogłoszoną w 1919 roku, artysta stosował silne kontrasty walorów oraz grube kontury obiegające syntetyczne kształty. Pomimo, iż związał się z formistami, unikał artystycznego radykalizmu. Nie pociągała go śmiałość wielopłaszczyznowych kompozycji Czyżewskiego oraz konstrukcyjne eksperymenty Pronaszków. Związek z formizmem był elementem naturalnej linii rozwoju artysty, był mu niezbędny dla unowocześnienia środków wyrazu, odświeżał jego spojrzenie na widzialną rzeczywistość.

Na przestrzeni całej malarskiej kariery, niezależnie od aktualnych artystycznych inspiracji, Niesiołowski łączył śmiałe uproszczenia i nowoczesną budowę obrazu z tradycyjnymi tematami, harmonią wywiedzioną z sztuki klasycznej i renesansowej. Około 1925 w malarstwie Niesiołowskiego do głosu doszło zainteresowanie nowym klasycyzmem. Często pojawiającym się w jego sztuce tematem stały wówczas postacie kobiet, których nagość przesłaniają draperie o dekoracyjnie rytmizowanym fałdowaniu. Te przestylizowane, zmonumentalizowane akty rysują się na tle wyidealizowanego, ponadczasowego pejzażu niczym w przestrzeni mitycznej. W latach 30. w malarstwie Niesiołowskiego pojawiły się wpływy zyskującego na znaczeniu w kraju koloryzmu. Barwy nabrały wewnętrznej świetlistości. Artysta zaczął stosować szerokie, swobodne impasty. Faktura obrazów uległa wzbogaceniu, kolorystyczne harmonie zamknęły się

w wąskim rejestrze tonów błękitnych, różowych, brązowych i zielonych. W notatkach pejzażowych artysta jawił się jako wytrawny akwrelista operujący rozlewną plamą barwną, wykorzystujący jej przypadkowe rozplawy i fragmenty niezamalowanego papieru. Z małego wycinka przepełnionego światłem krajobrazu, emanuje w jego rysunkach panteistyczna radość życia i fascynacja pięknem natury.

W powojennym, toruńskim okresie malarstwa Niesiołowskiego, z którego pochodzi prezentowany w ofercie akt, ukształtował się dekoracyjny styl artysty nawiązujący do sztuki Henri Matisse'a. O fascynacji linearyzmem i kompozycyjnym rytmizowaniem świadczyły martwe natury ujęte z podwyższonego punktu widzenia umożliwiającego dekoracyjne spłaszczenie przestrzeni obrazowej. Wykształcił wówczas ów styl sylwetowo-konturowy. Operowanie konturem i formą sylwetowa, uproszczona, cechowało malarstwo Niesiołowskiego zresztą już zdecydowanie wcześniej, zarówno w jego czasach formistycznych, jak i później, gdy podjął dialog z malarstwem nowego klasycyzmu. W wysmuklonych, stylizowanych aktach z lat 1953-1954 znalazła odzwierciedlenie fascynacja sztuką Amedeo Modiglianiego (Akt kobiecy i czerwone rybki, 1959).

Próby klasycyzowania miały zresztą różne warianty. Jednym z takich wariantów jest prezentowana w ofercie aukcyjnej kompozycja. Jest to połączenie malarskiej spontaniczności z wyważoną i przejrzystą kompozycją zapożyczoną z malarstwa dawnego. Ułożeniem kobiecej sylwetki oraz przedstawieniem jej na tle pejzażu, obraz wyraźnie nawiązuje do „Śpiącej Wenus” Giorgione, tycjanowskiej „Wenus z Urbino” oraz „Olimpii” Eduarda Maneta, cytującej kompozycje Giorgione oraz Tycjana. W „Olimpii” Manet zastępuje ponadczasową piękność bezwstydną prostytutką, która patrzy w kierunku widza. Artysta pozbył się martwego spojrzenia, ospałej, miękko modelowanej, sylwetki sygnalizującej samozapomnienie. Przedstawienia nagi, perfekcyjnych ciał kobiecych, stanowiły przypomnienie o wyższych wartościach, o większym pięknie. W „Wenus z Urbino” Tycjana, która rozumiana może być jako zapis moralny, świadectwo dziewictwa i cnoty wyrażone pruderyjnym gestem ręki oraz obecnością małego pieska – symbolu wierności.

W prezentowanym w ofercie obrazie, Niesiołowski przełamuje konwencję precyzyjnego modelunku kobiecego ciała, gładkiej faktury, zastępując ją płaską, niemodelowaną plamą barwną. Ciało stało się jedną barwną plamą pozbawioną modelunku i światłocienia. Idealnie beczasowy akt jest jednocześnie zaskakująco nowoczesny w kolorystycznym potraktowaniu tematu.

15 †

**WACŁAW TARANCZEWSKI**

1903-1987

**Akt stojący**

olej/ płótno, 145 x 97 cm

estymacja:

**25 000 - 40 000 PLN**

5 300 - 8 500 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

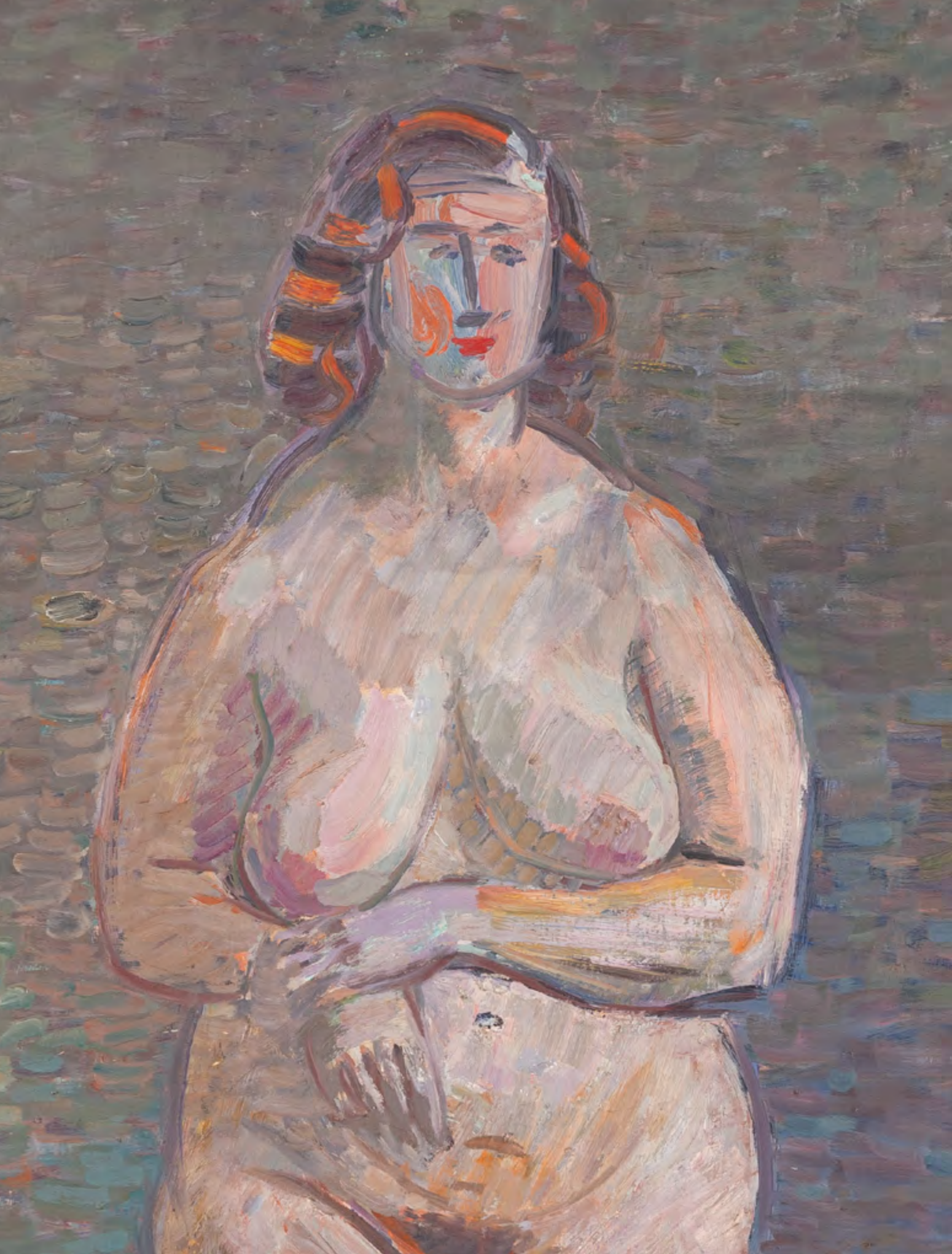
zakup od rodziny artysty

kolekcja prywatna, Warszawa

„To, co najbardziej uderza w wystawie to logika rozwoju artystycznego. Nie ma tu przechodzenia od manieri do manieri, od mody do mody. Jest natomiast bardzo wyraźny ciąg myśli artystycznej – zagadnienie rodzi zagadnienie, problem rozwiązany otwiera perspektywę na problemy nowe. Nawet tam, gdzie poszczególne okresy pozwalają kojarzyć Taranczewskiego z Waliszewskim czy Cybisem, Matissem czy Dufy nie podobna mówić o zależności, lecz o podobnej metodzie”.

Zbigniew Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, Warszawa, 2001







# KOLORYSTYCZNE AKTY KOBIECE WACŁAWA TARANCZEWSKIEGO

W okresie dwudziestolecia międzywojennego akt w malarstwie polskim wszedł w swój okres rozkwitu. Trudno by znaleźć artystę, który nie uczyniłby z aktu jednego ze swoich głównych punktów zainteresowania. Jednak zmienił on już wówczas w malarstwie swoją funkcję. W tradycji malarstwa europejskiego akt był nośnikiem wielu znaczeń, które różniły się w zależności od epoki i artysty. Niemniej jednak bazujący na sztuce antycznej akt męski, którego funkcja i forma na przestrzeni stuleci ulegał zdecydowanie mniejszym przekształceniom niż akt kobiecy, przez stulecia stanowił symbol cnót społecznych i moralnych, będąc symbolem cywilizacji. Akt kobiecy miał bardziej prywatny charakter. Podczas gdy akt męski przez kolejne stulecia wiązany był z przestrzenią publiczną, akt kobiecy był odpowiedzią na gusta kolekcjonerów i ich erotycznych fantazji. Jednak z czasem i on zaczął być wiązany z etycznymi ideałami takimi jak prawda i wyższe piękno. Feministyczna historia sztuki widziała w nim zaś symbol patriarchalnej kultury i znak poddania kobiety męskiemu nadzorowi. Jednak poza tymi wartościami przypisanymi aktom w sztuce europejskiej, był on również polem walki artysty o osiągnięcie perfekcji formalnej, stając się główną dyscypliną akademicką.

W czasie formistycznych i kolorystycznych eksperymentów akt stał się jednym z pól artystycznych poszukiwań. Trudno znaleźć artystę, który nie tworzyłby licznych ujęć tego tematu. W akcie nie interesował artystów jednak ani wydźwięk erotyczny, ani literackość czy alegoria. Ważne były aspekty czysto plastyczne - problem przenikania się zgeometryzowanych płaszczyzn w malarstwie formistów oraz barwnych refleksów odbijających się na powierzchni ciała w poszukiwaniach kolorystów.

Wydaje się, że dla kolorystów, akt był elementem konstrukcji obrazu, był jej niejako podporządkowany, podobnie jak wazon, jabłko czy inne elementy martwej natury. Ciało modelki stało się sztafażem. Tak dzieje się choćby

w prezentowanym w ofercie „Akcje pod lustrem” Taranczewskiego, gdzie inne elementy takie jak lustro, tkanina stają się bardziej znaczące niż ciało leżącej kobiety, świetne skądinąd wpisanej w kompozycję obrazu. Ciało kobiety traktowane jest jak przedmiot, staje się obiektem, który służy artyście do odkrywania kolorystycznych zależności.

Kolorystyczne akty były najczęściej kompozycjami wyzbytymi ze wszelkiego erotyzmu a nawet powabu. Wacław Taranczewski, podobnie jak Jan Cybis tworzył swoje akty często drobnymi plamkami koloru o drgającej materii malarskiej. Kobiety czasami ledwie wyłaniały się z tła, rozmywały w gęsto nakładanej warstwie farby lub streszczone były do sylwety, która wtapia się w dekoracyjne tło wzorzystych tkanin. Nieco odmienny w charakterze, dla tego bardzo ciekawy, jest prezentowany w ofercie aukcyjnej „Akt stojący” Taranczewskiego. Kobięca sylwetka, wyraźnie odcinająca się od reszty kompozycji, została przedstawiona na utrzymanym w szaro-błękitnej tonacji tle o bogatej fakturze. Jednak i tu ciało stało się polem kolorystycznych gier. Na ciele kobiety widzimy świetlne refleksy w odcieniach oranżów i różów. Również włosy kobiety zostały określone tonami oranży. Cała kompozycja zbudowana jest na chromatycznych dysonansach, zderzaniach tonów zimnych (błękity tła) i ciepłych (barwne refleksy na skórze).

Nie wszyscy kolorysty byli oczywiście tak konsekwentni w traktowaniu tego tematu. Akty artystów takich jak Weiss, Jerzy Fedkowicz czy niektóre prace Nachta-Samborskiego charakteryzują się miękkością modelunku ciała i łagodnymi krzywiznami kształtów. Choć w ich malarstwie ciało również służy poszukiwaniu piękna w zestawieniach kolorystycznych, samo ciało nigdy nie stało się jedynie jednym z wielu motywów, lecz oddycha swoją subtelną cielesnością. Dla tych kolorystów akt kobiecy stał się tematem, w którym poszukiwali oni ładu, spokoju i harmonii.

16 †

**WACŁAW TARANCZEWSKI**

1903-1987

"Akt pod lustrem" (recto) / Portret dziewczyny we wnętrzu (verso), po 1937

olej/plótno, 79 x 98 cm

estymacja:

**30 000 - 40 000 PLN**

6 400 - 8 500 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja instytucjonalna, Polska

**LITERATURA:**

porównaj: Zdzisław Kępiński, Wacław Taranczewski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1958, s. 39 oraz nr kat. 87 (il.)

Taranczewski wielokrotnie sięgał po temat aktu kobiecego, tworząc jego kompozycyjne warianty, kolorystyczne wersje i stylistyczne parafrazy. W „Akcie pod lustrem” uwidacznia się wpływ, jaki na kształtowanie postawy twórczej Taranczewskiego wywarł francuski postimpresjonizm, sztuka Bonnard’a i Matisse’a. Obraz oddziałuje kolorem kładzionym swobodnie i soczyście. Pochodzi z okresu, w którym artysta chętnie badał i eksplorował ekspresyjne możliwości barwnych zestawień. Formy malowane są płasko, kompozycja utrzymana jest w odcieniach barw ziemnych, ugrowych oraz fioletów i czerwieni. Ciemna sylweta kobiety wyróżniona jest z draperii, na której leży, miękkim kontrastem walorowym. Powstało kilka wersji olejnych tego tematu. Autor wstępu do monograficznej wystawy Taranczewskiego w Poznaniu w 1958 roku, historyk sztuki szczególnie oddany sztuce koloryzmu, Zdzisław Kępiński pisał: „Przedstawiając ścianę z wiszącym pośrodku barokowym lustrem i tapczanem, artysta zachował jej ścisłą symetrię, w której leżący i trochę w proporcjach umniejszony akt nabrał wyrazu jakiejś zmysłowo-rytualnej parady. Arrangement dekoracyjne ściany, nie stonowane żadnym skrótem perspektywicznym i nie zdegradowane żadnym planem pośrednim, tworzy z tego widoku autentycznego zjawisko nierealne i wręcz wyzywające poczucie rzeczywistości. Napięta sztywność układu wzmacnia wrażenie jakiejś groteskowej maszyny dekoracyjnej czy marionetkowego teatryku na temat orientalnego przepychu” (Zdzisław Kępiński, Wacław Taranczewski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1958, s. 39).



17 †

**WACŁAW TARANCZEWSKI**

1903-1987

**Portret damy w fotelu**

olej/piótno, 80 x 70 cm

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 200 - 4 300 EUR

„Jestem dziś bliski temu, żeby przeciąć te wątki ... malowanie różnych wersji jednego obrazu. W tym się traci to co Cybis ma dzięki malowaniu wyłącznie z natury. Ja przechodzę z obrazu natury do obrazu z obrazu. Ale i on maluje trochę z pamięci, bo natura mu się w czasie malaowania zmienia i więdnie, a poza tym te sensacje jakie oko ma widząc jakieś wibracje, te reakcje zielonej obwódki przy czerwieni, nie powtarzają się często. To sprawa wysiłku oka, do którego jest ono zdolne tylko momentami. W gruncie rzeczy roni on to samo co ja – kieruje się intelektem. Każę wierzyć, że to jest natura, ale to jest niesparwdzalne i z samej natury iść nie może”.

Wacław Taranczewski, wypowiedź z 2. 7. 1957 r., cyt. za: Zdzisław Kępiński,

Wacław Taranczewski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1958, s. 63



18 †

**ALEKSANDER KOBZDEJ**

1920-1972

"Hors cadre nr 65", 1971

technika mieszana/plyta, 85 x 50,5 cm (zadruk)

sygnowany na odwrociu: 'Aleksander Kobzdej | Hors cadre 1971 | No 65 | 82 x 50'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

10 600 - 15 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Starał się [Kobzdej] towarzyszyć swoją sztuką kolejnym przygodom fascynacji i odkryć awangardy. Przechodził więc kolejno przez fazy malarstwa gestu i materii, poprzez układy wymienne i zamienne, konstrukcje o częściach obrotowych, aż do form płaskorzeźbowych i w pełni trójwymiarowych (...) wprowadził artysta gładkie, jednobarwne powierzchnie przerwane szczelinami, z których wydobywała się stłoczona masa organiczno-śmietnikowych elementów. Obrastały one naroślami czyste, geometryczne płaszczyzny i bryły. Istotny czynnik w tych pracach stanowiła ekspresja koloru”.

**Bożena Kowalska**




# KOLOR MATERIALNY

Aleksander Kobzdej przeszedł ciekawą drogę twórczą. Początkowo doceniony przez oficjalne władze tworzył w nurcie realizmu socjalistycznego, co dało mu rozgłos i zlecenia. Jego ówczesne prace były często nagradzane i wielokrotnie prezentowane na ogólnopolskich przeglądach artystycznych. Lata 50. przyniosły jednak wielką zmianę. Od sztuki figuralnej artysta odszedł w stronę informel. Duży wpływ na to miała podróż do Chin i Wietnamu. Kobzdej zaczął zgłębiać temat abstrakcji, która stała się dla niego źródłem ekspresji. Kilka lat później fascynacja ta miała zaowocować kompletnym porzuceniem form przedstawiających. W pracach z końca lat 50. (np. cykl „Idole” (1958-9)) artysta zaczął wykazywać się wielką wrażliwością na kolor i tendencją do budowania dramatycznych kompozycji. W efekcie tych poszukiwań formalnych Kobzdej stał się jednym z najciekawszych polskich reprezentantów malarstwa materii. Tadeusz Konwicki, przyjaciel artysty, mówił o nim: „Olek miał szerokie, toporne dłonie o niezbyt długich palcach, jakby stworzone do miętoszenia materii”. I to właśnie sama materia stała się istotą sztuki Kobzdeja na wiele lat: wokół niej skupiały się główne zainteresowania artysty, szczególnie zajmowały go zagadnienia takie jak faktura, kompozycja i niuanse kolorystyczne. Materię traktował w kategoriach duchowych i mistycznych. Szczególnie widać to w prezentowanej pracy, gdzie płótno przerodziło się w trójwymiarową kompozycję. Praca zyskała przez to wyjątkową mięsistość, a jej powierzchnia jest jakby pofalowana. Z tych wypukłości wyłania się abstrakcyjny kształt w którym indywidualnie można czytać znaczenia. Ciekawie rozegrana jest także warstwa kolorystyczna, mimo, że monochromatyczna, utrzymana w gamie czerwieni, pełna jest subtelności kolorystycznych. Efekt ten osiągnął artysta, nakładając farbę bardzo grubymi warstwami. Czasami także wprowadzał do kompozycji materiały niemalarskie. Były to drobne elementy różnorodnego pochodzenia: drobin metalowe, drewniane, z tworzyw sztucznych, często wyłaniające się spomiędzy pasm zamalowanego płótna.

Aleksander Kobzdej studiował malarstwo pod kierunkiem Władysława Lama, po wojnie studiował w krakowskiej ASP pod kierunkiem Eugeniusza Eibischa. Początkowo uprawiał malarstwo w duchu postimpresjonistycznym, pod koniec lat 40. zwrócił się ku malarstwu realistycznemu. W okresie socrealizmu stał się artystą nr 1 oficjalnie zadekretowanej przez władze komunistyczne sztuki. Autor arcydzieła socrealizmu „Podaj cegłę”. Z socrealizmem zerwał w 1955. Od 1951 był pedagogiem warszawskiej ASP, z którą związany był do śmierci. Odszedł od malarstwa przedstawieniowego, zaczął tworzyć w duchu informelu. Pracował nad strukturą i fakturą obrazu - stworzył cykl „Szczeliny” rozpoczęty w 1966. Rozwinięciem tego cyklu stały się tworzone od 1969 obiekty malarskie zwane „Hors cadre” (bez ram), wchodzące bez jakichkolwiek ograniczeń w relacje z otaczającą przestrzenią. Tworzył też obiekty przestrzenne, oraz obiekty malarsko-rzeźbiarskie. Zajmował się także scenografią, plakatem i ilustracją książkową.





„Starał się towarzyszyć swoją sztuką kolejnym przygodom fascynacji i odkryć awangardy. Przechodził więc kolejno przez fazy malarstwa gestu i materii, poprzez układy wymienne i zamienne, konstrukcje o częściach obrotowych, aż do form płaskorzeźbowych i w pełni trójwymiarowych (...) wprowadził artysta gładkie, jednobarwne powierzchnie przerwane szczelinami, z których wydobywała się stłoczona masa organiczno-śmietnikowych elementów. Obrastały one naroślami czyste, geometryczne płaszczyzny i bryły. Istotny czynnik w tych pracach stanowiła ekspresja koloru”.

Bożena Kowalska

19 †

## ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

"Wisła II", 1961

olej/plótno, 81 x 100 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Kobzdej | 1961'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDER KOBZDEJ | "WISŁA II" | 1961 | 100 x 81

na odwrociu nalepki z Towarzystwa Przyjaciół

Sztuk Pięknych w Krakowie z opisem pracy

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

12 800 - 17 000 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Na początku swojej drogi artystycznej Aleksander Kobzdej był silnie zakorzeniony w ugruntowanej tradycji artystycznej. W szczególności inspirowało go malarstwo końca XIX wieku. Dokonania artysty doceniane były przez oficjalne władze, a w czasie obowiązującej doktryny realizmu socjalistycznego renoma malarza znacząco wzrosła. Był wówczas często nagradzany, a jego prace wielokrotnie prezentowano na ogólnopolskich przeglądach artystycznych. Lata 50. przyniosły jednak w sztuce Kobzdeja dużą zmianę. Wskutek podróży do Wietnamu i Chin artysta zaczął interesować się abstrakcją jako źródłem ekspresji. Kilka lat później fascynacja ta miała zaowocować kompletnym porzuceniem form przedstawiających na rzecz sztuki informel. Stało się to za sprawą podróży po zachodniej Europie, w której wówczas rozkwitała ta dziedzina abstrakcyjnego ekspresjonizmu. W pracach z końca lat 50. (np. cykl „Idole” (1958-9)) artysta zaczął wykazywać się wielką wrażliwością na kolor i tendencją do budowania dramatycznych kompozycji. Kobzdej był jednym z najciekawszych polskich reprezentantów malarstwa materii. Tadeusz Konwicki, przyjaciel artysty, mówił o nim: „Olek miał szerokie, toporne dłonie o niezbyt długich palcach, jakby stworzone do miętoszenia materii”. I to właśnie sama materia stała się istotą sztuki Kobzdeja na wiele lat: wokół niej skupiały się główne zainteresowania

artysty, szczególnie zajmowały go zagadnienia takie jak faktura, kompozycja i niuanse kolorystyczne. Materię traktował w kategoriach duchowych i mistycznych. Szczególnie widać to w serii „Szczeliny”, która powstawała w latach 60. Grubo malowane płótna, które niejednokrotnie przeradzały się w trójwymiarowe kompozycje, charakteryzowała swoista mięsistość i doskonale wręcz rozegrane subtelności kolorystyczne. Efekt ten osiągnął artysta, nakładając farbę bardzo grubymi warstwami, a ponadto wprowadzając do kompozycji materiały niemalarskie. Były to drobne elementy różnorodnego pochodzenia: drobin metalowe, drewniane, z tworzyw sztucznych, często wylaniające się spomiędzy pasm zamalowanego płótna. Prezentowana praca jest ciekawym przykładem ćwiczeń Kobzdeja w formie i kolorze. „Wisła II” to znakomite studium faktur i barw, impresja na temat zjawisk przyrody, które, obok metafizycznych przedstawień, często pojawiały się w twórczości artysty („Południowy” (1959), „Czarna wyspa” (1961), etc.). Praca powstała niedługo po wielkim sukcesie artysty w São Paulo, gdzie podczas V Biennale Sztuki w 1959 roku otrzymał on drugą, prestiżową nagrodę (tzw. Prix Materazzo) za cykl obrazów „Idole”. Zapowiada rozwijaną od 1966 roku serię „Szczeliny”, w której skumulowały się wszystkie doświadczenia artysty związane z materialnością obrazu.



20 †

**RAJMUND ZIEMSKI**

1930-2005

**"Pejzaż 4/84", 1984**

olej/plótno, 100 x 80,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 84'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 4/84 | 100 x 80'

estymacja:

**30 000 - 50 000 PLN**

6 400 - 10 600 EUR

**POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Agra-Art, 2019

kolekcja prywatna, Polska

„Można smakować kolor pejzażu, czy harmonię form, a można także myśleć o tym, że jest on kreacją naszych zmysłów, zastanawiać się nad przemijaniem naszych ludzkich spraw”.

**Rajmund Ziemski**





# KALIGRAFIA PEJZAŻU

Rajmund Ziemiński był uczniem Artura Nachta-Samborskiego i to niewątpliwie pod jego wpływem ukształtowała się wrażliwość kolorystyczna artysty. Debiutował w 1955 roku podczas Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki „Przeciw wojnie - przeciw faszyzmowi” w warszawskim Arsenale, a następnie związał się z grupą twórców skupionych wokół Mariana Bogusza i prowadzonej przez niego Galerii „Krzywe Koło”. Pisał wówczas o swojej twórczości następująco: „W okresie wystawy w Arsenale, a zresztą i później, w latach 1956-57, moje obrazy bliskie były malarstwu figuratywnemu; obracałem się w świecie realiów znanych, realia te wystarczały jeszcze treściom, które chciałem pokazać. Ale z czasem okazało się, że dla spraw, jakie mam do powiedzenia, dla treści, jakie chcę w swoich obrazach zamknąć, muszę znaleźć formy będące czymś w rodzaju syntezy, formy kreujące, a nie naśladowczo-powtarzające; formy, których sugestywność odpowiadałaby zamierzonemu celowi”. Poszukiwanie tych form doprowadziło go do zgłębiania świata przyrody. Powstały serie pejzaży. Początkowo realistyczne, przekształcone zostały z czasem w baśniowe i metaforyczne. Bezludne kompozycje z enigmatycznymi formami architektonicznymi przekształcały się w całkowicie abstrakcyjny znak plastyczny, natomiast tytuły zastąpiła numeracja prowadzona konsekwentnie od lat 60. Liryczność malarstwa ustąpiła miejsca nastrojowi niepokoju. Ziemiński zmienił także styl malowania, który zaczął bardziej przypominać informel. W obrazach dominowały szerokie plamy barwne o czym artysta pisał: „Czy będzie to pejzaż odczuty jako radosna gra światła i barw, czy - w późniejszym etapie - pejzaż pogrążony w mroku, z którego wylaniają się zagadkowe sylwety linearnych struktur, czy wreszcie pejzaż 'geologiczny', stanowiący odpowiednik kolorytu ziemi, jej faktury i konsystencji - wszędzie odnajdujemy naturę jako punkt wyjścia i źródło inspiracji”. Wielkie znaczenie w jego malarstwie miały kolor i faktura. Płótna pokrywał gładkimi plamami skonstruowanymi z partiami chropowatymi o grubej fakturze i ciekawej powierzchni. Z czasem trudno było uwierzyć, że nadal są to pejzaże, choć na to wskazywałyby ich tytuły. Jerzy Olkiewicz mówił o nich: „Są to pejzaże kościste, z których słońce wyszło dobroduszną, życiodajną glebę, karmiącą zwykle zieleń i owoce. Pejzaże pozbawione ostentacyjnego piękna krajobrazu (...). Mały skrawek własnej żarliwości i niepokoju - wydłużony prostokąt, w którym pomarszczona, wyschła, poszarpana materia kondensuje się w dramatyczną formę, o ciężarze gatunkowym mierzonym pasją i uporem (...)”.

Z końcem lat 60. Ziemiński zaczął wprowadzać do swojego malarstwa nieco inne elementy - mocne szerokie pasy, poziome lub pionowe, które kontrastował z ażurowymi strukturami reliefowymi. Powstające wówczas pejzaże artysta tworzył w rozszerzonej palecie jaskrawych barw. W podobny sposób został wykonany omawiany obraz w którym z intensywnego niebieskiego tła wylaniają się świetliste plamy kolorów i kreski przypominające kaligrafię. Był to kolejny pomysł artysty na wzbogacenie pejzażu - eksperymentował z dalekowschodnią sztuką kreślenia liter, tworzył dynamiczne, pełne gwałtownych gestów kompozycje w odważnych barwach. Cechą charakterystyczną tych obrazów jest również zderzenie mocnego, monumentalnego hieroglificznego znaku z delikatną, rozedrganą materią pulsujących drobin pigmentu. Niezwykle trafnie obrazy Ziemińskiego opisała Danuta Wróblewska: „Te obrazy najpierw odbiera się fizycznie, z ochotą na zbliżenie i dotknięcie ręką. Wszystko inne - przychodzi potem. Na płótnie horyzont raz ucieka w skosie, kiedy indziej podnosi się aż pod górną krawędź. Czasem jest nieuchwytny okiem, ale czuje się jego miejsce. To ta obecność oraz plachty światła raz tu, raz tam zaczepione o wybrzuszenie faktury akrylu, godzą nas z tytułem 'Pejzażów'. Te ogrody koloru są pogodną ramą zdarzeń centralnych. W ich przestrzeni Ziemiński wprowadza mocną architekturę budowli-znaków. Choć dla każdego widza mówi ona o czymś innym, jest dobrym schronieniem dla wyobraźni” (Danuta Wróblewska, Rajmund Ziemiński. Pejzaże, katalog wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa 01.02.1997, Warszawa 1997, s. nlb.).

21 †

## JACEK SEMPOLIŃSKI

1927-2012

"Ukrzyżowanie", 1977-96

olej/plótno, 115 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Sempoliński | 1977 - 96 | Ukrzyżowanie'

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 300 - 8 500 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Jego malarska wypowiedź jest totalna, wszechogarniająca, pozornie kusi otchłanią, a obrazy patrzą na nas znad otchłani. Podziurawione płótna, gwałtownie pokreślone ich powierzchnie, niemal dalekowschodnio uproszczone gesty przyciągają naszą uwagę, nasz wzrok, wręcz przykuwają, zamieniając się z nami miejscami”.

### Anna Król

Twórczość Jacka Sempolińskiego oscyluje pomiędzy głęboką refleksją nad zagadnieniem materii a zainteresowaniem metafizyką. Obraz jest dla niego żywym, doświadczonym fizycznie ziemskim bytem, ale jednocześnie także zjawiskiem bliskim transcendencji. Od końca lat 70. w malarstwie Sempolińskiego uwidaczniają się dramatyczne wątki egzystencjalne, wyrażone przez zmianę kolorystyki (ciemne błękity, fiolety, zimne szarości) i dokonywanie fizycznej destrukcji płócien. Prace powstawały w wyniku obsesji na punkcie płaszczyzny obrazu, a nade wszystko jego formy. To właśnie tę formę Sempoliński uważał za cel sztuki i, co za tym idzie, każda jego praca stanowiła studium formalne, badanie, które nie mogło dać wyniku ostatecznego, a było jedynie kolejną próbą w dążeniu do nieosiągalnego ideału. Umieściwszy płótno na podłodze, Sempoliński poddawał je różnorodnym gestom i procesom: dziurawił, tarł i drapał narzędziami. Cykle: „Twarz” (od 1971), „Ukrzyżowanie” (od 1975), „Moc przeznaczenia Verdiego” (1977) i „Czaszka” (od lat 80.) dotyczyły problemów z zakresu religii, kultury, filozofii egzystencji.

Prace te, będące śladem głębokich przeżyć i przemyśleń, wpisały się w okres przewartościowań lat 80. Postawa prezentowana przez Jacka Sempolińskiego w tym okresie zyskała mu pozycję autorytetu zarówno artystycznego jak i – dzięki licznym wypowiedziom, esejom – intelektualnego. Był nie tylko znakomitym malarzem, lecz także pedagogiem i teoretykiem sztuki. Pisał niezwykle dużo, a jego teksty krytyczne i dzienniki stanowią doskonale uzupełnienie prac malarskich – pozwalają odbiorcom głęboko wniknąć w bogate życie duchowe i intelektualne twórcy oraz zrozumieć sens stworzonych przezeń cykli. Ich autor porusza tematy egzystencjalne, zadające pytania o tożsamość. Twórczość Sempolińskiego nigdy nie była przyjemna ani łatwa w odbiorze, choć jej styl z biegiem lat ulegał zmianom. Tworzył abstrakcje, inspirował się muzyką i architekturą. Zmiany w sposobie malowania Sempolińskiego, które można było zauważyć z biegiem lat, wyraziście nakreśliła Maria Poprzeczka: „Białe, prawie nieskalane, o widocznym grubym splocie płótna. Na jaśniejszej bieli mocno kreślone linie. Kreślone jednym ruchem. Jednym pociągnięciem pędzla, na ile starczy farby, która to ocieka, to jej resztki wcierane są siłą. Owe linie – co jest zupełną nowością malarstwa Sempolińskiego – są czytelnymi znakami. Te znaki to litery i cyfry. Litery łacińskie i hebrajskie. Cyfry arabskie. Bardziej lub mniej wyraźne, ale rozpoznawalne” (w: materiały promocyjne do wystawy „Jacek Sempoliński. Obrazy patrzące”, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków, 2018).





22 †

**JERZY PIOTROWICZ**

1943-1999

"Uczta", 1997

olej/plótno, 80 x 105 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Piotrowicz 97'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Uczta" | Jerzy Piotrowicz | 1997

estymacja:

**12 000 - 16 000 PLN**

2 600 - 3 400 EUR

„Według mnie najpierw trzeba namalować obraz, a potem wyniknie z tego jakaś anegdota. Nie znoszę literackich podtekstów, nachalnych historyjek. Pod tym względem dla mnie mistrzem był Goya: przede wszystkim to jest przepiękne malarstwo, a potem można wypatrywać, co tam jest przedstawione”.

**Jerzy Piotrowicz**



23 †

## **JERZY WOLFF**

1902-1985

"**Żółty dywan**", 1969

olej/plótno, 55 x 46 cm

sygnowany, datowany l.d.: 'J. Wolff 69' oraz opisany p.d.: 'Laski'

na odwrociu naklejka z datowaniem i opisem: '34. ŻÓŁTY DYWAN, 1969'

estymacja:

**3 000 - 5 000 PLN**

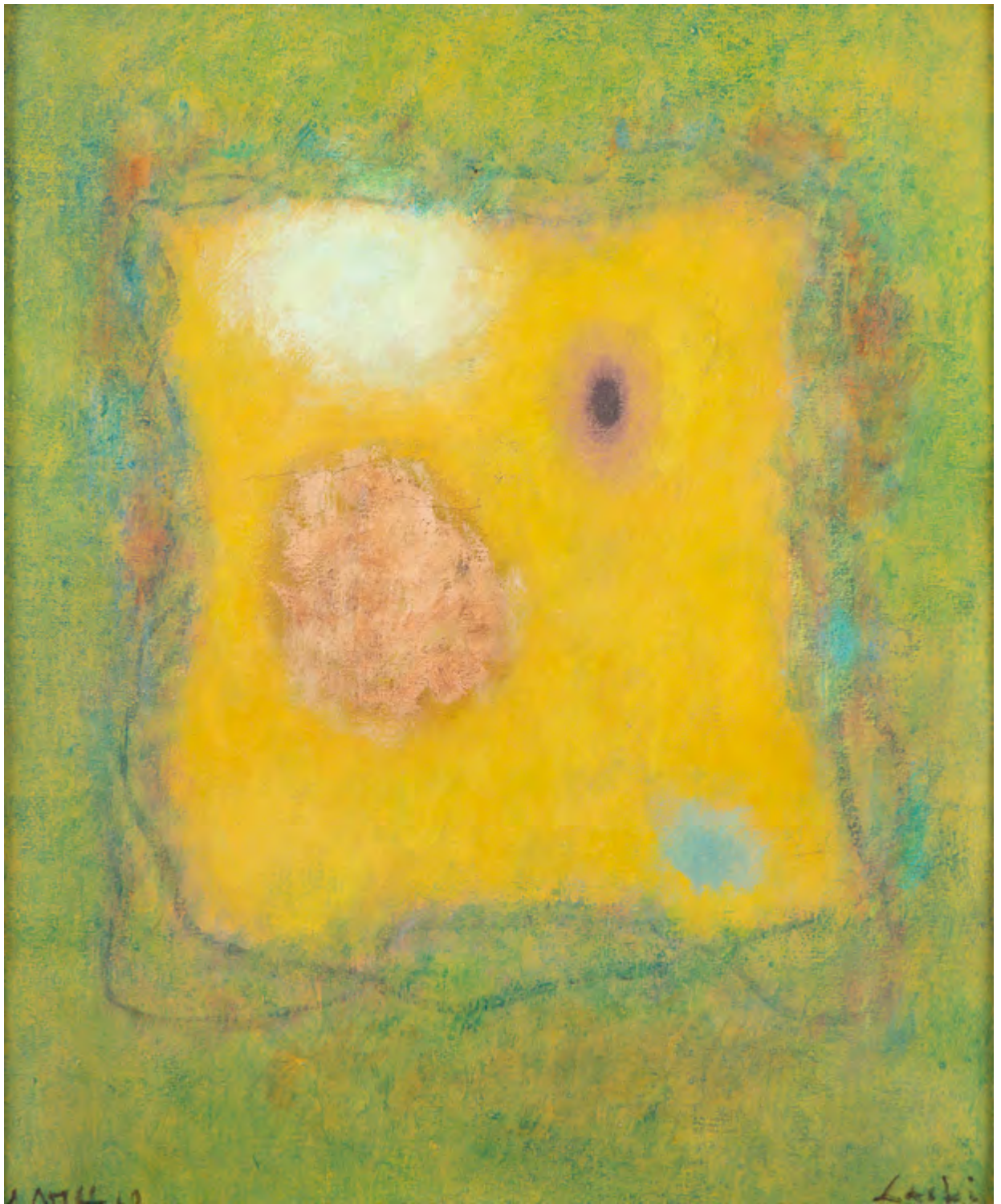
700 - 1 100 EUR

### **POCHODZENIE:**

kolekcja Alfonsa Karnego

spadkobiercy spuścizny po Alfonsie Karnym

Jerzy Wolff studiował w latach 1920-1926 w krakowskiej ASP pod kierunkiem m.in. Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. W latach 1927 i 1929-1933 przebywał w Paryżu, gdzie kontaktował się z kapistami. Był zaprzyjaźniony z Zygmuntem Waliszewskim. Od 1930 należał do malarzkiej grupy „Zwornik”. Do wybuchu II wojny światowej dużo wystawiał, współpracował też jako publicysta i krytyk z czasopismami, jak „Głos Plastyków”, „Prosto z Mostu”, „Pion”. Uprawiał głównie malarstwo pejzażowe. Równoległe zajmował się grafiką, osiągając wielką biegłość zwłaszcza w technikach metalowych. Okres okupacji hitlerowskiej spędził w Wilczycach k. Sandomierza. W 1945 osiadł w Warszawie. Włączył się w życie artystyczne, podjął na nowo działalność pisarską, publikując m. in. w „Odrodzeniu” i „Przeglądzie Artystycznym”. W latach 1945-1948 był wiceprezesem ZPAP.



24 †

## HENRYK GOTLIB

1890-1966

### Pejzaż z krowami

olej/plótno, 47,5 x 67,5 cm

sygnowany l.d.: 'GOTLIB'

na krośnie papierowa nalepka brytyjskiej firmy ramiarskiej 'JAMES BOURLET & SONS' oraz nalepka z numerem '4033 D'

estymacja:

**10 000 - 15 000 PLN**

2 200 - 3 200 EUR

Henryk Gotlib studia artystyczne odbył w latach 1908-1910 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Unierzyckiego oraz Wojciecha Weissa. Umiejętności warsztatowe doskonalił następnie w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule w latach 1910-1913 i monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych u Angelo Janka. Po powrocie do kraju jako młody, zdolny artysta wstąpił do awangardowego ugrupowania Formiści, z którym wystawiał w latach 1920-1922. W latach 30. często przebywał w Krakowie, gdzie związał się luźno ze środowiskiem awangardowej Grupy Krakowskiej i teatru Cricot. W kolejnych latach z kolei należał do ugrupowań o kolorystycznej orientacji, takich jak Awangarda, Grupa Dziesięciu, Nowa Generacja oraz finalnie Zwornik.

W początkowej fazie twórczość artysty, najbliższa była mu orientacja bliska nurtowi francuskiego koloryzmu, głównie intymistycznej sztuce Pierre'a Bonnard'a i intensywnym kolorystycznie płótnom Henri Matisse'a. Z biegiem lat zaczął podejmować twórcze eksperymenty, prowadzące go

w kierunku akcentowania jakości barwy i faktury. Jako przeciwnik malarstwa plenerowego, przede wszystkim impresjonizmu, wykonywał swoje kompozycje w pracowni skupiając się na oddaniu przestrzeni wyobrażonej, a nie na naśladowaniu przestrzeni widzialnej. Formy natury określał najczęściej swobodnie, tusto kładzioną plamą barwną, poddając jej uproszczeniu i ekspresyjnej deformacji. Kolor stał się nośnikiem emocji artysty. Istotą kompozycji obrazów w jego malarstwie stanowiło wzajemne oddziaływanie tonów barwnych, czasem mocnych, głębokich, jarzących się wewnętrznym światłem, rzadziej jaskrawych lub zmatowiałych i zgaszonych.

W prezentowanej w ofercie aukcyjnej kompozycji, motywy uległy syntetyzacji i monumentalizacji. Gama barwna zawęziła się do tonów ciemnych, brązów, szarości i czerni. Surowa faktura odsłoniła dukt pędzla. Kompozycja o zgaszonej, stonowanej kolorystyce zdominowanej przez brązy ma silnie stężony wyraz, kreowany dynamiką duktu pędzla sumarycznie określającego formy.



25

## ZYGMUNT WALISZEWSKI

1897-1936

### Portret Eugenii Drohockiej, 1935

gwasz/papier, 43 x 30 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'ZW 1935 r | Kraków'

na odwrociu nalepka depozytowa z Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy

estymacja:

**15 000 - 20 000 PLN**

3 200 - 4 300 EUR

#### WYSTAWIANY:

Wystawa pamiątkowa prac Zygmunta Waliszewskiego, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1937, nr kat. 7

#### LITERATURA:

Hanna Bartnicka Górską, Anna Prugar-Myślik, Zygmunt Waliszewski 1897-1936. Malarstwo i rysunek, wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1999, s. 188, nr kat. II/190.(il.)

Wystawa pamiątkowa prac Zygmunta Waliszewskiego, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1937, nr kat. 370

Zygmunt Waliszewski 1897 - 1936. W kręgu sztuki francuskiej XIX/XX w., Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, katalog wystawy Warszawa 1986, s. 25, b.n.

Zygmunt Waliszewski należał do grupy studentów, która w 1924 roku pod wodzą Józefa Pankiewicza opuściła mury krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, aby udać się do Paryża i szkolić swoje umiejętności w bliskości Luwru i nowych prądów artystycznych. Artysta w tym czasie zaczął posługiwać się barwą jako głównym środkiem budowy obrazu. Szybko wypracował bardzo indywidualną manierę malarską, różną od pozostałych kapistów. Nakładał farby w charakterystyczny sposób, zbliżony do malarstwa pointylistów. Drobnymi, urywanymi pociągnięciami pędzla malował płaskie, dekoracyjne, wibrujące czystymi barwami kompozycje, w których syntetycznie ujęte postacie i przedmioty dookreślał kontur. Swoich kompozycji, w odróżnieniu od innych kolorystów, nie pozbawiał treści i ekspresji. Bardzo chętnie nawiązywał dialog ze sztuką dawnych epok. Tworzył obrazy przedstawiające uczy wzorowane na malarstwie Paola Veronese, ale także w sielanki, koncerty wiejskie w typie fete galante oraz wizerunki Wenus. Nawiązanie do sztuki renesansu, baroku czy rokoka miały na celu przywołanie mitu "złotego wieku" w dziejach sztuki. Z tej perspektywy można patrzeć na całą twórczość malarza jako afirmację zmysłowych i intelektualnych przyjemności, towarzyszących doświadczeniu sztuki. W swoim malarstwie chętnie sięgał po temat zabawy, szczęścia lub groteski. Odbывało się to nie jako w opozycji do prywatnego życia artysty, które naznaczone było cierpieniem i nieuleczalną chorobą. Waliszewski w 1927 roku przeszedł osobisty kryzys. Artysta przeszedł amputację nóg wskutek zdiagnozowanej choroby Bürgera.

W 1933 roku, na krótko przed śmiercią ożenił się z pianistką Wandą Drohocką. Prezentowana w ofercie aukcyjnej praca jest dużej rzadkości dziełem. Z kameralnego w charakterze, intymnego, przy tym niezwykle malarskiego ujęcia postaci teściowej, bije spokój, którego na koniec życia było dane mu doświadczyć. Przed ślubem powiedział do przyjaciół: „Rad jestem bardzo, że to czekanie na życie, jakby na dworców kolejowym, nareszcie się skończyło i będę mógł we własnym kącie mieszkać i do pracy powrócić” (Felicja Lilpop-Kranc, Pamięci Zygmunta Waliszewskiego, „Pion” 1937, nr 23, s. 3) Pracaktóre charakteryzuje się znakomitym zniuansowaniem kolorystycznym i delikatnym rysunkiem. Ubiór i ręce modelki zostały potraktowane pobieżnie, natomiast twarzy zyskała indywidualne znamię - poruszający wyraz spokoju, zapatrzona we własne wnętrze.





26

**WOJCIECH WEISS**

1875-1950

**Maki w wazonie**

olej/tektura, 64 x 50 cm  
sygnowany p.śr.: 'WWeiss'  
sygnowany monogramem

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

12 800 - 17 000 EUR

**POCHODZENIE:**

DESA Unicum, październik 2010  
kolekcja prywatna, Warszawa

„Począwszy od połowy lat 20. w sztuce Weissa rysuje się swoista dychotomia. Z jednej strony ścisły kontakt z naturą doprowadza (...) w latach 30. do postawy jawnie panteistycznej, z drugiej artysta coraz bardziej izoluje się w swej pracowni, gdzie powstają akty i martwe natury”.

Łukasz Kossowski, Wojciech Weiss, Warszawa 2006, s. 79





# KOLORYZM I UCZNIOWIE WOJCIECHA WEISSA



W czasie gdy zawiązywała się grupa nazwana Komitetem Paryskim, w kraju coraz liczniejsi artyści zaczęli interesować się sprawą koloru w malarstwie, jako elementem organizującego kompozycje. W kierunku „koloryzmu” zwrócił się również Wojciech Weiss. W latach 20. i 30. kolor w jego twórczości nabrał cech koloru sugestywnego, znaczącego emocjonalnie. Plama barwna zaczęła być związana luźno z linią. Kolorystyczne rozwiązania w malarstwie Weissa wysuwają się na pierwszy plan zwłaszcza w pejzażach, martwych naturach i aktach.

Pierwsze zainteresowania kolorystycznymi rozwiązaniami pojawiały się u Weissa w trakcie jego pobytu na południu Francji w 1923 roku. Prace olejne z tego wyjazdu zadziwiają intensywnością kolorytu. Równie chętnie zaczął sięgać po kolorystyczne rozwiązania tworząc pejzaże z zaciska małego kalwaryjskiego domu. Ten właśnie szeroki, zmienny pejzaż urzekał artystę do końca jego twórczości. Pełnię osiągnął artysta w przedstawieniach wielokrotnie malowanego rozstłonecznionego kalwaryjskiego sadu, gdzie Irena wiesza chusty lub zrywa owoce, a starsi już rodzice jakby ostatni już raz siedzą obok siebie w cieniu wielkiej gruszy wsłuchani w szum sadu. Natura w tych pejzażach raz jeszcze „odrzeczywistnia się, przemienia w wizję utkaną ze światła i barwy”. Kolor kładziony cienko pozostaje w stanie ciągłego drżenia i traktowany jest na poły dekoracyjnie, na poły naturalistycznie. W pejzażach włoskich, francuskich czy nadbałtyckich dokonują się ważne zmiany w traktowaniu barwy. Struktura kolorystyczna ulega rozluźnieniu. Plama barwna przejmuje na siebie rolę głównego środka ekspresji, uzyskując szczególne nasycenie i fakturalną gęstość. W późnych, malowanych w Kalwarii pejzażach plama barwna zostaje rozbita na okruchy czystych kolorów: purpury, fioletów, błękitów, oranży. Te mocne, kontrastowe zestawienia odsyłają nas do malarstwa Renoira. Echa sztuki Renoira, odnaleźć można w gamie kolorystycznej wielu późnych aktów. W latach 20-tych i 30-tych. Weiss już jako wirtuoz nadal poszukuje szczególnie trudnych i ciekawych zestawień kolorystycznych. W tych właśnie poszukiwaniach poddaje się inspiracjom Renoira. Tak dzieje się w słynnym akcie Plecy na czerwonym tle (1924) lub Akcie czerwonym (1925). W obu obrazach jasna karnacja ciał modelek nasycy się karminowymi refleksami tła. Kolorystyczne inspiracje widoczne są również w mocno konstruowanych, związanych kolorem martwych naturach.

Wojciech Weiss zapisał się w historii malarstwa polskiego jako nauczyciel i wykładowca pokoleń polskich kolorystów. W roku 1913 otrzymał tytuł profesora zwyczajnego Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W roku akademickim 1918 – 1919 Weiss powołany zostaje na stanowisko pierwszego w niepodległej Polsce rektora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Funkcję tę będzie piastował jeszcze w latach 1933 – 1934 i 1935 – 1936. W latach międzywojennych studiowało w jego pracowni wielu malarzy, których nazwiska zapisały się później w historii polskiej sztuki. Wśród nich należy wymienić między innymi Jerzego Fedkowicza, Eugeniusza Eibischa, Nachta-Samborskiego, Czesław Rzepińskiego, Jana Szancenbacha, Leona Dołżyckiego, Henryka Gotliba, Jana Hrynkowskiego, Mariana Szczurbuty. Wojciech Weiss był w początkowym okresie również nauczycielem wielu przyszłych kapistów. Studia w jego pracowni rozpoczęli między innymi niektórzy kapiści, np. Józef Czapski czy Zygmunt Waliszewski, którzy dopiero później przeszli do klasy Pankiewicza. Niektórzy z jego studentów uczyli się w klasie Weissa przez kilka lat, niektórzy tylko przez kilka miesięcy. Jednak wpływ Wojciecha Weissa na drugą generację kolorystów jest bezsporny. To właśnie przedstawiciele nurtu kolorystycznego stanowili najbardziej wyróżniającą się grupę jego uczniów, którzy dziedziczyli po Weissie kult malarskiej rzetelności. Maria Rzepińska pisała, iż „Koloryzm był (...) ostatnią< wykazującą spoiwość ideologii. Bo dzięki swej jednostronności była ona spoista, choć równie elastyczna, gdyż dopuszczała ogromną ilość rozwiązań (Maria Rzepińska, Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, Kraków 1983, s. 621). Bardzo „malarski” stosunek Weissa do obrazu, jego mocno konstruowane i związane kolorem martwe natury i pejzaże, portrety zbliżone w estetyce to tych Renoira, w swojej zmysłowej, pełnej nasyconych kolorach kompozycjach, inspirowały i wyznaczały artystyczne dla pokoleń czołowych polskich malarzy kolejnych dekad. Artur Nacht-Samborski pisał w liście do Weissa „Odczuwam serdeczną potrzebę podziękowania za dwa i pół lat nauki, za wszystkie te mądre i głębokie słowa jakie przez ten czas z ust Pańskich usłyszałem (...) Nie próbuję nawet wyrazić mojej ogromnej wdzięczności jaką czuję dla Pana profesora, który mi wskazał jedyną drogę do sztuki, do prawdziwej, a na którą dopiero dziś zaczynam wstępować.” (List Artura Nachta do Wojciecha Weissa, Berlin, 9 marca 1920, cyt. za Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Janusz Antos, Zofia Weiss Nowina-Konopka (red.), Kraków 2010, s.56-57)

27

**WOJCIECH WEISS**

1875-1950

**Akt kobiecy**, około 1925

olej/tektura, 30 x 40 cm, sygnowany monogramem p.d.: 'WW'  
na odwrociu opisany: 'WW 06962'  
oraz owalna pieczęć składu materiałów malarskich Iskra-Karmański

estymacja:

**15 000 - 20 000 PLN**

3 200 - 4 300 EUR

„Malarstwo Weissa w dwudziestoleciu międzywojennym, typ jego koloryzmu, były pochodną kontemplacyjnego, uważnego spojrzenia na świat i wymagały takiego odbioru od widza; w przedstawianych przezeń kobiecych aktach było coś z pamięci plastycznego ciężaru ciał modelek Courbetta, chociaż ich fryzury wskazują na współczesną mu modę”.

Dorota Kudelska, Wojciech Weiss – akademik i akademicy,

[w:] Janusz Antos, Zofia Weiss-Nowina Konopka [red.]

Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie,

Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2010, s. 47



28 †

**IRENA WEISSOWA (ANERI)**

1888-1981

**Kalwaria Zebrzydowska**, około 1970

olej/tektura, 33,5 x 49 cm

sygnowany p.d.: 'aneri'

na odwrociu wycinki prasowe z biogramem artystki

estymacja:

**5 000 - 8 000 PLN**

1 100 - 1 700 EUR

**POCHODZENIE:**

DESA Unicum, zakupy galeryjny

kolekcja prywatna, Polska

Malarka i witrażystka. Studiowała malarstwo w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u Karola Tichego i Konrada Krzyżanowskiego oraz rzeźbę u Xawerego Dunikowskiego. Na przełomie 1905 i 1906 roku studiowała w Monachium. Naukę kontynuowała na prywatnym kursie w Krakowie u Wojciecha Weissa, którego poślubiła w 1908 roku. Dużo podróżowała; w czasie I wojny światowej wyjechała do Wiednia, gdzie uczyła się w Kunstgewerbeschule. Wystawiała z artystami należącymi do T.A.P. „Sztuka”. Malowała pejzaże, martwe natury, portrety, wyróżniające się żywymi, nasyconymi barwami. Szczególnie ulubionym tematem jej obrazów były kwiaty. W 1926 roku wzięła udział w wystawie zatytułowanej „Aneri - Wojciech Weiss - Leon Wyczółkowski”, która odbyła się we Lwowie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Swoje prace podpisywała anagramem imienia Irena.





29 †

## **IRENA WEISSOWA (ANERI)**

1888-1981

### **Kwiaty w białym wazonie**

olej/deska, 65 x 50 cm

estymacja:

**7 000 - 10 000 PLN**

1 500 - 2 200 EUR

#### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

dom aukcyjny DESA Unicum, listopad 2016

Twórczość Ireny Weissowej właściwie już od samego początku nasycona jest silnym pierwiastkiem kobiecości. Wypełniają ją nastrojowe portrety, pejzaże, a w późniejszym okresie także i wizerunku dzieci. Malarka znana pod pseudonimem artystycznym „Aneri” swoją artystyczną drogę rozpoczęła w Łodzi. To jednak środowisko Krakowa wywarło na niej decydujący wpływ. Kluczową rolę odegrał w jej życiu oczywiście Wojciech Weiss, jej późniejszy mąż. Artystka w następujący sposób wspominała dzień, kiedy to spotkać miała swojego mistrza i kochanka: „Poszłam pod wskazany adres na ulicę Kanoniczą, nie wiedząc, nie przeczuwając, że to tam właśnie powinnam była iść... Tak zostałam uczennicą Wojciecha Weissa, zostałam jego żoną, szliśmy razem przez życie – do końca jego dni” (Irena Weissowa, za: Aneri Irena Weissowa, Wojciech Weiss, katalog wystawy podróźnej, oprac. Adam Konopacki, Łaziska Dolne, s. 7). Pośród subtelnych w swojej strukturze i kolorystyce prac Aneri wielokrotnie pojawiają się martwe natury. Malarka z niezwykłym zainteresowaniem patrzyła na otaczający ją świat, a jej obrazy są tego znakomitym dowodem. Weissowa potrafiła wydobyć niezwykły kunszt, nawet z na pozór zwyczajnych kompozycji i zestawień przedmiotów. Tak właśnie dzieje się na prezentowanej w katalogu pracy. Niewielki stół przykryty został wielobarwnym obrusem w pasy. Na nim ustawiona została szkatułka o intensywnym, różowym kolorze. Kompozycja piętrzy się jeszcze wyżej. W białym, pękatym wazonie znalazł się rozłożysty bukiet wiosennych kwiatów.



30 †

## EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

**Pejzaż prowansalski**, około 1932-37

olej/plótno, 45,5 x 48,5 cm

sygnowany l.d.: 'Eibiche'

na krośnie oraz odwróciu ramy numery inwentarzowe  
oraz odręczne napisy ołówkiem

estymacja:

**30 000 - 40 000 PLN**

6 400 - 8 500 EUR

Południe Francji stanowiło dla dwudziestowiecznych artystów niezaprzeczalne źródło inspiracji. Rejon ten był jeszcze pod koniec XIX stulecia przestrzenią nie w pełni odkrytą. Malowali tam z zapałem Paul Cézanne czy chociażby Vincent van Gogh. Na początku kolejnego wieku, a szczególnie w okresie międzywojnia, południe stało się miejscem coraz częstszych wypraw artystów. Jak pisała Alicja Halicka: „Południe przestało być zacisznym, letniskowym schronieniem dla kilku wyłącznie oryginałów. Padło ofiarą hałaśliwego i barwnego tłumu” (Alicja Halicka, Wczoraj. Wspomnienia, tłum. Wanda Błońska, s. 96, Kraków 1971). Jeździli tam wszyscy najważniejsi reprezentanci École de Paris. Włodzimierz Terlikowski malował w Martigues, Mojżesz Kisling w Tamaris i La Seyne-sur-Mer, Mela Muter w Collioure.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego Eugeniusz Eibisch żył i tworzył w Paryżu. Artysta obracał się wówczas w bardzo zróżnicowanym środowisku międzynarodowej kolonii artystycznej. W owym czasie, jak również i w jego późniejszej twórczości, portret stanowił niezwykle istotny element artystycznej wypowiedzi. Eibisch wypracował charakterystyczny dla siebie styl i sposób ujęcia kompozycji, które stały się rozpoznawalnymi aspektami tworzonych przez niego dzieł.

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Prezentowany w katalogu aukcyjnym pejzaż powstał w sercu Prowansji. Zawierają się w jego strukturze wszystkie charakterystyczne aspekty twórczości Eibischa. Kolor w subtelny sposób podkreśla odtwarzane przez niego formy. Polak, podobnie jak wzmiankowany już Cézanne, patrzy na świat. Wyżynny krajobraz z rozsianymi gdzieś domkami obserwuje jakby z lotu ptaka. Unosi się nad nimi i odtwarza ich zgeometryzowane lekko formy. Widoczne są tutaj doświadczenia modernizmu. Pobrzmiwają echa kompozycji wczesnych prac Picassa czy syntetyzujących krajobrazów Cézanne'a. W ich obrazach główną rolę odgrywała jednak forma, kształt, linia i kontur. U Eibischa dominuje już barwa – wszechobecna i wspaniała.

Południe Francji stanowiło dla malarza miejsce szczególne głównie w latach 30. To wówczas najintensywniej odwiedzał on te rejony. Jego artystyczne podróże zbiegły się w czasie ze znacznym rozwojem kariery i komercyjnym sukcesem, jaki odniósł w Paryżu. Już od 1926 roku Eibisch prezentował swoje prace z pomocą tamtejszego marszanda, Leopolda Zborowskiego. Do protektorów malarza w roku 1930 dołączył ponadto Georges Bernheim. Eibisch obracał się wówczas w kręgu paryskiej bohemy artystycznej rezydującej w dzielnicy Montmartre. Utrzymywał również ściśle kontakty z niezwykle liczną, polską kolonią artystyczną. Swój czas dzielił pomiędzy hałaśliwą, acz inspirującą przestrzeń miasta oraz świat natury. Ów świat odnalazł właśnie na południu kraju, dokąd z chęcią wciąż powracał.



31 †

**EUGENIUSZ EIBISCH**

1895-1987

**Pólakt kobiety we wnętrzu, 1950**

olej/plótno, 81 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Eibisch'

opisany na odwrociu: 'własność | Aleksandra Jurka | 17/VI 85 Eibisch'

na krośnię malarskim papierowa nalepka kolekcji oraz papierowa nalepka wystawowa

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

8 500 - 12 800 EUR

**WYSTAWIANY:**

Eugeniusz Eibisch: „Mnie interesuje tylko malarstwo”. Wystawa w 20. rocznicę śmierci artysty, Muzeum Lubelskie, Lublin, 12 października – 15 grudnia 2007



32 †

## EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

### Portret kobiety w czerwieni

olej/plótno, 92 x 65 cm  
sygnowany l.d.: 'Ebiche'  
opisany na odwrociu: 'I'  
na krośnie oraz odwrociu ramy nalepki i numery inwentarzowe

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

7 500 - 10 600 EUR

W okresie dwudziestolecia międzywojennego Eugeniusz Eibisch żył i tworzył w Paryżu. Artysta obracał się wówczas w bardzo zróżnicowanym środowisku międzynarodowej kolonii artystycznej. W owym czasie, jak również i w jego późniejszej twórczości, portret stanowił niezwykle istotny element artystycznej wypowiedzi. Eibisch wypracował charakterystyczny dla siebie styl i sposób ujęcia kompozycji, które stały się rozpoznawalnymi aspektami tworzonych przez niego dzieł. Modele malarza, podobnie jak kobieta w czerwonym żakiecie i jasno zielonej apaszcze, ukazywani byli wielokrotnie na ciemnym tle, w niezidentyfikowanym wnętrzu. Owa dziewczyna pochyla się nieznacznie do przodu i spuszcza wzrok. Portrety Eibischa przepełnia melancholia i smutek. Artysta w doskonały sposób ujmując duszę portretowanych. Kosztem dopracowanej i detalicznej formy znakomicie odtwarza emocje – świat wewnętrznych rozterek, pragnień i przemyśleń. Portrety Eibischa pełne są specyficznego napięcia, które artysta wprowadza do swoich kompozycji. Prezentowany portret powstał w szczytowym momencie paryskiej kariery malarza, około 1930 roku, kiedy cieszył się protekcją marszandów Zborowskiego i Bernheima oraz eksponował swoje dzieła zarówno w Polsce i Francji, jak również w Belgii, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii oraz Stanach Zjednoczonych. Prace z tego czasu tracą detale przedstawienia, a praca pędzla rozplywa się w świetlistej, szklistej wręcz powierzchni tkanki malarskiej.





33 †

**EUGENIUSZ GEPPERT**

1890-1979

**Martwa natura, 1979**

olej/plótno, 78 x 99 cm

sygnowany i datowany p.d: 'E. Geppert 79'

estymacja:

**12 000 - 18 000 PLN**

2 600 - 4 000 EUR

„Jego martwe natury, pejzaże, sceny cyrkowe, jeździeckie itp. zwracały uwagę lekką smugą barwną i wirtuozerią, która przywodziła na myśl Dufy'ego a po części Matisse'a”.

Tadeusz Dobrowolski, *Malarstwo polskie, Wrocław (i in.) 1989, s. 338*



34 †

## **EUGENIUSZ GEPPERT**

1890-1979

### **Martwa natura z owocami, 1974**

olej/plótno, 116 x 89 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Eugeniusz Geppert 1974'

na krośnie papierowa nalepka wystawowa z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:

**25 000 - 40 000 PLN**

5 300 - 8 500 EUR

#### **WYSTAWIANY:**

Eugeniusz Geppert, wystawa Jubileuszowa z okazji 60-lecia pracy twórczej, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1976

„Dwie sprawy są istotne dla obecnego malarstwa Gepperta i obie czarują. Pierwszą z nich jest świat jego przedstawień związanych z jakimś motywem noszącym na sobie często cechy surrealizmu. Dawny powiew romantyzmu doprowadził artystę do surrealistycznego kojarzenia różnych elementów treściowych i nieoczekiwanych skojarzeń (...) Ułani, wytworni jeźdźcy, cyrkowcy, woltyżerki, konie, motywy ludowe, świątki, dzbany, naczynia – wszystko pomieszane, niekiedy połączone kwiatami. Ale nie ten moment jest istotny, lecz to, że wszystkie motywy pojawiające się na obrazach (...) istnieją przede wszystkim przez swe wartości kolorystyczne (...) Drugim ważnym osiągnięciem artysty jest zdolność tworzenia odpowiednich zestawień, opartych nieraz na kilku tylko barwach, ale jakże żywych w swojej orkiestracji (...) Nie bez znaczenia jest również stosunek koloru do formy, do motywu. Zazwyczaj kolor nie pokrywa się z formą, występuje niezależnie od formy, to znów niekiedy (...) przechodzi przez formę”.

Helena Blum, Eugeniusz Geppert. Malarstwo, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1964



35 †

## EUGENIUSZ GEPPERT

1890-1979

### Dwóch jeźdźców, 1974

olej/plótno, 89 x 116 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Eugeniusz Geppert 1974'

na odwrociu nalepka z opisem obrazu

estymacja:

**55 000 - 70 000 PLN**

11 700 - 15 000 EUR

#### POCHODZENIE:

Polski Dom Aukcyjny Sztuka, Warszawa, 2004

kolekcja prywatna, Polska

Eugeniusz Geppert był wybitnym malarzem związanym z Wrocławiem, założyciel tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych i organizatorem życia kulturowego miasta. Urodził się w 1890 roku we Lwowie. Studia ukończył na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W latach 20. udał się na dwuletnie stypendium do Paryża, gdzie prezentował swe prace między innymi na Salonie Jesiennym, w latach 1925, 1927, 1928. Po wojnie zamieszkał we Wrocławiu, gdzie wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. W historii sztuki polskiej zapisał się przede wszystkim jako twórca dzieł związanych z tematyką polskiej batalistyki. Nawiązywał do konnych obrazów Piotra Michałowskiego i Kossaków. Częstym motywem w jego wczesnych pracach były sylwetki jeźdźców w pejzażu, zmonumentalizowane, ujęte w śmiałych skrótach perspektywicznych i szybkim ruchu. Artysta przedstawiał w rozmaitych wariantach oddziały polskich szwoleżerów i kawalerii oraz ułańskie szwadrony.

W sposobie rytmizowania i syntetyzowania form wpisanych w wyważoną strukturę obrazu zbliżył się do tendencji nowego klasycyzmu rozpowszechnionego w Europie we wczesnych latach 20. XX wieku. W latach 1925-1928 przebywał jako stypendysta Związku Polskich Artystów Plastyków w Paryżu. W stolicy Francji zafascynowała Gepperta sztuka dojrzałego renesansu, głównie dzieła Veronese'a, a także malarstwo Géricaulta, Delacroix, impresjonistów i fowistów. W efekcie jego paleta wzbogaciła się wówczas o tony czyste i jasne, kontrastowo zestawiane. Powstały obrazy o rozluźnionej strukturze kompozycyjnej i bogatej malarskiej materii "utkanej" ze szmaragdowych zieleni, błękitów, brązów i czerwieni, rozwibrowane świetlistymi kolorami. W latach 30. wyobrażone w jego obrazach postacie przekształciły się w budowane plamą barwną ideogramy, zdematerializowały się stapiając z otaczającym krajobrazem. W takim charakterze utrzymana jest prezentowana w ofercie praca. Sylwetki koni i jeźdźców ulegają rozmyciu, wtapiają się w otaczające je szmaragdowo-zielone tło.



36 †

**HANNA RUDZKA-CYBISOWA**

1897-1988

**"Plaża w Orłowie", 1969**

olej/plótno, 60 x 81 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'H. Rudzka 69'

na odwrociu prostokątny stempel: 'KOLEKCJA OBRAZÓW | (fragment nieczytelny)';

na krośnie papierowa nalepka inwentarzowa oraz odręczne opisy ołówkiem

estymacja:

**25 000 - 40 000 PLN**

5 300 - 8 500 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Wiesława Ochmana

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Malarstwo Hanny Rudzkiej-Cybisowej, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1971

**LITERATURA:**

Malarstwo Hanny Rudzkiej-Cybisowej, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1971,

kat. nr 134, il. 40.





37 †

**HANNA RUDZKA-CYBISOWA**

1897-1988

"Pejzaż jary", 1955

olej/plótno, 60 x 81 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'H. Rudzka 55'

na odwrociu nalepka Muzeum Narodowego w Poznaniu

estymacja:

**25 000 - 40 000 PLN**

5 300 - 8 500 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Wiesława Ochmana

kolekcja prywatna, Poznań

**WYSTAWIANY:**

Malarstwo Hanny Rudzkiej Cybisowej, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1971

**LITERATURA:**

Malarstwo Hanny Rudzkiej Cybisowej, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1971, poz. nr. kat. 78

„Życie obrazu jest zależne od transponowania w jedności elementów koloru i formy. Forma to nie jest kształt przedmiotu, a użyciem kształtu przedmiotu do gry form. Kolor jest istotą obrazu – działa inaczej wobec tła – a zadaniem dla niej najważniejszym jest sprowadzenie wielowymiarowej przyrody do dwuwymiaru obrazu (transpozycja)”.

Helena Blum, Hanna Rudzka-Cybisowa, Warszawa 1975, s. 26



38 †

## HANNA RUDZKA-CYBISOWA

1897-1988

### "Portret kobiety w czarnej sukni", 1934-35

olej/plótno, 92 x 69 cm

sygnowany p.d.: 'H. Rudzka'

na krośnie malarskim nalepka wystawowa z Muzeum Narodowego w Poznaniu

estymacja:

**15 000 - 20 000 PLN**

3 200 - 4 300 EUR

#### POCHODZENIE:

własność artystki

depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu

kolekcja prywatna, Poznań

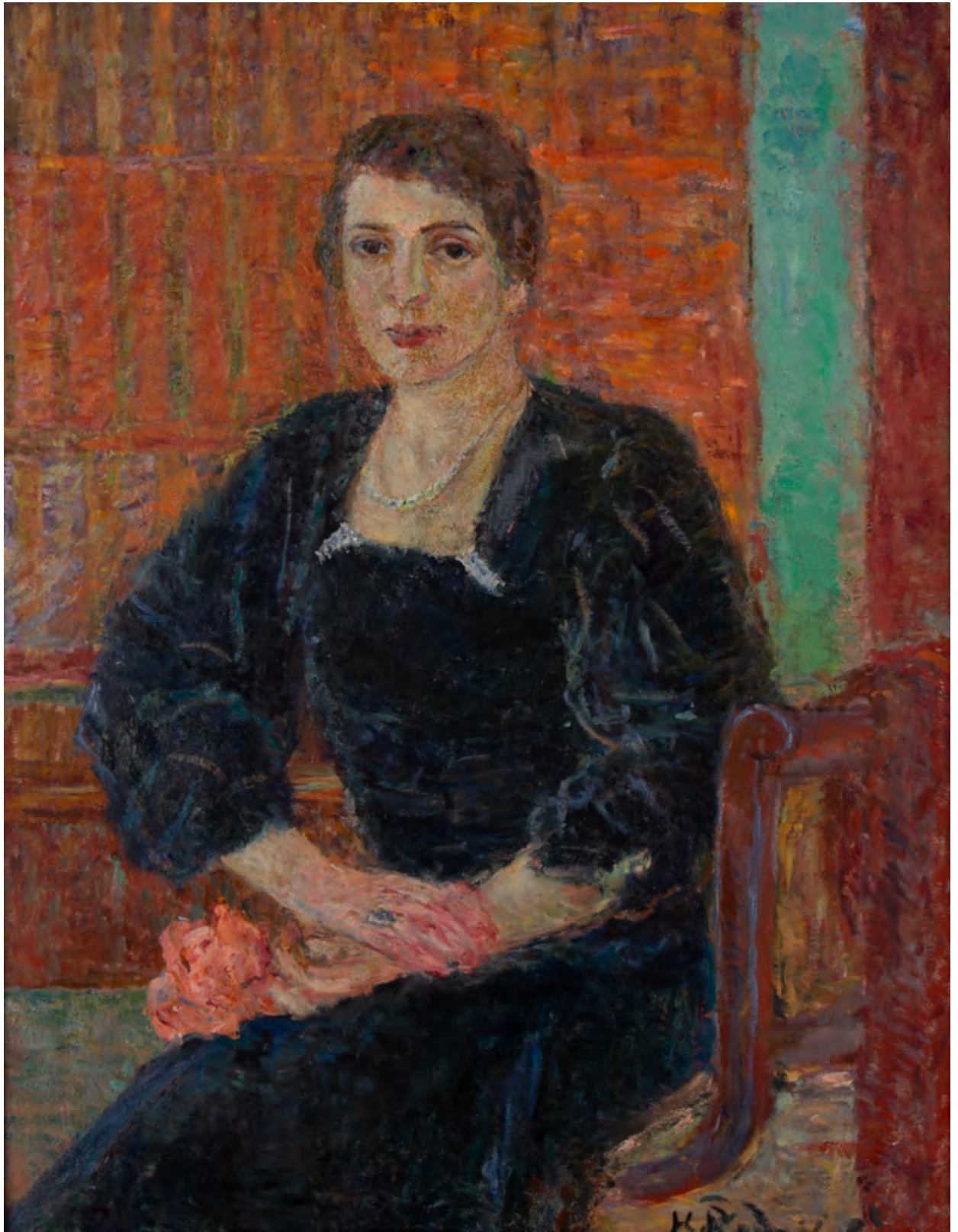
#### WYSTAWIANY:

Malarstwo Hanny Rudzkiej Cybisowej, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1971

#### LITERATURA:

Malarstwo Hanny Rudzkiej Cybisowej, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1971, nr. kat. 24

Artystyczne koncepcje istotnie dla środowiska kapistów wyłożono najpełniej we wstępie do katalogu pierwszej wystawy kapistów w warszawskim klubie artystycznym w 1931: „Dzieło sztuki istnieje samo w sobie. Malując z natury, chcemy stworzyć płótno, które odpowiadałoby naszemu przeżyciu malarskiemu wobec tej natury, więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych, na których koncepcję nas ta natura naprowadza. (...) Płótno nie musi być wykonane, ale musi być rozstrzygnięte po malarsku” (cyt. za: Helena Blum, Hanna Rudzka-Cybisowa, Warszawa 1975, s. 23-24). „Rozstrzygnięcie”, o którym mowa, to sposób dyspozycji barwyna płaszczyźnie, dzięki której obraz nabiera kontrastu, przestrzeni czy znaczenia. Młodzi krakowscy malarze, którzy pod wodzą Józefa Pankiewicza wyjechali w 1924 do Paryża, podążali za wzorcami sztuki Paula Cézanne'a, pielęgnując „malarskość” i autonomię swojej twórczości. Powróciwszy z Paryża w 1931, stali się synonimem polskiej nowoczesności w malarstwie, a Rudzka-Cybisowa wraz z mężem, Janem Cybisem, tworzyła tandem, którego dzieło malarskie znacząco wpłynęło na obraz sztuki polskiej kolejnych dekad XX stulecia. Prezentowana praca to bardzo rzadki portret malarki z pierwszej połowy lat 30. Artystka, nie troszcząc się o detale stroju czy absolutną wierność fizjonomii modelki, stworzyła wizerunek przekonujący plastycznie i obdarzony dużym wyrazem. Artystyczna inwencja to bodaj najważniejszy z dogmatów jej malarstwa. Sama podkreślała: „Myśl, pomysł twórczy celem uruchomienia władzy kreatywnej. Równie ważną jest rozbudzona ciekawość poznawcza, która skłania do prób realizacji pomysłu, zależna często od czynników emocjonalnych” (dz. cyt., s. 24).



39 †

## MARIA RITTER

1899-1976

### "W kąpielni"

olej/ płótno, 100 x 114 cm

estymacja:

**9 000 - 12 000 PLN**

2 000 - 2 600 EUR

#### POCHODZENIE:

kolleksja spadkobierców artystki, Polska

W sielankowej scenie kąpielni namalowanej przez Marię Ritter odnajdujemy bardzo interesujące odwołania do sztuki dawnych mistrzów. Już sam temat przywodzi na myśl silnie rozpowszechnione w malarstwie doby nowożytnej motywy z kąpielą bogini Diany. Postać leżącej, nagiej modelki, która podpira dłońią swoją głowę jednoznacznie koresponduje natomiast z sylwetkami Wenus znanymi z płócien Giorgione czy Tycjana. Ritter prowadzi tutaj zatem wyraźny dialog z mistrzami renesansowego malarstwa, do którego wprowadza własne pomysły i rozwiązania. Przetwarza i modyfikuje znane konwencje, interpretując je tym samym na nowo. Sportretowane kobiety ukazane zostały na bliżej niezidentyfikowanym tle. Trudno jednoznacznie powiedzieć, czy jest to okraszona czerwono-błękitnymi refleksami łąka, czy też wnętrze łaźni. Ów odbywający się właśnie rytuał zdaje się jednak zupełnie nie interesować zadumanej modelki. Jej wzrok ucieka gdzieś daleko poza ramy obrazu. Kobieta nie zwraca nawet uwagi na służące, z których to jedna nalewa do misy wodę, a druga szykuje już tkaninę, którą okryje zaraz nagie ciało kąpiącej się modelki. Równie interesująca w kontekście korespondencji z tradycją malarstwa jest kompozycja znajdująca się na odwrociu. Ukazane tam cztery akty kobiece zestawione zostały w towarzystwie ptaków. Jeden z nich przysiadł na skale, pomiędzy portretowanymi, drugi natomiast unosi się gdzieś w przestrzeni nieba. Przedstawienie to jednoznacznie implikuje w swojej strukturze ukryte treści alegoryczne, które jednak pozostają dziś trudne do jednoznacznego odczytania. Choć mamy tutaj do czynienia z podobną tematyką, to pod względem formy i stylu obie sceny silnie ze sobą kontrastują. Kompozycja ukazująca moment kąpielni operuje jaskrawą, żywą kolorystyką, w której to uderza zestawienie tak dalekich od siebie błękitów i czerwieni. Przedstawienie o charakterze symbolicznym oddziałuje przede wszystkim swoim enigmatycznym tematem i połączeniem ciepłych, stonowanych barw.



40 †

## **JUDYTA SOBEL**

1924-2012

### **Pejzaż z drzewem, 1960**

olej/plótno, 74,5 x 89,5 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'Sobel | 1960'

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

7 500 - 10 600 EUR

#### **POCHODZENIE:**

kolekcja instytucjonalna, Polska

Judyta Sobel komponuje swoje obrazy przede wszystkim poprzez kolor, którym operuje z niezwykłym wyczuciem. To właśnie żywy, czysty kolor w kontrastowych zestawieniach stał się głównym środkiem ekspresji dla artystki. W przypadku zaprezentowanego obrazu z 1960 roku wyczuwalna jest miłość do natury, która wyrażona jest w ferii kolorów oraz wyczuwalnej radości bijącej z dzieła.

Pierwsze realizacje Sobel powstawały pod wpływem dokonań Władysława Strzemińskiego. Dopiero potem, w latach 50. oraz 60., malarka obrała bardziej niezależny kierunek. Na przełomie 1948 i 1949 uczestniczyła w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej, która była zorganizowana w Pałacu Sztuki w Krakowie. Było to niezwykle wydarzenie dla młodej malarki, jej prace znalazły się wśród płócien takich klasyków, jak Henryk Stażewski, Andrzej Wróblewski czy Alfred Lenica. Już dwa lata później, w 1951, w recenzji jednej z wystaw artystki podkreślono, iż znalazła miejsce w polskim malarstwie. Niedługo potem Sobel wyjechała do Izraela. Rodzime inspiracje zastąpiła fascynacja globalnymi kierunkami XX wieku. Artystka najczęściej podejmowała tradycyjne tematy krajobrazu, martwej natury oraz wnętrz, ale poprzez ekspresyjną formę oraz bogatą, kontrastową kolorystykę nadawała im niezwykle żywy charakter.





41 †

## **STANISŁAW BORYSOWSKI**

1901-1988

### **Pejzaż podhalański**

olej/plótno naklejone na tekturę, 62 x 70 cm  
sygnowany l.d.: 'Borysowski'

estymacja:

**7 000 - 10 000 PLN**

1 500 - 2 200 EUR

Stanisław Borysowski studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie zetknął się m. in. z Władysławem Jarockim, Ignacym Pieńkowskim i Stanisławem Kamockim. Kontakt z tymi właśnie profesorami stanowił niewątpliwie dla młodego artysty pobudkę do zainteresowania się światem natury, a także i współistniejącą z nim sferą ludowości. Borysowski niejednokrotnie wyprawiał się na plenery malarskie, po to by w przestrzeni studiować otaczającą go rzeczywistość. Liczna grupa pejzaży z Podhala powstałych zapewne w okresie międzywojnia świadczy o silnym związku artysty z tym właśnie regionem. Najczęściej są to krajobrazy ukazane w zimowej szacie. W ich strukturze Borysowski zwracał szczególną uwagę na zjawiska świetlne i feerię barw rozkładających się na powierzchni zasp śnieżnych. Pejzaże malarza z tego czasu charakteryzuje intensywna świetlistość. Rysujące się na glebie i śniegu cienie nabierają w jego redakcji fantastycznych, błękitnych odcieni. Twórca odwołuje się w nich w bezpośredni sposób do zdobyczy francuskiego impresjonizmu, a także do dokonań swoich mistrzów, szczególnie Stanisława Kamockiego. Widoczne na pojawiającym się w ofercie aukcyjnej krajobrazie chaty mieniają się w promieniach południowego słońca. Niebieskie refleksy, które rysują się na ich spadzistych dachach znakomicie komponują się z przeblyskującymi tu i ówdzie fioletami. Chociaż Borysowski nie poznał osobiście Jana Stanisławskiego, to artystyczne credo tego giganta polskiego malarstwa pejzażowego silnie pobrzmięwa w jego pracach. Zaznajomił się z nim w sposób pośredni, dzięki uczniom Stanisławskiego – Kamockiemu i Pieńkowskiemu. „Małujcie, panowie polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie” – mawiał Stanisławski (Jan Stanisławski, cyt. za: Stefania Krzysztofowicz Kozakowska, Jan Stanisławski i jego uczniowie, Kraków 2004, s.26).



42 †

## JAN SZANCENBACH

1928-1998

"Azalie", 1998

olej/plótno, 85 x 105,5 cm

sygnowany p.d.: 'Xancenbach'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN SZANCENBACH | AZALIE | 1998'

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

7 500 - 10 600 EUR

„W tym niepięknym świecie dostrzegać i ukazywać rzeczy piękne, których przecież tak niewiele zostało – to moja wola, mój sposób na życie”.

### Jan Szancenbach

W pracach Jana Szancenbacha czuć wpływy jego mistrzów Wojciecha Weissa i Eugeniusza Eibischa. Dzisiaj doceniamy jego wyczucie koloru oraz lekkość kompozycji, ale rodzina opowieść mówi, że podobno malarzem został przypadkiem. W czasie okupacji Niemcy zamykali większość szkół pozostawiając jedynie handlową, górniczą i właśnie artystyczną. Tę ostatnią wybrał przyszły malarz kontynuując twórcze tradycje rodzinne. Jego matka Maria Bronisława była malarką, która uczyła się w Paryżu u samej Olgi Boznańskiej, a on sam wraz z ojcem często odwiedzał wystawy malarstwa chłonąc inspiracje. Na pewno wpływ na jego późniejsze poszukiwania twórcze mieli współtowarzysze studiów. Na jednym roku znalazły się takie indywidualności jak Aleksander Kobzdej, Jerzy Nowosielski, Jerzy Panek czy Janina Kraupe-Świdorska. Przez całe życie artysta był związany z krakowską Akademią Sztuk Pięknych i przeszedł drogę od asystenta aż do dziekana wydziału malarstwa. Jego sztuka stała się szczególnie popularna w latach 70. wówczas wystawiał i sprzedawał prace w kraju i za granicą. W 1988 roku w kilku miastach w Polsce została pokazana ekspozycja „Szancenbach i uczniowie” podsumowująca działalność twórczą malarza.

Prezentowana praca pochodzi z ostatniego okresu twórczości artysty. Na obrazie czuć soczystość malowanej przyrody, która stała się pretekstem do odważnych poszukiwań barwnych. Plótno zostało w całości pokryte drobnymi uderzeniami pędzla, kolory wibrują niczym namalowana roślinność poruszająca się na wietrze. Całość spina ciemniejsza plama barwna budynków w tle.



43 †

## JULIUSZ JONIAK

1925-2021

"Martwa natura z arbuzem", 2001

olej/plótno, 66 x 75 cm

sygnowany p.d.: 'Joniak 01.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JULIUSZ JONIAK | "MARTWA NATURA Z ARBUZEM" 01" | 66 X 75 | 2001'

estymacja:

**18 000 - 25 000 PLN**

4 000 - 5 300 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Juliusz Joniak ukończył Szkołę Przemysłu Artystycznego we Lwowie (1945).

Po wojnie studiował na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowniach prof. Jerzego Fedkowicza i prof. Czesława Rzepińskiego. Dyplom uzyskał w 1950 roku i pozostał związany pracą pedagogiczną z macierzystą uczelnią. Tytuł profesora zwyczajnego otrzymał w 1980. Od 1949 roku był członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków. W 1995 otrzymał najwyższą nagrodę na VII. Festiwalu Sztuk w Magné - Francja, w którym uczestniczyło ponad 160 malarzy ze wszystkich kontynentów, po czym został Członkiem Honorowym Académie Européene des Arts w Paryżu.

Styl malarski Joniaka jest wyraźnie naznaczony dziedzictwem polskiego koloryzmu. Zarówno w pejzażach, jak i martwych naturach widoczny jest rozmach i odwaga w łączeniu barw. Artysta zazwyczaj dokładnie wypełnia płótna szczegółami, jego kompozycje są pełne wibrujących efektów świetlnych na które Joniak jest niezwykle wyczulony. Omawiana praca prezentuje temat ulubiony przez polskich kolorystów i ich spadkobierców. Joniak zestaw owoców wzbogacił o malarską paletę zwracając tym samym uwagę na klasyczny warsztat artysty.



44 †

**ZBIGNIEW GOSTWICKI**

1906-2003

**Martwa natura z hiacyntem w donicy, 1933**

olej/plótno, 54 x 68 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ZGostwicki | 1933'

estymacja:

**9 000 - 12 000 PLN**

2 000 - 2 600 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Warszawa

Zbigniew Gostwicki studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Debiutował na wystawach w latach 30. XX stulecia. Jego malarstwo podzielić można na dwie fazy – twórczość przedwojenną i prace powstałe po II wojnie światowej. W pierwszej, elementem budującym obraz są głównie intensywne kolory o rozległej gamie nakładane z rozmachem; w drugiej płaszczyzny barwne o bogatej fakturze, ale niemal monochromatyczne. Brał udział w ponad 100 ekspozycjach indywidualnych oraz zbiorowych w kraju i za granicą. Malował martwe natury, portrety i pejzaże. Był członkiem krakowskiego ugrupowania artystycznego Grupa Dziesięciu. Wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w warszawskiej Zachęcie.





45 †

**JACEK SIENICKI**

1928-2000

**Bez tytułu, 1995**

olej/plótno, 40 x 26 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'JS | 95'

na odwrociu naklejka Galerii Milano w Warszawie

estymacja:

**18 000 - 25 000 PLN**

4 000 - 5 300 EUR

„W tych prostych tematach zdobyć się na właściwe  
'przekroczenie', być delikatnym i silnym, wyjść z banału, udać  
się w te rejony, w których może zrodzić się coś prawdziwego  
z (...) myślenia, odczuwania natury, życia, rozumienia kondycji  
człowieka”.

**Jacek Sienicki**



46

**JACEK SIENICKI**

1928-2000

**Bez tytułu, 1984**

olej/plótno, 147 x 97 cm

sygnowany i datowany p.d.: '7 III 84 JS'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

10 600 - 15 000 EUR

„Maluje się swoimi kompleksami, swoimi chorobami, swoimi smutkami, radością, humorem, całą swoją kondycją. (...) Kiedy wychodziły mi obrazy zbyt histeryczne – natychmiast je niszczyłem. Gdy stosuję przesadną ekspresję, zamiast wyrazu pojawia się grymas”.

Jacek Sienicki w Rozmowie z Elżbietą Dzikowską, [w:] Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią*, Warszawa 2011, s. 204, 208




An abstract painting with a vertical composition. The left side is dominated by thick, textured brushstrokes in shades of pink, red, and white. The right side features a lighter, more ethereal background with soft yellow and white tones, transitioning into a dark, almost black, textured area at the bottom. The overall style is expressive and gestural.

# OBSERWACJE NATURY

Sienicki zadebiutował na wystawie „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w 1955, której był współtwórcą. O malarzu krytycy mówią, że był jednym z najbardziej konsekwentnych przedstawicieli tzw. postawy arsenałowej. Kierował się nadrzędnością etyki nad sprawami formy artystycznej oraz podkreślał związki życia i sztuki. Był zaangażowany w to, co powszednie.

Twórczość Sienickiego skupiała się na kilku wyselekcjonowanych motywach. Jak opowiadał malarz: „Czuję się bardzo związany z naturą, coraz lepiej umiem z nią współpracować. Jeden z kolegów nazwał moją pracę portretowaniem przedmiotów. Portretuję wnętrza pracowni, portretuję kwiaty, wszystkie te rzeczy, które maluję, w bardzo bliskim związku z naturą. Tematykę określają tytuły poszczególnych cykli: 'Wnętrza', 'Kwiaty', 'Dachy', 'Sciany', 'Okna', 'Martwe natury', 'Mięso', 'Czaszki', 'Głowy', 'Postaci' (Jacek Sienicki, dostępny na: <http://muzeum.opole.pl/?wystawy=jacek-sienicki-malarstwo>). To właśnie wymienione zagadnienie wytrwale i zaciekle studiował. Wybrane przedmioty oraz zjawiska pozwoliły artyście na obserwację natury, a co za tym idzie życia oraz zrozumienie kondycji człowieka. Jeśli decydował się na przedstawienie postaci ludzkiej, zawsze ukazywał ją w skrótowy, lapidarny sposób. Była bezbronna, zawieszona w próżni i w beczcasie. Jego portrety we wnętrzach wymagają skupienia oraz refleksji – sposób komponowania oraz forma przedstawienia naznaczone są silnym symbolizmem. Warto zaznaczyć, że oprócz przedmiotów i obiektów w twórczości Sienickiego pojawiały się również nawiązania do II wojny światowej oraz bieżących wydarzeń politycznych.

An abstract painting featuring thick, expressive brushstrokes. The right side is dominated by a vertical band of pink and light purple, with some yellow and white highlights. The left side is mostly white and light green, with a large, dark, textured area at the bottom. The overall style is gestural and impasto.

Charakterystyczną cechą twórczości Sienickiego jest sposób malowania. Swoje realizacje tworzył za pomocą grubo nakładanej farby w formie ekspresyjnych impastów. Najczęściej stosował przygaszoną paletę barwną, którą miejscami rozjaśniał śnieżnobiałymi pociągnięciami pędzla. Niektóre z płócien noszą także znamiona bezpośredniej ingerencji w warstwę malarską – po bliższej obserwacji można dostrzec wydrapania. Przedstawione przez niego obiekty lub ludzie najczęściej balansują na granicy rozpoznawalności, figuracji oraz abstrakcji. Dla artysty ważny był spontaniczny, autentyczny charakter sztuki. Jak opowiadał w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską: „Warsztat jest niezwykle istotny. Kształcimy się, rozwijamy, obserwujemy siebie i swoje dokonania po to, żeby lepiej sterować swoimi umiejętnościami. Ale także, żeby umiało się zrezygnować z wielu rzeczy, które mogą być tylko perfekcjonizmem, żeby to, co robimy, nie stało się wyłącznie umiejętnością pozbawioną przeżycia. Matisse mówiła: 'Jeśli umiesz malować prawą ręką – weź pędzel do lewej'. W tym skrócie zawarł myśl o niebezpieczeństwie perfekcjonizmu. Malraux powiedział: 'Wody perfekcjonizmu są jednocześnie głębokie i płytkie'. Najlepszy nawet warsztat nie zastąpi autentycznego wzruszenia. Natomiast bez umiejętności przekazu, bez precyzji, najbardziej wartościowe przeżycie jest niczym” (Jacek Sienicki w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Izabelin – Warszawa 2011, s. 208)

47 †

## STEFAN GIEROWSKI

1925

**Bez tytułu, 1979**

akwarela/papier, 24,5 x 18 cm (w świetle passe-partout)  
datowany p.d.: '79'

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 300 - 6 400 EUR

„Jeden kolor ma swoje światło w zależności od tego, jak położy się go na płótnie: czy jest bardziej akwarelowy, czy to pasta, składająca się z samego barwnika. Zieleń to nasz świat, to znaczy nasza egzystencja w tym świecie. Zieleń jest zdrowa, dobra. A czerwień jest niepokojąca. To piękny kolor, który ma swoją głębię, odległość. Gdy dzieje się coś związanego z tym kolorem – nabiera szczególnej intensywności (to dobrze). Biel z kolei, która też jest ciekawa, jest strasznie niechętna, jeśli chodzi o przestrzeń. Dopiero jak coś pada na ten biały, wszystko zaczyna się dziać”.

### Stefan Gierowski

Kolor jest dla Stefana Gierowskiego jednym z najważniejszych środków wyrazu. Artysta porzucił figurację na rzecz abstrakcji około 1957 roku. W tym okresie położył nacisk na fenomen obrazu, pozbawił swoje dzieła tytułów oraz treści oprócz tych niesionych przez kolor. Nowe obrazy stanowiły przykłady kompozycji opartych na klarownych podziałach oraz subtelnej kolorystyce. Około lat 60tych malarz znacznie zaważył kolorystykę oraz zaczął przemawiać bardziej uproszczonym językiem malarskim. Wtedy główne akcenty kolorystyczne rozkładał na krawędziach płótnach. To właśnie kolorem, za pomocą gradacji oraz natężeń walorowych, tworzył struktury kompozycji. W latach 80 stosowane barwy stały się także czynnikiem niosącym emocje. Artysta zaczął wypowiadać się w sposób bardziej subiektywny, a wręcz duchowy. Późniejsze prace charakteryzują się subtelnością oraz delikatnością. Jak wspomina Karolina Jezierska-Pomorska przy okazji wystawy artysty w 2018 roku w Galerii Bielska BWA: „W latach 60. i 80. linia jest głównym elementem budowy obrazu; staje się nośnikiem energii – jest światłem, gdzieś biegnie, ma jakąś drogę, do czegoś trafia, w coś uderza. Obrazy z tych lat to myślenie o linii jako zagadnieniu fizycznym, niosącym ze sobą ładunek energii. W następnych latach zaczyna dominować kolor. Artysta bada sposób, w jaki poszczególne barwy na siebie oddziałują. Żeby móc je ze sobą skonfrontować, maluje szerokie pasma kolorów na jednej przestrzeni, linię obok linii. Przestrzeń na tych płótnach nieomal się porusza. Z czasem kolor częściowo ustępuje miejsca bieli, szarości i czerni. Na jednych obrazach można dostrzec rodzaj walki o dominację nad przestrzenią. Na innych barwne linie tworzą różne kształty, są miękkie, jakby straciły swą dynamiczną ostryść” (Karolina Jezierska-Pomorska, Stefan Gierowski – linia w malarstwie 12.04.2018-13.05.2018, dostępny na: Galeria Bielska BWA - Stefan Gierowski – Linia w malarstwie).





48 †

**ALEKSANDRA JACHTOMA**

1932

**Bez tytułu, 1997**

gwasz/papier, 55,5 x 42 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A. JACHTOMA 1997'

estymacja:

**5 000 - 8 000 PLN**

1 100 - 1 700 EUR

„Maluję obrazy, ponieważ tego, co chciałabym powiedzieć, nie potrafię wyrazić w jakikolwiek inny sposób”.

**Aleksandra Jachtoma**

Prace Aleksandry Jachtomy przypominają malarskie hołdy złożone barwie. Malarka określana jest mianem jednej z najwybitniejszych polskich abstrakcjonistek. Zaliczana jest do przedstawicielek nurtu lat 70. tych określanego mianem „malarstwa czystego” lub „malarstwa fundamentalnego”, które tworzone było za pomocą najprostszych środków plastycznych. Artystka zafascynowała była dorobkiem Jana Cybisa, byłego kapisty, a przede wszystkim fakturami jego płócien oraz zestawieniami kolorystycznymi. Swoją twórczość poświęciła poszukiwaniom istoty koloru oraz światła. W latach 60. porzuciła fascynację fakturą i skupiła się na kolorze tworząc gładkie, jednobarwne realizacje. W latach 70., poszukując dominanty kolorystycznej, zaczęła tworzyć prace na zasadzie nakładania na siebie kilku warstw farby.

Artystka często stosowała jeden kolor oraz jego gradacje dzięki czemu wyrażała kompozycyjną głębie. Nierzadko dostrzegalne na płótnach oraz pracach na papierze są smugi światła, które nadają wręcz duchowy, kontemplacyjny charakter jej dziełom.



49 †

**EDMOND NIEMCZYK**

1922-2009

"Arenes", 1967

olej/plótno, 65 x 92 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. NIEMCZYK 1967'

estymacja:

**4 000 - 6 000 PLN**

900 - 1 300 EUR

Edmond Niemczyk to polsko – francuski malarz w którego pracach niewątpliwie widać inspiracje stylem Piotra Potworowskiego. Zamknięte w owalu kompozycje wypełnione kafelkami kolorów przypominają prace mistrza. Niemczyk nie tylko ukończył liceum plastyczne im. Piotra Potworowskiego w Poznaniu, a także studiował w jego pracowni w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, która wówczas funkcjonowała jako Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych. Niemczyk był autorem polichromii w kilku kościołach na Pomorzu, a także dekorował freskami wiele budynków w Monako, gdzie przeniósł się w latach 60. Oprócz malarstwa eksperymentował wykonując rzeźby z metalu, a także liczne dekoracje ceramiczne, w tym jedną o powierzchni 160 metrów kwadratowych. Wystawiał w wielu znanych muzeach na całym świecie, w tym m.in. The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku.



50 †

**EDMOND NIEMCZYK**

1922-2009

**Martwa natura z gitarą**

olej/plótno, 70 x 105 cm  
sygnowany p.d.: 'E. NIEMCZYK'

estymacja:

**4 000 - 6 000 PLN**

900 - 1 300 EUR



51 †

**EUSTACHY WASILKOWSKI**

1904-1977

**Martwa natura z butelką i czajnikiem**

olej/plótno, 27 x 41 cm

sygnowany p.d.: 'Eustachy Wasilkowski'

estymacja:

**4 000 - 6 000 PLN**

900 - 1 300 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Poznań





52 †

**CZESŁAW RZEPIŃSKI**

1905-1995

**Martwa natura z owocami i kwiatami**

olej/plótno, 66 x 54 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany l.g.: 'Rzepiński'

opisany na odwrociu: 'BR', na odwrociu ramy nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

**4 000 - 6 000 PLN**

900 - 1 300 EUR

„Twórczość artystyczna wyrasta na gruncie tych samych zalet  
ludzkiego umysłu i charakter, które stanowią współczynniki  
każdej innej twórczej działalności”.

**Czesław Rzepiński**



53 †

**CZESŁAW RZEPIŃSKI**

1905-1995

**Martwa natura z jabłkami**

olej/plótno, 45,5 x 65,5 cm  
sygnowany p.d.: 'Rzepiński'

estymacja:

**5 000 - 7 000 PLN**

1 100 - 1 500 EUR

„W pracach Czesława Rzepińskiego uderza optymizm i radość. Nie znam 'smutnego' obrazu Mistrza. Cała jego paleta to barokowe bogactwo skojarzeń barwnych i zadziwiających swą urodą sąsiedztw kolorystycznych”.

**Wiesław Ochman**



54 †

**CZESŁAW RZEPIŃSKI**

1905-1995

**Pejzaż z drzewami i domami**

olej/plótno, 65 x 50 cm  
sygnowany p.d.: 'Rzepiński'

estymacja:

**3 000 - 5 000 PLN**

700 - 1 100 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Świat malarski Czesława Rzepińskiego jest intymny, zamyka się w czterech ścianach pracowni, salony, dobrze znanych widoków, portretów bliskich. Więc również intymizm? I impresjonizm, tym razem jako sztuka miejska. 'W moim osobistym przypadku mogę również mówić w wpływie pewnego zbiorowego geniuszu, jakim jest Kraków. Znajdowałem tu spokój i dumę i poczucie mojej w tym mieście wartości”.

Czesław Rzepiński i uczniowie, katalog wystawy, BWA Rzeszów, Rzeszów 2010, s. 9



55 †

**CZESŁAW RZEPIŃSKI**

1905-1995

**Martwa natura z owocami**

olej/plótno, 39 x 55,5 cm  
sygnowany p.d.: 'Rzepiński'

estymacja:

**5 000 - 7 000 PLN**

1 100 - 1 500 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Kraków

„Rzepiński znał doskonale ‘energię’ farb i wiedział, jak stworzyć obraz, które nie będzie obojętne. Te prace posiadają wewnętrzną świetlistość i dzięki temu nic nie tracą ze swej mocy, nawet po latach”.

**Wiesław Ochman**





56 †

**ZDZISŁAW PRZEBINDOWSKI**

1902-1986

**"Astry"**

olej/tektura, 61 x 76 cm

sygnowany l.d.: 'Z. Przebindowski'

na odwrociu notatki ramiarskie, kartka z opisem obrazu oraz stempel Miejskiego Konserwatora Zabytków

estymacja:

**5 000 - 7 000 PLN**

1 100 - 1 500 EUR

Od 1920 roku Zdzisław Przebindowski kształcił się w Szkole Sztuk Zdobniczych w Poznaniu. W latach 1922-34 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Władysława Jarockiego, Fryderyka Pautscha i Jana Wojnarskiego. Tuż przed wojną został nauczycielem rysunku w krakowskiej Akademii, a w latach 50. był zastępcą profesora oraz docentem. Malował kwiaty, sceny rodzajowe, pejzaże i martwe natury, reprezentując generację krakowskich kolorystów tworzących po II wojnie światowej.



57

**KAROL LARISCH**

1902-1935

**Akt żeński leżący**, lata 20. XX w.

olej/plótno (dublowane), 52,5 x 82,5 cm

estymacja:

**9 000 - 12 000 PLN**

2 000 - 2 600 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup od rodziny artysty z Krakowa  
kolekcja prywatna, Poznań

Karol Larisch uznawany za jednego z najważniejszych polskich kolorystów. Studiował w krakowskiej ASP u Ignacego Pieńkowskiego, Józefa Pankiewicza i Felicjana Kowarskiego. W 1926 roku przebywał krótko w Dreźnie, a w końcu tego roku udał się do Paryża, gdzie kontynuował studia artystyczne pod kierunkiem Józefa Pankiewicza. Wiele godzin poświęcał na pracę w Luwrze, gdzie wykonywał liczne kopie dzieł dawnych mistrzów. W 1927 roku zachorował na ciężką chorobą płuc i leczył się w jednym z paryskich szpitali. Po powrocie do kraju kontynuował kurację w Zakopanem – w latach 1928-29. W latach 1930-32 przebywał w Poznaniu i Warszawie, ostatecznie zamieszkał w Krakowie. Brał udział w wystawach w Krakowie, Poznaniu, Warszawie i Filadelfii. Związany był z grupą „Pryzmat”, należał też do ZPAP. Ogromne znaczenie dla jego twórczości miało malarstwo wielkich mistrzów Rubensa, Tycjana, Veronese'a, ale przede wszystkim Watteau i francuskiego malarstwa XVIII wieku. Tematy jego obrazów to przede wszystkim sceny mitologiczne, motywy zabaw, pikników, a także martwe natury, portrety i akty.



58 †

## KASPER POCHWALSKI

1899-1971

**Akt kobiecy, 1940**

olej/plótno, 69 x 54 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Kasper Pochwalski | 9.1940'

oraz sygnowany i datowany p.d.: 'Kasper Pochwalski | 1940'

estymacja:

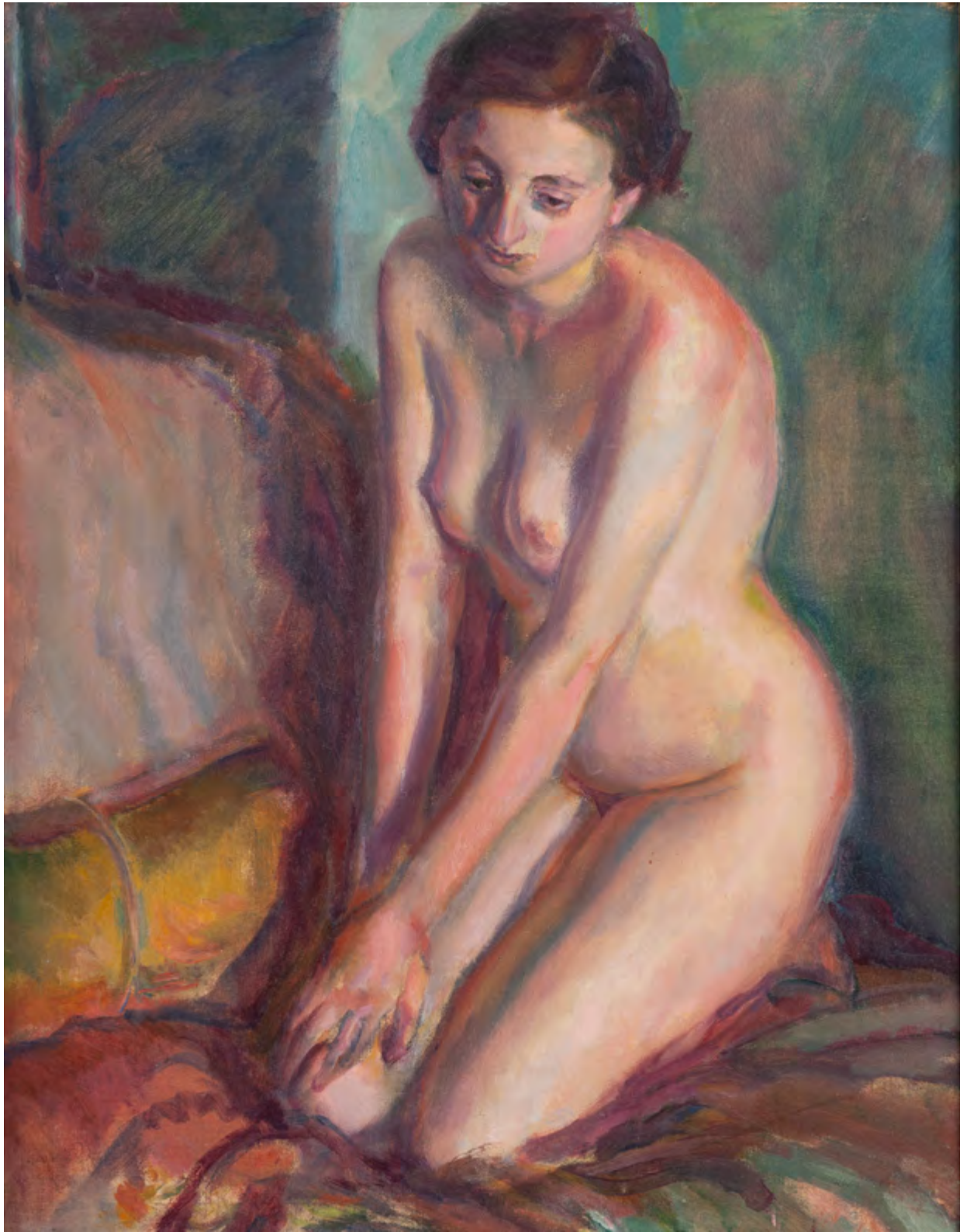
**12 000 - 18 000 PLN**

2 600 - 4 000 EUR

Kasper Pochwalski w latach 1917-1922 studiował w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera. W roku ukończenia studiów na krakowskiej uczelni, otrzymał stypendium „francuskie” na roczny pobyt w Paryżu. Uczęszczał do Akademii Ranson, gdzie miał okazję studiować pod kierunkiem wybitnego artysty, jednego ze współzałożycieli nabistów, Maurice’a Denisa. Po powrocie do kraju brał udział w wystawach stowarzyszenia „Sztuka” oraz w wielu innych, m.in. w dorocznych Salonach Krakowa, Warszawy (Zachęty, IPS). Należał również zrzeszenia „Zwornik”, którego wraz z bratem Stanisławem i Emilem Krchą był członkiem założycielem.

Jako twórca artysta był w pewnej mierze kontynuatorem młodopolskiego modernizmu, stanowiąc równocześnie silną, zamkniętą w sobie indywidualność twórczą. Kasper Pochwalski odznaczał się wielkim talentem, był biegłym rysownikiem i bardzo wszechstronnym malarzem. Malował portrety, pejzaże, martwe natury, kwiaty, obrazy ołtarzowe. Projektował polichromie do kościołów i witraże. Tworzył także dużo kompozycji symbolicznych, pełnych fantazji, w których powtarzały się tytuły: „Spowiedzi”, „Wózów cygańskich”, „Przeprowadzki artysty”, „Miłości na dachu”.

Prezentowany w ofercie aukcyjnej akt kobiecy malowany z dekoracyjnym zmysłem. Pochwalski kojarzony jest przede wszystkim z barwnymi kompozycjami wypełnionymi postaciami obwiedzionymi płynnym konturem i odznaczającymi się specyficzną, na poły bajkową atmosferą. Artysta oprócz aspektów formalnych wydobywał ze swoich modeli głęboko ukrytą warstwę psychologiczną. Wszystkim jego wizerunkom portretowym towarzyszą silne i prawdziwe emocje. Tu jednak poznajemy go również jako realistę, zdolnego artystę który z wielką sprawnością oddaje barwne refleksy na skórze kobiety, która zabarwia się czerwieniami narzuty, na której siedzi oraz błękitem ściany, na tle której została przedstawiona.



59 †

## STANISŁAW KRZYSZTAŁOWSKI

1903-1990

### Bez tytułu

olej/plótno, 110 x 87 cm  
sygnowany p.d.: 'S. Krzyształowski'

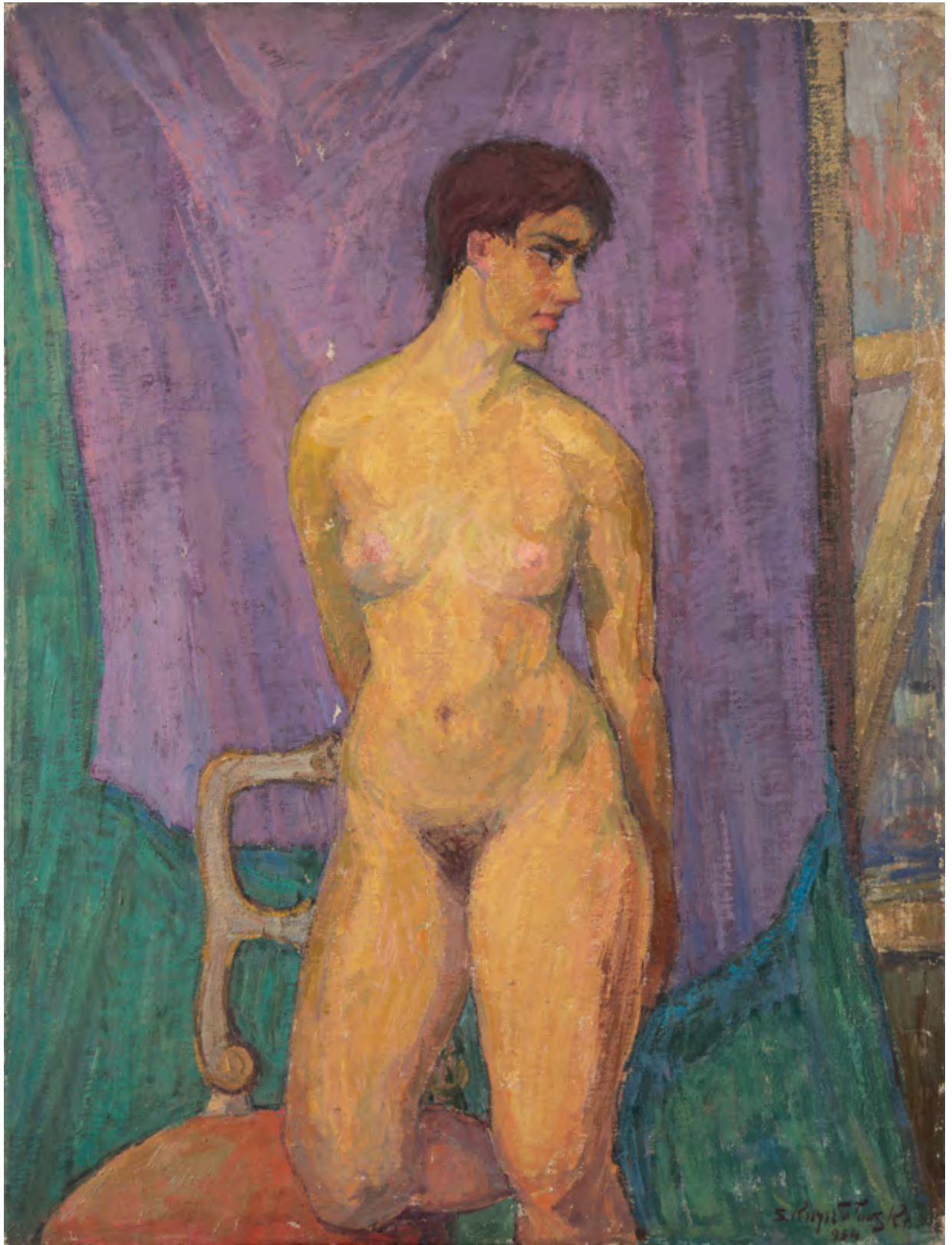
estymacja:

**4 000 - 6 000 PLN**

900 - 1 300 EUR

Stanisław Krzyształowski kształcił się w szkole artystycznej we Lwowie, a w czasie wojny ukończył ASP w Budapeszcie. W 1947 uzyskał dyplom ASP w Krakowie. Związał się z tym miastem do końca życia, od 1947 pokazując swe prace na wystawach okręgowych i indywidualnych. Uczył też w krakowskiej ASP, prowadząc pracownię malarstwa na Wydziale Grafiki. Za całokształt twórczości Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie nagrodiło go srebrnym medalem. Uczestniczył w Ogólnopolskich Wystawach Plastyki w Radomiu (1948, 1949) i w Warszawie (1950, 1952 i 1954), w Wystawie Malarstwa w XV lecie PRL, Muzeum Narodowe, Warszawa 1961, a także w kolejnych edycjach Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie (1964-1968, 1972). Tworzył głównie pejzaże, w tym cykl widoków albańskich, wystawiony w Tiranie w 1955 i liczne pejzaże tatrzańskie. Jego styl ewoluował od konwencji realistycznej, poprzez stylizacje i uproszczenia, do abstrakcji aluzyjnej, ku której zbliżył się w drugiej połowie lat 50.





60 †

## **ANDRZEJ OLEŚ**

1886-1952

**Akt kobiecy w popiersiu (recto) / Akt kobiety stojącej (verso), 1934**

olej/tektura.

recto: 36,5 x 49,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'A. Oleś. | '934'

verso: 49,5 x 36,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'A. Oleś. | '934'

estymacja:

**3 000 - 5 000 PLN**

700 - 1 100 EUR

Po ukończeniu Gimnazjum św. Anny w Krakowie w roku 1907 Andrzej Oleś wstąpił do Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w latach 1907-1908 uczęszczał do pracowni Leona Wyczółkowskiego, a w latach 1911-1913 do pracowni Stanisława Dębickiego. W czasie studiów otrzymał nagrodę oraz medale brązowe za prace perspektywiczne i akt. Równocześnie studiował na Wydziale Prawa i administracji Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie w 1913 roku uzyskał stopień doktora. Przez kolejne trzy lata uczył rysunku w Gimnazjum św. Jacka w Krakowie. Od 1915 do 1917 roku kontynuował sam studia u Wojciecha Weissa. Otrzymał wówczas nagrodę i brązowy medal na wystawie dorocznej. Odbił podróże artystyczne do Wiednia, Włoch i na Węgry. W roku 1936 zamieszkał na stałe w Kielcach, gdzie pracował jako konserwator wojewódzki i kierownik Oddziału Sztuki przy Urzędzie Wojewódzkim w Kielcach. Od roku 1932 był członkiem grupy Zwornik i Towarzystwa Grafików, ponadto należał do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, Związku Polskich Artystów Plastyków, Towarzystwa Miłośników Przeszłości Karkowa.



61 †

## **JAN WODYŃSKI**

1903-1988

### **Akt z gitarą, 1965**

olej/ płótno, 116 x 73 cm

sygnowany p.g.: 'WODYŃSKI'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Wodyński | AKT z gitarą ol. | 116 x 73 1965'

estymacja:

**7 000 - 10 000 PLN**

1 500 - 2 200 EUR

Jan Wodyński studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Wojciecha Weissa i Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Był członkiem grupy Pryzmat działającej w latach 1930-39. Uprawiał malarstwo sztalugowe i monumentalne zaliczane do nurtu postimpresjonistycznego. Malował pejzaże, martwe natury, portrety. Pod koniec lat 60. tworzył też dzieła abstrakcyjne. Prowadził działalność dydaktyczną jako profesor Toruniu, Gdańsku i Warszawie.



62 †

**STANISŁAW BORYSOWSKI**

1901-1988

**Akt w pracowni**, około 1935

olej/piótno, 67 x 57,5 cm

sygnowany na odwrociu: 'Borysow (...)'

opisany nieczytelnie na odwrociu, na krośnie malarskim nalepka aukcyjna

estymacja:

**22 000 - 30 000 PLN**

4 700 - 6 400 EUR

**POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Rempex, Warszawa, listopad 2016

kolekcja prywatna, Polska

Powstały najprawdopodobniej w latach 30. XX stulecia akt Stanisława Borysowskiego to nastrojowe i kameralne przedstawienie wykreowane w zaciszu jego atelier. Przestrzeń pracowni stała się tutaj dla malarza tłem, na którym ukazał on postać nagiej modelki. Warto przyjrzeć się w tym kontekście wyposażeniu owego wnętrza. Otóż po lewej widzimy fragment łóżka. Zaraz obok niego rozpięta jest gładka kotara o intensywnym, czerwonym kolorze. Jest ona zapewne specjalnym tłem dla odwiedzającej właśnie atelier modelki, a w nocy stanowi być może zasłonę przed światłem. Nieco dalej, po prawej stoi komoda z szufladami, a na środku pokoju krzesło. To na nim siedzi pozująca malarzowi kobieta. Poza, którą przybiera sugeruje ewidentnie przedłużającą się sesję, wywołującą jej zmęczenie. Borysowski zastosował tutaj dwie silne dominanty kompozycyjno-kolorystyczne. Jedną z nich stanowi wspomniana już czerwona kotara, drugą jest natomiast pomarańczowa draperia położona niedbale na oparciu krzesła. Ta niewielka przestrzeń odtworzona z pietyzmem przez artystę mogła stanowić fragment jego paryskiej pracowni. Borysowski ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych w roku 1931. W latach 1934-1935 kontynuował jednak jeszcze naukę w Paryżu, gdzie zetknął się z wybitnym pedagogiem, Józefem Pankiewiczem, którego to znał zapewne z Krakowa. Choć wprawdzie nie wszedł on nigdy w szeregi Kapistów, to ich malarstwo w owym okresie wywarło na niego znaczący wpływ. Borysowski zwracał w swoich obrazach szczególną uwagę na kolor, tak gloryfikowany i uwielbiany przez członków zawiązanego w 1923 roku „Komitetu Paryskiego”.



63 †

**WITOLD MARS**

1912-1985

**Siedząca kobieta z kwiatami**

olej/plótno, 49 x 39 cm  
sygnowany p.d.: 'MARS'

estymacja:

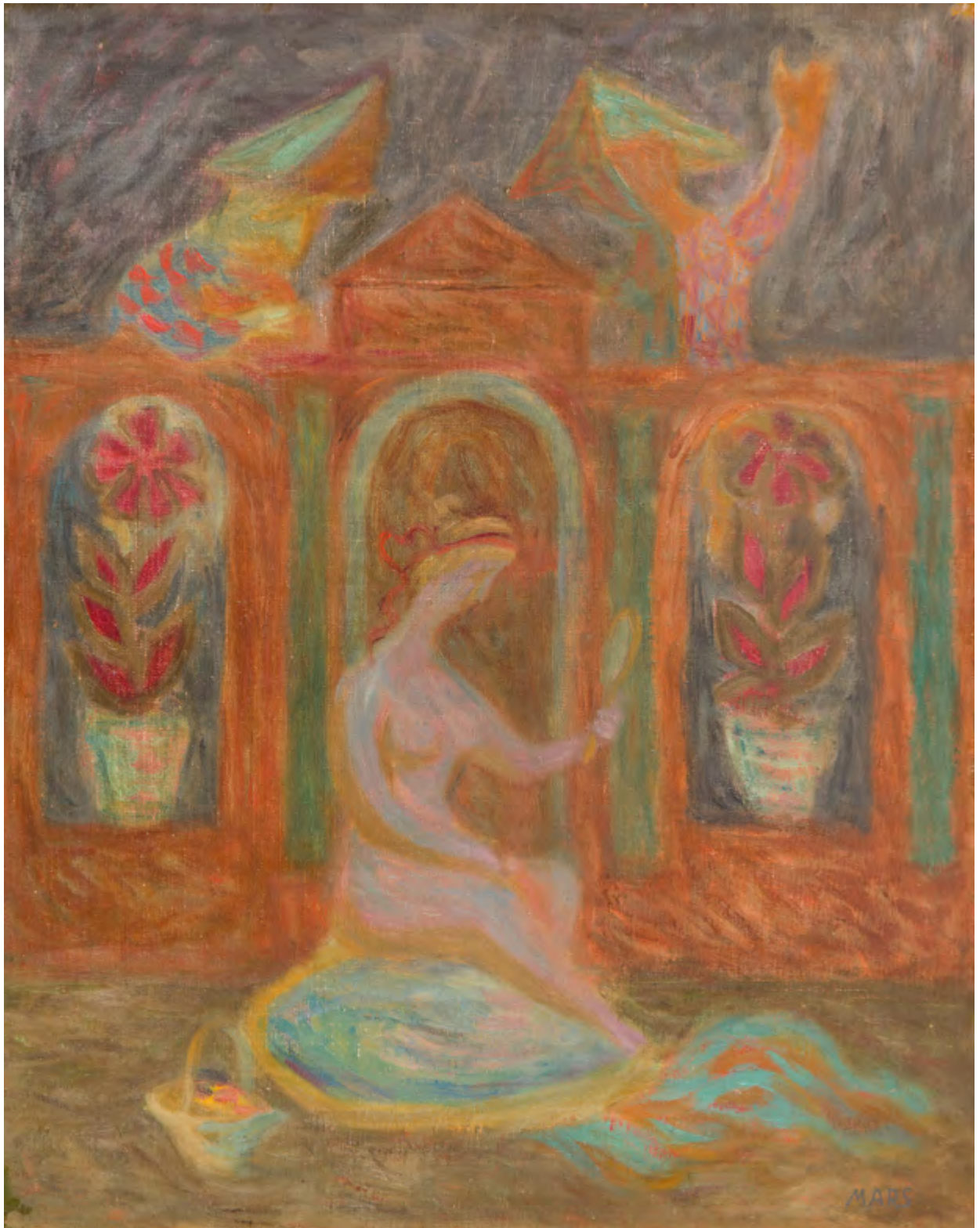
**8 000 - 12 000 PLN**

1 700 - 2 600 EUR

Witold Mars edukację artystyczną rozpoczął w 1927 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach Władysława Jarockiego oraz Fryderyka Pautscha. Dwa lata później przeniósł się do Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie kontynuował naukę w pracowni Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, którą ukończył w 1934. Mars zadebiutował w 1936 we Lwowie indywidualną wystawą swoich prac zorganizowaną przez tamtejsze Towarzystwo Sztuk Pięknych. Wystawiał także w Krakowie ze Związkiem Polskich Artystów Plastyków, a także w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki. Ponadto malarz należał do lwowskiej grupy „Zespół”. Twórca walczył w II wojnie światowej w Polskich Siłach Zbrojnych. Po zakończeniu wojny zamieszkał w Anglii, gdzie wystawiał swoje prace wraz z „London Group” w British Academy i Royal Scottish Academy. W latach 50. Na stałe osiadł w Nowym Jorku, gdzie zajmował się tworzeniem ilustracji do książek oraz czasopism.

Prezentowana w katalogu kompozycja przypomina, że nauczycielem Marsa był Szczęsny Kowarski. Kolorystyka i forma noszące znamiona odrealnionej pozwala widzieć w twórcy praktyka europejskiego futuryzmu. W obrazach Marsa dostrzegalne jest również doświadczenie ilustratora książek; w pracy „Siedząca kobieta z kwiatami”, potraktowanej w sposób malarsko naiwny odczytać można zredukowaną formę, służącą przede wszystkim budowaniu nastroju dzieła.





64 †

## SEWERYN BORACZOK

1898-1975

### Jeźdźcy

olej/plyta, 63 x 43 cm (w świetle oprawy)

sygnowany p.d.: 'Seweryn B'

opisany na odwrociu: '66 | 1771' poniżej stempel: 'CK 12491'

estymacja:

**12 000 - 18 000 PLN**

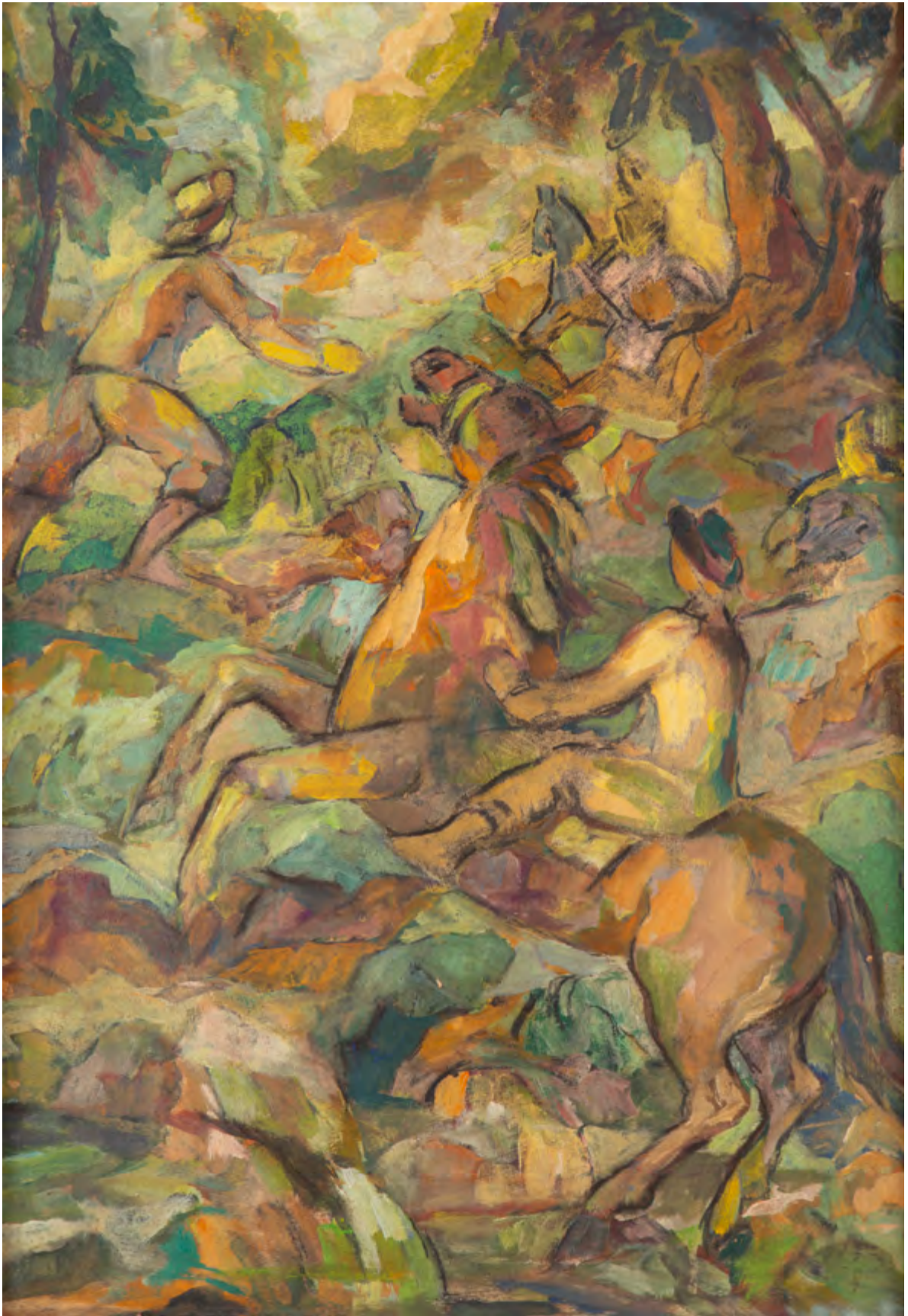
2 600 - 4 000 EUR

### POCHODZENIE:

dom aukcyjny Ostoya, grudzień 2019

kolekcja prywatna, Polska

Seweryn Boraczok kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Studiował w pracowniach Ignacego Pieńkowskiego, Władysława Jarockiego i Józefa Pankiewicza. Zdaje się, że ten ostatni miał decydujący wpływ na artystyczną formację malarza. To pod jego namową wyjechał on w 1924 roku do Paryża. Wraz z innymi Kapistami Boraczok założył tzw. „Komitet Paryski”. W stolicy Francji zetknął się naocznie z dorobkiem impresjonistów i postimpresjonistów. Zauroczył go kolor i światło. Sam zaczął malować w podobny sposób. Artysta utrzymywał ściśle kontakty z kilkoma innymi Polakami przebywającymi nad Sekwaną – Janem Cybisem, Józefem Czapskim i Zygmuntem Waliszewskim. Prezentowany w katalogu obraz Boraczoka to nastrojowa mozaika form i barw. Malarz przenosi nas w przestrzeń lasu, w której to ma miejsce polowanie. Silnie zdynamizowana scena skonstruowana została w bardzo autonomiczny sposób. Linia horyzontu została tutaj silnie podwyższona, co pozwoliło twórcy na mocne rozbudowanie i poszerzenie partii, w której rozgrywa się opisywane wydarzenie.



65

**LEONARD PĘKALSKI**

1896-1944

**"Portret Pani Wandy P."**

olej/tektura, 71 x 52 cm,

opisany ołówkiem na odwrociu: '78 |188'

estymacja:

**6 000 - 8 000 PLN**

1 300 - 1 700 EUR

**WYSTAWIANY:**

Leonard Pękalski 1896-1944, wystawa pośmiertna, Związek Polskich Artystów Plastyków, Warszawa, marzec-kwiecień 1969

**LITERATURA:**

Leonard Pękalski 1896-1944, katalog wystawy pośmiertnej, Warszawa 1969, kat. nr 188



66 †

## JAN WODYŃSKI

1903-1988

"Warszawskie - stare i nowe", 1969

olej/piótno, 97 x 146 cm

sygnowany l.d.: 'WODYŃSKI'

opisany na odwrociu: 'Jan Wodyński | Warszawskie - stare i nowe ol. | 97 x 146 | 1969',  
numery inwentarzowe oraz fragmenty gazet

estymacja:

**10 000 - 15 000 PLN**

2 200 - 3 200 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Jan Wodyński jest jednym z najciekawszych przedstawicieli polskiego koloryzmu. Edukację artystyczną rozpoczął w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, pobierając nauki u Tadeusza Pruszkowskiego, skąd po roku przeniósł się do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Tam do 1929 studiował u Wojciecha Weissa i Felicjana Kowarskiego, z którym to po otrzymaniu dyplomu przeniósł się do SSP w Warszawie, gdzie do wybuchu wojny pełnił funkcję asystenta. Wodyński był twórcą niezwykle aktywnym i zaangażowanym w liczne inicjatywy. Był członkiem ugrupowań artystycznych „Rytm” oraz „Pryzmat”, który współtworzył wraz z Juliuszem Studnickim, a także czynnym członkiem ZPAP. W latach II wojny światowej Wodyński przebywał w Jaśle, następnie w Katowicach, współorganizując filię krakowskiej akademii.

Działalność pedagogiczna była dla artysty szczególnie ważna. Poświęcenie dla rozwoju szkolnictwa artystycznego widoczne jest w inicjatywach, takich jak współtworzenie Szkoły Sztuk Plastycznych w Katowicach, w Toruniu, następnie w Gdańsku. Wodyński był także rektorem oraz dziekanem Wydziału Malarstwa w Sopocie, gdzie w okresie socrealizmu współtworzył sukces szkoły sopockiej. Należał m.in. do zespołu malarzy słynnej zbiorowej kompozycji „Manifestacja 1-maja 1905 r.”.

Wodyński jawi się jako artysta-obszernik, który inspiracje do pracy czerpał przede wszystkim z natury. Artysta szukał własnej drogi artystycznej, skupiając się przede wszystkim na badaniu kolorystycznych zależności. W II połowie lat 50. powrócił do pejzaży i postaci we wnętrzach, prac charakteryzujących się wytrawną kolorystyką i rozedrganą fakturą. Artysta eksploatował możliwości wykorzystania poszczególnych motywów, eliminując te zbędne. Fundamentalnymi były dla niego detal, linia, a wszystkie wysiłki skoncentrowane były na wyrażeniu „osobistego stosunku artysty do natury”. Niekiedy stosował monumentalizujące ujęcia z „żabiej” perspektywy oraz osiowe układy, nierzadko dochodząc do abstrakcji.



67 †

## HENRYK KRYCH

1905-1980

### Trasa W-Z

akwarela, gwasz/papier, 32 x 48,3 cm (w świetle passe-partout)  
sygnowany l.d.: 'H. KRYCH'

estymacja:

**1 500 - 2 500 PLN**

400 - 600 EUR

Tematem prac Henryka Krycha najczęściej były miasta i miasteczka. Artysta był też autorem kilku polichromii na terenie warszawskiego Starego Miasta. Obrazy, które malował przedstawiały codzienne życie w wielkim mieście, był zafascynowany rozwojem infrastruktury i architekturą. Omawiana praca pokazuje widok na trasę W-Z będącą częścią powojennej rozbudowy Warszawy. Jednym z problemów miasta w sferze komunikacji był brak wygodnego połączenia na linii wschód-zachód. Zbudowanie takiego pojawiło się po wyzwoleniu. Projekt nazwano, zgodnie z praktyką modernistyczną – Trasa W-Z. Specjalnie powołana pracownia przygotowała propozycję przebiegu trasy łączącej odbudowywany most z miastem. Kluczowym zagadnieniem było przeprowadzenie trasy szybkiego ruchu przez zabytkowe centrum miasta i w związku z tym zdecydowano wtedy o budowie 196-metrowego tunelu pod Krakowskim Przedmieściem i ulicą Miodową. Tak powstał najbardziej malowniczy fragment trasy, a ona sama stała się symbolem nowoczesności powojennej Warszawy. Widoki trasy stały się bardzo popularne i na stałe weszły do ikonografii miasta. Najczęściej eksploatowano łączący przeszłość z nowoczesnością widok tunelu z placem Zamkowym i odbudowaną kolumną Zygmunta. Oddanie do użytku Trasy W-Z nastąpiło w dniu nowego narodowego święta Odrodzenia Polski – 22 lipca 1949 roku. Przed południem odbył się pochód osób zaangażowanych w budowę przez most i tunel, a wieczorem potańcówka na rynku Mariensztackim. Sukces uczczono w nazwie nowego kina W-Z na wolskim krańcu trasy.





68 †

**LUDWIK KLIMEK**

1912-1992

**Pejzaż ze szczytem górskim**

olej/tektura, 48,5 x 40,5 cm  
sygnowany l.d.: 'Klimek'

estymacja:

**6 000 - 8 000 PLN**

1 300 - 1 700 EUR

**POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Polswiss Art, Warszawa, marzec 2017

kolekcja prywatna, Polska

Ludwik Klimek jest przykładem artysty o niezwyklej wrażliwości kolorystycznej. W swoich pracach nieustrudzenie podejmował zagadnienia barwy i światła. Forma, która odgrywała w jego kompozycjach równie istotną kwestię ulegała pod przemożnym naporem koloru. Artysta wielokrotnie zestawiał ze sobą barwy na zasadzie zaskakujących kontrastów, tworząc tym samym dekoracyjne, pełne radości obrazy. Na formację plastyczną artysty wpływ miała sztuka francuska. Wprawdzie wyjechał on do Paryża stosunkowo późno, bo dopiero w roku 1939, kiedy międzynarodowe środowisko École de Paris nie rozwijało się już tak prężnie, jak w latach 20. czy jeszcze na początku lat 30. Jednakże nawet po II wojnie światowej, kiedy działali tam wciąż liczni artyści awangardowi, Klimek potrafił znakomicie odnaleźć się w tymże kręgu i przyswoić sobie pierwiastki różnorodnych stylów. Lata spędzone nad Sekwaną i na południu Francji zaowocowały wieloma znajomościami. Polak poznał osobiście Pabla Picassa, Marca Chagalla, a także Henri'ego Matisse'a. W jego twórczości z łatwością możemy odnaleźć inspiracje sztuką tych twórców. Ponadto Klimek przemycił w swoich kompozycjach także i własne, oryginalne pomysły. We właściwy sobie sposób deformował kształty, nadając im żywą, często zupełnie fantastyczną kolorystykę. W prezentowanym podczas aukcji pejzażu wyczuwalne są wpływy francuskich malarzy. Pewnego rodzaju geometryzacja struktur ukazanych tutaj domów przywodzi na myśl twórczość Paula Cézanne'a, a także kubistyczne kompozycje z L'Estaque Picassa. Cała reszta pojmowana jest już jednak w konwencji ekspresjonizmu. Powierzchnie budowane są zamaszystymi pociągnięciami pędzla, które składają się na silnie zdynamizowaną, oddziałującą na widza kompozycję.



69 †

## LUDWIK KLIMEK

1912-1992

### Pejzaż, 1961

olej/plótno, 60 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'KLIMEK 61'

sygnowany i opisany na biejtramie: 'Klimek Paysage 73 x 54 cm'

estymacja:

**6 000 - 8 000 PLN**

1 300 - 1 700 EUR

Zarówno postać, jak i twórczość Ludwika Klimka nie doczekały się do tej pory żadnego opracowania. Fakt ten może nieco dziwić, z racji na niezwykle bogatą spuściznę, którą pozostawił po sobie ten malarz. Klimek odebrał należyte wykształcenie w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1939 roku otrzymał stypendium, dzięki któremu udał się w podróż do Francji, gdzie osiadł już na stałe. Mieszkał w samej stolicy, a także na południu kraju, w Menton czy Vallauris. Prowansja i Lazurowe Wybrzeże dostarczały mu niezwykłych inspiracji. To tam artysta uwarzył się na kolor i światło. Te aspekty formalne zaczęły także dominować w jego kompozycjach. Niezwykłe są zresztą okoliczności, w jakich artysta znalazł się w tamtych rejonach. W Paryżu zastała go II wojna światowa. Jak wielu twórców, także i Klimek, opuścił miasto i udał się na południe. Pozostał tam nawet po zakończeniu wojny, wiodąc bujne życie towarzyskie i oczywiście malując. W 1951 roku, mieszkając w Menton, poznał Picassa. Przebywając natomiast w Vence, zaprzyjaźnił się z Matissem. To z nim współorganizował odbywające się regularnie od początku lat 50. XX stulecia Biennale Internationale d'Art de Menton. Wystawiał tam swoje prace zdobywając liczne nagrody.

W jego oeuvre dominują pejzaże. Są one zapewne wynikiem wypraw plenerowych, które Klimek odbywał po bezdrożach francuskiej prowincji. Niewątpliwie podczas jednego z takich wypadów powstał prezentowany w ofercie aukcyjnej krajobraz. Osobliwe połączenie głębokich fioletołów, intensywnych różów i subtelnych błękitów buduje tutaj nastrojowy, przesycony radością pejzaż. Cała twórczość malarza ma zresztą taki właśnie, pełen pozytywnych emocji wydźwięk.



70 †

**EUGENIUSZ ARCT**

1899 -1974

**Panorama Kazimierza Dolnego nad Wisłą, 1963**

olej/plótno, 57,5 x 71,7 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Eug. Arct 1963'

na odwrociu notatki ramiarskie

estymacja:

**4 000 - 6 000 PLN**

900 - 1 300 EUR



71 †

**STEFAN JUST**

1905-1977

**"Smutna rodzina"**

olej/płyta pilśniowa, 59 x 77 cm (w świetle oprawy)

sygnowany p.d.: 'Just'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z Muzeum Okręgowego w Łodzi (?)

estymacja:

**3 000 - 5 000 PLN**

700 - 1 100 EUR

Stefan Just studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Kształcił się pod okiem dwóch profesorów – Tadeusza Pruszkowskiego i Feliksa Szczęsnego Kowarskiego. W jego późniejszej, samodzielnej twórczości widać już tylko ewidentne wpływy tego drugiego. Just w zasadzie nigdy nie poszedł drogą, którą propagował Pruszkowski. Nie zainspirował się sztuką dawnych mistrzów i ich warsztatową doskonałością. O wiele bardziej niż kształty i linie interesował go kolor. Te właśnie inspiracje kolorystyczne silnie objawiają się w jego pracach. Just niezwykle dokładnie eksplorował zagadnienia związane z barwą i grą światła. Zasympilował większość zdobyczy impresjonistów. Tak jak na prezentowanej w katalogu pracy, zamiast czerni używał błękitów i granatów, którymi budował ciemniejsze partie kompozycji. Poszczególne elementy przedstawienia budował za pomocą delikatnych uderzeń pędzla, tworząc tym samym nastrojowe mozaiki.





72 †

**EMIL KRCHA**

1894-1972

**Pejzaż leśny**

olej/plótno, 66 x 100 cm  
sygnowany p.d.: 'Krcha'

estymacja:

**5 000 - 8 000 PLN**

1 100 - 1 700 EUR

Emil Krcha studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1919-25 pod kierunkiem Teodora Axentowicza, Stanisława Kamockiego, Ignacego Pieńkowskiego. Następnie mieszkał i tworzył w Paryżu, gdzie w 1931 roku w galerii Leopolda Zborowskiego odbyła się jego pierwsza wystawa indywidualna. Był członkiem Zrzeszenia Artystów Plastyków Zwornik skupiającego artystów kolorystów. Malował krajobrazy, sceny rodzajowe, portrety, martwe natury. Prace jego często były inspirowane rodzimym folklorem. Po wojnie zajmował się pracą dydaktyczną w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych we Wrocławiu oraz w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.



73 †

## **EMIL KRCHA**

1894-1972

### **Kwiaty w gliniany dzbanku, 1969**

olej/tektura, 75 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'E. Krcha'

na odwrociu odręczne opisy autorskie, papierowa nalepka wystawowa z Muzeum Okręgowe z Bydgoszczy, papierowa nalepka wystawowa z Muzeum Historycznego w Sanoku oraz dwie papierowe nalepki z opisem pracy

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 300 - 6 400 EUR

#### **LITERATURA:**

Katalog wystawy pośmiertnej, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 22 listopada 1978 - 5 czerwca 1979, nr. kat. 142

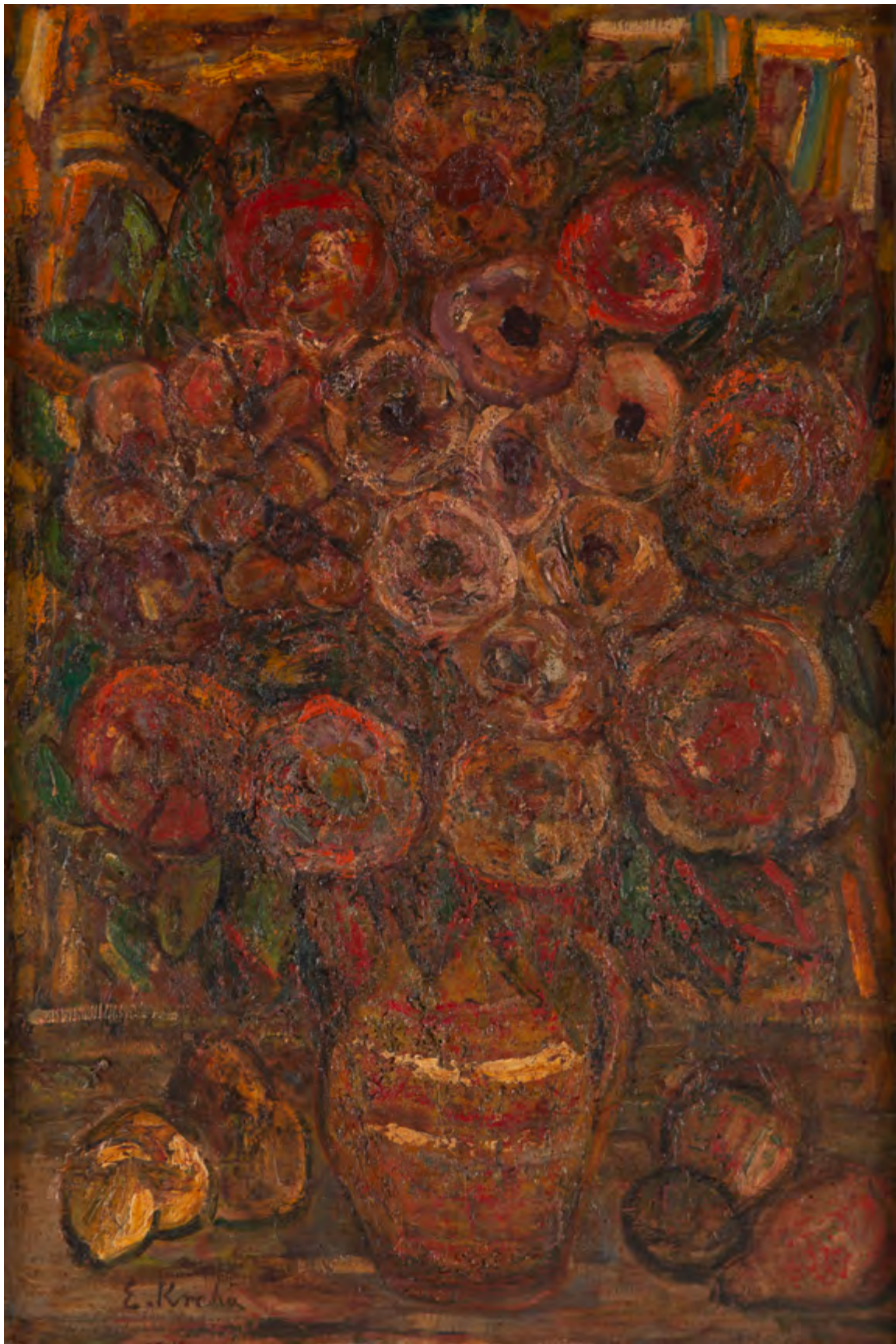
#### **WYSTAWIANY:**

Wystawa pośmiertna, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,

22 listopada 1978 - 5 czerwca 1979

Sanok - Zamek, czerwiec - lipiec 1989

Prezentowany w ofercie aukcyjnej obraz Emila Krchy oddziałuje na widza głównie za sprawą monochromatycznej kolorystyki i dalece zsyntetyzowanej formy. Te wszystkie aspekty pozwalają powiązać jego dzieło ze sztuką ludową, pod wpływem której znajdował się malarz już w okresie międzywojnia. Jak pisała Helena Blumówna we wstępie do katalogu wystawy jego malarstwa odbywającej się w 1963 roku w warszawskiej Zachęcie: „Już w latach dwudziestych ustalił się swoisty, indywidualny styl jego malarstwa. Ważnym współczynnikiem tego stylu jest bliskie pokrewieństwo ze sztuką ludową. Wspólnych zasad kształtowania z prymitywem ludowym nie zarzucił artysta nawet w tak wielkim środowisku sztuki, jakim jest Paryż. Krcha bowiem może zachwycać się Gauguinem, Vlammickiem i innymi mistrzami, nie zapomni jednak nigdy swoich ukochanych świątków ludowych, zwłaszcza malowanych” (Emil Krcha. Wystawa Malarstwa, katalog wystawy, tekst Helena Blum, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1963, s. 7). Omawiana martwa natura namalowana pod koniec lat 60. jest znakomitym przykładem stylu artysty. Do twórców ludowych przybliża go tutaj syntetyczne traktowanie kształtów, które jest jednak w jego przypadku, nie wynikiem braku umiejętności warsztatowych, a jasną i logiczną koncepcją. Ponadto warto zwrócić tutaj uwagę na samą technikę wykonania. Forma budowana jest w niektórych partiach za pomocą grubego, czarnego konturu. W znacznej mierze kształtuje ją jednak impastowo nakładana na powierzchnię podobrazia farba tworząca w pełni trójwymiarowe efekty.



74 †

## ZDZISŁAW PRZEBINDOWSKI

1902-1986

### Martwa natura z kwiatami

olej/sklejka, 67 x 47,5 cm

sygnowany l.d.: 'Z. Przebindowski'

estymacja:

**3 000 - 5 000 PLN**

700 - 1 100 EUR

Zdzisław Przebindowski był związany z Krakowem i pochodził z rodziny o artystycznych tradycjach (jego ojciec Franciszek i stryjeczny dziadek byli artystami). W latach 1920-25 odebrał wykształcenie w poznańskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego. Potem trafił pod skrzydła wybitnych przedstawicieli polskiego modernizmu, uczących na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych - Władysława Jarockiego, Fryderyka Pautscha i Jana Wojnarskiego. Jako wyróżniający się student został uhonorowany stypendium, które umożliwiło mu artystyczną podróż. Kilka lat spędził w Paryżu, by następnie przenieść się do Włoch - Rzymu, Florencji i Wenecji. Po II wojnie światowej artysta związał się jako pedagog z krakowską akademią, na której uczył aż do lat 70. Typowy dla jego prac jest silny wpływ postimpresjonizmu i użycie intensywnych barw.



75 †

**ANDRZEJ JURKIEWICZ**

1907-1967

**Gładiole w wazonie**

olej/plótno, 48 x 40 cm  
sygnowany p.d.: 'Jurkiewicz'

estymacja:

**4 000 - 6 000 PLN**

900 - 1 300 EUR

Andrzej Jurkiewicz był grafikiem i rysownikiem, później uznanym profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Warszawie. Edukację odebrał w krakowskiej Akademii u Fryderyka Pautscha i Wojciecha Weissa. Tworzył serie grafik – akwaforty przedstawiające scenki uliczne oraz grafiki o tematyce sportowej, utrzymane w oszczędnej stylistyce, projekty okładek, ilustracje, ekslibrisy; u schyłku życia zwrócił się ku abstrakcji. Był autorem podręcznika „Metody grafiki artystycznej”.





76 †

**ANDRZEJ JURKIEWICZ**

1907-1967

**Pejzaż letni, 1936**

olej/ płótno, 55 x 46 cm

sygnowany p.d.: 'A. Jurkiewicz'

na krośnię malarskim numery: '46' i '55' odnoszące się do rozmiaru podobrazia, na odwrociu numery inwentarzowe: '108' oraz opisany dwukrotnie: '1936 ASP | 55 x 46'

estymacja:

**5 000 - 7 000 PLN**

1 100 - 1 500 EUR



77 †

## LEON DOŁŻYCKI

1888-1965

### **Martwa natura z koszem warzyw (recto) / Portret kobiety (verso)**

olej/plótno, 72 x 58 cm  
sygnowany p.d.: 'L. Dołżycki'

estymacja:

**22 000 - 30 000 PLN**

4 700 - 6 400 EUR

W spektrum artystycznych zainteresowań Leona Dołżyckiego pozostawały: martwa natura, pejzaże, portrety a także przedstawienia związane ze sportem, czyli walki bokserskie, biegacze oraz lekkoatleci. W 1907 twórca rozpoczął studia na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych gdzie pobierał nauki malarstwa w pracowniach Józefa Unierzyckiego, Ferdynanda Ruszczyca oraz Józefa Mehoffera. W latach 1910-11 Dołżycki odwiedził Wiedeń, Monachium, Włochy, a rok później Paryż. Tam spotkał się z dziełami wielkich impresjonistów i kubistów, których twórczość odcisnęła wyraźne piętno na stylu artysty do ok. 1915.

Dołżycki zadebiutował w 1913 wystawiając swoje prace w Salonie Towarzystwa Sztuk Pięknych w Warszawie a kolejno na I Wystawie Polskiego Malarstwa w Stanisławowie. Styl artysty tego okresu charakteryzowała zdynamizowana oraz silnie syntetyczna forma, którą obwodził wyraźnym konturem a także oszczędna kolorystyka i silna ekspresja. W tym czasie zajmował się głównie grafiką artystyczną, która obok malarstwa pozostawała głównym polem wypowiedzi artystycznej. W latach 30. Dołżyckiego zajmowały zagadnienia kolorystyczne oraz analiza barw. Po wojnie twórca zajmował się głównie tematem pejzażu oraz martwej natury, której przykładem jest prezentowana w katalogu dwustronna kompozycja, będąca syntezą wieloletnich doświadczeń i przemyśleń artystycznych Dołżyckiego.



78

## FELICJAN SZCZĘSNY KOWARSKI

1890-1948

### Pejzaż ze Skierniewic, 1940

olej/plótno, 86 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'F. Kowars. | 1940 r.'

na odwrociu nalepki depozytowe Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

8 500 - 12 800 EUR

#### POCHODZENIE:

dar artysty dla rodziny obecnych właścicieli

Felicjan Szczęsny Kowarski to jeden z najważniejszych pedagogów artystycznych doby dwudziestolecia międzywojennego. Jego monumentalne prace plastyczne, m.in. na Wawelu, w budynku Dworca Głównego w Warszawie czy na Rynku Starego Miasta w Warszawie (kamienice Gizów i Dzianotów), znacząco wpłynęły na formowanie się kultury wizualnej tego okresu. Pierwsze szlify w tej dziedzinie pobierał w rewolucyjnej Rosji (artysta kształcił się w Odessie i w Petersburgu) - podczas rewolucji zajmował się wykonywaniem opraw plastycznych masowych imprez i w 1918 pełnił funkcję pełnomocnika Petersburskich Państwowych Wolnych Pracowni Artystyczno-Naukowych w kontaktach z komisariatem Oświaty Ludowej. W swoim malarstwie posługiwał się językiem bliskim postimpresjonizmowi: powierzchownie budował za pomocą drobnych uderzeń pędzla, wykonując rodzaj wielobarwnej mozaiki. Prezentowane dzieło powstało, gdy malarz, na początku okupacji, przebywał w Skierniewicach, goszcząc u rodziny obecnych właścicieli. Prowadził wówczas kursy tajnego nauczania, tworzył rzeźby i projekty architektoniczne. Pejzaż przedstawia widok na park przypałacowy i mostek na rzece Łupi (Skierniewce). Dzieło posiada oryginalną ramę projektu Kowarskiego.



79 †

**WIESŁAW OCHMAN**

1937

**"Pinie"**

olej/tektura, 50 x 70 cm

sygnowany p.d.: 'Wiesław Ochman'

sygnowany i opisany na odwrociu:

'Wiesław Ochman | "Pinie" | olej 50x70 cm | [sygnatura artysty] | 70x50 cm'

estymacja:

**2 000 - 3 000 PLN**

500 - 700 EUR





80 †

**WIESŁAW OCHMAN**

1937

**"W porcie"**

olej/ płótno, 50 x 60 cm

sygnowany p.d.: 'Wiesław Ochman'

sygnowany i opisany na krośnię malarskim:

'WIESŁAW OCHMAN "W Porcie" olej 50 x 60 cm [sygnatura artysty]'

estymacja:

**2 000 - 3 000 PLN**

500 - 700 EUR



81 †

**JAN CYBIS**

1897-1972

**"Pejzaż z Kuźnicy", 1969**

ołówek, akwarela/papier, 15,5 x 23 cm (w świetle passe-partout)  
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'J. Cybis - Kuźnica - 69 r.'

estymacja:

**5 000 - 8 000 PLN**

1 100 - 1 700 EUR

**POCHODZENIE:**

Desa Unicum, czerwiec 2001

kolekcja prywatna, Polska



82 †

**DOREEN HEATON - POTWOROWSKA**

1930-2014

**Martwa natura**

olej, 67 x 47 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Heaton Potworowska | Martwa natura'

estymacja:

**12 000 - 18 000 PLN**

2 600 - 4 000 EUR

Studiowała sztukę w Akademii Corsham w Bath. Podczas studiów poznała Piotra Potworowskiego (1889-1962), który przybył do Wielkiej Brytanii w 1943 r. uciekając z Polski, a w 1952 r. objął stanowisko w Corsham jako profesor malarstwa. Doreen została jego asystentką. Od 1954 do 1958 r. podróżowali intensywnie po Hiszpanii i Włoszech. W 1958 r. malarza przyjechała do Polski wraz z artystą, który został zaproszony aby podjąć pracę pedagogiczną profesora w Poznaniu i Gdańsku. W 1962 roku pobrali się na krótko przed śmiercią Potworowskiego. Artystka powróciła do wschodniej Anglii w połowie lat 1980-tych. W 1963 r. Halina Nałęcz, właścicielka Galerii Drian w Londynie, urządziła Doreen wystawę, która była wielkim sukcesem.



83 †

**PIOTR POTWOROWSKI**

1898-1962

**"Maki na łące"**

akwarela/papier, 19,5 x 29 cm

sygnowany p.d.: 'P. Potworowski'

na odwrociu nalepka z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych Zachęta z opisem pracy

na odwrociu nalepka z opisem pracy: 'Potwierdzam autentyczność | pracy Piotra

Potworowskiego | Waław Twarowski | Poznań 17 maja 1978'

estymacja:

**9 000 - 12 000 PLN**

2 000 - 2 600 EUR





84 †

**PIOTR POTWOROWSKI**

1898-1962

**Akt**

akwarela/papier, 23,5 x 33,5 cm (w świetle passe-partout)  
sygnowany p.d.: 'P. Potworowski'

estymacja:

**9 000 - 12 000 PLN**

2 000 - 2 600 EUR

„Dzisiejszy malarz musi zbudować swój obraz ze swojej własnej obserwacji tego świata, który chcemy zrozumieć i osiąść, tego świata, który właśnie odkryła nasza współczesność, jest to świat o wiele większy niż świat naszych poprzedników, świat głębiej rozumiany”.

Piotr Potworowski



# SZKŁO. SZTUKA. DESIGN

CZESŁAW ZUBER  
Rzeźba szklana, 1987

AUKCJA 21 KWIETNIA 2022, 19:00



**MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY**  
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

**WYSTAWA OBIEKTÓW**  
13 – 21 kwietnia 2022

# FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA

EDWARD HARTWIG  
Wiosna, 1997

AUKCJA 28 KWIETNIA 2022, 19:00



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY  
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW  
20 – 28 kwietnia 2022

# ÉCOLE DE PARIS

MELA MUTER  
Bukiet słoneczników w wazonie na tle Rodanu, lata 40. XX w.

AUKCJA 12 MAJA 2022, 19:00



**MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY**  
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

**WYSTAWA OBIEKTÓW**  
27 kwietnia – 12 maja 2022

# SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 19 MAJA 2022, 19:00

ANNA BILIŃSKA-BOHDANOWICZOWA  
Portret damy, 1889



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY  
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW  
13 – 19 maja 2022

Udział klienta w aukcji regulują WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ, WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI oraz niniejszy PRZEWODNIK DLA KLIENTA. Zachęcamy do zapoznania się z trzyczęściowym regulaminem, który ma na celu przedstawienie stosunku prawnego pomiędzy Domem Aukcyjnym DESA Unicum a kupującym w ramach aukcji. DESA Unicum pełni funkcję pośrednika handlowego pomiędzy komitentami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne w sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie aukcjonerą.

## PRZEWODNIK DLA KLIENTA

### I. PRZED AUKCJA

#### 1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza jest kwotą, od której aukcjoner rozpoczyna licytację. Zwyczajowo cena wywoławcza zawarta jest między połową a trzy czwarte dolnej granicy estymacji. Cena wywoławcza może być podana w katalogu.

#### 2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

#### 3. Estymacja

Podana w katalogu estymacja jest szacunkową wartością obiektu i ma charakter wskazówki dla zainteresowanego nim klienta. W celu uzyskania dodatkowych informacji odnośnie estymacji rekomendujemy kontakt z naszymi doradcami. Licytacja zakończona w przedziale estymacji lub powyżej górnej granicy estymacji jest transakcją ostateczną. Estymacje nie uwzględniają opłaty aukcyjnej ani żadnych opłat dodatkowych.

#### 4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

Transakcje aukcyjne zawierane są w polskich złotych, jednakże estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu aukcji może się różnić od tego w dniu druku katalogu, informacja ta ma więc charakter orientacyjny.

#### 5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjonerą słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

#### 6. Pass

"Pass" zostaje odczytany przez aukcjonerą w momencie, kiedy licytacja danego obiektu nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i nie dochodzi do zwarcia transakcji w ramach aukcji. Klienci zainteresowani takim obiektem mogą zgłaszać oferty zakupu po zakończeniu aukcji. Dom Aukcyjny zastrzega sobie prawo przyjęcia więcej niż jednej oferty poaukcyjnej. Klient, który złożył ofertę w wysokości ceny gwarancyjnej, ma pierwszeństwo zakupu. Dom Aukcyjny zastrzega sobie również prawo do nieoferowania obiektów w sprzedaży poaukcyjnej.

#### 7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjonerą przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wylicytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecydował się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży dochodzi do skutku. Jeżeli negocjacje nie przyniosą pozytywnego efektu w okresie pięciu dni roboczych liczonych od dnia aukcji, obiekt uznajemy za niesprzedany. W okresie tym zastrzegamy sobie prawo do przyjmowania po aukcji ofert równych cenie gwarancyjnej na obiekty wylicytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wylicytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

#### 8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęconej każdemu z obiektów w pro-

cesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieuwjawnione.

#### 9. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultację z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię oprav.

#### 10. Wystawa obiektów aukcyjnych

Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i prześlą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

#### 11. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

↑ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
- 2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
- 3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
- 4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
- 5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje 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 obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

Ω - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej

o - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

∅ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

#### 12. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 163 66 00 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej [www.desa.pl](http://www.desa.pl). Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

### II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa <https://bid.desa.pl/> oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).

#### 1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonerą. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do



dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcyjera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

## 2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie listaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

## 3. Licytacja telefoniczna

Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy przesłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

## 4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. 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 przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poaukcyjna. Opcjonalnie może dotyczyć do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. We wszystkich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, 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. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (działa to wtedy tak jak zlecenie stałe) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

## 6. Tabela postąpień

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000

300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcyjera

## III. PO AUKCJI

### 1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002. Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

### 2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

Wszystkie transakcje zawierane są w polskich złotych. Na specjalne życzenie po wcześniejszym uzgodnieniu dopuszczamy wpłaty w euro, dolarach amerykańskich lub funtach brytyjskich. Wartość transakcji opłacanej w innej walucie niż polski złoty będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenia dokonujemy po dziennym kursie kupna waluty mBank S.A.

### 3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

### 4. Reklamacje

Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamację z tytułu niezgodności towaru z umową można zgłosić w ciągu jednego roku od wydania obiektu. Wobec osób niebędących bezpośrednimi nabywcami na aukcji nie ponosimy odpowiedzialności za ukryte wady fizyczne oraz wady prawne zakupionych obiektów.

### 5. Odbiór zakupionego obiektu

Przy odbiorze zakupionych obiektów wymagamy okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość. Obiekty mogą zostać wydane nabywcy lub osobie posiadającej pisemne upoważnienie. Może to nastąpić tylko w momencie pełnej płatności i uregulowania wszystkich zobowiązań wynikających z wcześniejszych zakupów. Zakupione obiekty na aukcji powinny być odebrane w ciągu 30 dni od aukcji. W przeciwnym razie mogą one zostać odesłane do magazynu zewnętrznego, a klient obciążony kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Tym samym ponosimy odpowiedzialność za utratę lub uszkodzenie obiektu jedynie przez okres 30 dni od aukcji.

### 6. Transport i przesyłka

Zapewniamy podstawowe opakowanie zakupionych obiektów umożliwiające odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki.

### 7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

### 8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wielorybca, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygodą symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od umowy.

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI przedstawione poniżej określają prawa i obowiązki licytujących i kupujących z jednej strony oraz Domu Aukcyjnego DESA Unicum i komitentów z drugiej. Wszyscy potencjalni kupujący na aukcji powinni dokładnie przeczytać WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI zanim przystąpią do licytacji.

## WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

### 1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:

- w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjонера przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

### 2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

### 3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

- DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
- Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, 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. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
- Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładnie w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
- Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

### 4. PRZEBIEG AUKCJI

- O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
- Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
- Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
- Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
- Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjонера, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjонера oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
- Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

### 5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”; „Legenda”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczony w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
  - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
  - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

### 6. ODBIÓR ZAKUPU

- Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
- Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

wnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta. DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

## 7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
- wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzycielności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

## 8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystywać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

# WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośrednio nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
  - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
  - obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
  - obektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest 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.”;
  - obektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

## 9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związane z sprzedażą obiektu.
- DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

## 10. PRAWA AUTORSKIE

- Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
- Prawa autorskie do wszystkich zdjęć, ilustracji i tekstów związanych z obiektem sporządzonych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

## 11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

- Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
- Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

## 12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiegokolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:

- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

- obektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
- obektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.



# SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 9 CZERWCA 2022, 19:00

FRANCISZEK ŻMURKO  
Portret kobiety w czerwonym kapeluszu



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY  
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW  
1 – 9 czerwca 2022

















CENA 59 zł (z 8% VAT)