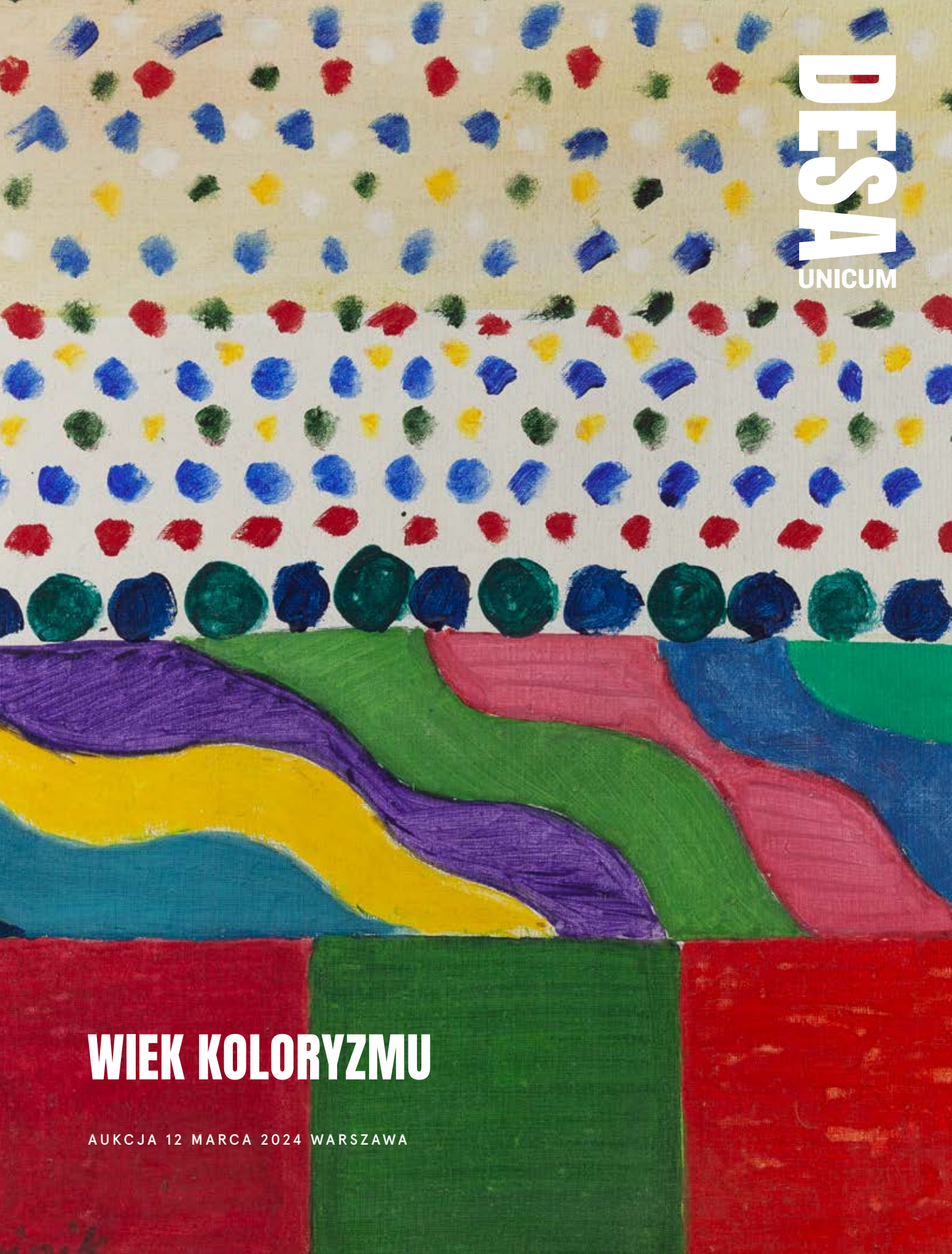


An abstract painting featuring a dense pattern of small, colorful dots in blue, red, yellow, and green on a light background. Below this, there is a horizontal band of larger, darker blue and green dots. The bottom half of the painting consists of broad, wavy, horizontal bands of color, including purple, yellow, green, pink, and blue, which transition into a solid red background at the very bottom.

DESA
UNICUM

WIEK KOLORYZMU

AUKCJA 12 MARCA 2024 WARSZAWA











WIEK KOLORYZMU

AUKCJA 12 MARCA 2024

CZAS AUKCJI

12 marca 2024 (wtorek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

21 lutego – 12 marca

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Martyna Kolanowska

tel. +48 880 918 882

m.kolanowska@desa.pl

Wiktor Komorowski

tel. 788 260 055

w.komorowski@desa.pl

Teresa Soldenhoff

tel. +48 506 251 833

t.soldenhoff@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Joanna Kowalewicz, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, j.kowalewicz@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Członek Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

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

DZIAŁ IT

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA
OBIEKTAMI

Kamil Lisek
Kierownik
k.lisek@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 538 818 480

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

Elżbieta Kopeć
Redaktor strony desa.pl
e.kopiec@desa.pl
tel. 502 994 227

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

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

Julia Niżnik
Asystent, Dział Marketingu
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 835



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



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



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



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



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



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



MARIUSZ PENDRASZEWSKI
m.pendraszewski@desa.pl
880 334 402



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



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



ALEKSANDRA JASZKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



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



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



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



DAWID KULKIEWICZ
Specjalista
Fine Wine
d.kulkiewicz@desa.pl
532 792 536



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



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



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



okładka front poz. 3 Tadeusz Dominik, „Ogród”, 1984 **okładka II–strona 1** poz. 2 Stefan Gierowski, „Obraz CCLIV”, 1970 **strony 2–3** poz. 7 Józef Pankiewicz, „Pejzaż z San Rafael I”, 1915–16 **strony 4–5** poz. 43 Eugeniusz Geppert, „Nad Sekwaną”, ok. 1957 **strony 6–7** poz. 40 Juliusz Joniak, Martwa natura z gruszkami, 1999 **strona 8** poz. 25 Wojciech Fangor, Kwiaty w wazonie, 1941 **strony 14–15** poz. 17 Jan Cybis, „Kwiaty w kielichu”, 1936 **strona 231** poz. 33 Anna Podlewska–Polit, Bez tytułu, 2023 **strony 232–233** poz. 39 Juliusz Joniak, „Fiord”, 1976 **strony 234–235** poz. 18 Jan Cybis, „Kościół św. Katarzyny”, 1952 **strony 236–237** poz. 16 Zygmunt Waliszewski, Portret mężczyzny przy pianinie **strony 238–239** poz. 48 Wacław Taranczewski, Pejzaż miejski, lata 50. XX w. **strona 240–okładka III** poz. 53 Eugeniusz Eibisch, Martwa natura z owocami, 1923 **okładka IV** poz. 10 Hanna Rudzka–Cybisowa, Martwa natura z kwiatami w dzbanku („Kwiaty”), 1944 **tytuł aukcji** Wiek Koloryzmu 12 marca 2024 **kod aukcji** 1467KOL040 **koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska **opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski **zdjęcia** Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya Alina Matyash–Labanovskaya **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobylka

INDEKS

Borysowski Stanisław 55

Cybis Jan 17–20

Dominik Tadeusz 3–4

Eibisch Eugeniusz 52–53

Fangor Wojciech 25

Geppert Eugeniusz 42–44

Gieraga Andrzej 30

Gierowski Stefan 1–2

Hałas Józef 23–24

Jachtoma Aleksandra 8–9

Joniak Juliusz 38–40

Jurkiewicz Andrzej 21

Kobzdej Aleksander 29

Kononowicz 60–61

Kraupe Janina 26

Krcha Emil 51

Krzetuska–Geppert Hanna 45–46

Kurzański Andrzej 31

Larisch Karol 50

Lubański Jerzy 56

Panek Jerzy 57

Pankiewicz Józef 7

Podlewska–Polit Anna 33

Potworowski Piotr 22

Pronaszko Zbigniew 54

Rudzka–Cybisowa Hanna 10–12

Rzepiński Czesław 58–59

Sienicki Jacek 27–28

Szancenbach Jan 34–37

Taranczewski Wacław 47–49

Waliszewski Zygmunt 16

Weiss Wojciech 5–6

Wnukowa Józefa 13–15

Wodyński Jan 41

Ziemski Rajmund 32

100 LAT TRADYCJI KOLORYZMU

W 1923 roku pod wodzą Józefa Pankiewicza powstaje oddolna inicjatywa, która zmienia oblicze polskiej sztuki na kolejne dekady. Zawiażują się grupa młodych ludzi działających i uczących się na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Młodzi chcą tworzyć sztukę aktualną, świeżą i awangardową. Chcą być Europejczykami i pragną zaznaczyć swoją miejsce na nowo wykreślonej mapie powojennej Europy. Młodzi, zmotywowani artyści za cel obierają sobie odmianę charakteru sztuki rodzimej, a inspiracji postanawiają szukać w Paryżu – ówczesnej światowej stolicy sztuki. Artyści potrzebują jednak wsparcia, co oddaje nazwa grupy, która powstaje od liter skrótu „Komitetu Paryskiego”, czyli Komitetu Paryskiej Pomocy dla Wyjeżdżających Studentów na Studia Malarskie do Francji. Wspólnym mianownikiem ich nowatorskich dążeń staje się eksperyment z plamą barwną i kolorem.

W 1923 roku pod wodzą Józefa Pankiewicza powstaje oddolna inicjatywa, która zmienia oblicze polskiej sztuki na kolejne dekady. Zawiażują się grupa młodych ludzi działających i uczących się na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Młodzi chcą tworzyć sztukę aktualną, świeżą i awangardową. Chcą być Europejczykami i pragną zaznaczyć swoją miejsce na nowo wykreślonej mapie powojennej Europy. Młodzi, zmotywowani artyści za cel obierają sobie odmianę charakteru sztuki rodzimej, a inspiracji postanawiają szukać w Paryżu – ówczesnej światowej stolicy sztuki. Artyści potrzebują jednak wsparcia, co oddaje nazwa grupy, która powstaje od liter skrótu „Komitetu Paryskiego”, czyli Komitetu Paryskiej Pomocy dla Wyjeżdżających Studentów na Studia Malarskie do Francji. Wspólnym mianownikiem ich nowatorskich dążeń staje się eksperyment z plamą barwną i kolorem.

Kolor w malarstwie polskim XX-lecia międzywojennego zaczął żyć własnym życiem, stał się najważniejszym elementem kompozycji malarskich. Nastąpił wzrost znaczenia koloru w kompozycji względem warstwy rysunkowej obrazu. Głównym środkiem wyrazu stała się faktura obrazu zestawienia barwne. Odrzucono natomiast przywiązanie do wykreślności kompozycji, dbałości o zachowanie perspektywy. Najważniejszym narzędziem ekspresji stała się plama barwna, a sposób jej użycia stała się wyznacznikiem jakości artystycznych umiejętności. Te tendencje stały się trendem ogólnoeuropejskim – 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.

Kolor w malarstwie polskim XX-lecia międzywojennego zaczął żyć własnym życiem, stał się najważniejszym elementem kompozycji malarskich. Nastąpił wzrost znaczenia koloru w kompozycji względem warstwy rysunkowej obrazu. Głównym środkiem wyrazu stała się faktura obrazu zestawienia barwne. Odrzucono natomiast przywiązanie do wykreślności kompozycji, dbałości o zachowanie perspektywy. Najważniejszym narzędziem ekspresji stała się plama barwna, a sposób jej użycia stała się wyznacznikiem jakości artystycznych umiejętności. Te tendencje stały się trendem ogólnoeuropejskim – 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 znacząco wpłyną na świadomości i wyobraźnię młodzieży uczącej się 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).

Początek lat 20. był w malarstwie polskim okresem szczególnym, czasem zasadniczego przełomu. Fakt istnienia niepodległej Polski znacząco wpłyną na świadomości i wyobraźnię młodzieży uczącej się 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. Nastroj młodych adeptów sztuki studiujących na ASP był na wskroś pozytywny, otwierały się przed nimi kolejne drzwi i perspektywy. Wszystkim towarzyszyło przekonanie, że nowe jest lepsze. Rozumienie awangardy i nowoczesności szybko jednak zaczęło się różnić między powstającymi ugrupowaniami. Dla grupy artystów, nazwanych później kapistami, przejęcie się nowymi prądami w sztuce, zainteresowanie formizmem, nie oznaczało odrzucenia sztuki dawnej. Wręcz przeciwnie, byli nią nienasyчени. Nie było u nich mowy również, jak na przykład w równoległe zawiązanej Grupie Krakowskiej, o związku malarstwa z jakąkolwiek ideologią społeczną.

Ojcem założycielem polskiego koloryzmu był Józef Pankiewicz. Doskonale obeznany z malarstwem francuskim, miłośnik malarstwa Paule’a Cézanne’a i Pierre’a Bonnarda, 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 Strzałecka, Jan Strzałecki, Marian Szczyrbuła i Seweryn Boraczok zawiązali Komitet Paryski mający na celu zebranie funduszy na wyjazd i dalsze studia w stolicy Francji.

Pankiewicz już w Krakowie 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, Pronaszków).

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, II, s. 417, Glasgow 1945), zaś Czapski wspominał: „Dopiero Paryż dał nam wszystkim świat sztuki, nie z fotografii – rzeczywisty: 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 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 Cezanne’a. Najbliższy oczom punkt, zarazem najjaśniejszy, był miejscem niezłamanym jeszcze kolorytem innych elementów kompozycji. Im bardziej oddalone w perspektywie były elementy, tym mocniej koloryt 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 Bonnarda nauczyl się zaś śmiałości i wyobraźni w kontrastowych kolorystycznych zestawieniach. Przez malarstwo Cezanne’a i Bonnarda sięgali z kolei do impresjonizmu.

Naczelną zasadą koloryzmu stało się budowanie obrazu przy zastosowaniu kontrastu barwnego. Plamy barwne miały poprzez wzajemne relacje, zbliżenia, budować kompozycję, zmieniać wartości, prowadzić do optycznych iluzji i złudzeń. 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 samoistnego znaczenia. Kolor na płótnie powstaje dopiero przez kontrast z innym kolorami. Kolor niekoncypowany

z założonej gry, a tylko naśladowący 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 impresjonistów, 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 wyczucie” (Jan Cybis, Dzienniki, 1956, s. 38). 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 wycinkowość 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 nasycone 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 Wenus”. Nie bał się 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 zasług 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 czerpiące inspiracje 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, współpracował nawet z socrealizmem. W okresie powojennym prężnie 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 wy-sublimowanej spekulacji kolorystycznej. (...) Nie jest to wierne 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 wyglądowe 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 wyglądów determinują tę ‘sztukę, w jej akademickim stabilizowaniu i akademickiej perfekcji” (Mieczysław Porębski, Sztuka naszego czasu, Warszawa 1956, s. 27-28).

Obejmując 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 pogładowa monolityczność jej kadry. Zarówno pierwsi założyciele, jak i późniejsi wykładowcy, byli uznawani za kolorystów. Choć równoległe rozwija się w Polsce ruch awangardowy, Polscy koloryści 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 powinien tworzyć – ich zdaniem – jak u Cézanne’a a częściowe 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 kapiści 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.

Wieża Eiffela na Wystawie Powszechnej w Paryżu, 1889

źródło: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Eiffel_tower_at_Exposition_Universelle,_Paris,_1889.jpg



Do siódemki założycieli dołączyli następnie Artur Nacht-Samborski, Jan Wodyński, Stanisław Teisseyre, Stanisław Borysowski, Jan Cybis, Piotr Potworowski. Pełniącemu 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 uwrażliwił go na barwę. Potworowski w swój własny, indywidualny sposób przetworzył jednak możliwości koloryzmu w wydaniu kapistowskim. 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 napęniają się abstrakcyjnymi obrazami całej plejady malarzy: od metafizycznych płócien Stanisława Fijałkowskiego z Łodzi, ostatniego ucznia Strzebińskiego, 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 koloryści 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 [kat. wyst.], 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” Tom LVI-LVII, zeszyt 4, 2008-2009).

1 ↑

STEFAN GIEROWSKI

1925-2022

Bez tytułu, 1979

akwarela/papier, 51 x 37 cm

sygnowany p.d.: 'S Gierowski' oraz sygnowany i datowany l.d.: 'Gierowski 79'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 100 - 11 500 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Zderzak

kolekcja prywatna, Warszawa



ABSTRAKCJA AUTONOMICZNA

Abstrakcyjna kompozycja Stefana Gierowskiego to dzieło, które wykwitło z jego artystycznych eksploracji, typowych dla okresu rozpoczynającego się w latach 60. Jego prace z tego czasu zyskały rozpoznawalność dzięki geometrycznej strukturze i ograniczeniu palety barw. Jednak to w dekadzie następnej Gierowski wniósł do swoich dzieł nową jakość, wprowadzając subtelne gradacje kolorystyczne, co znalazło uznanie w oczach krytyków sztuki za ich delikatność i spójność wizji, nawiązującą do unizmu Władysława Strzemińskiego. Autonomiczność obrazu stała się dla Gierowskiego kluczowym elementem, a jego intuicja malarska, wsparta konkretną wiedzą o barwach i podkładach, odgrywała w procesie twórczym znaczącą rolę. Gierowski zbudował swoją sztukę na filarach takich jak przestrzeń, światło, linia i barwa, co zaowocowało charakterystycznym dla niego efektem nieskończoności w dziełach.

Gierowski, w przeciwieństwie do Strzemińskiego, który poświęcał się głównie czystej sztuce, podkreślał w swoich pracach emocjonalny wymiar tworzenia. Od roku 1967, w jego obrazach zaczyna dominować linia, a kolor zyskuje nową wagę, otwierając przed artystą drzwi do odważnych eksperymentów. Wpływ na jego twórczość miały także teorie Wassily'ego Kandinsky'ego i poglądy grupy Formistów, co uwidoczniło się pod skrzydłami jednego z jego nauczycieli, Zbigniewa Pronaszki, na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Gierowski podkreślał, że barwa, forma i materia są esencją obrazu i jego głównym malarskim środkiem przekazu, co pozwalało mu głębiej penetrować rzeczywistość i jej realistyczne zrozumienie, skupiając się na problemach światła i przestrzeni.

Kolor w sztuce Gierowskiego był nie tylko środkiem do wyrażania emocji, ale przede wszystkim narzędziem do ich wywoływania. W omawianej kompozycji abstrakcyjnej, działającej całą powierzchnią w harmonijnych odcieniach żółci, zieleni i światła, artysta osiągnął efekt, który stał się charakterystyczny dla jego twórczości. Gierowski wykorzystywał teorię widzenia Strzemińskiego, by świadomie oddziaływać na odbiorców, eksplorując relacje między porządkiem chemicznym a psychologicznym barw i ich wzajemne oddziaływanie, które prowadziły do głębokich uogólnień związanych z egzystencją i życiem.

W latach 80., dalsze poszukiwania Gierowskiego w dziedzinie barwy, geometrii, linii i światła skierowały go ku refleksjom nad moralnością i wiarą, co znalazło odzwierciedlenie w jego późniejszym cyklu prac inspirowanym dekalogiem. Biel, emanująca wrażeniem pustki i jednocześnie niezwyklej siły twórczej, stała się jednym z głównych narzędzi tych działań. W omawianym obrazie biel jako przestrzeń twórcza jest wynikiem nakładania się żółtych i zielonych płaszczyzn barw, które działają niezależnie, tworząc wyjątkową narrację o sile i materii malarskiej.

2 †

STEFAN GIEROWSKI

1925-2022

"Obraz CCLIV", 1970

olej/plótno, 145,6 x 114 cm
opisany na odwrociu: 'Obraz CCLIV'

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
92 000 - 138 000 EUR

OPINIE:
praca była opiniowana i została umieszczona w archiwum Fundacji Stefana Gierowskiego

POCHODZENIE:
dar bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Warszawa

„Problemy związane z naszym odczuwaniem, percepcją wzrokową, choć badane dziś naukowo, mają dużo elementów emocjonalnych. Żeby je przedstawić, sięgam do archety-pów, do pewnych układów i pewnych działań istniejących niezależnie od tego, czy fizyka potrafiła je już wyjaśnić. Pragnienie kontaktu z rzeczywistością emocjonalną często jeszcze nienazwaną, jest chyba powodem, dla którego maluję właśnie tak, a nie inaczej. Trzeba przekroczyć pewną granicę, aby sprawy filozoficzne, abstrakcyjne, były równie konkretne, jak podstawowe elementy biologicznego istnienia”.

Stefan Gierowski





MALARSTWO DLA MALARZY

Główną domeną malarstwa Stefana Gierowskiego stało się w 1957 malarstwo niefiguratywne. Odrzucenie literackich tytułów i zamienienie ich na cyfry rzymskie oraz jakichkolwiek treści pozamalarskich pozwalało artyście na posługiwanie się kolorem w sposób abstrakcyjny. Rozwój artystycznej wizji odczytujemy od tej pory na poziomie kompozycji oscylującej między geometrią a swobodną – choć w przypadku Gierowskiego niezmiernie uporządkowaną – ekspresyjną formą prowadzenia pędzla, oraz na poziomie fakturalnym.

O artyście Jerzy Stajuda napisał w 1968: „Gierowski jako jeden z pierwszych przekroczył barierę oddzielającą ‘młodą sztukę’ od sztuki. Przedstawił zaskakującą koncepcję, a przy tym nie ‘eksperymenty’ robił, a dzieła. Nowa i odrębna zawartość emocjonalna była tu bodaj ważniejsza od radykalności rozwiązania malarskiego. Robota zaś sama jeszcze po latach wygląda na zupełnie spontaniczną. W kilkunastu początkowych obrazach utrwalił się jakby pośpiech w materializowaniu cennej, nagłej wizji. A może nawet trafem odkrytego we właściwym porządku. Bo w niewielu obrazach niefiguratywnych gra stosunków interwałowych jest tak konsekwentna, tak mocno narzuca się ‘próżnia’ dzieła, upewniająca o jego konieczności. Zrozumiano potem, że chodzi w tych obrazach o kwalitét – i to podjęto. Znacznie wartościowsza była składnia. Obrazy przemówiły. Doceniono to szybko i z różnych stanowisk. Możliwe, że swą nagle uzyskaną, a bezsporną pozycję zawdzięczał Gierowski także inteligentnemu oglądowi sytuacji, który go był uświadomił o złotodajności odkrytej żyły. Okazał się nie tylko artystą o tzw. europejskim poziomie. Okazał się artystą, jakiego brakowało” (Jerzy Stajuda, Malarstwo i.e. malarstwo, „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 2, s. 34-43, [w:] Jerzy Stajuda, O obrazach i innych takich, [red.] Jola Gola, Maryla Sitkowska, Muzeum ASP, Warszawa 2000, s. 271).

W szerszym kontekście malarstwa oraz problemów malarskich podejmowanych przez ówczesnych twórców Stajuda zauważa:

„Problemy malarskie. Pisząc to, nie mogę oprzeć się przekonaniu, że Gierowski jest w tej chwili jedynym u nas, a jedynym z niewielu na świecie malarzy, którzy twórczo rozwiązują te problemy w ich formie podstawowej, nagiej, bez obłonek. To łączy Gierowskiego z prorokami awangardy. Dzieli go od nich dobrych kilkadziesiąt lat malarstwa, świadomość, że systemowi, nad którym pracuje, nigdy nie będzie można nadać znaczenia obowiązującej normy. Toteż ten malarz, który ‘szkice’ wykonuje przy pomocy metalowych elementów na specjalnie skonstruowanym polu magnetycznym, nie jest dogmatykiem, oddaje się spokojnym badaniom. Zdaje sobie sprawę z tego, że jego malarstwo może być uznane za hermetyczne, jak i z tego, że jego pomysły mogą mieć praktyczne konsekwencje. Jest ‘malarzem dla malarzy’, tworzy ‘malarstwo o malarstwie’, wyciąga ‘abstrakcję z abstrakcji’. Ale malarze o różnych poglądach bardzo wysoko cenią sobie jego matematyczną prostotę, wielu może się na niej wychować. W tym trudnym malarstwie jest coś odświeżającego” (Jerzy Stajuda, O upodobaniu w krańcowościach, „Współczesność” 1962 [w:] Jerzy Stajuda, O obrazach i innych takich, [red.] Jola Gola, Maryla Sitkowska, Muzeum ASP, Warszawa 2000, s. 125).

Poza niezwykłą rozpoznawalnością, którą zyskał i utrzymał w toku swojej artystycznej praktyki, konsekwentnie i z zamysłem zresztą rozwijanej, Gierowski wpisał się w świadomość świata sztuki również poprzez bycie wybitnym pedagogiem. Działalność dydaktyczną prowadził na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych przez trzydzieści cztery lata od 1962 do 1996. W 1986 otrzymał tytuł profesora zwyczajnego tej uczelni. Z jego pracowni wywodzą się uznani dziś malarze Grupy, m.in. Marek Sobczyk i Jarosław Modzelewski.



Stefan Gierowski. Fot. Iza Rusiniak

3 †

TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

"Ogród", 1984

akryl/plótno, 90 x 100 cm
sygnowany l.d.: 'Dominik'
datowany i opisany na odwrociu: '90X100 | AKRYL 1984 | OGRÓD'

estymacja:
45 000 - 70 000 PLN
10 400 - 16 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Jestem ‘etatowym’ optymistą w malarstwie, więc pewnie i w życiu. Urodziłem się na wsi i tam mieszkałem przez pierwsze dziewięć lat. To one nadały ton późniejszemu. O moim charakterze zadecydowało więc w znacznym stopniu obcowanie z naturą. Natura nigdy nie nastraja agresywnie. Uspokaja, daje nam pogodę ducha.(...) Nie chcę ilustrować natury ani robić jej dosłownego portretu – od razu by wygrała w konfrontacji z obrazem. Poza tym artysta musi działać wybiórczo, a wybierając – stwarza inny porządek. Ja również coś odrzucam, coś przejmuję”.

Tadeusz Dominik w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską (Elżbieta Dzikowska, Wywiady z mistrzami malarstwa, Izabelin-Warszawa 2011).





OGRODNIK KOLORU

Tadeusz Dominik bardzo wcześnie wypracował swoją indywidualną formułę malarstwa, której pozostał wierny przez wiele lat, konsekwentnie doskonaląc język artystycznej wypowiedzi. Pierwsze abstrakcyjne pejzaże zaczął tworzyć już w połowie lat 50. Od tego momentu podejmował wiele różnorodnych prób i poszukiwań, sprowadzających się jednak do najbardziej nurtującego go problemu, jakim stał się dla niego kolor. Dominik, choć nie bezpośrednio, był związany z nurtem koloryzmu. Do 1960 obok malarstwa uprawiał również drzeworyt kolorowy w dużych formatach. W II połowie lat 50. porzucił malarstwo figuralne i zaczął malować obrazy abstrakcyjne, w swej manierze zbliżone do malarstwa informel. Ekspresyjny styl tego okresu zmienił się w latach 70., kiedy używane przez Dominika kolory uległy znacznemu rozjaśnieniu, formy stały się wyraźniej określone, a gruba faktura zmieniła się na lżejszą. Z czasem zacierały się granice między technikami, a cały twórczy wysiłek Dominika zaczął sprowadzać się do jednego wspólnego celu: przeżycia koloru. Pokazaniu emocjonalnego działania barwnej płaszczyzny, plamy i linii...

Przez liczne opracowania twórczości Dominika przewija się postać Jana Cybisa, wybitnego kolorysty, profesora warszawskiej Akademii, u którego artysta kształcił się w latach 1946-51. W Dominiku upatrywano kontynuatora tradycji polskiego koloryzmu, jej kolejnej, trzeciej generacyjnie wersji, która miała być pokłosiem nauk Cybisa. Mawiano, że zasługą profesora było rozbudzenie kolorystycznej wrażliwości oraz twórczej inwencji młodego wówczas artysty. Jednakże sięgając po siłę koloru, Dominik oddawał ją w służbie zgola odmiennej niż w przypadku swego mentora. Pokładał on bowiem większą nadzieję w jego artystyczną samoistność i samowystarczalność. U niego barwa była kluczem do interpretacji wewnętrznych stanów emocjonalnych wyzwolonych przy obcowaniu z naturą. „Natura ma większy wpływ na moje malarstwo niż wszyscy mistrzowie” - mawiał w wywiadach. To właśnie natura pozostawała głównym tematem twórczości Dominika. Zachwyt nad otaczającym go światem wyrażał w swoim malarstwie, podkreślając piękno i doskonałość przyrody, dając wyraz jej bogactwu i różnorodności. W wywiadach niejednokrotnie zaznaczał, iż przyroda sama maluje obrazy i nie wyobrażał sobie, że mogłoby jej zabraknąć

w jego twórczości. Również prezentowany obraz zatytułowany „Ogród” z 1984 jest hołdem złożonym naturze. Świadczy o tym nie tylko tytuł. Przymrużając nieco oczy, jesteście w stanie dostrzec cały szpaler krzewów, tworzących żywopłot oraz różnokolorowe kwietniki. Spora część obrazu jest utrzymana w kojącym odcieniu zieleni, który przywodzi na myśl sielskie wakacje na wsi. Sam artysta podkreślał, że urodził się na prowincji i to ona stanowiła źródło jego inspiracji.

Choć Dominik był głęboko zakorzeniony w tradycji polskiego malarstwa, próżno szukać na jego płótnach bezpośrednich nawiązania do naszej ojczyzny. Równie dobrze mogłoby to być pola tulipanów w Lisie pod Amsterdamem. Jego wizje artystyczne to subtelne echa twórczości postimpresjonizmu, wraz z przynależnym im naśladownictwem natury oraz koncepcją mimesis. Właśnie wspomniane przeżycie oraz wrażenie zdają się podstawą malarstwa artysty. Jego pejzaże, ogrody, wycinki i skrawki natury przeniesione na płótno stanowią ulotną impresję będącą wewnętrzną, wykreowaną przez wyobraźnię wizją otaczającego świata. Efekt ten podkreśla sposób pracy artysty - formy budowane są za pomocą szerokich, zamasywanych pociągnięć pędzla. Postrzeganie płócien Dominika wyłącznie przez pryzmat wrażeniowości tworzy obraz niepełny, ponieważ poza świeżością wizji, drugim czynnikiem stanowiącym o ich wyjątkowości była dyscyplina oraz malarska erudycja artysty. Przez całą drogę twórczą Dominik z żelazną konsekwencją przedstawiał własną wizję artystyczną. Nie było to łatwe zadanie. Tworzył wszakże w skomplikowanych czasach powojennych. Nie dał się znieść nowym kierunkom w sztuce i oparł się presji socrealizmu. Odwaga i upór artysty doprowadziły go do malarstwa z jednej strony niezwykle osobistego, z drugiej wielce uniwersalnego, otwierającego widzowi drogę do własnego przeżywania świata. Sam Cybis o swoim uczniu ponoć mawiał, że dla niego Dominik był swego rodzaju zjawiskiem zaskakującym. Dla mistrza niezwykle było to, w jakim tempie jego uczeń zdobył sympatię publiczności, pomimo faktu, iż tworzył sztukę na pozór niezrozumiałą, a w istocie jednak w jakiś podprogowy sposób uniwersalnie komunikatywną. Pozostaje to aktualne do dziś, obrazy Dominika wciąż bowiem wzbudzają zachwyt i cieszą się niezmiennie ogromną popularnością.

4

TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

"Kompozycja VI", 1957

akwarela/papier, 42 x 55 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany l.d. T. Dominik 57
opisany na odwrociu: 'M.N.W. KAT. NR. 274.'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 600 - 6 900 EUR

WYSTAWIANY:
Dominik odnaleziony. Prace z lat 1952-1965. Rysunki, grafiki, collage, akwarele, malarstwo, Galeria Piotra Nowickiego, Warszawa, 22.01-30.03.2005
Tadeusz Dominik. Wczoraj i dziś, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, 9.2006
Tadeusz Dominik. Za oknem jest ogród..., Muzeum Narodowe w Warszawie - Królikarnia, 28.11.2008-18.01.2009

LITERATURA:
Dominik odnaleziony. Prace z lat 1952-1965. Rysunki, grafiki, collage, akwarele, malarstwo, kat. wyst., red. Andrzej Kłos, Galeria Piotra Nowickiego, Warszawa 2005, poz. kat. 48, ss. 84, 114 (il.)
Tadeusz Dominik. Za oknem jest ogród..., kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2006, poz. kat. 274, s. 263 (il.)

„Lubię malować, robię to dosłownie od dziecka. Jest to dla mnie tak naturalne, że nie wyobrażam sobie, abym mógł zajmować się czym innym i chyba dostateczne to uzasadnienie, dlaczego maluję”.

Tadeusz Dominik



WRAŻLIWY NA KOLOR

Tadeusz Dominik, urodzony w Szymanowie w 1928, był artystą wszechstronnym. Malarz, grafik, wśród dziedzin sztuki, którymi się parał, były też tkanina artystyczna, ceramika czy grafika komputerowa. W latach 1946-51 studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom w pracowni prof. Jana Cybisa uzyskał w 1953. Później sam był wykładowcą tej uczelni, dwukrotnie dziekanem malarstwa. Artysta pochodzący z ubogiej rodziny rolniczej był jednym z najwybitniejszych, współczesnych polskich malarzy. Jak pisał o nim Zbigniew Herbert: „Wrażliwy na kolor – jak przystało na ucznia impresjonistów – Dominik daleki jest od biernej kontemplacji, zapatrzenia i, jak przystało na malarza nowoczesnego, traktuje malarstwo jako akcję. Jaskrawy i gwałtowny kolor jego obrazów zawsze jest określony, zawsze definiuje materię na swoją niedwuznaczność, choć nie przedmiotową wymianę”.

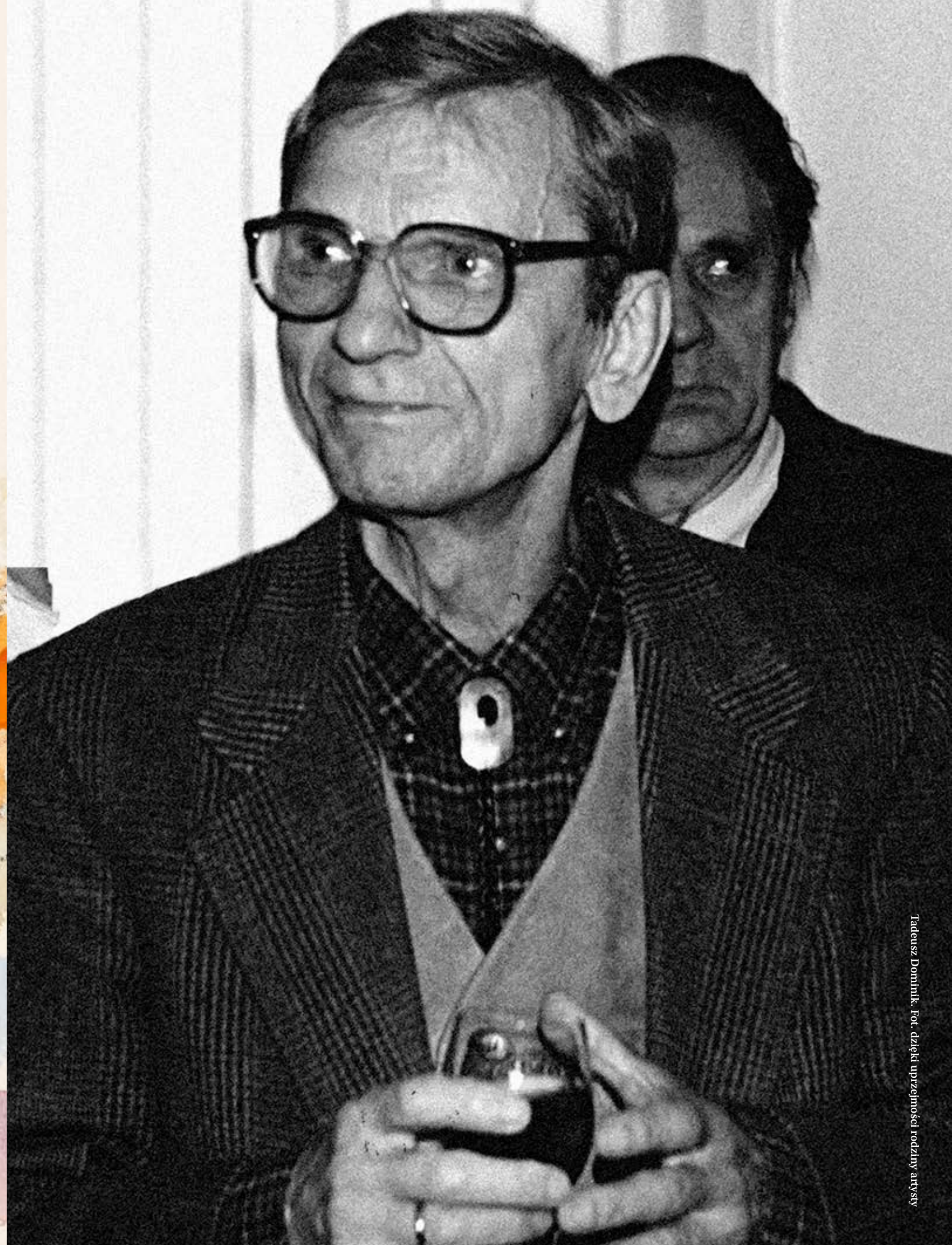
Pierwsze abstrakcyjne „ogrody” i „bukiety” Dominika zaczęły pojawiać się po 1955. Jedna, pochodząca z 1957 praca zatytułowana „Impresja” rozpoczęła jego poszukiwania, często prowadzące w różnorodnych kierunkach. Wszystkie jednak konsekwentnie sprowadzały się do głównego problemu, jakim było odnajdywanie nowych możliwości zawartych w ekspresyjnej, wyrazistej wymowie koloru. Tak zaczęła się rozprawa z zagadnieniem: Dominik kolorysta. Na tę słuszną, lecz zbyt jednokierunkową ocenę, także zwracał uwagę Zbigniew Herbert: „Nie zadowolili się doskonałym warsztatem zdobytym w pracowni Jana Cybisa. Potrafił z tradycji uczynić narzędzie malarstwa bardzo własnego i bardzo współczesnego. W jego interpretacji formuła koloryzmu okazała się zadziwiająco szeroka, pojemna i sprawna”. (Zbigniew Herbert, wstęp do katalogu wystawy Tadeusza Dominika, Warszawa 1966).

Malarz związany z nurtem koloryzmu wypracował swój odrębny i dystynktywny styl, swego rodzaju język wypowiedzi artystycznej, w którym kolor pełnił inną funkcję niż w dziełach jego mistrza i nauczyciela. Prace Tadeusza Dominika z wczesnego okresu przypadającego na szare czasy komunizmu mimo to zdają się wyłaniać z mroku. Tak też jest w przypadku „Kompozycji” z 1957, w której na jasne tło artysta nakładał wibrujące, świetliste plamy czystego koloru. Wywołane przez tak dynamiczne kontrasty efekty, wzmacnione były dodatkowo ekspresyjnym gestem pędzla. W pra-

cach z końca lat 50. i początku 60. Dominik w swej estetyce zbliżał się do środków formalnych bliskich malarzom reprezentującym taszyzm. Artyści ci poprzez swe dzieła stawali w otwartej opozycji do doktryny socrealizmu. Kompozycje z tego okresu wykazują daleko idące związki z abstrakcją. Niemniej zasadniczy fundament malarstwa Dominika, zarówno w tych, jak i w późniejszych obrazach pozostaje ten sam – przedstawione kompozycje, impresje, prezentują wewnętrzną, wykreowaną przez wyobraźnię wizję otaczającego świata.

„To jest moje marzenie, żeby mój obraz był przyjacielem człowieka, że to nie jest dekoracja mieszkania, ale to jest coś, z czym się chętnie przebywa. Co działa dobrze, bo to jest w domu, gdzie człowiek się dobrze czuje, najlepiej. I obraz ma to w jakiś sposób jeszcze wzbogacać, to co nas otacza, to co jest dla nas ważne, niebywale ważne dla naszego serca” – mówił o sobie Tadeusz Dominik.

Malarz inspirowany się przyrodą dążył do tego, by w swoich płótnach oddać nie tylko jej wizerunek, ale także panujące w niej siły, jak deszcz, wiatr, ruch fal, czasem nawet zapach. Przekonany, że wierne naśladownictwo natury w malarstwie jest niemożliwe, uprościł jej elementy do geometrycznych plam barwnych, cechujących się wysokim nasyceniem kolorystycznym. Artysta dynamizował ich wzajemną relację za pomocą zastosowanych układów kompozycyjnych, co widać na przykładzie prezentowanej tu pracy. O wyjątkowości dzieła Tadeusza Dominika świadczyła także dyscyplina i malarska erudycja, którą artysta wyniósł z pracowni mistrza Cybisa. Kształtowana przez niego u studentów postawa artystyczna opierała się „na zdrowym rozsądku przede wszystkim. Inaczej mówiąc, na stałej, wewnętrznej czujności, aby nie dać się omamić żadnym efektywnym kierunkom, żadnym hokus-pokus formalnym i bluffom”. Wczesne płótna Tadeusza Dominika zdobyły uznanie także za granicą. W czasach kiedy zachodni świat zachłysnął się modą na wystawy artystów zza żelaznej kurtyny, było to poniekąd narzędziem walki przeciwko Związkowi Radzieckiemu w kulturalnej zimnej wojnie. Tadeusz Dominik znalazł się wówczas w gronie piętnastu malarzy polskich, którzy zaprezentowali swoje prace na słynnej wystawie w nowojorskim Museum of Modern Art w 1961.



5

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Martwa natura z winogronami i gruszkami, lata 20.-30. XX w.

olej/piótno naklejone na tekturę, 32 x 47 cm
sygnowany monogramem wiązanym l.d.: "WW"
na odwrociu notatka ramiarska

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 900 - 9 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków

kolekcja prywatna, Warszawa



HARMONIA BARW

Wojciech Weiss urodził się w polskiej rodzinie emigranckiej w Rumunii w 1875. Jego rodzice, uczestnicy powstania styczniowego, zostali przmuszeni przez władze austriackie do opuszczenia Polski. Lata dziecięce spędził w rumuńskiej Leordzie, na Bukowinie. Ojciec był kolejarzem, więc młody Wojciech często bawił się w pobliżu stacji kolejowych, co zakorzeniło się w jego pamięci i odegrało ważną rolę także w jego twórczości malarzkiej. Jako nastolatek przeniósł się do Lwowa, by rozpocząć podstawową edukację. Tam najchętniej spędzał czas, odwiedzając wystawy Lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Zachwycał się obrazami najpopularniejszych wtenczas malarzy – Jana Matejki, Juliusza Kossaka czy Józefa Brandta. W 1889 malarz wraz z rodzicami przeniósł się do Krakowa, gdzie uczęszczał do gimnazjum, a wieczorami dojeżdżał do Szkoły Sztuk Pięknych na lekcje rysunku. Młody Weiss, pokazawszy swój talent i sprawność malarską, został skierowany do samego Matejki, który awansem zapisał go bezpośrednio na drugi rok studiów. Wojciech był wzorowym studentem, zbierał najwyższe oceny, wygrywał konkursy i zyskiwał uznanie wśród profesorów uczelni. Już jego wczesne prace odznaczały się mistrzowską kreską oraz znakomitą światłocieniem. W trakcie studiów odbył podróż po Europie, której końcowym etapem był trzytygodniowy pobyt w Paryżu. W 1898 skończył swoją edukację w „majsterszuli” Leona Wyczółkowskiego. Kontynuacją jego studenckich tryumfów był udział w wystawie „Sztuki”, gdzie jego praca „Melancholika”, wybrana przez Jana Stanisławskiego, była eksponowana wśród obrazów mistrzów profesorów krakowskiej uczelni. Wraz z przyjazdem Stanisława Przybyszewskiego z Berlina do Krakowa, ówczesnego piewcy kultu sztuki jako totalnego absolutu, miasto rozsadzały

plómiennie nastroje młodopolskie. Zafascynowany tym żywiołowym i burzliwym nurtem Weiss tworzył porywcze i demoniczne przedstawienia, na które bezpośrednio wpłynęły poglądy filozoficzne i upodobania artystyczne Przybyszewskiego. Ekspresyjne malarstwo Weissa ostudziła podróż do Włoch, w trakcie której zmianie uległ wyraz jego prac, które stały się melancholijne, nastrojowe i zmysłowe.

Ważnym momentem w jego życiu było zakupienie domu w Kalwarii i przeniesienie się tam ze swoją rodziną, w tym z żoną Ireną Silberg. Na łonie natury, w otoczeniu malowniczych pól i sadów, malarz tworzył w arkadyjskim uniesieniu. Następuje wtedy istotny zwrot w jego twórczości, spowodowany wszechobecną wśród środowiska młodopolskich artystów fascynacją sztuką japońską. W 1905 rozpoczyna się tzw. biały okres, czyli czas, w którym Weiss rozjaśnia znacząco paletę barw z dominującą wśród wszystkich kolorów bielą. Pejzaże malowane w Kalwarii prezentują przyrodnicze zjawiska, ukazane w nienaturalny, czasem mistyczny sposób, nadając tym obrazom tajemniczości i melancholii. Malarz stosuje cienką warstwę farby, nieraz nie zamalowuje całej powierzchni podobrazia, co daje wrażenie niedokończonego szkicu. Ta krucha stylistyka przekłada się także na portrety, które Weiss malował. Portretowane osoby często pozowały pod drzewami w sadzie, na podwórku czy werandzie. Framuga okienna stawała się jak gdyby ramą, przez którą można było ujrzyć intymne sceny rodzinne. Ulotne momenty balansują pomiędzy tym co prawdziwe, a tym co jest tylko sennym marzeniem.

ZAKŁĘTA W OWOCACH

Po II wojnie światowej Wojciech Weiss zostaje rektorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Jako ceniony profesor kształcił swoich uczniów w nurcie koloryzmu, przekazując swoje formalne dociekania młodym malarzom. W kolejnych latach intensywnie maluje i zdobywa liczne nagrody za zasługi artystyczne. W okresie międzywojennym artysta zasłynął z kolorystycznych pejzaży i zmysłowych aktów, do czego przyczyniła się jego regularne podróże na południe Francji i do Włoch. W trakcie tych podróży powstają urokliwe akwarele i oleje przedstawiające widoki miast oraz nadmorskie pejzaże. Weiss eksperymentuje także w dziedzinie grafiki, w której osiągnął znakomitą jakość artystyczną i techniczną. Z czasem malarz coraz bardziej izoluje się w swojej pracowni i na przekór wcześniejszemu przekonaniu o wyższości przyrody i zjawisk z nią związanych, maluje martwe natury i akty w zamkniętej przestrzeni swojego atelier. W latach 30. nawet modelki zostają pozbawione życia, gdyż ich miejsce zajmują manekiny w zagracych pomieszczeniach ze zwisającymi bezwiednie draperiami. Mimo że tematyka jego obrazów ulega ciągłej zmianie, to nieustannie prezentują one najwyższy poziom maestrii i posługiwania się środkami artystycznymi. Ostatni etap drogi twórczej Weissa to lata powojenne, kiedy wydzźwięk jego prac staje się bardzo pesymistyczny, będący bolesnym śladem niezagojonych ran i dehumanizacji ówczesnego świata. Cykl „kryzysowych” dzieł jest smutnym, ale dobitnym podsumowaniem wojennych lat, przepełnionych cierpieniem i poważnym załamaniem człowieczeństwa. Malarstwo Wojciecha Weissa otarło się o wiele nurtów filozoficznych i artystycznych, od ekspresjonistycznych i symbolistycznych fascynacji, przez poszukiwania

kolorystyczne, po klasyczną dojrzałość. Malarz tworzył obrazy na granicy marzenia i jawy, sennego złudzenia a realistycznego odwzorowywania rzeczywistości. Jego prace zawsze opierają się na głębokiej analizie psychologicznej i wrażeniowej, są przemyślane i totalne. Świadomie zastosowywane środki formalne wykazują, z jaką finezją i doskonałym warsztatem wiąza się jego przedstawienia. Dobór kolorystyki, zastosowanie światłocienia i poprawność techniczna wraz ze złożoną warstwą wewnętrzną pozwalają stawiać Weissa wśród najwybitniejszych malarzy polskich przełomu XIX i XX wieku.

Prezentowane dzieło jest przykładem często poruszanego przez Weissa motywu martwej natury. Jasna paleta barw daje efekt przejrzystości. Charakterystyczne bliki świetlne, tło o różnych odcieniach różu oraz dominacja bieli nasuwają skojarzenia ze słynnym białym okresem w twórczości Weissa. Jest to też dowód na jego znakomitą umiejętność zestawiania barw i nakładania ich na siebie. Na błękitno-białym talerzu rozłożone są świeże, soczyste winogrona, na stole leżą też dwie dojrzałe gruszki i rozłożona gazeta. Unikatowe zestawienie kolorystyczne oraz specyficzny sposób pociągnięcia pędzla sprawiają, że praca nie jest typowym przedstawieniem martwej natury, a wrażeniowym obrazem na granicy realizmu i świata fantazji.



6

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Śpiąca ("Akt kobiety"), przed/lub 1931

olej/ płótno, 64,5 x 55,5 cm

sygnowany monogramem wiązanym l.d.: "WW"

na krośnie malarskim oraz na ramie papierowa nalepka Salonu Dzieł Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego w Krakowie

estymacja:

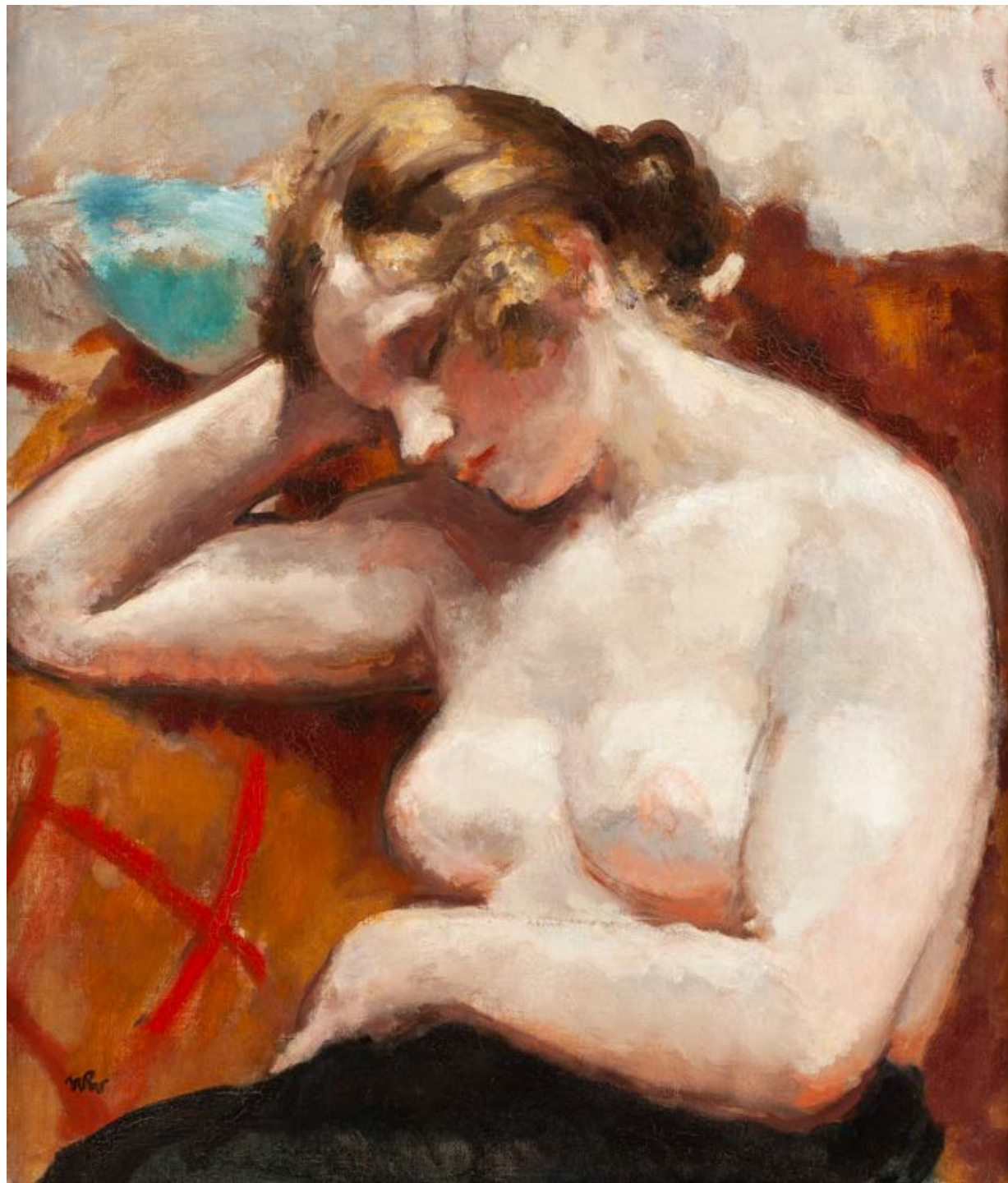
100 000 - 150 000 PLN

23 000 - 34 500 EUR

POCHODZENIE:

Salon Dzieł Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego, Kraków, wrzesień 1931

kolekcja prywatna, Polska



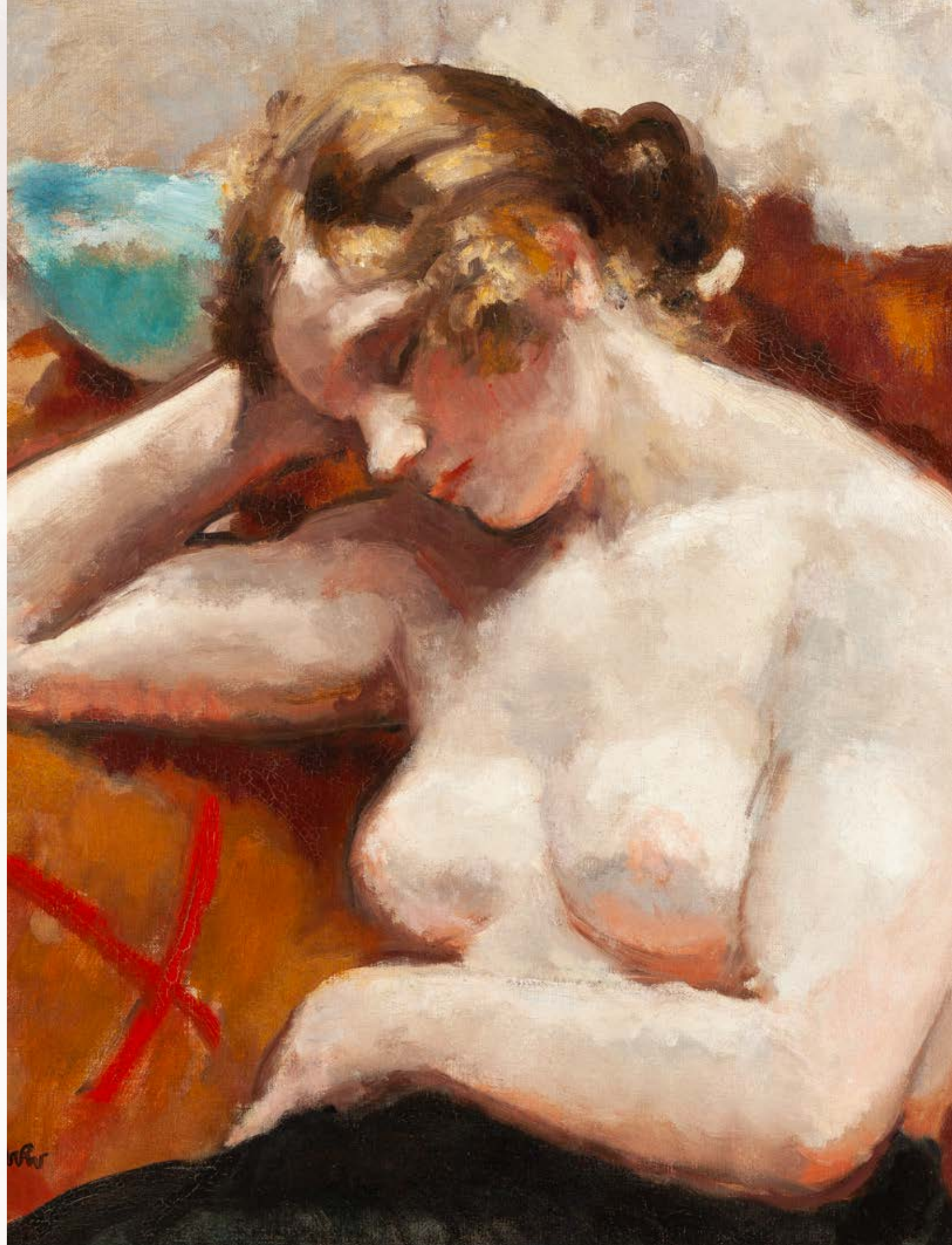
W ATELIER MISTRZA

Lata 20. XX wieku to w życiu Wojciecha Weissa okres stabilizacji rodzinnej i względnego spokoju. Przymiotnik „względny” staje się tutaj kluczowy, bowiem czas ten nie pozostaje oczywiście zupełnie wolny od artystycznych rozterek twórcy, a także narastającego powoli kryzysu egzystencjalnego. W 1921 na świat przychodzi pierwsze dziecko artysty – córka Anna. Rok 1927 to z kolei data narodzin syna – Stanisława. W międzyczasie małżeństwo Weissów wprowadziło się do specjalnie dla nich zaprojektowanej przez Tadeusza Stryeńskiego i Franciszka Mączyńskiego willi zlokalizowanej przy ul. Krupniczej w Krakowie.

W owym czasie, obok słonecznych pejzaży z południa Europy, akt kobiecy stanowi silną dominantę tematyczną w twórczości Weissa. Zauważyć należy, iż to właśnie z tą tematyką kojarzy się głównie działalność malarza w okresie międzywojennym. Samo zainteresowanie aktem pojawiło się u artysty, rzecz jasna, już znacznie wcześniej, bo na samym początku drogi twórczej. Wówczas owa tematyka stanowiła jednak zaledwie jedną z wielu typowo akademickich inspiracji, które pozwalały na analizę modelu, jego anatomii oraz fizycznych aspektów budowy ciała. W późniejszym okresie Weiss rozwija zdobyte doświadczenia, nadając im już nieco odmienny charakter. Tak pisał o przedstawieniach nagich kobiet w twórczości malarza Stanisław Świerz około połowy lat 20., czyli w czasie powstania prezentowanej pracy: „Z tych ruchów leżących – leniwych i miękkich, z odpoczynku ciał smukłych i elastycznych, rzuconych od niechcenia na biel prześcieradeł lub

wwiniętych w kąt kanapy, z nonszalancją niedbale wygiętych ud i bioder, z prowokacji małych, okrągłych, wyrzuconych w przód piersi, z kokieterii wciśniętych pod siebie nóg Weiss wydobyl nieskończone bogactwo motywu...” (Stanisław Świerz, Wojciech Weiss, „Sztuki Piękne”, 1925-1926, R. 2, nr 4, s. 154).

Jak pisał monografista artysty, Łukasz Kossowski, począwszy od lat 20. malarz stopniowo zamykał się w murach swojej pracowni. Akty i martwe natury stanowią tego dobry przykład i pokazują inne oblicze Weissa, który wprawdzie nie porzucił nigdy pleneryzmu, niemniej jednak w zaciszu swojego atelier odnalazł równie interesującą i pociągającą go przestrzeń. Patrząc na tworzone przez niego wówczas wizerunki kobiet, motywy kwiatowe czy przedmioty, dostrzega się w nich pewnego rodzaju żywotność, ukryty ruch, schowany pod płaszczem pozornej statyki. Te przedstawienia stają się dla malarza polem do poszukiwania nowych rozwiązań kolorystycznych i świetlnych, zapoczątkowanych już w kalwaryjskim sadzie około roku 1915. Są bezpośrednim odwołaniem do dorobku francuskich impresjonistów. W przeszyconych subtelnym erotyzmem figurach Weissa szczególnie zobaczyć można wyjątkową wrażliwość na barwę i światło. Alabastrowe powierzchnie ciał i barwnych draperii pulsują i migoczą w promieniach słońca wpadającego do wnętrza pracowni. Weiss, niczym Renoire czy Monet, ukazuje alternatywną strukturę otaczających go form, poszukuje światła i wręcz podąża za nim.



JÓZEF PANKIEWICZ

OJCIEC POLSKIEGO KOLORYZMU

Józef Pankiewicz był jedną z postaci, która w najbardziej znaczący sposób ukształtowała polskie malarstwo u progu XX wieku. Jako jeden z pierwszych przeniósł na grunt polski nowe, modernistyczne nurty w sztuce takie jak impresjonizm czy symbolizm, zainicjował nurt polskiego koloryzmu wyrastającego z doświadczeń francuskich postimpresjonistów, a także jako pedagog miał wpływ na kształtowanie się artystycznych postaw całej generacji polskich malarzy i grafików.

Wysztalcenie artystyczne zdobywał w połowie lat 80. XIX wieku najpierw w warszawskiej Klasie Rysunkowej w pracowniach Wojciecha Gersona oraz Aleksandra Kamińskiego, a następnie w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. To jednak roczny wyjazd do Paryża z przyjacielem, Władysławem Podkowińskim, w 1889 wywarł kluczowy wpływ na ukształtowanie się postawy artystycznej Pankiewicza. Wówczas zapoznał się z nowoczesnymi kierunkami w sztuce, zwłaszcza impresjonizmem. Kierunek ten propagował „czyste widzenie”, czyli postrzeganie eliminujące wszystko, co nie jest doznaniem wrażeń kolorystyczno-swiatlnych. Impresjoniści na płótnach uchwytowali chwilowy układ barw w naturze, który zmieniał się w zależności od pory dnia, roku i oświetlenia. Choć pełne założenia tego kierunku Pankiewicz realizował bardzo krótko, mianowicie tylko do połowy 1891, to doświadczenie to wpłynęło na sposób myślenia artysty o kolorystycznym budowaniu obrazu w całej późniejszej jego twórczości. Po powrocie do kraju w 1890 wraz z Podkowińskim zaczął rozpowszechniać zasady impresjonistycznego luminizmu, który jednak nie przyjął się na gruncie polskiej sztuki.

W 1897 Pankiewicz wstąpił do krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, z którym regularnie wystawiał w kraju i za granicą, m.in. w Wiedniu (1902, 1906, 1908). W latach 1897-1903 chętnie podróżował po Europie, odwiedzając Holandię, Belgię, Anglię, Niemcy, Włochy oraz Francję. W 1899 został nagrodzony złotym medalem za obraz „Portret pani Oderfeldowej z córką” (1897) na Wystawie Powszechnej w Paryżu. (1897). Na kolejnej, w 1900, zdobył srebrny medal. U progu początku XX wieku prezentował swoje prace na licznych wystawach: w Galerie Georges Petit w Paryżu (1900), na Salonie Jesiennym (1904, 1907, 1909, 1919) oraz Niezależnych (1911, 1912). W 1906 został mianowany profesorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od tego momentu w okresie roku akademickiego przebywał w Krakowie, natomiast w trakcie wakacji wyjeżdżał do Paryża, Normandii oraz na wybrzeże Morza Śródziemnego.

W okresie od 1903 do 1914 kształtuje się w twórczości Pankiewicza koncepcja malarska, która miała obowiązywać do końca lat 20. Cechuje ją powrót do zagadnień kolorystycznych oraz dążenie do stworzenia nowych zasad budowania form kolorem. Wpływ na artystę wywierała sztuka Paula Cézanne’a, Auguste’a Renoira a także bliska znajomość z Pierrem Bonnardem. Podchodził natomiast z dystansem do bardziej awangardowych koncepcji kształtowania malarskiego, które dynamicznie rodziły się u progu XX wieku: fowizmu, niemieckiego ekspresjonizmu z kregu „Die Brücke” oraz „Der Blaue Reiter”, kubizmu, futurizmu czy wreszcie abstrakcji. Pankiewicz poszukiwał przede wszystkim harmonii w malarstwie i obawiał się, że awangardowe kierunki doprowadzą do rozbicia spójności zarówno elementów obrazu, jak i interpretacji natury. Jedyne odważniejsze eksperymenty z fowizmem i kubizmem w jego twórczości pojawiły się w trakcie trwania I wojny światowej, kiedy artysta przebywał w Hiszpanii.

Po zakończeniu wojny powrót do kraju był utrudniony, a ponadto artysta był zmuszony sprzedać swoje mieszkanie w Krakowie, aby wyżyć w Hiszpanii. Pankiewicz wraz z żoną pojechali więc do Paryża, gdzie przebywali początkowo okresowo, a następnie osiedlili się na stałe do końca życia. Malarz nie zapomniał jednak o krakowskiej akademii. Przy pomocy Feliksa Jasieńskiego prosił Namiestnictwo Galicyjskie we Lwowie o zorganizowanie w Paryżu Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych, który umożliwiłby polskim artystom zapoznanie się ze sztuką zachodnią, zwłaszcza francuską. Kilka lat później plany te zostały częściowo zrealizowane przez powołanie Paryskiej Filii Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Zarówno Józef, jak i jego żona, Wanda, rozwinęli swoje kariery artystyczne w stolicy Francji w latach 20. Ona projektuje tkaniny dekoracyjne, m.in. dla Paula Poireta, jednego z najsłynniejszych projektantów mody początku ubiegłego stulecia oraz tworzy ilustracje do książek w „A la Sirène”, ekskluzywnym wydawnictwie założonym przez Fénéona. On jest niezwykle płodny twórczo. W czerwcu 1922 zostaje zorganizowana wystawa 47 jego obrazów hiszpańskich i paryskich w Galerie Bernheim-Jeune, na której odnosi olbrzymi sukces. Jeden z pejzaży zostaje nawet zakupiony przez rząd francuski, a następnie zawieszony w Muzeum Luksemburskim, potem w Luwrze, zaś obecnie w Musée National d’Art Moderne. W latach 1923-24 odbywają się natomiast trzy wystawy Pankiewicza w Polsce: w Salonie Józefa Poznańskiego w Warszawie, w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w Salonie Czesława Garlińskiego w Warszawie. Na wszystkich z nich zbiera przychylne opinie krytyków, a także sprzedaje sporo z pokazanych prac.

Jesienią 1922 Pankiewicz powraca ponownie na krakowską Akademię. Wokół niego tworzy się grupa 11 studentów niezmiernie zainteresowanych sztuką i życiem artystycznym Francji, która zawiązuje „Komitet Paryski”, w celu zebrania środków na wyjazd grupy do ówczesnej stolicy sztuki. Pośród nich znaleźli się: Jan Cybis, Józef Czapski, Seweryn Boraczok, Artur Nacht-Samborski, Tadeusz Piotr Potworowski, Hanna Rudzka-Cybisowa, Janina Przeclawska, Janusz Strzalecki, Marian Szczyrbuła, Zygmunt Waliszewski oraz Józef Jarema. Kilkumiesięczny pobyt zagraniczny po wyjeździe w 1924 rozciągnął się na okres wieloletni. W kolejnym roku powstała filia krakowskiej uczelni, nad którą opiekę objął Józef Pankiewicz, zapewniający uczniom czynny kontakt z miejscowym środowiskiem artystycznym. Większość z kapi-stów po uzyskaniu tam dyplomu, w latach 1930-1931, powróciła do kraju i zajęła się popularyzacją koloryzmu na gruncie rodzimym.

W późniejszym okresie Pankiewicz stopniowo rezygnował z czystego, intensywnego i dekoracyjnego koloru na rzecz malarstwa walorowego, będącego obiektywną wizją rzeczywistość. Od lat 30. tworzył co raz mniej. Częstym tematem powojennych prac malarza są „pejzaże z pusztyimi koronami drzew” okolic Sanary, Cassis i La Ciotat. W latach 1928-31 tworzy także dekoracyjnej panneaux do Kaplicy Królewskiej na Wawelu, jednak to malarstwo podporządkowane architekturze nie wniosło zbyt wiele do twórczości Pankiewicza. Artysta zmarł w uko-cha-nej Francji, w La Ciotat w 1940.



Józef Pankiewicz, Autoportret, Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: Muzeum Sztuki w Łodzi

JÓZEF PANKIEWICZ

1866-1940

"Pejzaż z San Rafael I", 1915-16

olej/ płótno, 66 x 85 cm
sygnowany p.d.: 'Pankiewicz'
na krośnie malarskim papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:
1 000 000 - 1 500 000 PLN
230 000 - 345 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja (do lat 80. XX w.)
kolekcja prywatna, Wiedeń
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Józef Pankiewicz (1866-1940). Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, 9 stycznia - 26 marca 2006
Exposition de Peinture Moderne, Galerie Bernheim-Jeune, Paryż, 8-20 stycznia 1923
Quelques Artistes Polonais, Galerie Barbazanges, Paryż, 12-27 stycznia 1920

LITERATURA:
Józef Pankiewicz (1866-1940). Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, katalog wystawy, red. Elżbieta Charazińska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 92 (il.), nr kat. I/196,
„Sztuki Piękne” 1924-25, t. 1, s. 64 (il.)
Quelques Artistes Polonais, katalog wystawy, Galerie Barbazanges, Paris 1920, nr kat. 77

„Jeśli zaś chodzi o oddziaływanie Pankiewicza na rozwój polskiej sztuki, to nie polega ono ani na tym, że tworzył nowe koncepcje malarskiego kształtowania, jak to robili formiści lub np. Strzemiński, ani nawet na tym, że był ambasadorem nowatorskich kierunków sztuki francuskiej (był nim tylko w ograniczonej mierze). Oddziaływanie to polegało przede wszystkim na tym, że jako drugi po Gierymskim – i to bez naturalistycznych ograniczeń – wprowadził do sztuki polskiej pojęcie świadomego i czystego malarstwa i w swych dziełach dostarczył sugestywne przykłady tego malarstwa”.

Alfred Ligocki, Józef Pankiewicz, Warszawa 1973, s. 9



HISZPAŃSKI OKRES: ZWROT KU FOWIZMOWI

Wyjazd Józefa Pankiewicza wraz z żoną, Wandą z Lublińskich, w 1914 na studia plenerowe do miejscowości Collioure w Pirenejach na granicy hiszpańskiej nieoczekiwanie zaważył na ich losie. Zastał ich tam wybuch pierwszej wojny światowej. W małym, francuskim miasteczku każdy cudzoziemiec był podejrzany o szpiegostwo. Pankiewicza zaś nikt tam nie znał, a austriackie obywatelstwo i wiek poborowy malarza nie ułatwiały sytuacji. Małżeństwu doradzono, aby jak najszybciej wyjechali do Hiszpanii. Udali się najpierw do Barcelony by, po kilku tygodniach, osiąść na następne pięć lat w Madrycie. Znaleźli się jednak w trudnej sytuacji finansowej: profesorska pensja z Krakowa na początku nie docierała do Pankiewicza, zaś korona austriacka stopniowo się dewaluowała. Aby wyżyć, artysta sprzedał swoje krakowskie mieszkanie. Zanim Wanda zaczęła zarabiać na projektowaniu i haftowaniu tkanin dekoracyjnych, Pankiewiczów wspierali finansowo ich przyjaciele z Paryża: Pierre Bonnard i Félix Fénéon. Te trudne warunki nie zniechęciły jednak Pankiewicza do eksperymentów nad malarstwem.

Prezentowany w katalogu obraz „Pejzaż z San Rafael I” pochodzi właśnie z hiszpańskiego okresu twórczości ojca polskiego koloryzmu. Okres ten trwał zaledwie pięć lat, aczkolwiek przyniósł całkiem nowe, odważniejsze eksperymenty z formą. Przez ten krótki czas artysta intensywnie eksplorował doświadczenia dwóch najważniejszych nurtów u progu XX wieku, od których dotychczas stronił: fowizmu i kubizmu. Fowiści, podobnie jak impresjoniści i postimpresjoniści, traktowali kolor jako zasadniczy budulec obrazu, jednak w przeciwieństwie do ich poprzedników nie wywodzili barwy z wrażeń kolorystyczno-światlnych, wynikających z „czystego widzenia” natury. Plamy i płaszczyzny barwne stanowiły u nich jedynie luźną aluzję do natury, jednocześnie to one odgrywały główną rolę `w konstruowaniu obrazu i określaniu motywu. Nie tylko wskazywały na kolor przedmiotu ukazanego, ale również oddawały jego kształt oraz przestrzeń świetlną i głębię. Natomiast kubiści stali na przeciwnym biegunie rozważań nad istotą malarstwa. Budulcem ich kompozycji nie był kolor, lecz formy, określane najpierw walorowo, a potem płaszczyznowo, i ich stosunki przestrzenne. Ukazywali przedmioty nie takimi, jak je widzieli, ale takimi, jakimi były. Pankiewicz dotychczas podchodził z dystansem do radykalnych kierunków w sztuce. Miał głęboko rozwinięty zmysł harmonii i obawiał się, że awangarda doprowadzi do rozbitcia spójności zarówno elementów obrazu, jak i interpretacji natury.

W trudnym czasach wojennych, z dala od swoich przyjaciół z Paryża i Krakowa polski artysta decyduje się jednak na rozrachunek z fowizmem i kubizmem. Być może wpłynęła na to nowa znajomość malarza z kubistą, choć nie ortodoksyjnym, Robertem Delaunay’em lub zauroczenie „afrykańskim

słońcem Hiszpanji”, o którym pisał Antoni Potocki dzieląc się wrażeniami z pokazu hiszpańskich płócien Pankiewicza na wystawie w Galerie Bernheim: „Pankiewicz bawi w Hiszpanji przez lata wojny. Nie mając pracowni zakwaterowuje się w Prado i kopiuje Veroneza, Tintoreta, Rubensa. Dobre spędzanie czasu. Ale jednocześnie afrykański blask Hiszpanji doskonale nadaje się do pewnych studjów nad światłem. Można tu wypróbować skuteczność » rozbijania płaszczyzny zapomocą płam czystych kolorów «. Te witryny domów w Madrycie na płasko rozdzielające obraz, ten górski krajobraz z San Rafael, ten widok z tarasu pracowni artysty z perspektywą na Guadaramę (1915-17) – to ostatnie decydujące tony jednej z analiz światła i barwy z lat poprzednich: poszukiwania nad światłem zapomocą » czystego koloru « wszczęte przez Gauguin’a, prowadzone przez Serusier’a, Seguin’a, a i przez Pankiewicza. Ale już pejzaż z nad Sekwany (1920) znaczny kres tym poszukiwaniom: ostatecznie płaskie plamy czystych barw kolorów uczyniwszy swoje, t. j. wyleczywszy malarstwo z dziur w kolorystycznych kompozycjach, zostały odesłane tam, skąd przyszły: do techniki dywanów, witraży, bardzo szerokich dekoracji, gdzie są konieczne” (Antoni Potocki, Józef Pankiewicz w: „Sztuki Piękne”, rocznik pierwszy, 1924-25, s. 63).

Na hiszpański okres twórczości Pankiewicza składają się przedstawienia martwych natur oraz pejzaże górskie i miejskie o intensywnych, czystych kolorach kładzionych płaską plamą barwną. Przykuwa w nich niezwykła witalność i promienna pogoda. Rozżarzone od południowego słońca madryckie budynki, tarasy i roślinność oraz górzyste pejzaże przybierają niezwykłych odcieni: są utrzymane w ostrych żółceniach, zieleniach i cynobrach skontrastowanych z niebiesko-fioletowymi odcieniami nieba. Zdecydowanie widać na tych pracach większy zwrot ku fowizmowi niż kubizmowi, choć można zauważyć i pewne geometryczne uproszczenia, które kojarzą się z najwcześniejszą fazą kubizmu. To jednak kolor stanowi główny budulec tych obrazów, który konstruuje formę, światło i przestrzeń kompozycji według zasad fowizmu. Formy, choć uproszczone geometrycznie, zachowują zgodność z powszechnie postrzeganym wyglądem przedmiotów i są podporządkowane płaszczyźnie, tworząc wyraźnie wyczuwalną głębię. „Pejzaż z San Rafael I” z lat 1915-16 stanowi reprezentatywny przykład dla tego okresu twórczości. Artysta powtórzył ten sam motyw z drobną modyfikacją w partii nieba w drugiej kompozycji, obecnie znajdującej się w Muzeum Narodowym w Krakowie. Po zakończeniu wojny, w 1919, Pankiewiczowie powracają do Paryża a Józef odchodzi od płaskich płam czystych barw. Silne kolory z okresu hiszpańskiego pobrzmiwają jednak jeszcze przez kilka lat w jego twórczości, przyczyniając się do powstaniach najpiękniejszych obrazów z lat 20.



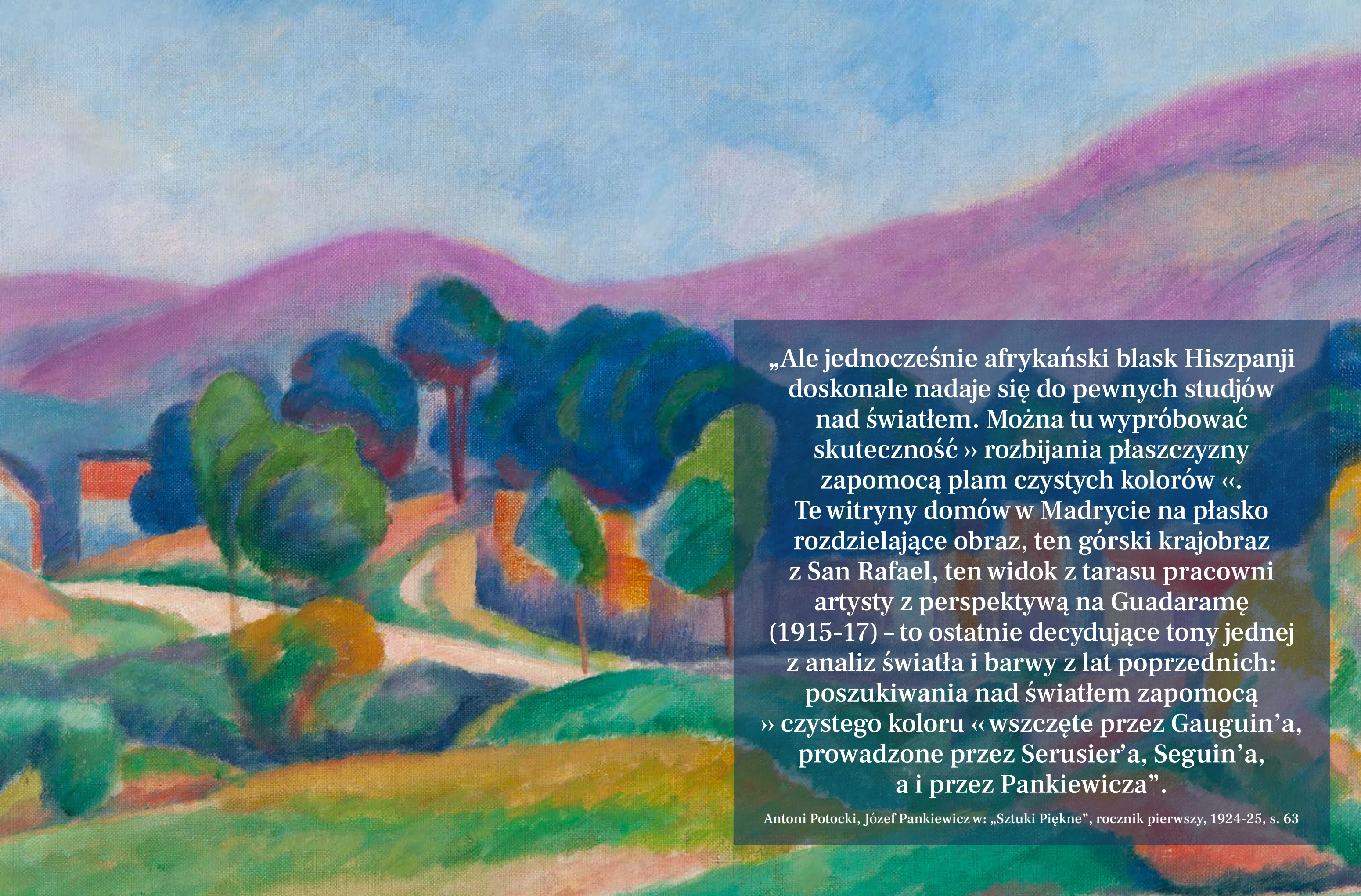
Józef Pankiewicz. „Ulica w Madrycie”, 1916-18, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW



Józef Pankiewicz. „Na balkonie”, 1914-19, Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: zasoby cyfrowe Muzeum Sztuki w Łodzi



Robert Delaunay. Portugalka, 1916, Columbus Museum of Art
źródło: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Delaunay_Portuguese_Woman.jpg



„Ale jednocześnie afrykański blask Hiszpanji doskonale nadaje się do pewnych studjów nad światłem. Można tu wypróbować skuteczność » rozbijania płaszczyzny zapomocą plam czystych kolorów «. Te witryny domów w Madrycie na płasko rozdzielające obraz, ten górski krajobraz z San Rafael, ten widok z tarasu pracowni artysty z perspektywą na Guadaramę (1915-17) – to ostatnie decydujące tony jednej z analiz światła i barwy z lat poprzednich: poszukiwania nad światłem zapomocą » czystego koloru « wszczęte przez Gauguin’a, prowadzone przez Serusier’a, Seguin’a, a i przez Pankiewicza”.

Antoni Potocki, Józef Pankiewicz w: „Sztuki Piękne”, rocznik pierwszy, 1924-25, s. 63

8 †

ALEKSANDRA JACHTOMA
1932

Bez tytułu, 2016

olej/plótno, 90 x 90 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Aleksandra Jachtoma | WYM 90 x 90, TECH olej | ROK 9.03.2016'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 800 - 18 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

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

Aleksandra Jachtoma



DO GRANIC PLAMY BARWNEJ

„Trudno bowiem stosować taki zabieg wobec obrazów, których jedyną materią jest jednolity kolor, miejscami tylko rozjaśniony lub zmieniony w ten sposób, że ta zmiana sugeruje podział płaszczyzny według elementarnych prawideł geometrii. Nazywała jej malarstwo rozważaniami nad mistyczną tajemnicą światła”.

Krystyna Namysłowska „Odgłosy”, nr 44, 1988.

Wielki niebieski kwadrat Aleksandry Jachtomy stanowi pewną symboliczną klamrę, która spina prawie setkę lat doświadczeń polskich artystów tworzących w duchu koloryzmu. Choć oczywiście malarstwa Jachtomy nie można wpisywać w ten prąd w ujęciu historycznym, to jednak w sferze tradycji można doszukiwać się połączeń między osiągnięciami Józefa Pankiewicza, artystów związanych z Komitetem Paryskim i działalnością tej artystki. Już na początku lat 70. XX wieku malarskie eksploracje Jachtomy były oparte na kontrastowym zestawieniu wibrujących barw. Można doszukiwać się w tym względzie poklosia nauczania Czesława Rzepińskiego, którego Jachtoma była studentką na krakowskiej ASP. Wczesne prace Jachtomy ewoluowały z czasem, a sama artystka zaczęła coraz bardziej dekonstruować swoje kompozycje. Podstawowym narzędziem pracy Jachtomy stało się rozbiecie plamy barwnej, czego najlepszym świadectwem są jej niektóre prace z II połowy lat 70., kiedy to artystka potrafiła skonstruować swój obraz jedynie z dwóch plam barwnych ustawionych w relacji do siebie. Prace Aleksandry Jachtomy stanowią malarskie hołdy złożone barwie. Malarka należy do najwybitniejszych polskich abstrakcjonistek. Zalicza się ją do przedstawicielek nurtu lat 70., określanego mianem „malarstwa czystego” lub „malarstwa fundamentalnego”, które było tworzone za pomocą najprostszych środków plastycznych. Artystka była zafascynowana 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, tworzyła prace na zasadzie nakładania na siebie kilku warstw farby.

W późniejszych latach zaczęła stopniowo wyciszać kompozycje kolorystycznie poprzez monochromatyczne zestawienia barwne. Zawsze malowała przy świetle dziennym. Unikała sztucznego oświetlenia, które jej zdaniem zniekształcało postrzeganie koloru. To właśnie ten aspekt był istotnym czynnikiem w kompozycjach Jachtomy, co jest szczególnie widoczne w jej ostatnich dziełach, przesyconych światłem na całej ich powierzchni, co czyni materię malarską porównywalną do rozrzedzonego powietrza. Prostota i minimalistyczne podejście Jachtomy do przedstawianego tematu, szczególnie docenione przez krytykę, są wynikiem niezwykle wnikliwych i skrupulatnych przemyśleń oraz holistycznego ujęcia powierzchni płótna. Jak zauważył Ryszard Kapuściński: „Na poszukiwaniu tego światła polega sens i znakomitość malarstwa Jachtomy, jego inność, jego wyróżniająca się, fascynująca odrębność. Zwykliśmy patrzeć na obraz jako na pewną złożoną relację barw, linii, kształt, ba, nawet faktur i zapachów. Jachtoma porzuca tę drogę i oczyszcza swoje płótna ze wszystkiego, co mogłoby zmacić i zakłócić jej wizję świata - świata, jaki dla niej składa się nie z kształtów, brył i figur, ale z różnych odcieni, natężeń i rozjarzeń światła. Światła, które w pełnym napięciu, skupionym wysiłku tworzenia odnajduje w głębinach barw, aby potem rozjaśnić i utrwalić. Jest to malarstwo w sposób doskonały sprowadzone do jednej myśli, jednej pasji, jednej wizji”. (Ryszard Kapuściński, [cyt. za:] Aleksandra Jachtoma, [red.] Aleksandra Jachtoma, Wydawnictwo Małe s.c., Warszawa 1998, s. 8).

W późniejszych realizacjach malarskich artystka często stosowała jeden kolor oraz jego gradacje i za pomocą tylko tych dwóch narzędzi wyrazu komunikowała widzowi kompozycyjną głębię. Nieraz są dostrzegalne na płótnach oraz pracach na papierze smugi światła, które nadają wręcz duchowy, kontemplacyjny charakter jej dziełom. Jachtoma w swoich dziełach ogranicza się zaledwie do kilku plam barwnych, które często wydobywała kolorową bordiurą, nadając im matematyczny rytm, łagodzący emanującymi świetlnymi smugami. Postrzegała ona kolor przez całe spektrum wzbudzanych emocji. Jak często wspominała, długi kontakt z barwą wpływał na zmianę świadomości oraz pozwalał obcować z czymś wyższym, pozwalającym wznieść się ponad przyziemność i codzienność. Malarstwo Jachtomy wykracza poza oczywiste interpretacje i opisy.



Aleksandra Jachto. Fot. dzięki uprzejmości artystki

9 †

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Bez tytułu, 2013

olej/plótno, 24 x 24 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. JACHTOMA | T. OLEJ | R. 2013'

estymacja:
14 000 - 18 000 PLN
3 300 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Trudno bowiem stosować taki zabieg wobec obrazów, których jedyną materią jest jednolity kolor, miejscami tylko rozjaśniony lub zmieniony w ten sposób, że ta zmiana sugeruje podział płaszczyzny według elementarnych prawideł geometrii. Nazywała jej malarstwo rozważaniami nad mistyczną tajemnicą światła”.

Krystyna Namysłowska „Odgłosy”, nr 44, 1988.





10 ↑

HANNA RUDZKA-CYBISOWA

1897-1988

"Kwiaty", 1944

olej/piótno, 72,5 x 56 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'H. Rudzka C. 44.'

na krośnie malarskim papierowa nalepka Związku Zawodowego
Polskich Artystów Plastyków w Krakowie "Dom Plastyków"

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 900 - 9 200 EUR



UCIECZKA W MALARSTWO

Hanna Rudzka-Cybisowa to malarka totalna, niezaprzeczalnie zasłużona w historii sztuki polskiej, autorka wybitnych obrazów, współzałożycielka grupy kapistów, propagatorka twórczości polskiej za granicami kraju, zaangażowana w działalność opozycyjną w czasach komunistycznego reżimu. Była żoną Jana Cybisa, wybitnego kolorysty, w którego cieniu długo pozostawał jej bezsprzecznie znamienity dorobek artystyczny. Malarka całe swoje życie poświęciła sztuce, walcząc o godną pozycję w świecie zdominowanym przez mężczyzn. Była silną kobietą, która wbrew ówczesnym konwencjom i uprzedzeniom objęła katedrę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, by później zostać dziekanem Wydziału Malarstwa. Mimo przeciwności losu, trudnej sytuacji geopolitycznej, a także osobistych zawodów, malarka pozostała wierna swoim malar-skim założeniom, do końca swoich dni tworząc obrazy na wysokim poziomie.

Artystka rozpoczęła studia w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni profesora Miłosza Kotarbińskiego w 1917, a w 1921 kontynuowała naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W Krakowie wiąże się z grupą artystów zgromadzonych wokół Józefa Pankiewicza, którzy w 1924 tworzą „Komitet Paryski”. Hanna przed samym wyjazdem do Paryża, dość spontanicznie i wbrew rozważnym głosom swoich rodziców, którym nie spodobał się ten żywiołowy pomysł, wyszła za mąż za Jana Cybisa. Para osiadła w Paryżu, gdzie wraz z resztą wiernych uczniów Pankiewicza wiodła artystyczne życie, oscylujące pomiędzy intensywną pracą nad poszukiwaniem najdoskonalszych rozwiązań malarskich, a walką o względne ustatkowanie i utrzymanie na podstawowym poziomie, pozwalającym na przeżycie. Nie jest tajemnicą, że zanim obrazy Jana Cybisa zaczęły osiągać wysokie ceny, Hanna wzięła na swoje barki problemy finansowe małżeństwa, podejmując się doraźnych prac. Równocześnie nigdy nie porzuciła malarstwa, doskonaląc swój warsztat i wykształcając indywidualny styl. Razem z polską kolonią artystyczną wyjeżdżała na południe Francji, podróżowała po Europie przy okazji wystaw, na których wystawiała swoje prace. Gdy wybuchła II wojna światowa, Hanna Rudzka-Cybisowa przebywała w Wiśniowej u przyjaciół małżeństwa: Hanny i Jana Mycielskich. Czas okupacji spędziła w Krakowie, gdzie angażowała się w działalność konspiracyjną i organizowała pomoc koleżeńską, wspomagając uboższych ciepłym posiłkiem i dachem nad głową. Jej nieprzecenione zasługi w trakcie wojny dowiodły, jakim silnym i walecznym duchem była. Po wojnie została w Krakowie, gdzie związała się na długo z Akademią Sztuk Pięknych, brała aktywny udział w życiu artystycznym miasta. Zdobywała liczne nagrody krajowe i zagraniczne za swoje obrazy. Jej małżeństwo nie przetrwało trudnego okresu wojny i para zdecydowała się na rozstanie. W 1954 malarka otrzymała nagrodę za portret rzeźbiarza Xawerego Dunikowskiego, obraz powszechnie uznany za arcydzieło malarskie. W 1960 została dziekanem Wydziału Malarstwa, a po przejściu w 1967 na emeryturę nie zrezygnowała z malowania, wciąż angażowała się także w sprawy społeczne związane z obroną Konstytucji oraz strajkami robotniczymi. Hanna Rudzka-Cybisowa była kobietą o autorytecie moralnym i niezwykle silnej osobowości. Malarstwo było dla niej sensem życia, ale nie odwracało jej uwagi od przyziemnych spraw, którym potrafiła poświęcić całą siebie, jeśli uznała to za konieczne. Twardo stąpała po ziemi, co uwidaczniało się także w jej skrupulatnych poszukiwaniach malarskich, opartych na sile koloru i jego funkcjach. Jej teorie i myśli o sztuce utrwaliły się w historii, jako niekwestionowane założenia programowe właściwe dla malarstwa polskiego. Pamięć o Hannie Rudzkiej-Cybisowej nie przemija, za to przybiera nowe tony, a wraz z upływającym czasem jej zasługi dla polskiego malarstwa oraz narodu coraz częściej głośno wybrzmiewają, na co artystka bez wątpienia zasługuje.

Prezentowana w katalogu martwa natura z kwiatami w dzbanku pochodzi z okresu II wojny światowej, która brutalnie przerwała spokojny proces twórczy Rudzkiej-Cybisowej. Dla artystki był to czas wielkich wyzwań i wyrzeczeń. Trudna sytuacja zmusiła małżeństwo Cybisów do rozłąki, co przeważało na ostatecznym rozstaniu partnerów tuż po wojnie. Mimo osobistych problemów, zeterminowana artystka zaangażowała się w konspiracyjną działalność w Krakowie we współpracy ze Związkiem Polskich Artystów Plastyków. Nigdy jednak nie porzuciła malarstwa, które było dla niej zarówno ucieczką przed tragiczną rzeczywistością, jak i stałym źródłem zarobków. Wojenne lata, pełne cierpienia i bólu odcisnęły piętno także na twórczości malarki, której obrazy stały się bardziej wyciszone i refleksyjne. Jej zainteresowania nieustannie koncentrowały się na czysto malarskiej formie i kompozycji kolorystycznej. Obrazy z okresu wojennego wydają się nieco przygaszone, ale wciąż prezentują mistrzowski warsztat malarki w zakresie harmonii barw i ich zestawień. Rudzka-Cybisowa malowała portrety najbliższych przyjaciół, z którymi spędzała najwięcej czasu w trakcie okupacji. Były to wizerunki czysto malarskie o skrupulatnie dobranych zestawieniach kolorystycznych, statecznej kompozycji i spokoju bijącym z oblicza portretowanych osób. Sztuka była dla malarki schronieniem, sferą, w której mogła spełniać swoje artystyczne fantazje, nie odnoszące się do okrucieństwa rzeczywistości. Stąd w części obrazów malowanych w trakcie wojny zachowała jasną, pogodną kolorystykę o optymistycznym wydźwięku. Taki pozytywny, beztroski charakter ma prezentowana praca. Przedstawia duży bukiet stojący na drewnianym blacie, prawdopodobnie kredensie, obok dzbanka do herbaty oraz misy z owocami. Obraz uderza bogactwem kolorów i odważnych zestawień, co nadaje całości żywiołowego i dynamicznego wyrazu. Kwiaty są bujne i rozkwitające, a owoce świeże. Kompozycja jest harmonijna, a kolor determinuje wrażenie głębi i światłocien. Drobne bliki świetlne rozjaśniają scenę, a stonowane, choć pieczołowicie potraktowane tło jeszcze dosadniej podkreśla barwny bukiet kwiatów.



11 ↑

HANNA RUDZKA-CYBISOWA

1897-1988

Pont-Neuf w Paryżu

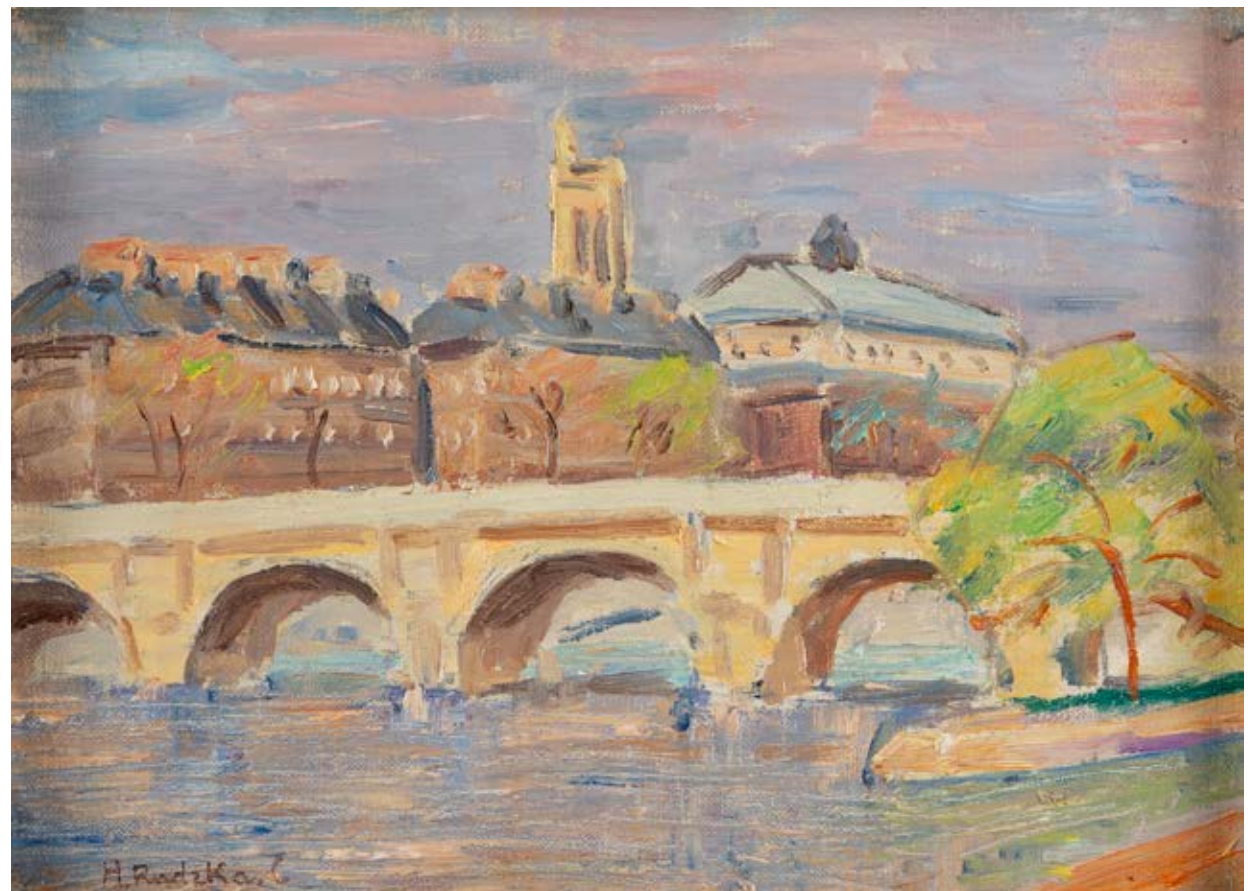
olej/plótno, 27,5 x 38 cm

sygnowany l.d.: 'H. Rudzka C.'

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 200 - 5 600 EUR





Paryż odegrał niezwykle rolę w twórczości polskich artystów końca XIX i początku XX wieku. W artystycznych dzielnicach paryskich gromadzili się najznakomitsi malarze, wystawiali na salonach i dyskutowali na tematy filozoficzne. Atmosfera romantycznego miasta inspirowała malarzy, których oczarowywała architektura oraz wszechobecna koncentracja na sztuce, co objawiało się w podejmowanych przez nich tematach. Pejzaż paryski często pojawiał się w twórczości artystów, którzy spacerując po bulwarach i wąskich uliczkach, odkrywali zabytki i urokliwe zakamarki, znajdowali inspiracje i natchnienie w tych widokach. Artyści malowali katedrę Notre-Dame, Île de la Cité, Luwr, Panteon, Sorbonę, uliczki i kawiarnie paryskie oraz Sekwanę. Mosty paryskie i Sekwana były źródłem wzruszeń i inspiracji zarówno malarzy, jak i poetów, którzy w swoich utworach opiewali tajemniczą rzekę. Wśród paryskich mostów największą popularnością cieszył

się Pont Neuf, uwieczniany przez najsłynniejszych malarzy XIX wieku, takich jak Claude Monet, czy Auguste Renoir. Po ten temat sięgała także Hanna Rudzka-Cybisowa. Obraz prezentowany w katalogu to miejski pejzaż z widokiem na najstarszy most Pont Neuf. Malarka za pomocą grubych pociągnięć pędzla i gęstej materii malarskiej świetnie operuje paletą barw. Kolor jest tu głównym nośnikiem treści i formy. Umiejętne posługiwanie się nakładającymi się na siebie plamami barwnymi jest widoczne szczególnie w partii nieba oraz tafli wody, gdzie za pomocą kontrastujących tonów ciepłych i zimnych został uzyskany wrażeniowy, bardzo zjawiskowy efekt. Malarka w dość syntetyczny sposób potraktowała architekturę w tle, budując jej formy za pomocą krótkich pociągnięć pędzla i nierealnego kolorytu, nadającego całości specyficznego charakteru.

12 †

HANNA RUDZKA-CYBISOWA

1897-1988

"Jasne sieci", 1962

gwasz/papier, 34 x 49 cm

sygnowany p.d.: 'H. Rudzka C.'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:

Malarstwo Hanny Rudzkiej-Cybisowej, Muzeum Narodowe w Poznaniu, listopad 1971 - luty 1972

LITERATURA:

Maria Rzepińska, Hanna Rudzka-Cybis, Kraków 1993, nr kat. 36 (il.)

Malarstwo Hanny Rudzkiej-Cybisowej; katalog wystawy, Poznań 1971, nr kat. 18





Hanna Rudzka-Cybisowa tworzyła do końca życia, nie porzucając swojego zamiłowania kolorystycznego i nieustannie poszukując nowych rozwiązań malarskich. W ostatnich latach w jej twórczości dokonuje się pewna zmiana, w której plama barwna ustępuje miejsca szybkim, cienkim pociągnięciom pędzla, tworzącym znacznie lżejszą, subtelną formę. Kompozycje powstające od lat 60. są nadal żywiołowe, ale jak gdyby bardziej świadome i powściągliwe w formie. Temperamentny i dynamiczny charakter dzieł Hanny zostaje zestawiony z logiką i przemyślaną kompozycją, zdradzającą zachowawczą postawę malarki. Twórczość artystki była procesem, w którego centrum zawsze stał kolor, jako nadrzędna wartość pracy i nośnik formy. Obrazy, które malowała w trakcie ostatnich dwudziestu lat prezentują tak samo wysoki poziom warsztatowy i finezję artystyczną, gdyż malarka pozostawała wierna swoim założeniom.

„Jasne sieci” to obraz z czasów, kiedy Hanna Rudzka-Cybisowa zaczęła posługiwać się cieńszą linią, pozwalającą uchwycić drobniejsze elementy i stwarzającą malowniczą, urzekającą kompozycję. Zabiegi kolorystyczne uwidaczniają się w potraktowaniu płaszczyzny nieba, bez jednolicie położonych plam. Z pozoru wyważona paleta barw jest jednak śmiałym posunięciem artystki, która w miejscach nieoczywistych i niespodziewanych położyła jaskrawe, żywiołowe barwy, na przykład żółcienie w dolnej partii obrazu. Jest to popis jej osiągnięć i poszukiwań malarskich, którym poświęciła całe życie oraz świadectwo dojrzałego, indywidualnego stylu, który wytworzyła Hanna Rudzka-Cybisowa.

13 †

JÓZEFA WNUKOWA

1911-2000

"Narada" z cyklu "Ptaki", 1985

olej/ płótno, 100 x 136 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'JWNUK 85'

opisany na blejtramie: 'Narada ?'

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 500 - 5 800 EUR

„Ptaki »osoby« ponownie opanowały moją wyobraźnię. Nabierając powoli zdecydowanych kształtów stają się bohaterami moich opowieści. Przyznaję, że w ostatnich latach »pożyczam« kształty od ptaków, aby wyrażać treści związane z losami ludzi. A dramat historii współczesnej, w którym przyszło mi uczestniczyć ma swój udział w kształtowaniu formy moich »ptakowych obrazów«”.

Józefa Wnukowa





METAFORYCZNE MALARSTWO JÓZEFY WNUKOWEJ

Józefa Wnukowa jest znana przede wszystkim jako jedna z założycielek i założycieli Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, w której powołała i objęła kierownictwo Pracowni Tkaniny na Wydziale Malarstwa. Działalność pedagogiczną artystka realizowała także w Zakładzie Artystyczno-Badawczym Tkaniny Dekoracyjnej, który prowadziła wraz z Juliuszem Studnickim. Za sprawą Wnukowej, poza malarstwem sztalugowym, specjalnością szkoły sopockiej stała się także tkanina. Podczas powojennej podróży po Stanach Zjednoczonych malarka miała okazję zapoznać się z techniką serigraficzną, nazywaną wtedy często filmodrukiem, którą popularyzowała na sopockiej uczelni. Silna i wyrazista osobowość profesor Józefy Wnukowej przyciągała licznych studentów zainteresowanych nową technologią. Do najbardziej znanych realizacji powstałych pod kierunkiem Wnukowej należą prace wykonane na wystawy w Bukareszcie, Pekinie i Izmirze, tkaniny drukowane znajdujące się w zabytkowych wnętrzach Zamku w Gołuchowie, Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku, Pałacu Ostrońskich w Warszawie i w Zamku Książ w Wałbrzychu.

Zasługi Józefy Wnukowej dla rozwoju polskiej tkaniny artystycznej są niezaprzeczalne, jednak jej twórczość nie ograniczała się tylko do tej jednej dziedziny. Po studiach w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach Władysława Skoczysłasa, Miłosza Kotarbińskiego i Tadeusza Kulisiewicza, w 1936 rozpoczęła pracę w Fabryce Lalek i Zabawek Adama Szrajer'a w Kaliszu przy projektowaniu wzorów. Następnie zatrudniła się w hucie szkła „Dąbrowa” oraz Fabryce Porcelany „Giesche” w Katowicach. W jej dorobku artystycznym można znaleźć ponadto projekty polichromii do kamienic Długiego Targu i stropu w gdańskim Ratuszu. Zainicjowała również Galerię Refektarz w Kartuzach, gdzie stworzyła specjalny cykl obrazów „Św. Franciszek na Kaszubach”, na którym malarka uchwyciła piękno kaszubskich pejzaży.

Ogromne piętno na życie i twórczość Wnukowej wywarły doświadczenia II wojny światowej. Wraz z mężem artystka działała w lwowskiej, konspiracyjnej organizacji „Żegota”, ratując osoby o żydowskich korzeniach, w tym m.in. słynnych malarzy: Artura Nachta-Samborskiego i jego

rodzinę, Jonasza Sterna czy Marka Włodarskiego. Ryzykowała przy tym niejednokrotnie swoim życiem. Uciekając przed niemieckimi żołnierzami została zmuszona do rozłąki z mężem, Marianem Wnukiem i przeniesienia się do Warszawy. Tam rozpoczęła współpracę z AK jako łączniczka i sanitariuszka. Podczas Powstania Warszawskiego odegrała znaczącą rolę, wydostając się z walczącej stolicy, przepływając w pław Wisłę, aby przekazać gen. Berlingowi ważny meldunek tuż w ostatniej chwili przed omdleniem w wyniku postrzału w nogę. Dopiero po wojnie mogła powrócić do tworzenia.

Malarstwo sztalugowe Wnukowej miało o wiele bardziej intymny charakter, niż jej realizacje dla odbudowy Starego Miasta w Gdańsku, które, według słów artystki, „pełniły służebniczą rolę” wobec architektury. Jej sztuka wywodzi się z doświadczeń kapistów zgromadzonych wokół Józefa Pankiewicza, z którymi zetknęła się dopiero po wojnie Trójmieście. Żywiłowość artystki, jej chęć „brania życia pełnymi garściami” popchnęły ją do częstych podróży, które stały się bodźcem dla jej

twórczości malarskiej. Z pragnienia uwiecznienia emocji, jakie towarzyszyły jej przy podziwianiu na własne oczy jakiejś nowej krainy, którą dotychczas знаła tylko z literatury, powstawały liczne przedstawienia bliższych i dalszych zakątki Ziemi: tafe Czarne Stawu w Tatrach, skaliste wybrzeża Morza Północnego, tonący w mroku Kanał Panamski, kłębowiska chmur nad Indonezją czy lśniące feerią barw zorze polarne na Kole Podbiegunowym. Oprócz pejzaży z podróży, do najchętniej poruszanych przez artystkę tematów zalicza się cykl „Ptaki”, który stał się jej najbardziej rozpoznawalną serią obrazów. Na płótnach artystka zawarła metaforę ludzkich zachowań, niejednokrotnie okrutnych i brutalnych. W kompozycjach tych Wnukowa przełaziła swoje tragiczne doświadczenia z okresu II wojny światowej, podczas której widziała jak wiele okrucieństw potrafi wyrządzić człowiek drugiemu człowiekowi. Pracom towarzyszą autorskie tytuły uwypuklające tę metaforę, m.in. : „Sędziowie”, „Mafia” czy prezentowana w katalogu „Narada”.

14 ↑

JÓZEFA WNUKOWA

1911-2000

"Pożar gniazda" z cyklu "Ptaki", 1977

olej/plótno, 81 x 90 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'JWnukowa 77'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 300 - 3 500 EUR

WYSTAWIANY:
Wystawa malarstwa 1974-1981 Józefy Wnukowej, Salon Sztuki BWA w Sopocie, 10.1981

LITERATURA:
Wystawa malarstwa 1974-1981 Józefy Wnukowej, kat. wyst., red. H. Mickiewicz, Krajowa Agencja Wydawnicza, Gdańsk 1981, poz. kat. 26, s. 24

„Nie umiem inaczej wyrazić wdzięczności losowi za to, że spotkałam i mogłam kilkakrotnie kontemplować tak różnorodne i bogate zjawiska w naturze, która ciągle trwa według własnych praw, mimo interwencji człowieka. Mam jedynie potrzebę znalezienia jakiejś formy przekazu, choćby moim skromnym językiem malarskim. Może choć kilka obrazów, które usiłuję namalować, podziła na wyobraźnię życzliwego widza, zadziwi i uraduje jego oko i przeniesie go na chwilę w ten przepiękny świat. Chciałabym, aby wierzył mi, że ten świat istnieje naprawdę, nie wymyśliłam nic. Jestem przecież malarką realistyczną”.

Józefa Wnukowa cyt. za: Józefa Wnukowa 1911-2000: twórcy i założyciele szkoły sopockiej, katalog wystawy, red. Marta Krajewska, Sopot 2008, s. 78



15 †

JÓZEFA WNUKOWA

1911-2000

"Wyjście z Kanału Panamskiego" z cyklu "Wśród mórz i oceanów", 1989

olej/plótno, 96 x 75 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'JWnukowa 89'

opisany na krośnie: "Wyjście z Kanału Panamskiego" [monogram artysty]

estymacja:

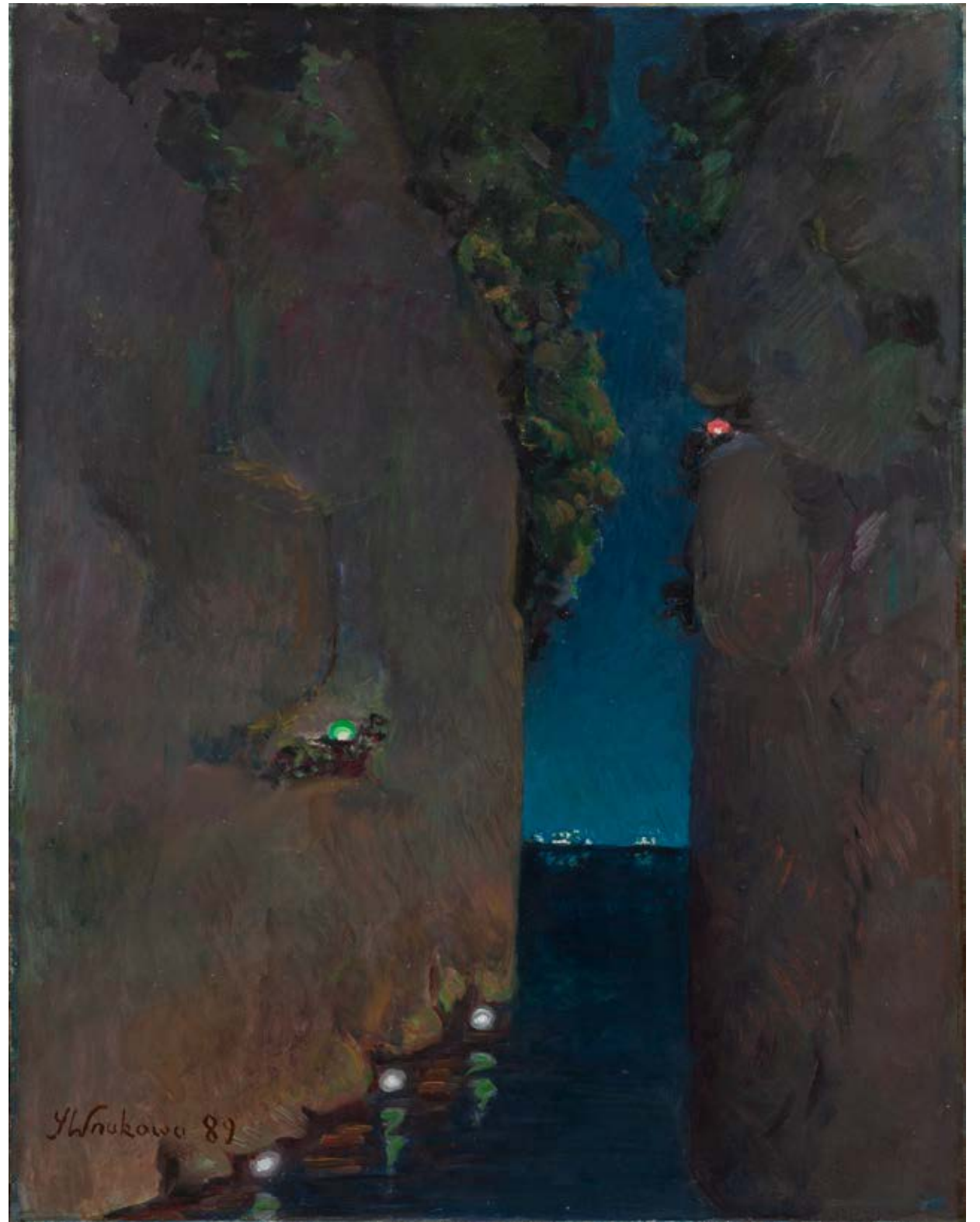
10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 500 EUR

„Planeta Ziemia stała się dla mnie wielkim Dziełem Sztuki.

Mam do dzisiaj poczucie, że byłam świadkiem jakiejś wielkiej harmonii w naturze. Czułam zależność kształtów i ich barw od miejsca na mojej drodze, z którego dane mi było je oglądać. Wielkie rzeki, jeziora, morza, chmury, wschody i zachody słońca i księżyca, brzegi lądów wśród wiatrów i mgieł, strome góry prosto z morza wyrastające, wulkaniczne stożki i rzeźbione zarośnięte dżunglą skały, a także płaskie wysepki, jakby samodzielnie pływające, wszystko miało swoje miejsce, nic nie było przypadkiem”.

Józefa Wnukowa cyt. za: Józefa Wnukowa 1911-2000: twórcy i założyciele szkoły sopockiej, katalog wystawy, red. Marta Krajewska, Sopot 2008, s. 54



16

ZYGMUNT WALISZEWSKI

1897-1936

Portret mężczyzny przy pianinie, około 1931

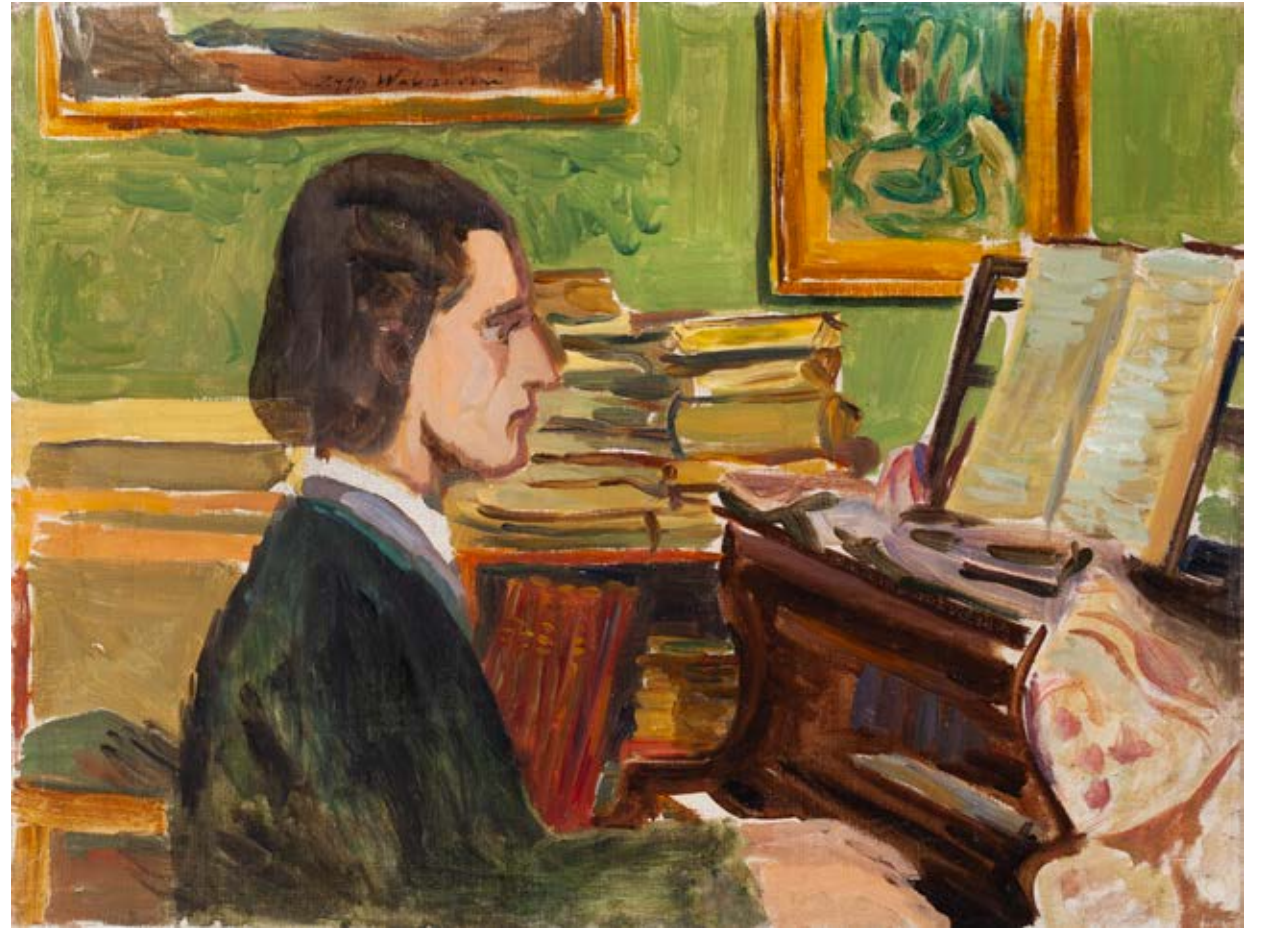
olej/ płótno, 46 x 61,5 cm
sygnowany l.g.: 'Zyga Waliszewski'

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
18 400 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wielkopolska

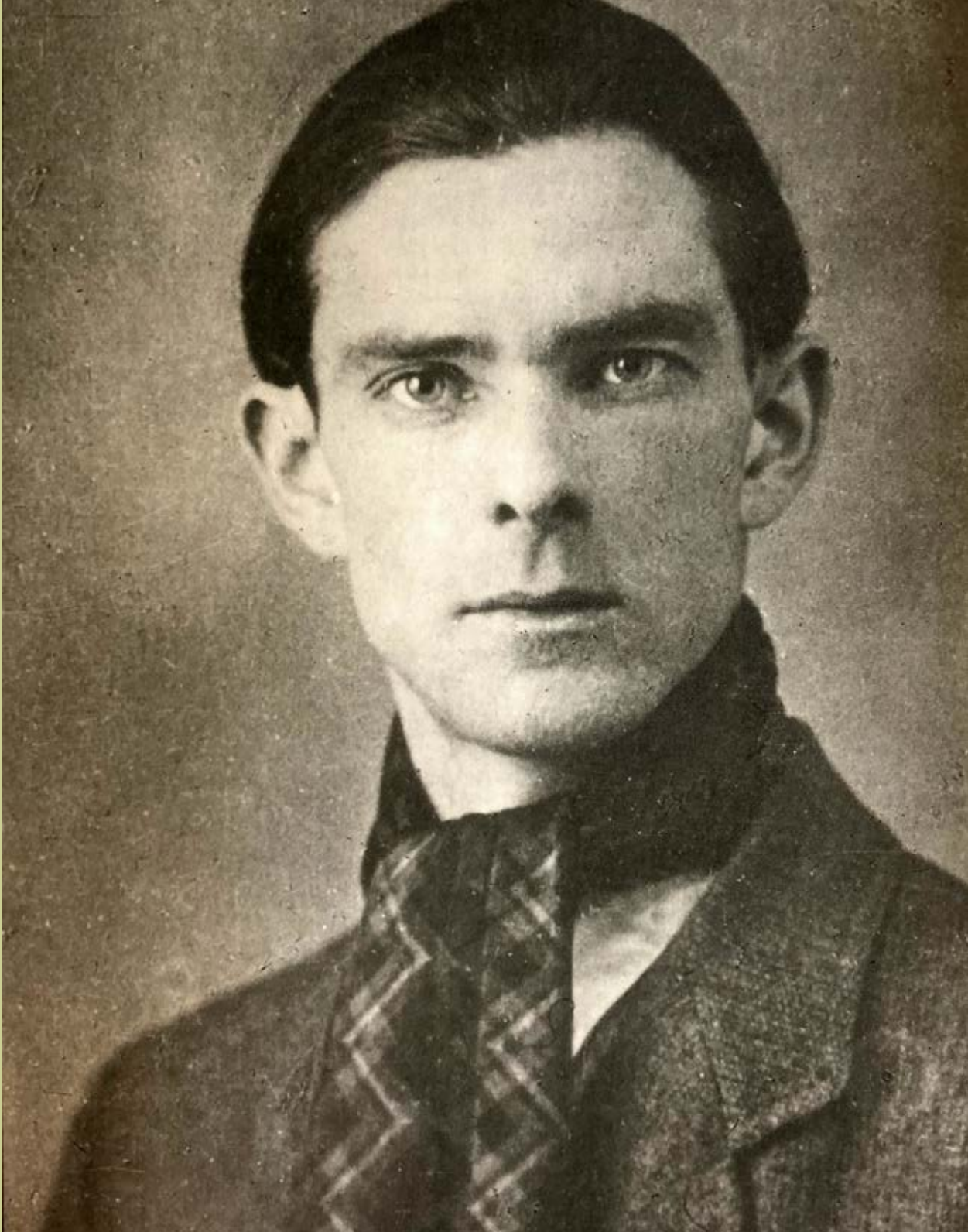
„Kto ma ciemny pokój — niech powiesi sobie reprodukcję obrazu Waliszewskiego a będzie miał słońce w domu...”.

(grt), Wystawa obrazów Z. Waliszewskiego, „Express Wieczorny” 1957, nr 224, s. 6

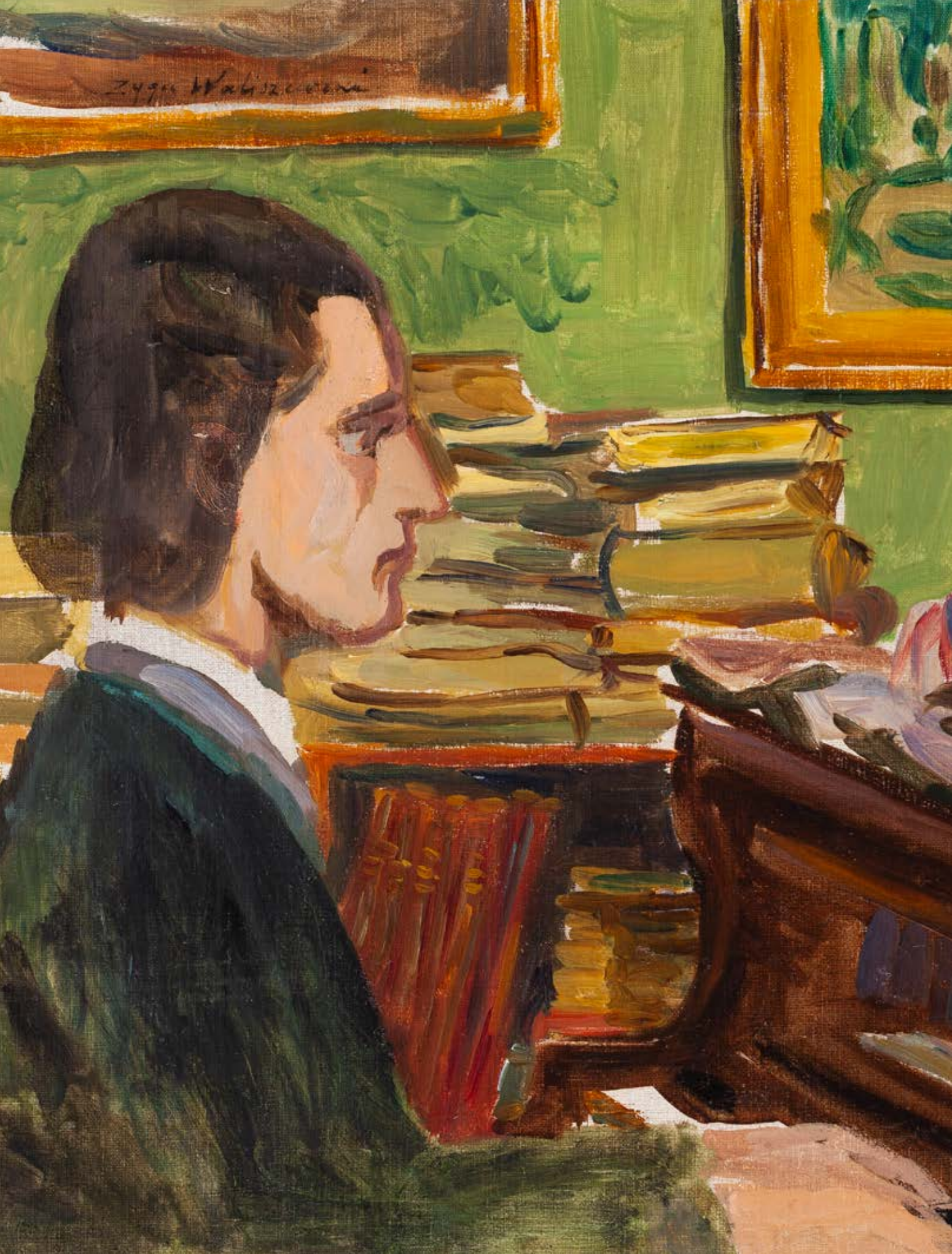


1897		1 grudnia w Petersburgu na świat przychodzi Zygmunt Waliszewski.
1907		Rodzina Waliszewskich przenosi się do Tyfilisu (Tibilisi w Gruzji). Umiera ojciec przyszłego artysty, Włodzimierz.
1908		Waliszewscy przenoszą się Batumi. Zygmunt zaczyna pobierać lekcje na Kursach Malarstwa i Rysunku Nikołaja Sklifasowskiego, potem Borysa Fogla. Bardzo młody Zygmunt ma pierwszą wystawę swojej twórczości stworzoną przez nauczycieli pt. „Cudowne dziecko”.
1911		Powrót do Tyfilisu. Zygmunt maluje portrety królów polskich.
1912		Związuje się z awangardowymi artystami futurystycznymi, Kirylem i Ilią Zdaniewiczami. Styka się z malarstwem Niko Pirosmaniego.
1913		Ze względu na zły stan zdrowia pobyt w sanatorium w Patara-Tsemi. Uczy się w gimnazjum, którego nie ukończy.
1915		Siostra artysty Waleria bierze ślub z Kirylem Zdaniewiczem. Zygmunt zgłasza się jako ochotnik do wojska. Walczy w 1. Kaukaskim Pułku Strzelców na terenie Litwy i Łotwy.
1917		Raniony na froncie. Przebywa w Moskwie, gdzie zapoznaje się ze zbiorami Siergieja Szczukina i Iwana Morozowa. Wraca do Tyfilisu.
1918–1919		Niepodległość Gruzji. Waliszewski uczestniczy w grupie futurystycznej „Uniwersytet 41”. Maluje kurtynę dla Państwowego Teatru Opery w Tyfilisie. Dekoruje kawiarnię poetów gruzińskich „Kimirion”.
1920		Przez Turcję i Grecję Waliszewski wyjeżdża do Polski.
1921		Podczas podróży choruje na tyfus. Trafia do krewnej w Warszawie, aż w końcu przenosi się do Krakowa, gdzie w Akademii Sztuk Pięknych zostaje „studentem nadzwyczajnym” Wojciecha Weissa. Waliszewski wkracza w krąg krakowskich twórców nowoczesnych, zawiera znajomość z Józefem Jaremą i Tytusem Czyżewskim. Jego nazwisko zostaje wymienione w jednodniówce futurystów „Nuż w bzuhu”. Dekoruje klub futurystów „Gałka Muszkatolowa”.
1922		Uczestniczy w „koncertach malarskich” we Lwowie.
1922–1923		Wyjeżdża z Janem Cybisem do Makowa Podhalańskiego. Przywożą prace inspirowane góralską sztuką ludową.
1923		Pierwsze objawy choroby Buergera. Zawiazuje się grupa studentów tzw. Komitet Paryski, których marzeniem jest wyjechać do Paryża. Jej uczestnicy zaczynają uczęszczać na zajęcia profesora Józefa Pankiewicza.
1924		1 września wyjazd kapistów do Paryża.
1925		Pankiewicz zostaje oficjalnie oddelegowany do pełnienia funkcji kierowniczej w paryskim oddziale Akademii. Kapiści, choć malują, oficjalnie nie wystawiają swoich prac.
1926–1927		Zaostrzenie się choroby. Waliszewski podlega leczeniu i jest operowany. Amputacja prawej nogi.
1929		Debiut na Salonie Jesiennym.
1930		Zamówienie na duży pejzaż do Ambasady Polskiej w Waszyngtonie. Amputacja drugiej nogi. Jeden z obrazów wystawiony w Instytucie Propagandy Sztuki otrzymuje nagrodę Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.
1931		Wystawa w Hotelu Polonia w Warszawie. Wystawa kapistów w Galerie Moos w Genewie. Powrót do Polski do Krakowa i Krzeszowic. Otrzymał zamówienie, wraz z innymi artystami modernistami, na realizację plafonów na Wawelu. W Polskim Klubie Artystycznym w Warszawie wystawa kapistów.
1932		Pozostaje w Szczyglinie, chcąc powrócić na stałe do Krakowa. Stara się o stypendium rządowe. Uczestniczy w wystawie malarzy polskich w Edynburgu.
1933		Mieszka w Warszawie, gdzie poddaje się kuracji dla uratowania rąk przed amputacją. Bierze ślub z pianistką Wandą Drohocką.
1934		Nagroda Prezydenta Warszawy. Pokaz prac Waliszewskiego w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji. Przechodzi atak serca.
1935		Spędza dwa miesiące w kolonii artystycznej w Nowym Mieście nad Pilicą. Pracuje nad plafonem w Kurzej Stopce na Wawelu.
1936		W nocy z 4 na 5 października umiera nagle wskutek ataku serca. Pośmiertnie odznaczono go Krzyżem Oficerskim Orderu Polonia Resituta.

Zygmunt Waliszewski w Paryżu, około 1930



ZYGMUNT WALISZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



W entuzjastycznej krytyce odwilżowej i pośmiertnej wystawy Zygmunta Waliszewskiego w „Zachęcie” w 1957 roku wyczytać można było, że nawet reprodukcja obrazu Waliszewskiego na ścianie jest jak „słońce w domu”. Sensualna radość życia, soczysta barwa i światło to imperatywy malarstwa kapistowskiego, którego reprezentantem był Waliszewski. Artysta razem z grupą studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zorientowanych na nowoczesne malarstwo o francuskim rodowodzie w 1924 roku współtworzył tzw. Komitet Paryski. Młodzi adepci sztuki pragnęli wyjechać nad Sekwanę, chcąc studiować malarstwo w kolekcjach muzealnych. Waliszewski zachwycił się francuską sztuką nowoczesną i po latach pisał: „Podziwiam i kocham ich za piękne malarstwo (...). Francuzi tworząc najpoważniejszą plastykę potrafią się jednocześnie bawić podczas pracy i w tym leży wielkość ich rasy malarzkiej” (Waleria Waliszewska, O Zygmuncie Waliszewskim, wspomnienia i listy, Kraków 1972, s. 19). O Van Goghu wyrażał się tymi słowami: „Chyba niemożliwe jest nie lubić Van Gogha? (...) Nie zostawił żadnego prawdziwie doskonałego obrazu, dobrego malarstwa, ale był i jest zawsze wielkim duchem, który (jak w Biblii) przyszedł na ziemię, aby wznieść święty ogień wśród ludzi i dlatego kocham go zawsze, bo on żyje wśród nas i w nas” (cyt. za: Hanna Bartnicka Górka, Teatr malarzkiej wyobraźni, w: Hanna Bartnicka Górka, Anna Prugar-Myślik, Zygmunt Waliszewski 1897-1936. Malarstwo i rysunek, wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1999, s. 17). To jednak sztuka dawna oddziaływała nań najsilniej. Podziwiał Leonarda, Rafaela, a w kolejnych latach w jego własnych obrazach odnajdujemy klarowne inspiracje sztuką kolorystów weneckich.

Prezentowane, nowo odkryte w kolekcji prywatnej dzieło najbliższe jest formalnie obrazom Waliszewskiego z samego początku lat 30. Drapieżna ekspresyjność, deformacja natury w prezentowanej kompozycji bliska jest muzealnemu „Balzakowi” z 1931 roku (Muzeum Narodowe w Warszawie). Podobna w tych pracach jest także silna charakterystyka modelu uzyskana przez środki stricte plastyczne. Postawny Balzak został wykonany za pomocą silnych impastów i – dużej mierze – brązów, ugrów i czerwieni. Pianista jest bardziej eteryczny i wykonany za pomocą wyrazistych, acz lekkich długich pociągnięć pędzla oraz w zimnej, błękitno-zielonej palecie. W 1930 roku artysta dramatycznie doświadczony przez chorobę Bürgera, wtedy już po odjęciu dwóch nóg, wykonał portrety Delacroix i Balzaca, składając hołd tym twórcom. Hanna Bartnicka-Górska rozważała: „Dlaczego (...) Balzac? Czy w jego powieściach wzruszała go życzliwość i wiara w ludzi, których pisarz odmalowywał tak barwnie? A przecież Balzac, marząc o tworzeniu dramatów, pisał je dla pieniędzy, choć to one właśnie przyniosły mu sławę, w nich tak pięknie pisał o malarstwie. Waliszewski złożony choroba marzył o czekających go pejzażach, do których nie mógł dojść. Swoje ‘obrazki’ zdawał się traktować nieco mniej poważnie, choć czuł wewnętrzną potrzebę ich tworzenia, bo w nich się wypowiadał najpełniej, przekładając treści na plamy barwne, ubierając je w formę groteski”. Model w prezentowanym obrazie oczywiście przywołuje na myśl obecną w popularnej wyobraźni wizerunki Fryderyka Chopina. Swoją obłąkaną postać malarz podpisał ‘Zyga’, tworząc rodzaj wizerunku prywatnego, może portretu kogoś z bliskiego otoczenia albo na zamówienie, aby reperować finanse w trudnym położeniu, które zmusiło artystę do powrotu do Polski w 1931 roku.

SŁOŃCE W DOMU



Zdjęcie zbiorowe kapistów na tle dekoracji przygotowywanych w Paryżu na bal w Krakowie, 1925, Waliszewski w środkowym rzędzie pierwszy od lewej, źródło: NAC



Zygmunt Waliszewski, Balzak, 1931, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

17 ↑

JAN CYBIS

1897-1972

"Kwiaty w kielichu", 1936

olej/plótno, 64 x 50 cm

sygnowany p.d: 'Jan Cybis'

na odwrociu rękopiśmienna nalepka na płótnie: 'Ze zbiorów | Mycielskich | z Wiśniowej.'

na dolnej listwie krosna napis odręczny ołówkiem: 'Sala 5 Nr 20 [przekreślone, u góry: '13'] na grzejniku'

estymacja:

160 000 - 200 000 PLN

36 800 - 46 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Mycielskich, Wiśniowa

Agra-Art, październik 2014

kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:

Jan Cybis. Wystawa malarstwa, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie, luty 1956

Jan Cybis 1897-1972, Retrospektywa, grudzień 1997 - luty 1998

LITERATURA:

Jan Cybis. Wystawa malarstwa, katalog wystawy, Warszawa 1956, s. 16, nr kat. 10, (il.) nlb. 1

H. Blum, Cybis Jan, [hasło w:] Encyklopedia Współczesna, Warszawa 1957, s. 399, (il.)

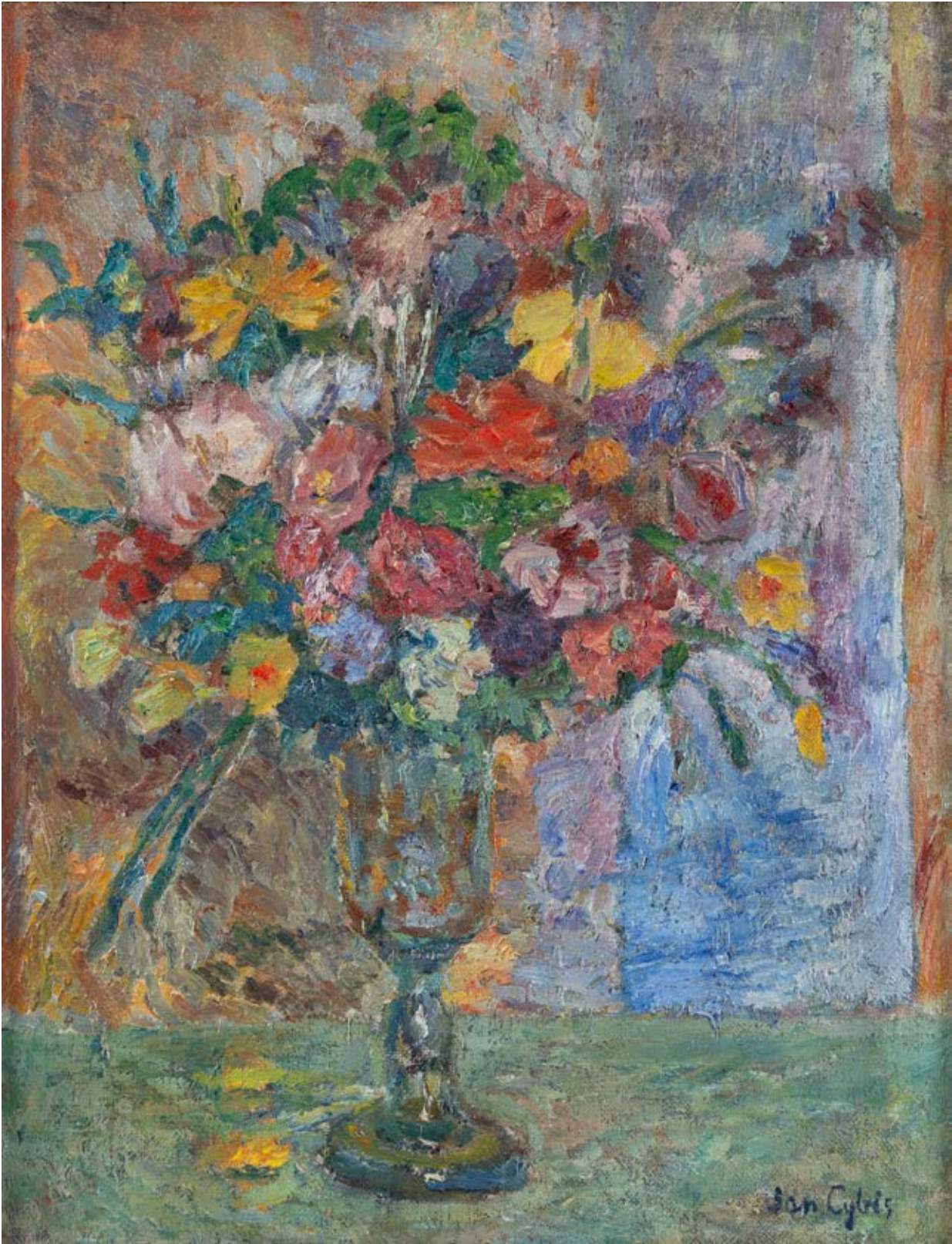
A. Szpakowski, Malarstwo Jana Cybisa, [w:] „Opolski Rocznik Muzealny”, t. 1., Opole 1963, s. 205, 217 (il.)

Jan Cybis. Obrazy olejne, akwarele, rysunki, katalog wystawy, Warszawa 1965, s. 20, nr kat. 38, (il.)

J. Pollakówna, Malarstwo polskie. Między wojnami 1918-1939, Warszawa 1982, s. 328, nr kat. 116, (il.)

T. Dominik, Jan Cybis, Warszawa 1984, s. 130, nr kat. 55

Jan Cybis 1897-1972, Retrospektywa, red. J.Chrzanowska-Pieńkos, T. Sowińska, Warszawa 1997, s. 327-328 (wzmiankowany w kalendarium)



1897	•	W śląskiej, niezgermanizowanej rodzinie, mieszkającej we wsi Wróblin na Śląsku Opolskim, przychodzi na świat Jan Cybis.
1916	•	Zdaje maturę, a wkrótce potem zostaje wcielony do armii pruskiej i skierowany na zachodni front.
1919-1921	•	Rozpoczyna studia w Akademii Sztuki i Przemysłu Artystycznego we Wrocławiu. W między czasie na Górnym Śląsku odbywa się plebiscyt, którego wyniki mają zdecydować o przynależności państwowej tego regionu. Jan Cybis przyjeżdża do rodzinnej wsi, by opowiedzieć się za Polską, następnie przenosi się do Krakowa
1921-24	•	Studiuje w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Wraz z innymi studentami zgromadzonymi wokół Józefa Pankiewicza tworzy Komitet Paryski. 22 lipca żeni się z malarką Hanną Rudzką, a 1 września wraz z nią i grupą kapistów wyjeżdża do Paryża.
1925	•	Maluje w plenerze na południu Francji, w La Ciotat.
1927	•	Małżeństwo Cybisów mieszka w Paryżu. Lipiec i sierpień spędzają nad polskim morzem. Jest to niezwykle twórczy rok dla artysty, tworzącego prace o rozmaitych motywach.
1930	•	W Galerie Zak w Paryżu odbywa się wystawa kapistów, gdzie malarstwo Cybisa wzbudziło zainteresowanie Gertrudy Stein.
1931	•	W Genewie zorganizowano wystawę „Młode Malarstwo Polskie – Grupa K.P.". Wstęp do katalogu napisał krytyk paryski Waldemar George. Jan Cybis zaprezentował 15 obrazów. Pod koniec roku zostaje otwarta „Wystawa Malarskiej grupy K.P.” w hotelu „Polonia” w Warszawie. Cybis pisze wstęp do katalogu, który zostaje uznany za manifest grupy kapistów.
1932	•	W Pałacu Sztuki w Krakowie odbywa się pierwsza indywidualna wystawa malarstwa Cybisa. Artysta wraz z żoną przenosi się do Polski, a w między czasie podróżuje po Włoszech i Francji.
1939	•	W momencie wybuchu II wojny światowej przebywa z żoną u przyjaciół w Wiśniowej. Decyduje się wstąpić do wojska.
1940	•	Wiąże się z Heleną Zarembą, z którą zamieszkuje we wsi pod Krzemieńcem.
1941	•	Rodzi się Jacek, syn Heleny i Jana.
1944	•	Wraz z Heleną i synem przebywa w Warszawie, gdzie podczas powstania traci niemal cały dobytek i dorobek artystyczny.
1945	•	Narodziny drugiego syna - Jana.
1946	•	Zostaje profesorem nadzwyczajnym na katedrze malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Bierze udział w pierwszym powojennym „Salonie Wiosennym” zorganizowanym przez Związek Polskich Artystów Plastyków w Muzeum Narodowym w Warszawie.
1951	•	Cybis przeciwstawia się socrealistycznym ideom, za co zostaje usunięty z Akademii Sztuk Pięknych.
1955	•	Artysta otrzymuje Nagrodę Państwową I stopnia za całokształt twórczości malarskiej i Medal X-lecia Polski Ludowej. Przyjmuje propozycję objęcia katedry malarstwa w sopockiej Państwowej Szkole Sztuk Plastycznych, w której będzie pracował przez kolejne dwa lata.
1956	•	Otwarcie retrospektywnej wystawy Cybisa w Zachęcie w Warszawie.
1957	•	Powraca do Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie pracuje przez kolejne 11 lat, aż do emerytury.
1958	•	Na „Międzynarodowej Wystawie Sztuki Krajów Socjalistycznych” w Moskwie wystawiono 10 obrazów Jana Cybisa.
1965	•	W Muzeum Narodowym w Warszawie odbywa się indywidualna wystawa Cybisa, obejmująca 145 prac z lat 1927-1964.
1972	•	Jan Cybis umiera nagle w swoim mieszkaniu w Warszawie.

Jan Cybis, źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Cybis_PolishPainter.jpg



JAN CYBIS: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

KOLORYZM JANA CYBISA

Początki malarstwa Jana Cybisa wiążą się z formizmem i klubem „Gałka Muszkatolowa”. 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 Kepiński 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 topogram 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, szczerości wobec tworzonego 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 obiegu 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 dzwięczność barwna płaszczyzn była sprawdzianem nie siły oświetlenia, lecz siły światła obrazu, siły z jaką świat prezentował się oku i wydobywał na planszę obrazu. (Zdzisław Kepiński, 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 walerów. Ujawniła się też skłonność do gruboziarnistych faktur, które będą odgrywać z biegiem lat coraz ważniejszą rolę jako środek wyrazu w malarstwie artysty. W dojrzalej 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 utrzymywane są prezentowane w ofercie prace. Wpisują się charakterystykę malarstwa Cybisa, który raz po raz na nowo eksplorował wieczne tematy malarstwa takie jak martwa natura, pejzaż czy akt.

WYSTAWA MALARSKA GRUPY K. P.

SEWERYN BORACZOK
JAN CYBIS
JÓZEF CZAPSKI
JÓZEF JAREMA
ARTUR NACHT
TADEUSZ POTWOROWSKI
JACEK PUGET
HANNA RUDZKA-C.
DOROTA SEYDENMANOWA
JANUSZ STRZAŁECKI
MARJAN SZCZYRBULA
ZYGMUNT WALISZEWSKI

W POLSKIM KLUBIE ARTY-
STYCZNYM „POLONJA“
ALEJE JEROZOLIMSKIE 39
OD 6 DO 24 GRUDNIA 1931

Dla sztuki współczesnej skala problemów stała się ogromnie szeroka. Gdy dawniej malarstwa nietylko krajów, ale i miast od siebie były odgraniczone, artyście współczesnemu dostępne są sztuki całego świata i wszystkich epok.

Przez swoje poszukiwania malarskie stwarza każda epoka czy środowisko swój malarski styl. Styl jest wynikiem. Nadawanie więc jakiegoś stylu swojej pracy nie może stanowić o jej malarskim znaczeniu.

Charakterystyczną cechą współczesnego malarstwa jest jego świadome poszukiwanie elementów plastycznych w przeciwstawieniu do epok kiedy prawdy malarskie były zdobywane i przekazywane tradycyjnie i warsztatowo.

Niezrozumiały dla wielu stan sztuki dzisiejszej tłumaczą nieraz jako upadek rzemiosła. Wyjście z tego stanu widzi się w „solidnej bazie technicznej“.

Technika o tyle ma związek organiczny z dziełem sztuki o ile służy do zrealizowania plastycznego zamiaru. Im bardziej celowo płótno będzie dotykane farbą, tem technicznie w pojęciu malarskim będzie lepsze. Wszelka technika nie celowa t. j. niedyktowana koncepcją plastyczną jest manieryzmem.

Głównym warunkiem powstania obrazu jest jego koncepcja malarska. Niezależnie od tego czy płótno było malowane z wyobraźni czy z natury zawsze musi być widoczny malarski powód dla którego było tworzone.

Dzieło sztuki istnieje samo w sobie. Malując z natury chcemy stworzyć płótno, któreby odpowiadało 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 samoistnego znaczenia.

Kolor na płótnie powstaje dopiero przez kontrast z innymi kolorami.

Kolor nie koncipowany z założonej gry, a tylko naśladowany kolor z natury — nie działa malarsko.

Im kolor będzie słuszniejszy tem forma będzie pełniejsza (Césanne) i tem bliższa realizacji plastycznej.

Nie chcemy zadziwiać żadnymi truciami, stwarzaniem złudzeń optycznych wypukłości czy dali, ani robieniem „obrazów“ modernistycznych czy innych (image).

Płótno nie musi być wykonane ale powinno być rozstrzygnięte po malarsku.

18 †

JAN CYBIS

1897-1972

"Kościół św. Katarzyny", 1952

olej/plótno, 46 x 61 cm
sygnowany p.d.: 'Jan Cybis'
opisany na odwrociu: "Jan Cybis Kościół św. Katarzyny 1952 r 46x61 | JAN CYBIS – WARSZAWA | ul. Karowa 14 46x61 | "Kościół św. Katarzyny" 1952 r. | (Góry Świętokrzyskie) | Kat M.N. 155 | WYSTAWA MUZ. NAR. 1965'

estymacja:
130 000 - 160 000 PLN
30 000 - 37 000 EUR

WYSTAWIANY:
Jan Cybis, Muzeum Narodowe w Warszawie, luty-marzec 1965

LITERATURA:
Jan Cybis, katalog wystawy, Warszawa 1965, nr kat. 19, il. 9

„Nie zakażony inteligencką tkliwością Cybis, tak jak w obrazie wsi pozostaje obcy sentymentalnemu przywiązaniu do remamentów zmierzchającej przeszłości, tak i w obrazie miasta i miasteczka ignoruje całkowicie polski styl egzotyczny, lubujący się w wyszukiwaniu niesamowitych i fantasmagorycznych zaułków podmiejskiej biedoty, z surrealistyczną wizją starych rynien, połamanych dachów, balkoników z Seraju za trzy grosze i trupielczych przechodniów snujących się jak koty. Jan Cybis jest pierwszym u nas poetą murowanej wsi i prostego, mieszkalnego miasta”.

Zdzisław Kępiński, Wstęp do katalogu wystawy indywidualnej „Jan Cybis. Wystawa malarstwa”, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, luty 1956





19 ↑

JAN CYBIS

1897-1972

"Skoki", 1954

akwarela, ołówek/papier, 47 x 34 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Jan Cybis | Skoki | 54'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Grażyny Kulczyk

WYSTAWIANY:

„GK Collection #1”, Art Stations Gallery, Poznań, 18.03.2007-17.06.2007

LITERATURA:

Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 210

„Głównym warunkiem powstania obrazu jest jego koncepcja malarska (...). Dzieło sztuki istnieje samo w sobie. Malując z natury chcemy stworzyć płótno, które by odpowiadało naszemu przeżyciu malarskiemu wobec 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 swoistego znaczenia. Kolor na płótnie powstaje dopiero przez śladujący kolor z natury – nie działa malarsko. Im kolor będzie słuszniejszy, tym forma będzie pełniejsza (Cezanne) i tym bliższa realizacji plastycznej”.

Jan Cybis



20 †

JAN CYBIS

1897-1972

"Nad Ikwą", 1941

akwarela/papier, 35 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Jan Cybis 1941, (...) | "Nad Ikwą"'

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 700 - 2 300 EUR

„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



21 †

ANDRZEJ JURKIEWICZ

1907-1967

Pejzaż letni, 1936

olej/plótno, 55 x 46 cm

sygnowany p.d.: 'A. Jurkiewicz'

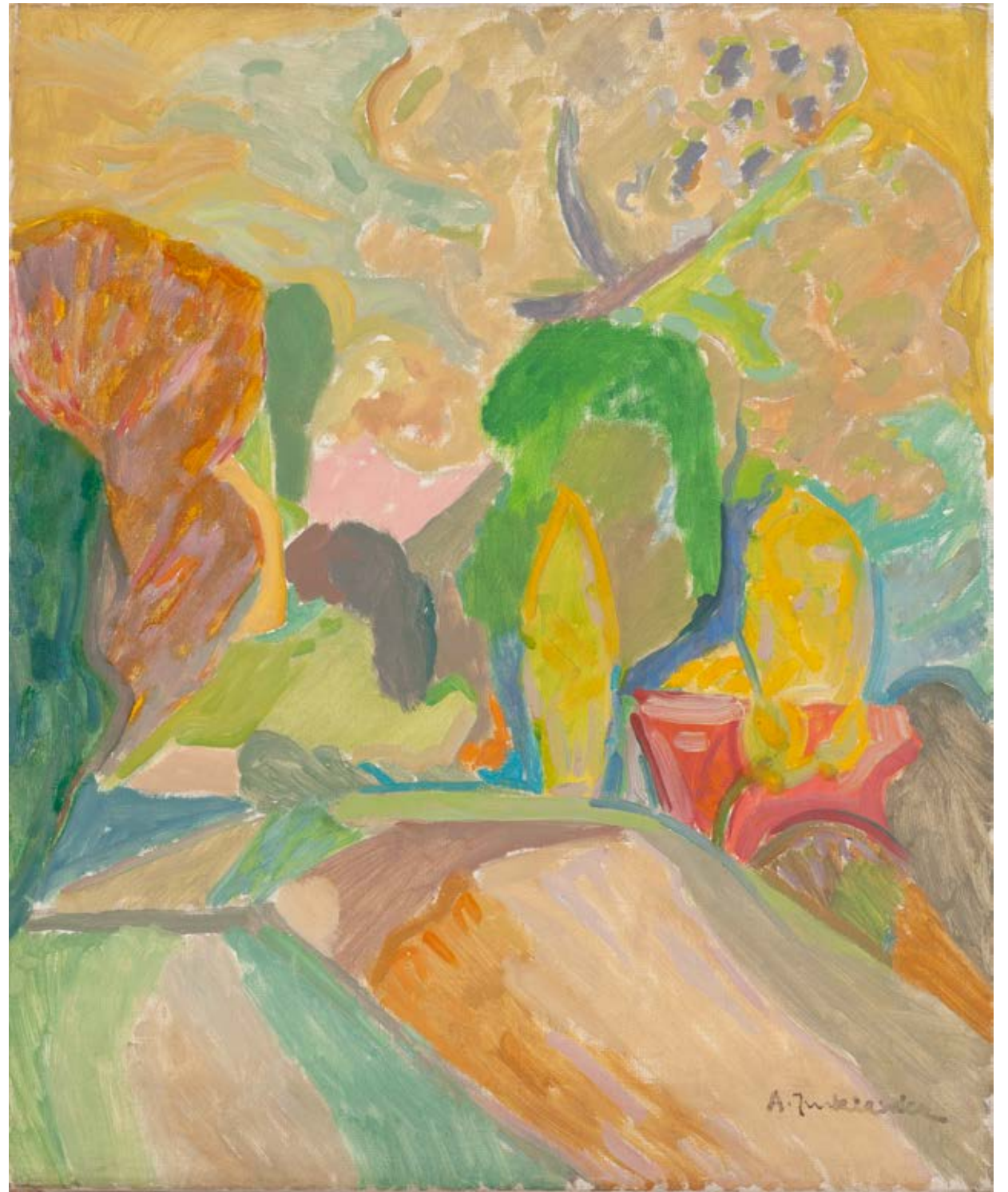
na krośnię malarskim numery: '46' i '55' odnoszące się do rozmiaru podobrazia, na odwrociu numery inwentarzowe: '108'

oraz opisany dwukrotnie: '1936 ASP | 55 x 46'

estymacja:

5 000 - 7 000 PLN

1 200 - 1 700 EUR



22 †

PIOTR POTWOROWSKI

1898-1962

Akt kobiecy

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

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 700 - 2 300 EUR

WYSTAWIANY:

Szkoła Sopotka. Między sztuką a polityką. Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, czerwiec 2015

„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



23 †

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

Uliczka w Lwówku Śląskim, 1954

olej/ płótno, 75 x 48 cm

estymacja:

25 000 - 30 000 PLN

5 800 - 6 900 EUR

OPINIE:

autentyczność konsutlowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:

dar bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Włochy

„Malarz należy do pierwszego pokolenia studiującego we Wrocławiu pod pieczę pionierów, którzy po II wojnie organizowali tutejsze środowisko, m. in. Eugeniusza Gepperta i Stanisława Dawskiego. Jak wszyscy, Hałas w powojennym Wrocławiu był przybyszem, a bagaż jego doświadczeń i przyszłe działania artystyczne określiło miejsce pochodzenia. Nowy Sącz, a zwłaszcza góry, to fundament, na którym Hałas oparł podstawy swojej sztuki, realizując w ciągu lat własny i wielokrotnie opracowywany model malarstwa pejzażowego. Ten uczuciowy związek z krainą dzieciństwa nazначył sztukę, która świadcząc o ciągłym rozwoju artystycznym Hałasa, nie wyzbyła się nigdy po trosze sentymentalnego, ale też lirycznego tonu. Podejmując w 1949 roku studia w PWSSP we Wrocławiu, miał Hałas w swoim dorobku głównie rysunki i wprawki akwarelowe wykonywane w okresie wojny, ale jak się wydaje- od początku wykazywał szczególną atencję dla malarstwa. Entuzjazm i chęć malowania to motoryczna siła, która, nie słabnąc w ciągu następnych lat, uczyniła go artystą wiernym wybranemu gatunkowi plastycznemu. W tym zakresie postawa Hałasa nie uległa zmianie do dnia dzisiejszego. Obraz, kolor i konstrukcja formalna – przywiązanie do tych priorytetów oraz bogata, nieprzerwana praktyka wyróżniały go na przestrzeni lat we Wrocławiu i zdecydowały o znamiennej pozycji w miejscowym środowisku.”

Andrzej Jarosz, Józef Hałas, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wrocław,2007 s. 3-4



24 †

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

Pejzaż, 1951

gwasz/papier, 33 x 48 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'JH 51'

estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

3 000 - 4 200 EUR

OPINIE:

autentyczność konsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:

dar bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Włochy



25 †

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

Kwiaty w wazonie, 1941

olej/ płótno, 82,5 x 65,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'WFangor. 1941.'

estymacja:

160 000 - 200 000 PLN

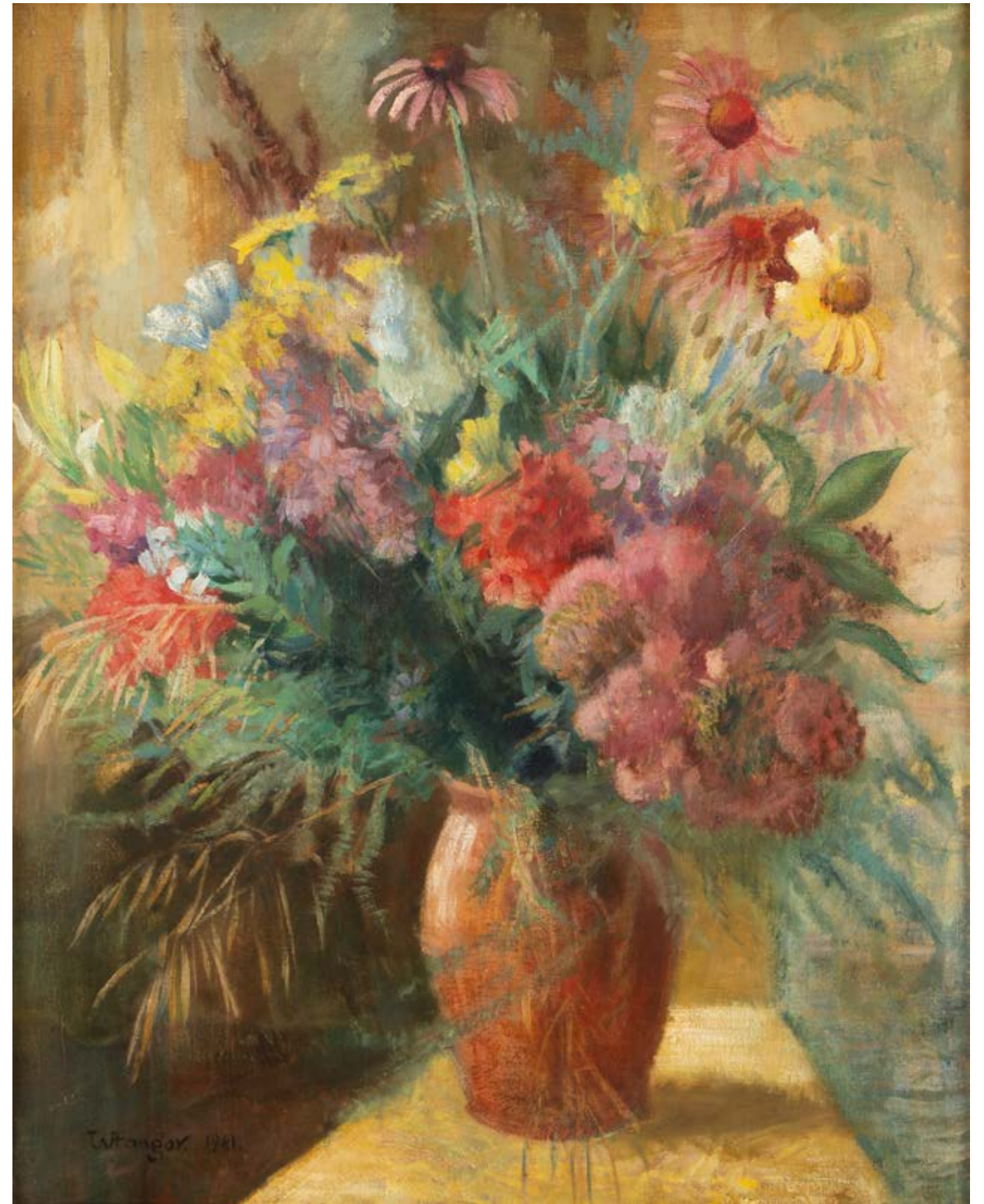
36 800 - 46 000 EUR

OPINIE:

Praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik pod numerem: P.12

„Tadeusz Pruszkowski przychodził na Malczewskiego raz na tydzień, na korektę tego, co namalowałem. [...] Wiadomość o jego śmierci zrobiła na mnie wstrząsające wrażenie. Byłem bardzo do niego przywiązany. Obdarzał mnie sympatią i zaufaniem, nie ukrywał podziwu do moich zdolności”.

Wojciech Fangor

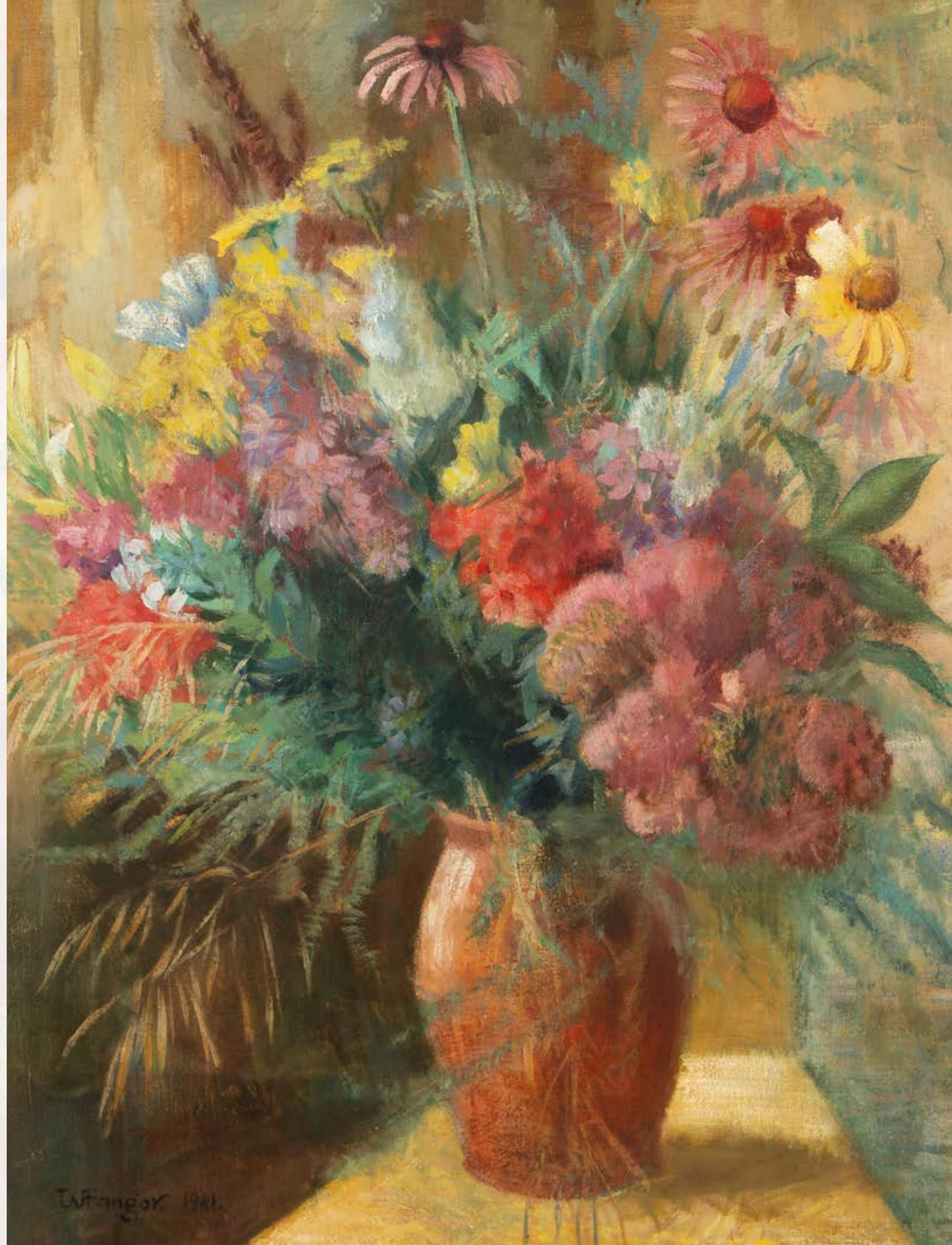


U PROGU WIELKIEJ KARIERY

Debiutujący tuż po II wojnie światowej, Wojciech Fangor był jednym z ostatnich „wielkich mistrzów” XX wieku. Zasłynął z tego, że często i bardzo bezkompromisowo zmieniał swój artystyczny styl. Tworzył zarówno malarstwo figuratywne, malarstwo w duchu socrealizmu, jak i abstrakcyjne. Jego plakat z 1953 roku uznawany był za przełomowy w dziejach Polskiej Szkoły Plakatu. Z kolei w 1958 stworzył pierwszą w sztuce instalację przestrzenną. U podstaw jego działalności twórczej odnaleźć można tradycje koloryzmu, które dawały o sobie znać na każdym etapie działalności twórczej Fangora. To właśnie charakterystyczne rozmycie, czy też efekt przestrzenności swoje źródła mogły mieć w analitycznym spojrzeniu mistrzów koloryzmu. To ich umiejętność dekonstrukcji rzeczywistości i zdolność do tłumaczenia form na język kolorowych plam stoi u podstaw sztuki Fangora, który na wielu etapach swojego życia stykał się z tradycją koloryzmu. Początkowo czerpał z niej inspirację. W pewnym momencie życia zwalczał. W końcu, przetwarzał i eksperymentował z nią.

Szerszej publiczności Wojciech Fangor dał się poznać przede wszystkim jako twórca abstrakcyjnych prac związanych z op-artem czyli okręgów namalowanych w taki sposób, że wydają się falować. Z kolei na przełomie lat 40. i 50. tworzył figuratywne prace związane z doktryną socrealizmu. Lata powojenne były okresem rozterek moralnych, dla większości artystów. Po traumatycznych doświadczeniach okresu okupacji, eksterminacji inteligencji i rozstrzelania m.in. profesora Tadeusza Pruszkowskiego, (który był pierwszym mentorem malarstwa Fangora). Nie dziwi zatem fakt, że w latach 40. został cenionym socrealistą – dziś pamięta mu się zwłaszcza obraz „Postaci”. Jednym z najbardziej znanych dzieł z tamtego okresu była „Matka Koreanka”, którą niedawno można było podziwiać podczas wystawy w Gdańsku „Fangor. Poza obraz”. Monumentalne dzieło z 1951. przedstawia scenę, która wprost chwyta za serce. Widzimy na nim martwą kobietę z małym dzieckiem. W ten sposób Fangor przedstawił ofiary wojny w Korei.

Prezentowana praca jest zdecydowanie mniej kontrowersyjna, nie wzbudza w widzach skrajnych emocji. To bardzo ciekawe dzieło bowiem podejmuje dosyć nietypową dla Fangora tematykę czyli kwiaty w wazonie. Utrzymany w stylistyce koloryzmu obraz przedstawia spory bukiet umieszczony w glinianym, brązowym wazonie. Oprócz astrów i innych kwiatów rodem ze swojego ogrodu w bukiecie widnieją żdźbła dziko rosnącej trawy. Cała kompozycja w wazonie została uwieczniona na tle pięknie nasłonecznionego wnętrza. Co potęguje sielankowy, wręcz kojący charakter dzieła. Choć obraz powstał w 1941 roku, zatem w trakcie II Wojny światowej, to jednak próżno doszukiwać się w nim traumatycznego (ukrytego) przekazu. Po wojnie Fangorowi udało się wyemigrować do Nowego Jorku gdzie wcielił życie swój „American Dream”. Ukoronowaniem tego okresu była jego indywidualna wystawa w prestiżowym Guggenheim Museum. Tym samym, został pierwszym – (i jak do tej pory jedynym!) polskim artystą, który miał taki przywilej. Choć później jego dobra passa minęła, to o popularności Fangora najlepiej świadczy fakt, że w setną rocznicę urodzin artysty Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie zainaugurowało jego cyfrowe archiwum a jego dzieła niezmiennie należą do najlepiej sprzedawanych dzieł w Polskich domach aukcyjnych.



TAJNE KOMPLETY U KOLORYSTÓW

Wojciech Fangor już w młodym wieku miał styczność z tradycją koloryzmu. Artysta zaczął malować w wieku 12 lat. Wczesną edukację artystyczną Fangor pobierał od Tadeusza Kozłowskiego – studenta warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, który kształcił się w pracowniach profesorów Tadeusza Pruszkowskiego i Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Poza Fangorem do liczного grona jego nieformalnych studentów należeli również między innymi: Krystyna Pelletier, Janina Misińska czy Jacek Andrzej Kozłowski. Wspólne plenery malarskie oraz liczne wycieczki do najważniejszych europejskich muzeów sprawiły, że poza artystyczną pracą obu malarzy połączyła również wielka przyjaźń. Od 1940 kontynuował edukację pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego, którą przerwała tragiczna, przedwczesna śmierć profesora zamordowanego przez Niemców w 1942. Z tego czasu zachował się obraz autorstwa Fangora zatytułowany „Portret Pruszkowskiego”.

Dalszym kształceniem młodego Fangora zajął się Felicjan Szczęśny Kowarski – nauczyciel w Katedrze Rysunku i Malarstwa warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych oraz aktywny uczestnik ówczesnego życia artystycznego, jeden z założycieli Stowarzyszenia Artystów Plastyków Rytm, członek grup o kolorystycznej orientacji – Cechu Artystów Plastyków Jednoróg i Pryzmatu. Reminiscencje formalnych cech twórczości artystów kręgu „Rytm” bez trudu odnaleźć można w pracach Fangora z II połowy lat 40. Należą do nich stylizacyjne uproszczenia bryły, ostre krawędzie płaszczyzn, stosowanie geometrycznych form w motywach i charakterystyczna „rytmiczność” kompozycji. Jak pisał Stefan Szydlowski: „Pruszkowski i Kowarski mieli przemożny wpływ na osobowość młodego malarza. W różnicach osobowości nauczycieli Wojciecha Fangora można dopatrzeć się sprzecznych tendencji, klasycyzmu i romantyzmu, są one widoczne w twórczości ich ucznia, ścierają się i zazębiają. Z dzisiejszej perspektywy można powiedzieć, że Fangor swoją twórczością pokazał, jak można realizować program obu artystów i zrobić to lepiej niż ktokolwiek przed nim” (Stefan Szydlowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, Kraków 2012, s. 13). Prace z okresu około wojennego cechuje realizm, a sprawne i ekspresyjne posługiwanie się kolorem wskazuje na mistrzowskie opanowanie warsztatu przez młodego artystę.

Tuż po wojnie Fangor zdał egzamin do reaktywowanej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i próbując odnaleźć się w nowych, powojennych realiach, podejmował prace zarobkowe, realizując głównie zlecenia państwowe, które „były przed wojną jednym ze źródeł dochodów artystów, po wojnie miało się okazać, że państwowe struktury polityczne i gospodarcze staną się prawie jedynym zleceniodawcą i płatnikiem. Podobnie jak kiedyś jego nauczyciele podjął się pracy przy wystawach, targach, realizacji dekoracyjnych paneau z okazji różnego rodzaju świąt i obchodów rocznicowych, malowanie obrazów jeszcze długo nie było dla niego zajęciem dochodowym. Ale było, jak zawsze, formą samopoznania, kształcenia i sublimacji. Wyraźne zerwanie z dotychczasową stylistyką jest widoczne w obrazach nawiązujących do geometryzacji formy i kontrastów kolorystycznych, przy rezygnacji ze światłocienia i plastyczności obrazu na rzecz malowania płaskiego, konturowego, grubego, fakturowego nakładania farby, sięgania czasami po pointylistyczne efekty, by wzmocnić przestrzenność obrazu” (tamże, s. 17).

26 †

JANINA KRAUPE

1921-2016

"Zima w mieście", 2004

olej/plótno, 130 x 90 cm

sygnowany p.d.: 'J. Kraupe'

opisany na odwrociu: 'JANINA KRAUPE | ZIMA W MIEŚCIE | OLEJ | 2004'

estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

3 000 - 4 200 EUR

„To, co jest zmienne, nieuchwytnie, rozgrywające się w różnych planach, istniejące w różnych czasach, kojarzone w wyobraźni nie tylko jako obrazy, ale jako znaki, symbole, zapisy; cała domena muzyki, poznawalnej jedynie w czasie (...). Cała wielowarstwowa, wieloprzestrzenna tkanka naszego istnienia, które definiuje sytuację człowieka jako stan nieustannego mijania zjawisk, obrazów, doznań. Stan, w którym istnieje jakieś centrum, wewnątrz którego zbiegają się, jednocześnie wszystkie linie metamorfoz, pole, z którego obserwuje się przemiany – to wszystko, co jest i ruchem i trwaniem (...)”.

Janina Kraupe





Janina Kraupe to artystka nierozzerwalnie związana z kanwą powojennego pejzażu artystycznego, która nie tylko znalazła swoje miejsce w annałach historii sztuki, ale i wyryła je z pasją jako jedna z twórczych dusz legendarnej Grupy Krakowskiej. Już w 1938 roku, będąc najmłodszą adeptką, przekroczyła progi Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, wiedzona młodzieńczą fascynacją impresjonizmem. W malarstwie sztalugowym szlifowała swój talent w pracowni Eugeniusza Eibischa, kolorysty, zaś tajniki malarstwa monumentalnego zgłębiała pod skrzydłami Wacława Taranczewskiego. Wieczorami oddawała się grafice, co pozwalało jej nawiązywać dialog z literaturą i dawało przestrzeń rozwoju umiejętności technicznych.

Po zakończeniu II wojny światowej, kiedy artystyczne horyzonty były ograniczone jak nigdy dotąd, wystawa młodych twórców z Francji w krakowskim Pałacu Sztuki stała się dla polskich artystów oknem na świat. To

właśnie tam, Kraupe-Świdorska zetknęła się z żywiołową twórczością dzieci i twórców nieprofesjonalnych, co wywarło niezaprzeczalny wpływ na jej artystyczną ścieżkę. W jej malarstwie zaczęła pulsować intensywna paleta barw, choć sama przyznała, że prawdziwą odwagę w ich używaniu osiągnęła dopiero po powrocie z Paryża w 1956 roku.

Dzieła Kraupe-Świdorskiej są nasycone symboliką, często czerpaną z tajemnic astrologii, kabały i magii – dziedzin, które budziły w niej głębokie zainteresowanie. Inspirowała się również kulturą Dalekiego Wschodu oraz mitologią, wplatając te elementy w swoje prace. Mimo bolesnych przeżyć młodości, zaciśniętej w uścisku II wojny światowej, jej obrazy i grafiki tętnią niezwykłą poetycką delikatnością i wrażliwą interpretacją rzeczywistości, w której zawsze obecny jest element metafizyczny.



27 †

JACEK SIENICKI

1928-2000

"Garnki IV", 1969

olej/ płótno, 100 x 82 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Sienicki Jacek | Garnki IV | 69 Sierpień'
na krośnię numery inwentaryzacyjne i nalepka zakładu ramiarskiego

estymacja:

40 000 - 50 000 PLN

9 200 - 11 500 EUR

„Sienicki maluje to, co postrzega i ogarnia intuicją w bliskim kręgu egzystencjalnym. Maluje fragmenty swego pokoju, widok przez okno, rośliny w doniczkach i garnkach, drzewka pod domem, postacie ludzkie zawsze jakoś spowinowaczone z własną sylwetką – szczupłą, o pociągłej twarzy. (...) Cała ta ikonografia jest skrajnie uboga. Pomijając to, co z niej jest poza życiem, jak czaszki, wszystko tu – kształty roślinne i ludzkie – nosi piętno istnienia utrudzonego, poddanego erozji, trwającego na przekór odrzuceniu”.

Janusz Jaremowicz





ANALIZA RZECZYWISTOŚCI

Twórczość Jacka Sienickiego wyróżnia się unikalnością i odstępstwem od typowych dla XX wieku kierunków artystycznych, co nieuchronnie skłania odbiorców do poszukiwania dla niej szerszych ram interpretacyjnych. Sienicki często był zestawiany z jego mentorem, słynnym malarzem Arturem Nachtem-Samborskim. W rozmowach o inspiracjach, sam artysta wskazywał również na Olgę Boznańską i Witolda Wojtkiewicza, którzy znani są z subtelnej, pełnej melancholii ekspresji.

Niezależny od panujących trendów, Sienicki konsekwentnie rozwijał własną, niepowtarzalną estetykę. W swoich dziełach, przypominających nieco monochromatyczne prace Giacomettiego z ich osamotnionymi postaciami, także umieszczał ludzkie sylwetki w centrum uwagi. Pracując z ograniczoną gamą kolorystyczną, skoncentrował się na analizie szarości i przygasłych odcieni, dążąc do esencji przekazu. Czerpał tematy z codzienności - rośliny, pejzaże, wnętrza - i z niezwykłą ekonomią środków tworzył dzieła o imponującej głębi materii. O swoich dążeniach mówił:

„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

Jego prace, w których tło nie oferowało zbędnych detali, pokazywały „osobne” przedmioty w oderwaniu od rzeczywistości. Malarska wizja autora prezentowanych prac podnosiła to, co skromne, do rangi wyjątkowego. Artysta stworzył również wiele martwych natur, które odbiegały od konwencjonalnych przedstawień tematu, często będących pułapką dla twórców. Jego prace, kontrastujące z dekoracyjnymi bukietami znanych flamandzkich malarzy, skłaniały do refleksji nad skomplikowaną naturą życia. Jeden z jego obrazów, przedstawiający kruchą lodygę z kilkoma listkami i płatkami, był jednocześnie wyrazem trudności i triumfu życia, manifestując piękno w jego najbardziej surowej formie. Jak pisał Janusz Jaremovicz: „Z dawna już uderzało mnie, że w malarstwie współczesnym martwa natura okazuje się tak często pułapką dla twórcy. Przekleństwo motywu kwiatowego, przekleństwo wszelkich bukietów i bukiecików polega na własnych walorach dekoracyjnych tych przedmiotów. Dochodzi do tego czar konwencji, wygoda, jaką stwarza znany, dobrze zrozumiały, oswojony genre. Między artystą i jego publicznością tworzy się łatwe, sentymentalne porozumienie. W dawniejszych dziejach malarstwa jest pewien przykład wielkiej kariery bukietu jako motywu sztuki. To tak zwane bukiety flamandzkie. Tutaj z dekoracyjności kwiatów zrobiono malarzski problem. Te bogate, wprost monumentalne w swojej supersensualności wizje zachwycają i porażają. Przywołałem ten przykład dla kontrastu. Kwiat bowiem u Sienickiego służy filozofii będącej w opozycji do Flamandów. Sienicki pokazuje trudną 'kwiatowość' kwiatu, co jest tylko szczególnym przypadkiem trudności fenomenowi życia, mieszczącego się na granicy nieprawdopodobieństwa. Trudno zapomnieć tę martwą naturę z lodygą o kilku liściach i paru kwiatach, kruchą i oporną, tragicznie wysiloną - zwycięską i dopiero tym zwycięstwem piękny badył!” (Janusz Jaremovicz, Malarz Osobny [W:] Jacek Sienicki, Łowicz 1994, S. 27-28).

28 †

JACEK SIENICKI

1928-2000

"Kwiat", 1998

olej/plótno, 50,5 x 40,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. SIENICKI 98 | J. SIENICKI'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jacek | Sienicki | "Kwiat" | ol .pl. 1998'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 100 - 11 500 EUR

„Mamy upodobania do określonych barw, szukamy odpowiednich środków wyrazu.

Dlatego ludzie tak różnią się od siebie. Ja mam, na przykład, skłonność do odcieni szarych. Rzadko sięgam po ostrzejsze zestawienia i kolory, a jeśli nawet od nich zaczynam – kończę jednak na gamie szarej. Nie potrafię inaczej”.

Jacek Sienicki





NIEBEZPIECZEŃSTWO PERFEKCJONIZMU

Jacek Sienicki nigdy nie ukrywał swojego upodobania do szarości, które nazywał „specjalnym wyczuleniem”. Ulubionym motywem malarskim Sienickiego były kwiaty doniczkowe. Pokazywał je w sposób niebanalny, prosty i wręcz ascetyczny. Nadawał im często sens metaforyczny, prezentując tym samym własną filozofię malarską. Swoim pięknem, a także ukrytym przesłaniem kwiaty zwracały uwagę krytyków. O swych intrygujących kompozycjach artysta mówił: „Interesuje mnie kwiat w swojej biedzie, w chorobie, w zamieraniu; człowiek o słabej kondycji, w zamyśleniu, w samotności...” (Elżbieta Dzikowska, Wywiady z mistrzami malarstwa, Warszawa 2011). Czytając wnikliwie wypowiedzi Sienickiego, możemy dojść do wniosku, że prezentowane na niniejszej aukcji dzieło „Kwiat” stanowi swoistą fuzję ulubionych zagadnień artysty, zarówno jeżeli chodzi o kolorystykę, jak i tematykę. Namalowany przez Sienickiego zmierniały kwiat jest utrzymany w odcieniach szarości. Również ze względu na specyfikę warsztatu jest to dzieło typowe dla tego malarza.

Często nakładał gęstą farbę grubymi impastami, niekiedy wydrapywał elementy w wielowarstwowych powierzchniach obrazu, czerpiąc z tradycji koloryzmu i przesuwając jego granice. Kluczowym dla języka malarskiego, który na przestrzeni lat wykształcił Sienicki, był impast, w którym artysta posługiwał się w sposób mistrzowski. To właśnie grubo kładziona farba sprawia wrażenie, że malowany obiekt wygląda jak fragment żywej materii. Zawężona gama barwna oraz redukcja motywów służyły Sienickiemu do doskonalenia warsztatu. 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 mawiał: ‘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).

Malarstwo Jacka Sienickiego odnosi się do kondycji człowieka we współczesnym świecie. Jak opisywał źródła sztuki malarza Janusz Jare-mowicz: „Sienicki maluje to, co postrzega i ogarnia intuicją w bliskim kręgu egzystencjalnym. Maluje fragmenty swego pokoju, widok przez okno, rośliny w doniczkach i garnkach, drzewka pod domem, postacie ludzkie zawsze jako spowinowacone z własną sylwetką - szczupłą, o pociągłej twarzy. W obrazach artysty pojawiają się jeszcze dwa motywy, osobliwe i w swojej powtarzalności charakterystyczne dla niego: polacie mięsa i czaszki zwierzęce. Te szczątki, o wymowie zarazem wieloznacznej i dosadnej, zdają się tutaj pełnić funkcję metaforyczną, reprezentując granicę egzystencji - i skończoność, i zależność. Cała ta ikonografia jest skrajnie uboga. Pomijając to, co z niej jest poza życiem, jak czaszki, wszystko tu - kształty roślinne i ludzkie - nosi piętno istnienia utrudzonego, poddanego erozji, trwającego na przekór odrzuceniu” (Janusz Jare-mowicz, Malarza osobny [w:] Jacek Sienicki, [red.] Janusz Jare-mowicz, Łowicz 1994, s. 19). Efekt szarości przy jednoczesnej zasobności chromatycznej to kolejna cecha stanowiąca przykład twórczego podejścia do zagadnienia koloryzmu, z którym malarz miał styczność choćby poprzez twórczość Artura Nachta-Samborskiego. Uważał go za swego mistrza i wzór do naśladowania. Bardzo również cenił Olgę Boznańską i Witolda Wojtkiewicza. Stale się z nimi porównywał i wręcz perwersyjnie cieszył się ze swej malarskiej „niedoskonałości”. Co ciekawe Artur Nacht-Samborski, który był jego największym mistrzem, przez niektórych był zwany - dość deprecjonująco - „malarzem fikusów”. Był to ulubiony kwiat doniczkowy, egzotyka na wyciągnięcie ręki.

Sienicki nie cieszył się wielką sympatią w środowisku artystycznym. Uchodził za odludka. Mimo wszystko, w 1953 udało mu się wziąć ślub z Wandą Kasińską - koleżanką z ławy szkolnej, która jak on studiowała na Akademii Sztuk Pięknych i była jednocześnie studentką historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Rok później na świat przyszła córka państwa Sienickich - Joanna, która poszła w ślady ojca i została malarką. W 1995 miało miejsce ważne wydarzenie dla całej rodziny Sienickich, a mianowicie odbyła się wspólna wystawa Jacka z córką w Galerii Milano. Joanna po uzyskaniu dyplomu w pracowni Jana Tarasina skończyła studia w czasie wybuchu stanu wojennego i zaraz potem osiadła we Francji. Jej ojciec zaś w trakcie stanu wojennego uczestniczył w licznych manifestacjach kultury niezależnej, wystawiając swoje prace w kościołach. Wspólna wystawa była zatem podwójnie przyjemnym spotkaniem po latach rozłąki. Można powiedzieć, że było to spotkanie dwóch pokoleń Sienickich, ale też dwóch koncepcji życiowych oraz malarskich.

29 †

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

Dwupowierzchniowy obraz zmienny, 1967

papier mâché, relief/relief, metal, sklejka, 102 x 83 x 19 cm

sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'Podstawa | Aleksander | Kobzdej | 1967 | Dwupowierzch | niowy obraz | zmienny | 102 x 83 x 19'

opisany na podstawie: 'Podstawa | Aleksander Kobzdej | 1967 Dwupowierzchniowy obraz zmienny | 102 x 83 x 19'

na podstawie nalepka z wystawy Six Painters from Poland, RCA, London, 1967

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

20 700 - 27 600 EUR

WYSTAWIANY:

Six Painters from Poland, RCA Galleries, Londyn, 22.02-23.03.1967

LITERATURA:

Six Painters from Poland, kat. wyst., RCA Galleries, Londyn 1967, poz. kat. 71, nlb.

„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. (...) We wszystkich fazach przemian malarstwa Kobzdeja jako nadrzędny obecny był czynnik estetyzacji o czytelnej proveniencji kolorystycznej. Artysta na próżno usiłował zerwać ze swym rodowodem. Sięgał po środki odkryte przez awangardę, ale nie przyjął cechującej ją postawy: bezkompromisowego poszukiwania kształtu dla wyrażania prawdy o współczesnym mu czasie”.

Bożena Kowalska



OD KOLORYZMU PRZEZ INFORMEL DO LONDYNU

Artysta ukończył studia po koniec lat 40. XX wieku. Początkowo w swoich realizacjach nawiązywał przede wszystkim do realizmu, a w szczególność do związanych z nią XIX-wiecznych tradycji. Uprawiany przez malarza styl cieszył się uznaniem ówczesnych władz. W efekcie Aleksander Kobzdej był wielokrotnie nagradzany za swoje kompozycje. Tworzenie w nurcie wspieranym przez władze przyczynił się do szybkiego zyskania wysokiej pozycji wśród przedstawicieli sztuki socrealistycznej. Warto wspomnieć o namalowanym w 1950 obrazie „Podaj cegłę”, wyróżnionym na Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Muzeum Narodowym w Warszawie. Obraz ten stał się symbolem ery socrealistycznej i kamieniem milowym w twórczości Kobzdeja.

Kamień ten jednak bardzo szybko zaczął ciążyć artyście, który za cichym przyzwoleniem władz stopniowo zaczął odchodzić od ścieżki realizmu socjalistycznego. Początkowe fascynację szybko zastąpiły nowe źródła inspiracji. Widoczne zmiany w stylu oraz podejściu do sztuki przyniósł cykl rysunków, nad którymi artysta pracował na początku lat 50. XX wieku. Powstały one po odbyciu przez artystę dwóch egzotycznych podróży: do Chin oraz Wietnamu. Wcześniej jego zainteresowanie abstrakcją zyskało na sile. W tym okresie Kobzdej zrezygnował z odtwarzania otaczającej go rzeczywistości i sięgnął po subtelniejsze środki wyrazu. Zupełne zerwanie z wcześniejszą doktryną nastąpiło wraz z cyklem „Gęstwiny” w 1955. Niedługo po tym odbył podróż po Europie Zachodniej, która tylko umocniła młodego artystę w decyzji o poddaniu się nowym inspiracjom. W 1959 efektem jego kilkumiesięcznego pobytu twórczego w Paryżu była wystawa w Galerie de l’Ancienne-Comédie. Z kolei w 1960 Kobzdej uczestniczył w otwarciu wystawy w galerii French and Company w Nowym Jorku, gdzie jeden z jego obrazów („Wybuch”) został zakupiony przez Johna D. Rockefellerera.

W centrum artystycznych zainteresowań i fascynacji znalazła się faktura obrazu. Autor zaczął odważnie eksperymentować z farbą oraz trójwymiarowością dzieł poprzez podkreślanie materialnych właściwość farby. Z pracowni malarza zaczęły wychodzić metaforyczne kompozycje, wiele z nich było utrzymanych w dramatycznym nastroju.

Wiele prac zyskało dramatyczne tytuły, odnoszące się do wątków eschatologicznych. Drugim, równie ważnym, źródłem inspiracji był pejzaż, czego dowodzą tytuły takie jak „Południowy” (1959) czy „Czarna wyspa” (1961). Jak zaznacza Stanisław Ledóchowski: „Przez swoją substancję malarstwo Kobzdeja sprowadza naszą percepcję do wielkich tematów kosmicznych. Sugeruje poruszanie się ziemi i wód, ciosania kamienia, pękanie drzewa, wznoszenie się ognia. Tu wszystko modeluje się w porządku najszczerzej prostoty, w gamie tonów, które powracają do genezy, mają rdzawe czerwienie, zieloność skały i błękit lazulitu” (Powrót laureata, „Życie Literackie” nr 40, 2.10.1960). Abstrakcyjne w formie obrazy przywołują żywe organizmy, kolorystyczna tkanka pulsująca w każdym miejscu płótna, „kszałty decydujące o kompozycji, zrodzone z malarskich cząsteczek i komórek, przez intuicyjność swego powstania - same już stanowią zjawisko ‘naturalne’, zgodne z rozwojowymi prawami przyrody. Będą się różnie kojarzyć: z bogactwem uwarstwienia ziemi, z jej niepowtarzalną fakturą lub nieomal czytelnym pejzażem. Frazesem będzie mowa o muzyczności obrazu, lecz tak jest naprawdę. Obrazy - dobre obrazy - są zawsze muzyczne. Każdy walor kojarzy się z odmiennym rytmem i tonem. Tak jest tutaj. Inną właściwością jest antydekoracja. Żadne z płócien nie jest dekoracyjne. Byłby to dowód powierzchowności - złej tradycji abstrakcyjnego malarstwa. Kobzdej, znakomity rysownik i kolorysta, tworzy konkretne kształty, obleka je w pulsującą światłem i pigmentem materię, wydobywając w ten sposób z utworzonego organizmu potwierdzenie jego materialnego i duchownego istnienia. Kobzdej jest malarzem optymizmu. Propagatorem wiary w ciągłość narastających przemian, w bezużyteczność konserwatyzmu” (Stanisław Ledóchowski, Malarz optymizmu, „Przegląd Kulturalny”, nr 8, 22.02.1963). Eksperyment Kobzdeja z fakturą i samą koncepcją obrazu jako płaszczyzny zamalowanej farbą przyniosły mu międzynarodowy rozgłos. W 1965 Kobzdej wziął udział w Documenta III w Kassel, co zaowocowało pobylem twórczym w Niemczech na zaproszenie Muzeum Folkwang w Essen. Było to ważne wydarzenie w życiu artysty, które stało się przyczynkiem do kolejnych prezentacji sztuki Kobzdeja poza Polską. Jednym z tych wydarzeń była wystawa „Six Painters from Poland”, zorganizowana w Royal College of Art Galleries w Londynie w 1968. Obiekt-obraz był prezentowany właśnie na tej wystawie i jest jednym z ciekawszych dokonań artysty na polu walki z płaszczyznowością obrazu. Ruchomy obraz-obiekt Kobzdeja nie tyle staje się formą przestrzenną, co tak naprawdę przesuwą granicę malarskości w obszary całkowicie perforatywne. Widz może wchodzić w interakcję z obiektem i zmieniać jego ustawienie, bawiąc się konwencjami. Jest to jedna z najbardziej awangardowych form malarskich, jaka powstała po II wojnie światowej nad Wisłą i jednocześnie może być odczytywana jako przedłużenie przedwojennej tradycji kolorystycznej, z której Kobzdej w dużej mierze się wywodził.



Aleksander Kobzdej, grafik, malarz, profesor ASP. Fotografia portretowa, Narodowe Archiwum Cyfrowe, Fot: Władysław Miernicki



30 †

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Piony", 2015

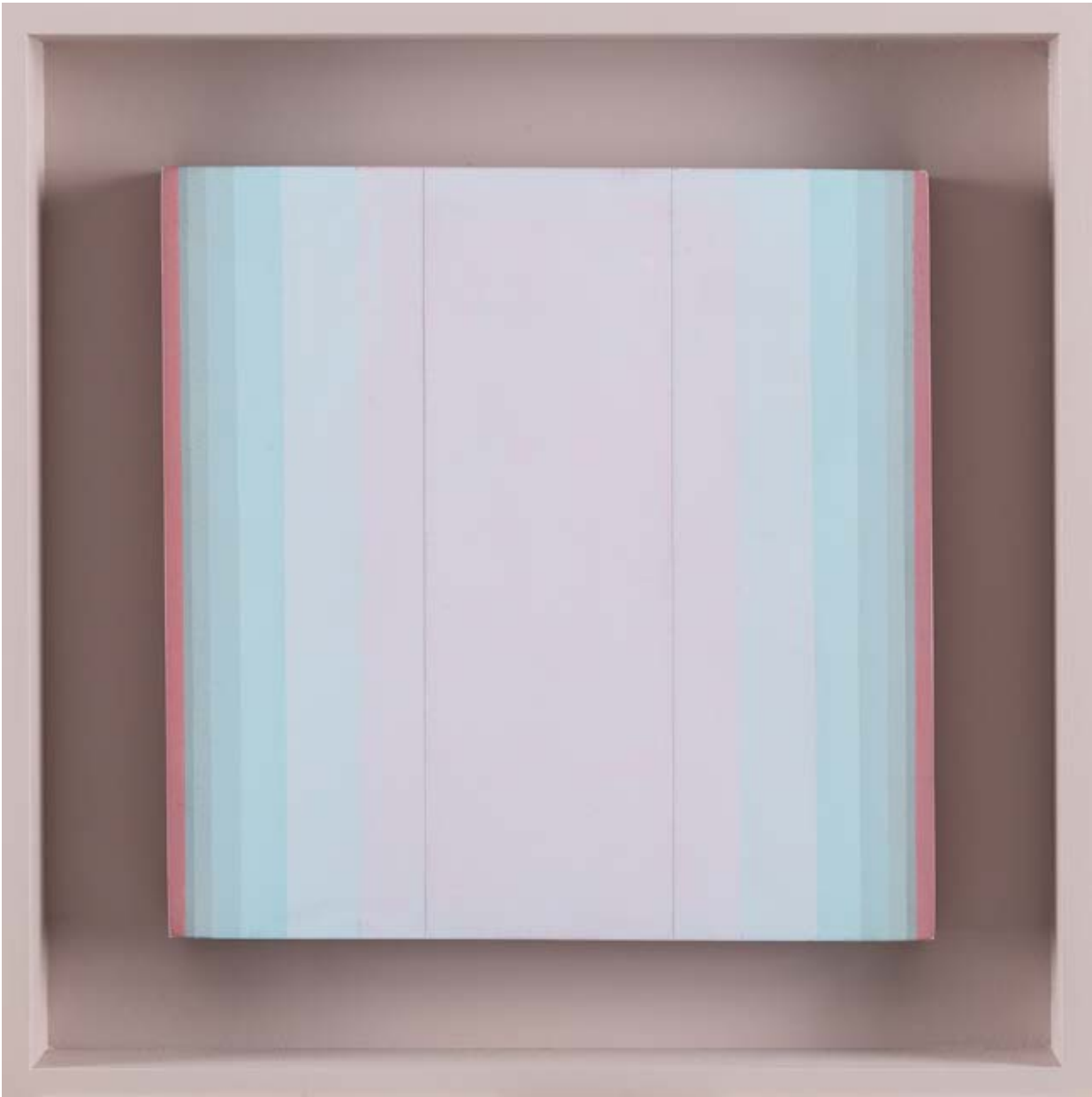
akryl/płyta, faktura, 25 x 25 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ GIERAGA | PIONY | AKRYL, TEKSTURA, PŁYTA | 2015'

estymacja:
7 000 - 12 000 PLN
1 700 - 2 800 EUR

Artystyczną drogą Andrzeja Gieragi jest stopniowa, wręcz ewolucyjna redukcja formy. Początkowe dzieła, zwłaszcza te z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, były nacechowane dramatyzmem, tajemniczością i dynamicznym ruchem, budzącym niepokój i atmosferę nieodgadnionej grozy. Jednak pod koniec lat osiemdziesiątych, styl Gieragi przeszedł metamorfozę. W jego kompozycjach zaczęły pojawiać się geometryczne formy, a paleta kolorystyczna wykraczała poza achromatyczne czernie i biel, wzbogacając się o szarości, błękity, granaty, zieleń i czerwień.

Mimo różnorodności jego dzieł, od lat niezmiennie światło pozostaje ich esencją i głównym tematem. Bożena Kowalska, opisując twórczość Gieragi w katalogu wystawy malarza w Galerii Prezydenckiej w 2003 roku, napisała: „Gieraga jest poetą światła. Wszystko, co od początku swych artystycznych działań tworzy, powstało w kontekście ze światłem i przy wykorzystaniu różnych jego możliwości wyrazowych. (...) To światło kreśli intensywność blasku lub cień, nadając reliefowym formom kontury”.

Artysta nigdy nie uległ modzie na nowe media ani nie poddał się naciskom sztuki zaangażowanej, która ma za zadanie szokować i wytrącać z równowagi. Jego wyciszone prace oferują widzom oddech od zgiełku współczesności i promieniują spokojem oraz optymizmem. Gieraga tworzy modele rzeczywistości, które w jego oczach nabierają doskonałości dzięki redukcji. Minimalizm formy, kolorystyki i perfekcyjne wykonanie techniczne, które zaciera ślady narzędzia malarskiego, to znaki rozpoznawcze jego stylu.



ANDRZEJ KURZAWSKI

1928-2012

"Martwa natura"

olej/plótno, 73 x 92 cm
sygnowany p.g.: 'AKurzawski'
opisany na odwrociu: 'A.Kurzawski | "Martwa natura" | 92 x 73'

estymacja:
24 000 - 30 000 PLN
5 600 - 6 900 EUR

W młodości Andrzej Kurzawski, chociaż nie był buntownikiem, stanowił część środowiska, które stawiało proces malowania ponad tematyką dzieła, koncentrując się na harmonii barw i strukturze obrazu, zamiast na odniesieniach do zewnętrznej rzeczywistości. Preferował martwą naturę i pejzaże, a z czasem to właśnie pejzaż stał się jego głównym motywem. Kurzawski dążył do tego, by w swojej sztuce odzwierciedlić całe swoje doświadczenie życiowe. Jak sam mówi, dojrzewanie to proces trwający całe życie. Sztuka to nie tylko malowanie, to życie. Wyraz w malarstwie wynika z różnorodności – myśli, emocji, wierzeń i wątpliwości, radości i smutków.

W przeszłości artysta twierdził, że rozwój pejzażu wymaga skupienia się bardziej na materii i świetle niż na intelektualnym przesłaniu w sztuce. W jego ocenie, prawdziwa wielkość sztuki nie kryje się w dążeniu do zaskoczenia czy technicznych eksperymentach, ale omija ludzkie doświadczenie, jako że wielka sztuka nie powinna zajmować się błahostkami. Podobnie jak Piotr Potworowski, który po powrocie z Anglii był zdziwiony, że jego koledzy z Klubu Paryskiego kontynuują malowanie w niezmienny sposób, jakby wojna nie miała miejsca.

W okresie powojennym, między 1945 a 1951 rokiem, ukończył on edukację artystyczną w poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, zdobywając wiedzę pod okiem takich mistrzów jak Wacław Taranczewski, Stanisław Szczepański oraz Eustachy Wasilkowski. W 1951 roku skończył studia, zdobywając dyplom w dziedzinie malarstwa sztalugowego i technik ściennych pod kierunkiem Taranczewskiego. Już dwa lata przed ukończeniem studiów, w 1949 roku, rozpoczął karierę akademicką na tej samej uczelni, przechodząc przez wszystkie etapy kariery naukowej – od asystenta do profesora, którym został w 1984 roku. W swoim dorobku akademickim ma również doświadczenie w zarządzaniu, pełniąc funkcję prodziekana Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby przez dwa okresy, od 1975 do 1981 roku oraz od 1984 do 1987 roku, a także kierując Katedrą Wydziału w latach 1981-1984.



32

RAJMUND ZIEMSKI

1930-2005

"Pejzaż 33/75", 1975

akryl/plótno, 100 x 65,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 75.'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 33/75 | 100 x 65'

oraz nalepka własnościowa z kolekcji rodziny artysty

estymacja:

32 000 - 40 000 PLN

7 400 - 9 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny artysty

„Współczesna cywilizacja zafundowała nam tyle grózb, z groźbą atomowej zagłady na czele, że sądzę, iż podstawowym zadaniem artystów w tej chwili jest: o s t r z e g a ć. I to właśnie chcę robić. Moje obrazy nie mówią o urokach świata, a przestrzegają przed najgorszym, przed obłędem, przed dehumanizacją (...) Moje intencje są jasne i wydaje mi się, że przy dobrej woli dadzą się zgodnie z moimi zamierzeniami odczytać. Obawa wynikająca z troski i miłości to zupełnie coś innego niż przerażenie”.

Rajmund Ziemiński



KOLORYSTYCZNY ARSENAŁOWIEC

Rajmund Ziemiński jest o tyle ciekawą osobowością artystyczną, że łączy w sobie tradycję kolorystyczną z antysocjalistycznym buntem, kiedy to koloryzm z doktryną socjalistyczną do pewnego stopnia się układał (o ile treści były poprawne). Ten znakomity uczeń Jana Cybisa po trzech latach aspirantury został jego asystentem, a swoje prace po raz pierwszy zaprezentował szerszemu gronu odbiorców podczas wystawy w Arsenale w 1955. Jak zauważyła Bożena Kowalska, oddalił się od postimpresjonizmu jeszcze bardziej niż jego rówieśnicy, tacy jak chociażby Jacek Sempoliński czy Tadeusz Dominik, gdy pisała: „Mimo zachowanej wobec koloryzmu lojalności czystość jednoimiennej intencji uległa kilkakrotnym mutacjom. Ziemiński bowiem, który pod koniec lat pięćdziesiątych przeszedł na pozycję bezprzedmiotowości, zbliżał się kilkakrotnie do malarstwa materii, a także prowadził (ok. 1965 r.) próby łączenia go z fotografią, dążąc do ewokowania spięć pomiędzy fikcją malarską a rzeczywistością fotograficzną”. (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 124-125).

Jak mówił sam Ziemiński, pragnął być jak najbardziej zaangażowany w problematykę swojego czasu i chciał tej problematyce dać wyraz poprzez poszukiwanie najbardziej adekwatnych form. Temu w obrazie służył znak, tak konsekwentnie przez niego implementowany i rozwijany na przestrzeni twórczego rozwoju. W myśl koloryzmu, poszukiwania układów kolorystycznych, dążących do „czystej formy” wiążą się z ingerowaniem w strukturę i fakturę kolorystyczną dzieła, podobnie w swoich artystycznych poszukiwaniach poczynił sobie Ziemiński. Efektem są prace skomplikowane i dalekie od powierzchownego estetyzmu.

Obok znaku głównym motywem w twórczości Ziemińskiego jest pejzaż. Jako słowo pojawiające się w tytułach obrazów sporadycznie od 1957, a już od 1959 nagminnie, w towarzystwie dowolnie dobranej cyfry łamanej przez prawdziwą datę. Zbigniew Taranienko pisał o pejzażu Ziemińskiego jako o „residuum form, inspirujących do konstruowania

interesującego go właśnie znaku” i przytacza słowa samego artysty: „W okresie Arsenалу, a zresztą i później w latach 56 i 57 moje obrazy bliskie były malarstwu figuratywnemu; obracałem się w świecie realiów znanych, realia te wystarczały jeszcze treściom, które chciałem przekazać. Ale z czasem okazało się, że dla spraw, jakie mam do powiedzenia, dla treści, jakie chcę w swoich obrazach zamknąć, muszę znaleźć formy będące czymś w rodzaju syntezy, formy obiektywnie kreujące, a nie powtarzające otaczający świat; formy, których sugestywność odpowiadałaby zamierzonemu celowi. Inspiracji szukałem w pejzażu” (Zbigniew Taranienko, katalog wystawy Rajmund Ziemiński. Malarstwo - lata 60., 26.02. - 16.03.2014, Galeria DAP, Warszawa).

O konsekwencji i determinacji w dążeniach twórczych Ziemińskiego świadczy jego ogromna spuścizna licząca ok. tysiąca prac olejnych i „niezliczone” ilości rysunków i szkiców, oraz przedział czasowy, w jakim artysta pochylał się nad zaledwie kilkoma zagadnieniami. Świetnym przykładem jest prezentowany w katalogu „Pejzaż 33/75”, zdecydowanie odległy estetycznie od pierwszych jego pejzaży, a jednocześnie przybliżający odbiorcę do ewolucji kolorystycznych i formalnych poszukiwań malarza.

Z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie Ziemiński związał swoją karierę na stałe, od zakończenia własnych studiów w 1955, przez długie lata wykonując pracę pedagogiczną. W 1983 uzyskał stopień profesora nadzwyczajnego, a w 1990 profesora zwyczajnego. W tym czasie wypuścił ze swojej pracowni kolejne pokolenie artystek i artystów poszukujących swojego własnego języka artystycznego i w różnym stopniu kontynuujących linię kolorystycznej tradycji malarskiej. W trakcie swojej kariery Ziemiński pełnił również funkcję sekretarza generalnego Związku Polskich Artystów Plastyków. Otrzymał wiele prestiżowych nagród, jedną z nich była ceniona przez artystę najwyższej nagroda im. Jana Cybisa, przyznana Ziemińskiemu w 1978.



ANNA PODLEWSKA-POLIT
1971

Bez tytułu, 2023

olej/plótno, 120 x 100 cm
sygnowany i dataowany na odwrociu: 'Anna Podelwska-Polit | 2023 r.

estymacja:
12 000 - 16 000 PLN
2 800 - 3 700 EUR

„Moje prace powstają na zasadzie redukcji i transformacji środków – form i kolorów – które pochodzą z wcześniejszych doświadczeń i obserwacji. W kompozycji różowej krawędź z impastowo nawarstwioną farbą służy inicjowaniu dialogu między konstrukcją obrazu i kolorem”.

Anna Podlewska-Polit



KOLOR I ŚWIATŁO

„Zawsze kłuły mnie drobne rzeczy: zestawienie kolorów, kiedy wrzucam brudy do pralki, banknoty w kiosku na kolorowych tackach. Kiedyś w Madrycie nałogowo chodziłam do muzeów i galerii. Spędzałam tam całe dnie, studiując szczegóły obrazów. Siedzę z Leonem w majowym słońcu, w kwitnącym ogrodzie i wszystko mnie jątrzy. Patrzę, jak jego jasna czupryna prowokuje bladozielony agrest. Włosy mojego dziecka wycesały całą agrestową grzędę. Czuję się jak w akwarium wypełnionym miodem. Jak dobrze mieć zawsze w zapasie jedno zagruntowane płótno!”.

Z katalogu wystawy „Anna Podlewska. Obrazy dzieciennie proste”, Warszawa 2003.

Wiek koloryzmu to okazja do tego, aby ponownie spojrzeć na twórczość mistrzów tego nurtu oraz zastanowić się nad tym, jak ewoluowała tradycja malarska, która w kontekście polskiej historii sztuki i kształtowania kolejnych pokoleń artystów wywarła tak silny wpływ.

Anna Podlewska-Polit, artystka wywodząca się z pracowni Rajmunda Ziemskiego, dyplom z malarstwa obroniła w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1997. Swoją język malarski rozwija, stawiając na pierwszym miejscu kolor i światło, ich interakcje, przenikanie i wydobywanie się nawzajem. W przeciwieństwie do bardzo powszechnej postawy buntu wobec kolorystycznych konwencji, zastanych na uczelniach artystycznych, Podlewska-Polit w sposób subtelny i zdeterminowany weszła z nimi w malarską dyskusję, tworząc i konsekwentnie rozwijając przy tym swój indywidualny język. Poprzez swoje obrazy, malowane bez pośpiechu, do których wraca na przestrzeni lat, zaprasza odbiorcę do świata, w którym rzeczy dzieją się powoli, wręcz kontemplacyjnie. Jest to proces tworzenia, który tak niesamowicie uzupełnia, wprowadza równowagę do natychmiastowego i zabieganego współczesnego świata.

Według słów Marii Rzepińskiej „ideałem kapistów było to, aby relacje wzajemnych oddziaływań i sąsiedztw barwnych ujranych w naturze wyselekcjonować i potrafić przetransponować tak, aby osiągnąć niezachwianą płaszczyznę obrazu. Równie ważne było unikanie

dekoracyjności czy stylizacji, przy jednoczesnym zachowaniu spójności i równomiernie rozłożonych ciężarów kolorystycznych kompozycji malarskiej”. Anna Podlewska-Polit poszła o krok dalej, wyabstrahowała kolor i zaproponowała rozwiązanie malarskie, w którym blejtram i płótno stają się składnikami kompozycji, a boki blejtramu są podłożem warstwy malarskiej. To efekt, który można zaobserwować przy bezpośrednim obcowaniu z dziełem. Impastowy brzeg zawiera w sobie ilość farby użytej w pasie kompozycji. Ten manewr artystka zastosowała w obrazie, który został wyróżniony na Bielskiej Jesieni w 2021 oraz pracy prezentowanej w katalogu.

Laureatka II nagrody na 6 Ogólnopolskim Przeglądzie Rysunku Studentów Wyższych Uczelni Plastycznych w Katowicach (1993). Stypendystka programu rezydencyjnego International Plein Air „Mark Rothko 2012” w Mark Rothko Art Centre (Łotwa, Daugavpils 2012). Jej prace były prezentowane podczas licznych wystaw indywidualnych oraz zbiorowych od ukończenia studiów, a w ostatnim czasie m.in.: Daugavpils Mark Rothko Art Center Collection Exhibition, Riga Art Space (Łotwa, Ryga 2021); 45. Biennale Malarstwa Bielska Jesień 2021, Galeria Bielska BWA (Bielsko-Biała 2021); No.2 [Untitled]: Rothko Museum Collection, Rothko Museum (Łotwa, Daugavpils 2023). Obrazy artystki znajdują się zarówno w kolekcjach prywatnych polskich, jak i zagranicznych.

34 †

JAN SZANCENBACH

1928-1998

Dorożki na Plantach

olej/plótno, 80 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Szancenbach'

na krośnie malarskim nalepka z danymi artysty

estymacja:

28 000 - 35 000 PLN

6 500 - 8 100 EUR



W DESZCZU NA PLANTACH

Jan Szancenbach urodził się w Krakowie w 1928. Swoją edukację artystyczną rozpoczął w 1940 w krakowskiej Kunstgewerbeschule, założonej przez okupantów niemieckich. Po wojnie kontynuował naukę w Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Wojciecha Weissa i Eugeniusza Eibischa. Z krakowską akademią był związany przez całe życie. Od 1972 roku prowadził własną pracownię na Wydziale Malarstwa. W latach 1987-93 był rektorem ASP, a w 1986 został mianowany profesorem. Nurt koloryzmu, którym zafascynowane było ówczesne środowisko artystów krakowskich, wpłynął także na Szancenbacha, co jest wyraźnie zauważalne w jego twórczości. Artysta malował głównie sceny rodzajowe, pejzaże, martwe natury i portrety. Jego malarstwo było barwne i radosne. Kolor, którym operował na swoich pracach był podstawowym nośnikiem formy, a także nastroju. Jego kompozycje charakteryzowały się bogactwem barw i odcieni, które umiejętnie ze sobą zestawiał. Zgodnie z kolorystycznymi założeniami, barwa stała się podstawowym środkiem przekazu jego sztuki. Malarz stosował grube, zamasyłe pociągnięcia pędzla na zmianę z drobnymi, drgającymi plamkami, co ostatecznie tworzyło spójną i efektowną kompozycję.

Obraz prezentowany w katalogu przedstawia codzienną scenę przejazdu dorożek Plantami krakowskimi w deszczowy wieczór. Na pierwszym planie widnieją postaci przechodniów, spacerujących pod parasolkami. Mieniąca się kolorami, mokra droga odgradza je od dwóch czarnych dorożek ciągniętych przez siwego i gniadego konia. Konie zdają się stać w miejscu, a dorożkarze ubrani na czarno, wpatrują się w ziemię. W tle zarysowują się drzewa i zabudowania starego miasta w Krakowie. Srebrzysty księżyc rozświetla zmierzchną ulicę. Nocne niebo zostało przedstawione za pomocą rozmaitych odcieni fioleto. Dużą rolę w tej kompozycji odgrywa też jaskrawy pomarańcz, który malarz zastosował zarówno przy ukazaniu koron drzew, jak i postaci z parasolkami oraz fragmentów drogi. Artysta porzucił prawidłowe zasady kompozycji i proporcji, na rzecz czysto estetycznych rezultatów. Nierealnie dobre kolory wzbogacają wrażeniowy efekt i nadają tej pracy czarującego, tajemniczego nastroju. Malarz z wielką maestrią potrafił drogę, która zajmuje dużą część kompozycji. Wrażenie mokrej powierzchni jest zasługą sprawnego doboru kolorystycznych zestawień i właściwego operowania światłem i cieniem, co całościowo tworzy sentymentalną i bardzo nastrojową scenę.



35 †

JAN SZANCENBACH

1928-1998

Pejzaż, 1968

olej/plótno, 100 x 130 cm

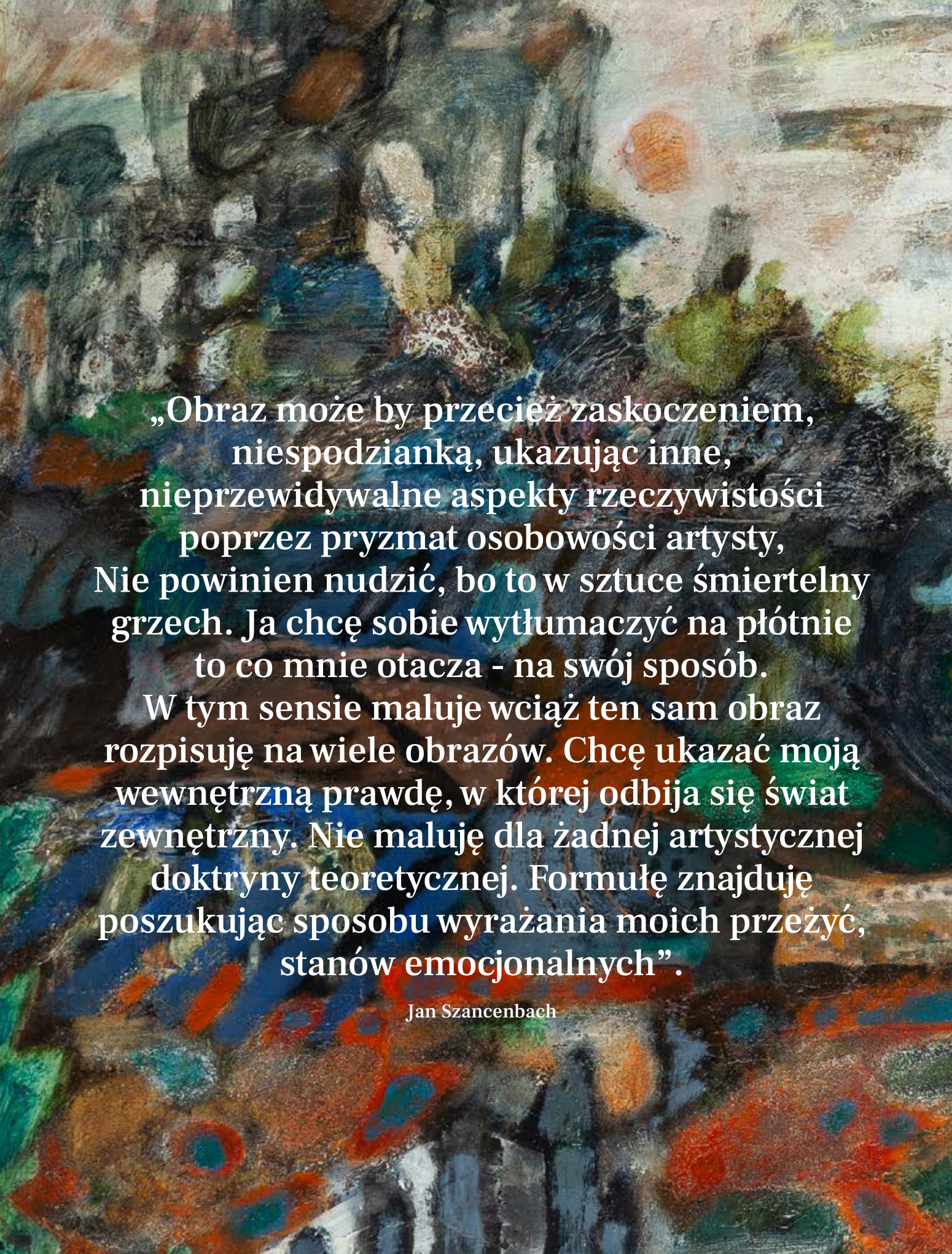
sygnowany i datowany p.d.: 'Szancenbach 68'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 900 - 9 200 EUR





„Obraz może by przecież zaskoczeniem,
niespodzianką, ukazując inne,
nieprzewidywalne aspekty rzeczywistości
poprzez pryzmat osobowości artysty,
Nie powinien nudzić, bo to w sztuce śmiertelny
grzech. Ja chcę sobie wytłumaczyć na płótnie
to co mnie otacza - na swój sposób.

W tym sensie maluje wciąż ten sam obraz
rozpisuję na wiele obrazów. Chcę ukazać moją
wewnętrzną prawdę, w której odbija się świat
zewnętrzny. Nie maluję dla żadnej artystycznej
doktryny teoretycznej. Formułę znajduje
poszukując sposobu wyrażania moich przeżyć,
stanów emocjonalnych”.

Jan Szancenbach



36 †

JAN SZANCENBACH

1928-1998

"Białe kwiaty", 1997

olej/plótno, 72,5 x 82 cm

sygnowany p.d.: 'Szancenbach'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN SZANCENBACH | BIAŁE KWIATY | 1997'

estymacja:

24 000 - 28 000 PLN

5 600 - 6 500 EUR



37 †

JAN SZANCENBACH

1928-1998

"Autoportret młodzińczy w żółtym swetrze", 1948

gwasz/papier, 45 x 35 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Szancenbach 1948'

estymacja:
8 000 - 10 000 PLN
1 900 - 2 300 EUR

WYSTAWIANY:
Szancenbach - pogodny pesymista, Salon Dzieł Sztuki Connaissanceur, Kraków, 8-29 kwietnia 2019

LITERATURA:
Szancenbach - pogodny pesymista, katalog wystawy, Salon Dzieł Sztuki Connaissanceur, Kraków 2019, s. 4 (il.)

„Matka była malarką z wykształcenia, uczennicą Olgi Boznańskiej w Paryżu. Od mego urodzenia nie uprawiała tego zawodu, ale w domu tradycja była. Ojciec lekarz interesował się sztuką, jeszcze grubo przed wojną prowadził mnie każdej niedzieli do Pałacu Sztuki na wystawy. Dokładnie pamiętam: był ok 1933, poszliśmy wspólnie z ojcem na wystawę obrazów Adama Chmielewskiego. Przypominam je sobie do tego stopnia, że widzę nawet dziś, na której ścianie jaki obraz wisiał. [...] W kolejnych latach wybrałem drogę artystyczną, jednak w roku 1942 zamknięto szkołę, bo władze niemieckie podejrzewały profesorów o współpracę z Armią Krajową. Ale my, młodzi trzymaliśmy się nadal w takich grupach samokształceniowych. Osobiście przyjaźniłem się bardzo z późniejszym znakomitym scenografem Andrzejem Cybulskim, z Bolkiem Kamykowskim – scenografem filmowym i z Wojtkiem Hasem, reżyserem. Po tak zwanym wyzwoleniu przyszedłem na ASP, żeby zdać egzamin”. – J. Szancenbach

B. Ziembicka, Opanowanie żywiołu, [w:] Jan Szancenbach Jr, Kraków, 2008, s. 23



38 †

JULIUSZ JONIAK

1925-2021

"Martwa natura z krzesłem", 2003

olej/plótno, 65 x 95 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Joniak 03.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JULIUSZ JONIAK | "MARTWA NATURA Z KRZESŁEM 03" | 65X95 | 2003'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 100 - 11 500 EUR

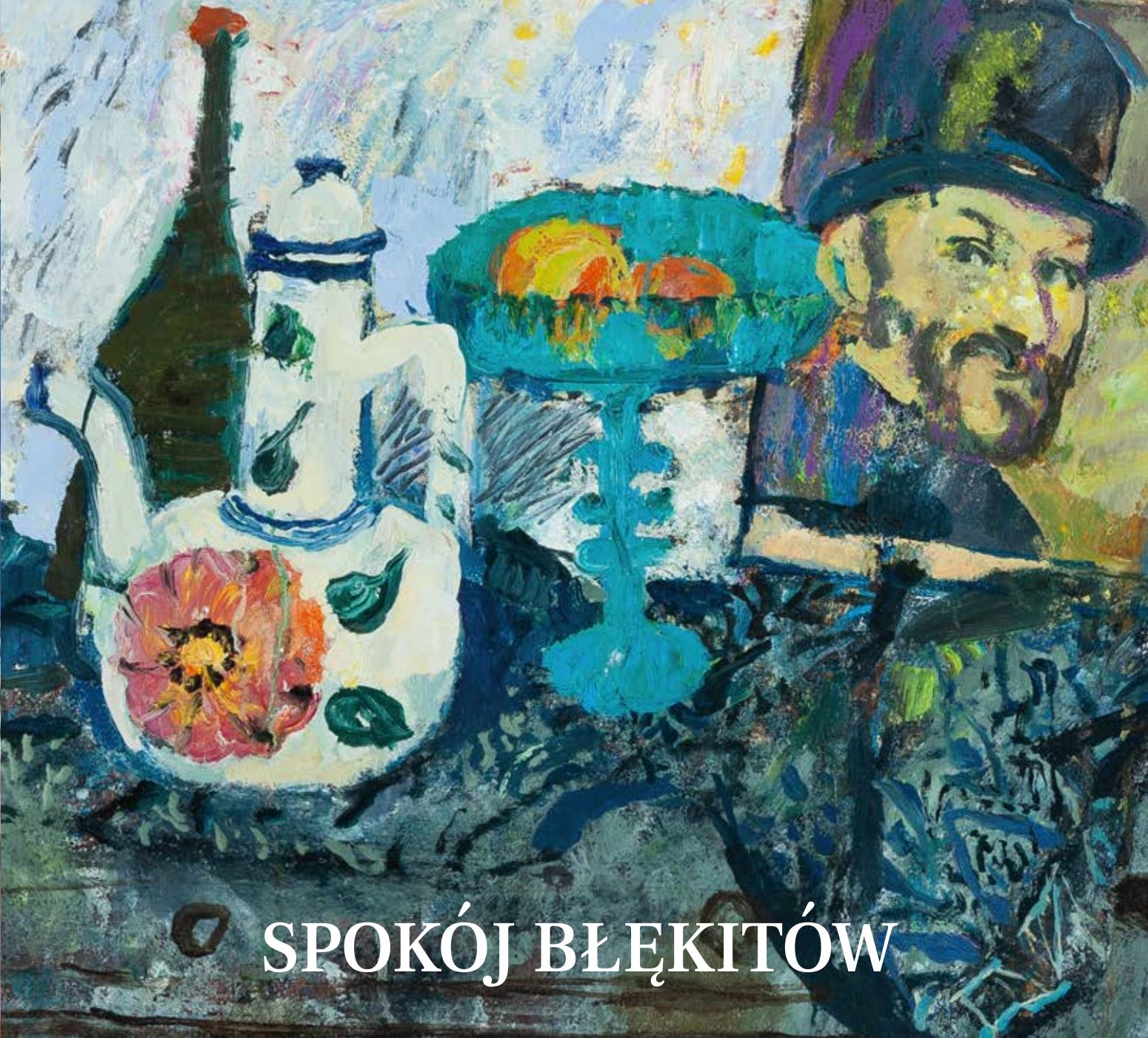
„Muzyczny obraz, magiczny akord kolorów... Nie bez racji Witruwiusz stwierdził, że „nie może być prawdziwie artystą ten, kto nie rozumie muzyki, gdyż ona sama jest muzyką, jest harmonią, którą się widzi”. Lecz różne rodzaje muzyki istnieją i różne też emocje wyrażać potrafią. W których więc regionach umieścić melodię obrazów Juliusza Joniaka? Może w rytmicznym śpiewie cykad w upalne popołudnie, gdzieś gdzie cytryna i daktyl dojrzewają, co Joniak nagrał sobie na taśmę magnetofonu i przywiózł do wilgotnego Krakowa, by móc w zaciszu pracowni odtworzyć nastrój rozgrzanego błogostanu dolce far niente”.

Jerzy Madeyski, Przesączyć kolor światłem a linią podkreślić kształt [w:] Juliusz Joniak. Malarstwo, Kraków 2017, s. 101





Kraków N/z prof. dr hab. Juliusz Joniak emerytowany profesor i wieloletni nauczyciel Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Fot. Waclaw Klag/REPORTER/EastNews



SPOKÓJ BŁĘKITÓW

Juliusz Joniak jest jednym z najważniejszych przedstawicieli krakowskiego kręgu kolorystów. Co prawda studia malarskie rozpoczął we Lwowie, jednak po zakończeniu wojny kontynuował je już w Krakowie. Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki przez wiele lat zajmowała w jego życiu szczególną pozycję za sprawą rozwijającej się tam kariery akademickiej malarza. Joniak niedługo po studiach został asystentem, a następnie adiunktem w jednej z pracowni malarskich. W latach 60. awansował do roli docenta, w latach 80. wraz z uzyskaniem tytułu profesora objął stanowisko dziekana Wydziału Malarstwa, a niedługo później również prorektora rodzimej uczelni.

Wczesne malarstwo Joniaka, pochodzące jeszcze z lat 50. i 60., jest obecnie mało znane, zarówno ze względu na niewielką liczbę ówczesnych wystaw, jak i zachowanych przykładów, powracających z wystaw zagranicznych często nie w komplecie. Ówczesna twórczość charakteryzowała się bardziej ascetycznym podejściem do realizmu przedstawianej sceny, i to w odzwierciedleniu przedmiotów, a także kompozycji i perspektywy. Martwe natury i pejzaże z lat 60. wyróżniają się również

wyrazistą geometryzacją i kubistycznym podziałem płaszczyzny, zakrawającym o abstrakcję. Jonik kontynuował ów kierunek również w latach 70., kiedy jego obrazy ewoluowały ku dynamicznej abstrakcji. Model, przedmiot czy widok stawały się dla niego jedynie pretekstem do uwolnienia drzemiącej wewnątrz ekspresji. Energia uwalniała się zazwyczaj w wyraźnym podziale płaszczyznowym i kontrastowej kolorystyce.

Od lat 80. w jego malarstwie zaczęło pojawiać się więcej spokoju. Obrazy zyskały urzekającą liryczność barw i światła. Późniejsze pejzaże i martwe natury są delikatniejsze i posiadają więcej swobody. Nie przeważają w nich już twarde podziały i geometryzacja, a lekkość symbolicznego oddania charakteru rzeczy. Ostatnie 30 lat twórczości Joniaka orbituje wokół śródziemnomorskich inspiracji. Częste podróże artysty do Grecji, Hiszpanii i południowej Francji zaowocowały rozjaśnieniem palety barwnej i ociepleniem światła, tak kluczowego w jego kompozycjach. Obrazy zdają się wibrować i rozmywać, są idealnym oddaniem krajobrazów i rzeczy widzianych przez pryzmat rozgrzanego słońcem powietrza południowych krańców Europy.

39 ↑

JULIUSZ JONIAK

1925-2021

"Fiord", 1976

olej/plótno, 85 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.'Joniak 76'
opisany na odwrociu: 'Juliusz Joniak | 1976 "Fiord" | 85 x 100 cm'

estymacja:
28 000 - 40 000 PLN
6 500 - 9 200 EUR

„Jest więc Joniak malarzem nastroju, czego – jak to już zostało powiedziane – nie należy mylić z mrocznymi stanami duszy, a wręcz przeciwnie. Joniak opiewa urodę świata i płynącego stąd życia, bo jest rasowym sensualistą w arystotelesowskim rozumieniu tego pojęcia. (...) Maluje tylko akwarelowe szkice. Nie tworzy więc jak impresjoniści, na żywo, a vista, pędzlem na długim trzonku dla szybszego zanotowania ulotnej gry światła i zmieniającego się pod jej wpływem zabarwienia przedmiotów. Nie odpisuje więc z natury, nie jej bowiem jest podporządkowany, lecz nastrojowi, który ona w sobie niesie i w nim wywołuje”.

Jerzy Madeyski, *Przesączyć kolor światłem a linią podkreślić kształt* [w:] Juliusz Joniak. Malarstwo, Kraków 2017, s. 103

Chociaż to południe Europy skradło serce Juliusz Joniaka, na jego obrazach z lat 70. pojawiają się również norweskie fiordy. Dzikość krajobrazu północy oraz znacząco odmienna paleta barwna skłaniały artystę do refleksji. Norweskie pejzaże Joniaka są zróżnicowane pod względem ujęcia płaszczyzny. Ostre, poszarpane krawędzie i ciemne tony skał wydobywają miękkość pastelowych odcienie nieba oraz skrzącą się, zielonkawą taflę wody. Kompozycję dopełniają unoszące się na powierzchni łodzie i nabrzeżna,

geometryzująca architektura. Pejzaż, choć ostatecznie pełen kolorów, emanuje oceanicznym chłodem. To niemal namacalne wrażenie zawdzięcza mistrzowskiemu ujęciu światła. Twórczość Joniaka swój wdzięk posiada właśnie w magicznym świetle, tak trafnie oddającym rzeczywistość, czy to wibrujących gorącym śródziemnomorskich miasteczek, czy też surowych, smaganych wiatrem fiordów.



40 ↑

JULIUSZ JONIAK

1925-2021

Martwa natura z gruszkami, 1999

olej/ płótno, 75 x 92 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Joniak 99.'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'JULIUSZ JONIAK " MARTWA NATURA Z GRUSZKAMI '99'

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

4 200 - 5 800 EUR

Prezentowany obraz poprzez swoją formę uwidacznia to, czym było malarstwo dla Juliusza Joniaka. Martwa natura została tu przedstawiona niezwykle dekoracyjnie i finezyjnie. Artysta za pomocą krótkich, dynamicznych pociągnięć pędzla stworzył żywą, ekspresyjną kompozycję o szczególnych walorach artystycznych. Martwa natura ustawiona na zdeformowanym stoliku wypełnia centralną partię obrazu, skupiając wokół siebie całą uwagę. Plamy barw, kładzione z impetem i rozmachem, nadają temu przedstawieniu ekspresji. Zestawienia kolorystyczne, na które zdecydował się malarz, są wysmakowane i kunsztowne. Przeważające błękity są przełamywane punktowymi żółcieniami, użytymi w partii kwiatów oraz gruszek, które efektownie ocieplają pracę, natomiast tło, precyzyjnie wypełnione srebrzystymi szarościami, znakomicie dopełnia kompozycję. Bujny, bezładnie wyeksponowany bukiet kwiatów, niedbale rozrzucone owoce i zwisający bezwiednie obrus wprowadzają pewien chaos i zawirowanie, rozbudzając całe przedstawienie. Wibrujące efekty świetlne i starannie dobrana paleta barw wyrażają postawę Joniaka wobec sztuki, wedle której najistotniejsze jest wrażenie estetyczne, oparte na formalno-plastycznych zabiegach stylistycznych. Takie podejście pozwala stawiać tego artystę w kręgu XX-wiecznych malarzy, kontynuujących założenia polskiego koloryzmu.



41 ↑

JAN WODYŃSKI

1903-1988

Akt z gitarą, 1965

olej/plótno, 116 x 73 cm

sygnowany p.g.: 'WODYNSKI'

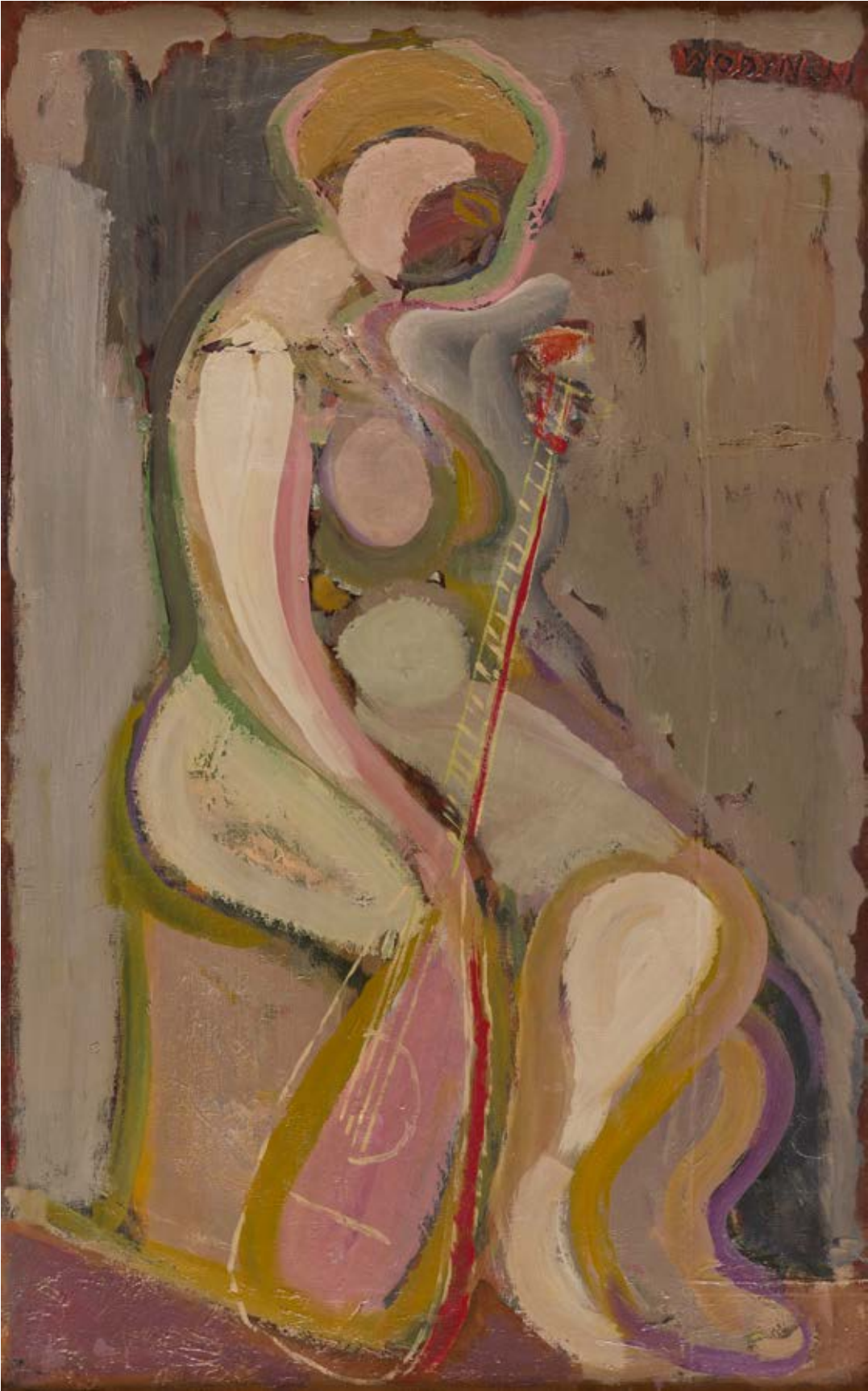
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Wodyński | AKT z gitarą ol. | 116 x 73 1965'

estymacja:

8 000 - 10 000 PLN

1 900 - 2 300 EUR

Jan Wodyński studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Wojciecha Weissa i Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Był członkiem kolorystycznej grupy Pryzmat działającej w latach 1930-1939. Uprawiał malarstwo sztalugowe i monumentalne zaliczane do nurtu koloryzmu. W latach 60. XX w. zaczął tworzyć dzieła abstrakcyjne. Prowadził szeroką działalność dydaktyczną. Był profesorem na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, w Szkole Sztuk Pięknych w Gdańsku oraz na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.



42 †

EUGENIUSZ GEPPERT

1890-1979

"Królowa"

olej/plótno, 101,5 x 81,5 cm

sygnowany p.d.: 'Eugeniusz Geppert'

estymacja:

14 000 - 18 000 PLN

3 300 - 4 200 EUR





Eugeniusz Geppert, wybitna postać polskiego malarstwa, którego artystyczne korzenie tkwią we Lwowie, gdzie przyszedł na świat w roku 1890. Swoje umiejętności i wiedzę artystyczną kształcił na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jego twórcza droga wiodła przez Paryż lat 20., gdzie, dzięki otrzymanemu stypendium, miał okazję zaprezentować swoje dzieła na prestiżowych wystawach Salonu Jesiennego, biorąc udział w edycjach z lat 1925, 1927 i 1928. To doświadczenie pozwoliło mu na rozwinięcie własnego stylu i zdobycie uznania w środowisku międzynarodowym.

Po zakończeniu wojny, Geppert związał swoje życie z Wrocławiem – miastem, które stało się dla niego nie tylko domem, ale i płaszczyzną do rozwijania kariery akademickiej i organizowania życia kulturowego. Jako pedagog, wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, dzieląc się swoją pasją i doświadczeniem z kolejnymi pokoleniami artystów. Jego wkład w rozwój wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, której był założycielem, był nieoceniony.

W świecie sztuki Geppert przede wszystkim znany jest z dzieł o tematyce batalistycznej, które stanowiły silny akcent w jego dorobku artystycznym. W swoich pracach czerpał inspirację z twórczości Piotra Michałowskiego oraz z dorobku rodziny Kossaków, co znalazło wyraz w licznych portretach konnych, scenach wyścigów czy polowań. Jego obrazy odznaczały się dynamizmem i dramaturgią, co sprawiało, że widz mógł niemal usłyszeć ryk armat i galop koni.

Po zmaganiach wojennych, Geppert poświęcił wiele swoich prac pejzażom Wrocławia, przenosząc na płótna urok i atmosferę miasta. Jego martwe natury, które tworzył głównie z wyobraźni, były świadectwem nie tylko mistrzostwa technicznego, ale i bogatej wyobraźni artysty. Geppert, z troską o detal i kolor, umiał oddać piękno natury i przedmiotów codziennego użytku, nadając im nowe, niepowtarzalne życie na płótnie.

43 ↑

EUGENIUSZ GEPPERT

1890-1979

"**Nad Sekwaną**", około 1957

akwarela, gwasz/papier, 54 x 80 cm
sygnowany p.d.: 'geppert'

estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

3 000 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

dar od artysty

kolekcja prywatna, Warszawa

Eugeniusz Geppert studiował malarstwo w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1925 otrzymał stypendium od Związku Polskich Artystów Plastyków na wyjazd do Paryża. Spędził tam trzy lata, prezentując swoje prace na salonach oraz wystawach w prywatnych galeriach. Pobyt w Paryżu zdecydowanie wpłynął na jego twórczość. Artysta odwiedzał muzea, gdzie poznawał prace dawnych mistrzów. Wiele wyniósł z twórczości impresjonistów oraz Paula Cezanne’a, od których czerpał bezpośrednie inspiracje w zakresie środków formalnych. Jego malarstwo staje się jasne, swobodne i niezależne od akademickich reguł. Czysto malarska forma zaczyna stanowić podstawę jego prac, w których kompozycja kolorystyczna jest sprawą priorytetową. Wedle założeń koloryzmu obrazy Eugeniusza Gepperta są przykładem malarstwa, dla którego siła koloru jest kluczowa. Barwa staje się nośnikiem formy i treści, determinuje układ kompozycyjny, a także efekty światłocieniowe i perspektywiczne. Osiągnięcie jak najlepszych zestawień kolorystycznych jest najważniejsze, gdyż warunkuje uzyskanie właściwego wrażenia estetycznego.

Prezentowany obraz jest doskonałym przykładem pracy, w której odpowiedni dobór barw oraz sposób ich nakładania są głównymi środkami artystycznymi, budującymi strukturę dzieła. Malarz z jednej strony częściowo stosuje długie, pionowe lub poziome pociągnięcia pędzla, które rytmizują i syntetyzują formę. Z drugiej strony partia wody została przedstawiona za pomocą drobnych, nakładających się na siebie plam o różnych odcieniach, tworzących efekt drgania. Wrażliowy charakter tego miejskiego pejzażu nawiązuje do impresjonistycznych prób uchwycenia ulotnej chwili. Praca prezentuje uwielbiany przez artystów temat paryskiego widoku na Sekwanę, mosty i wyspę Île de la Cité. Tym razem widok ten został przedstawiony z rzadkiej perspektywy: nieco z góry i prostopadle do biegu rzeki. Na wprost zarysowuje się wyspa wraz ze swoimi zabudowaniami (m.in. dwie wieże katedry Notre-Dame). Po bokach przedstawienia artysta ukazał aleje przy nadbrzeżu w otoczeniu bujnej zieleni, co niejako zamyka całą kompozycję. Sekwana przyciągała malarzy z całego świata, którzy ruszali na bulwary ze sztalugami i uwieczniali na swoich pracach malownicze widoki Paryża. W twórczości Eugeniusza Gepperta, przesyconej przedstawieniami oddziałów polskiego wojska i scen z kołmi, pejzaż paryski nie był tematem oczywistym i często spotykanym, co dodatkowo sprawia, że ta efektowna praca staje się jeszcze atrakcyjniejsza.



44 †

EUGENIUSZ GEPPERT

1890-1979

"Na wyścigach", 1953

akwarela/papier, 27,5 x 22 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Geppert 1953'

estymacja:

4 000 - 5 000 PLN

1 000 - 1 200 EUR

„Geppert ma swoje sprecyzowane oblicze artystyczne, a to jest rzeczą ważną. Jest to malarz polski, to znaczy, że jego pojęcie rzeczywistości opiera się na tradycjach polskich. Rzemiosło oraz sposób malowania wyniósł ze szkół francuskich. Połączenie tych dwóch biegunów formowało jego przedmioty konia i człowieka. Koń i człowiek to stale powtarzające się akcesoria w malarstwie Gepperta z dodatkiem pewnej dozy romantyzmu. W roku 1927 widziałem w Paryżu w „Salonie Jesiennym” jego obraz „Fanfary”, a później jeszcze kilka innych prac. Uderzyło mnie coś specyficznego – romantyczny koń wprowadzony w atmosferę innej rzeczywistości. To specjalna cecha, która Gepperta tak różniła od innych”.

Marek Włodarski, Wystawa malarstwa Eugeniusza Gepperta, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocław, 1957, s. 3



45 ↑

HANNA KRZETUSKA-GEPPERT

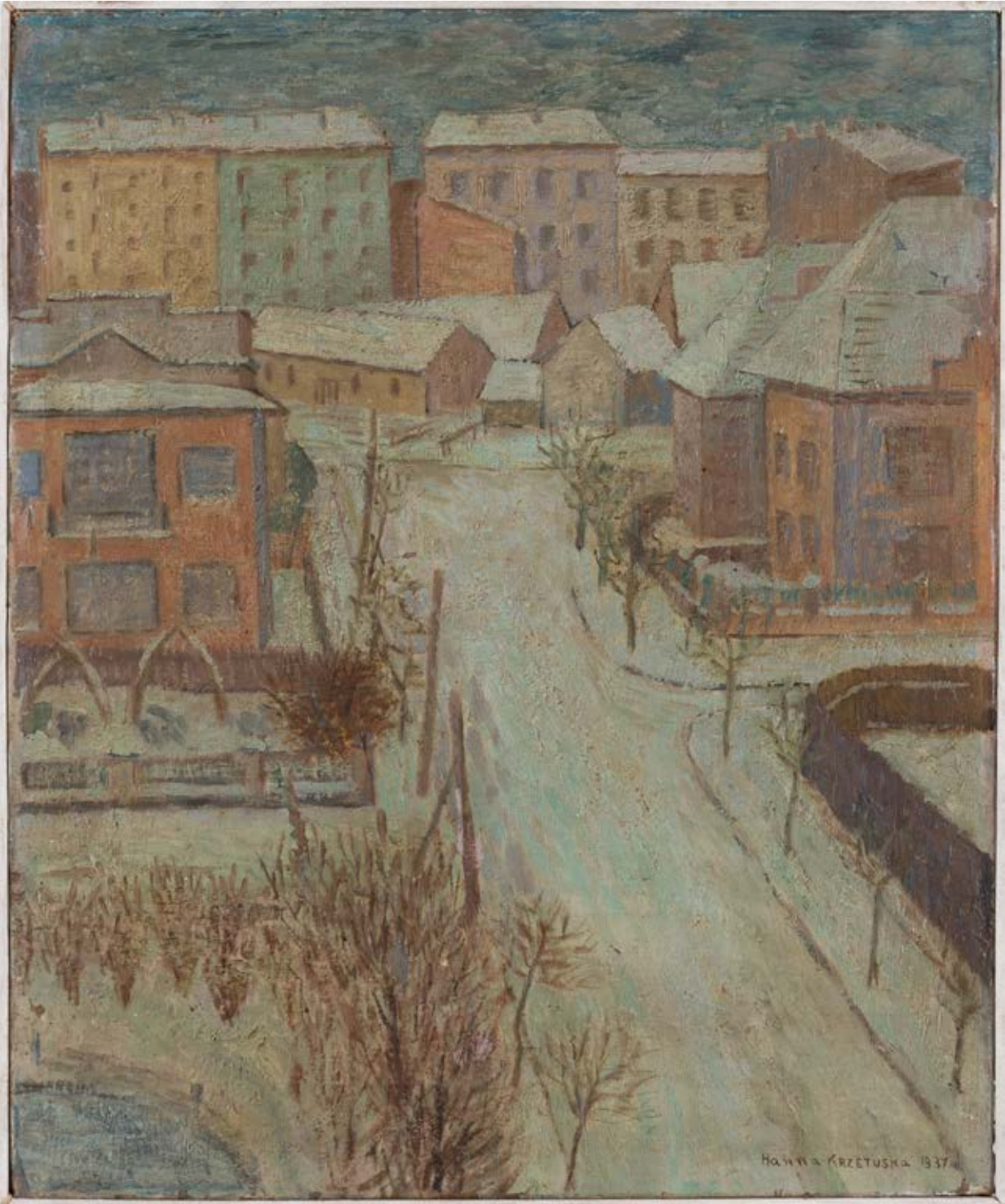
1903-1999

"Pejzaż miejski", 1937

olej/plótno, 68 x 56,6 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Hanna Krzetuska 1937 r.'

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 200 - 1 700 EUR

Dzisiaj sprawy te o tyle są na drodze ku poprawie, że sztuka nowoczesna znalazła swoich krytyków, którzy zresztą z kolei nie widzą żadnych wartości poza sztuką tzw. abstrakcyjną czy też bezprzedmiotową. Niestety, wiele rzeczy ciekawych utonęło bezpowrotnie, nie mieliśmy wówczas magnetofonów, a niejeden wieczór dyskusyjny wart był zarejestrowania na taśmie. Przypomina mi to jedną ostatnich moich rozmów ze Zbigniewem Pronaszką, kiedy tematem była współczesna sztuka. Padło pytanie, co to jest właściwie „współczesność”, gdzie się zaczyna? A Pronaszko, jak zawsze, uciął krótko: „współczesność – to my”. Hanna Krzetuska-Geppert, 15% Abstrakcji, Ossolineum: 1966, s. 181.



46 ↑

HANNA KRZETUSKA-GEPPERT

1903-1999

"**Formy 8/67**", 1967

olej/plótno, 68 x 51,5 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Krzetuska | Formy 8/67 | OL/PŁ | 72 x 56'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

„Bawi mnie niejednokrotnie, jak się okazuje, że po blisko czterdziestu latach małżeństwa, wiele osób nie wie, kto ja jestem – i że „też maluję”. Tylko że to nie Geppertowa maluje, a Krzetuska”.

Hanna Krzetuska-Geppert

Ważne informacje o dziele i możliwości nabywania z aukcji

W kontekście twórczości Hanny Krzetuskiej-Geppert często powtarzana jest teza, jakoby artystka tworzyła w cieniu wielkich artystów. O ile można tę kliszę zastosować to statusu i pozycji w środowisku artystki, to jednak sama jej twórczość była daleka od działalności z tzw. cienia. Prac Krzetuskiej-Geppert nie należy traktować jako malarstwa drugoligowego, bo takim z pewnością nie było. Zarówno dzieła utrzymane w duchu koloryzmu, jak i późniejsze realizacje abstrakcyjne wpisywały się w działalność artystów danej epoki i można je stawiać na równi ze zdobyczami najważniejszych ówczesnych twórców. Jak sama wspominała w swojej książce zatytułowanej 15% abstrakcji z 1965: „Swoje wzloty i upadki przeżywałam bardzo różnie. Denerwowałam się przeważnie wtedy, gdy napotykałam na opinię, że istnieję jedynie dzięki temu, że jestem żoną Eugeniusza Gepperta. Tymczasem tak nigdy nie było, bo moją karierę (o ile można się tak wyrazić) rozpoczęłam w r. 1926, kiedy Gepperta mało znałam (...)”. Artystka tworzyła w dwóch manierach. Mniej charakterystycznej manierze kolorystycznej, która przerodziła się czasem w malarstwo abstrakcyjne.

Ważne informacje o dziele i możliwości nabywania z aukcji

Krzetuska-Geppert była córką Karol Krzetuskiego (1869–1940) – majora piechoty i współ-założyciela Stronnictwa Demokratycznego. Studia odbyła w latach 1920-24 w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku im. Ludwiki Mehofferowej w Krakowie, pod kierunkiem wielu wybitnych artystów związanych z nurtem koloryzmu, między innymi pod okiem Zbigniewa Pronaszki. Ukończyła również artystyczne Wyższe Kursy dla Kobiet. W 1925 wyjechała do Paryża w celu kontynuowania edukacji. Wyjazd zdefiniował styl, którym Krzetuska-Geppert posługiwała się do połowy lat 60. To właśnie pokłosem tego wyjazdu jest utrzymana w duchu koloryzmu praca, która została zaprezentowana na tej aukcji. W latach 30. Krzetuska-Geppert została członkinią Związku Polskich Artystów Plastyków oraz grupy Zwornik, ugrupowania artystycznego założonego w Krakowie i działającego w latach 1929-39. Należeli do niego m.in.: Emil Krcha, Tytus Czyżewski, Zbigniew Pronaszko, Jerzy Fedkowicz, Czesław Rzepiński, Jerzy Wolff, Henryk Gotlib, Eugeniusz Geppert i Stanisław Pochwański. Z tej grupy, to właśnie Pronaszko miał bardzo duży wpływ na twórczość Krzetuskiej-Geppert i charakter jej prac w pierwszym okółowojennym okresie. Również na lata 30. przypada początek znajomości artystki z malarzem Eugeniuszem Geppertem, którego wkrótce poślubiła. W trakcie II wojny światowej działała w konspiracji pod pseudonimem „Błysk”, zbierając materiały z nasłuchów radiowych dla Biuletynu Informacyjnego Armii Krajowej. W 1946 osiadła we Wrocławiu, gdzie wspólnie z mężem Eugeniuszem doprowadziła do otwarcia uczelni artystycznej. Przez krótki czas pracowała jako pedagog we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Krzetuska-Geppert bardzo mocno angażowała się w działalność środowiska wrocławskiego, choć niejednokrotnie to środowisko było jej nieprzychylnie. Pozycja artystki bardzo szybko stała się przyczynkiem do wypracowania swego rodzaju buntowniczej postawy, którą można odnaleźć w jej realizacjach z lat 60. To wtedy Hanna Krzetuska-Geppert zdystansowała się wobec malarstwa utrzymanego w tradycji koloryzmu, a tym samym oddaliła się twórczo od działalności swojego męża, który tej tradycji pozostał wierny. Jako artystka niezależna zaczęła budować swoje kompozycje z ogromnych geometrycznych płaszczyzn barwnych, stosować odważne zestawienia kolorystyczne i zaskakujące rozwiązania w sferze faktury. W prezentowanej ofercie odnajdziemy dwie prace Krzetuskiej-Geppert, które stanowią świadectwo drogi, jaką przebyła artystka od malarstwa kolorystycznego do malarstwa abstrakcyjnego.



47 ↑

WACŁAW TARANCZEWSKI

1903-1987

"**Martwa natura ze skrzypcami na zielonym tle**", 1933-34

olej/plótno, 73 x 97 cm

sygnowany monogramem l.d.: "WT"

opisany autorsko na odwrociu, na krośnie malarskim nalepka wystawowa Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu oraz nalepka z opisem dzieła

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 600 - 6 900 EUR

POCHODZENIE:

własność artysty w Krakowie

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Wystawa retrospektywna Wacława Taranczewskiego, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1958

Wystawa zbiorowa Wacława Taranczewskiego, Muzeum Wielkopolskie, Poznań, listopad 1949

Wystawa prac malarskich i rysunków Wacława Taranczewskiego, Salon 35, Poznań, jesień 1936 (poz. 1)

Wystawa grupy „Pryzmat”, Dom Plastyków, Kraków, zima 1934

LITERATURA:

Joanna Pollakówna, Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939, Warszawa 1982, poz. 125 (il.)

Zdzisław Kępiński, Wacław Taranczewski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1958, poz. 4 (il.)

Wystawa zbiorowa Wacława Taranczewskiego, Muzeum Wielkopolskie, Poznań 1949, poz. 3

Wacław Taranczewski to jeden z najważniejszych reprezentantów polskiego koloryzmu. Malarz początkowo związany był ze środowiskiem artystycznym Poznania, gdzie po raz pierwszy zetknął się z awangardowymi tendencjami reprezentowanymi przez grupę „Bunt”, formistów i Augusta Zamoyskiego. W 1923 ukończył pierwszy rok studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, uczestnicząc w rozwijającym się wówczas ruchu futurystycznym. Kształcił się pod auspicjami Fryderyka Pautscha oraz Felicjana Szczyśnego Kowarskiego. Podążając śladem drugiego nauczyciela, przeniósł się w 1929 do Warszawy. Ten okres jego twórczości to czas wpływu nowoczesnego

koloryzmu spod znaku Tytusa Czyżewskiego. „Martwa natura ze skrzypcami na zielonym tle” nosi wyraźny rys inspiracji nowoczesnym koloryzmem Czyżewskiego, czy szerzej, sztuką postimpresjonizmu popularyzowane-go przez krąg kapistów. Młody Taranczewski eksplorował konstrukcyjny charakter barwy, podążając śladem wielkich, francuskich poprzedników, przede wszystkim Paula Cézanne’a. Obraz ten stanowi rarytas kolekcjo-nerski i niezwykle rzadki przykład wczesnej twórczości Taranczewskiego. Dzieło zostało zreprodukowane w kanonicznej do dziś syntezie malarstwa dwudziestolecia autorstwa Joanny Pollakówny (1982).



„Cechą szczególną indywidualności tego artysty, wyróżniającą go spośród malarzy jego pokolenia jest wybitny zmysł kompozycyjny. Wyraża się on skłonnością do wyrazistego podkreślania charakteru sylwety każdego z wprowadzonych do obrazu przedmiotów, umiejętnością łączenia tych sylwet w nadrzędne bogate całości oraz poszukiwaniem zgody i współbrzmienia między autentyzmem sytuacji i prawdą jej przeżycia, a umowną teatralnością dekoracyjnego patosu ukazującego plastyczną wielkość zjawiska. Wrażliwość przy tym na precyzyjną montażu równa jest swobodzie i polotowi, które z kompozycji robią jakby wielki, liryczny śpiew”.

Zdzisław Kępiński, Wacław Taranczewski, Poznań 1958, s. 5



48 ↑

WACŁAW TARANCZEWSKI

1903-1987

Pejzaż miejski, lata 50. XX w.

olej/ płótno, 71,5 x 81 cm

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 600 - 6 900 EUR

OPINIE:

poświadczenie autentyczności syna artysty Pawła Taranczewskiego z dn. 8 listopada 1994 roku

Prezentowany pejzaż jest utrzymany we właściwej Taranczewskiemu stylistyce, opartej na podzielonych plamach barwnych o drgającej materii malarskiej. Artysta za pomocą konturów konsekwentnie pooddzielał pola wypełnione poszczególnymi kolorami. Te cechy malarskie charakteryzują zarówno indywidualny styl malarza, jak również tendencje popularne wśród przedstawicieli koloryzmu. Mowa o dogłębnych analizach zestawień kolorystycznych i poszukiwaniu najdoskonalszych efektów estetycznych. Dążenia Taranczewskiego odzwierciedla prezentowana praca, której walory estetyczne zostały zdominowane przez siłę koloru. Budynki i ulice utrzymane w odcieniach fioletu komponują się z żółciami i pomarańczami, co dopełnia intensywne granatowe tło. Barwna i żywa kompozycja jest niebywale dekoracyjna, a równocześnie zrównoważona i statyczna. Pejzaże to częsty motyw w twórczości Wacława Taranczewskiego. Panoramy i niewielkie wycinki miast pozwalały malarzowi na eksperymenty formalne, takie jak deformacje i zaburzenia perspektywy, niekiedy zbliżające go do abstrakcji. Malarz w latach 30. XX wieku uczestniczył w wyjazdach plenerowych, które nauczyły go bacznej obserwacji natury i otoczenia. W trakcie tych artystycznych wycieczek zdobywał warsztat, który w następnych latach pozwolił mu na wykształcanie własnego stylu, opartego na syntezie form i spłaszczeniu perspektywy. Te osobliwe poszukiwania istoty estetycznej malarstwa świadczą o eksperymentalnym i analitycznym podejściu Taranczewskiego do sztuki.



49 ↑

WACŁAW TARANCZEWSKI

1903-1987

Martwa natura z przyborami malarskimi, lata 60. XX w.

olej/plótno, 63,5 x 75 cm

sygnowany l.d.: 'W.Taranczewski'

sygnowany l.d. 'W. Taranczewski'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 500 - 4 600 EUR





W PRACOWNI KOLORYSTY

„W pracowni przy placu Matejki odwiedził Ojca Roman Ingarden, oglądał serię rysunków i akwarel – Małą malarkę, Martwą Naturę ze świątkiem, Koncert w Atelier, Trio... Według Ingardena malując wiele wersji jednej martwej natury, artysta rozważał różne możliwe harmonie barw na płótnie. Ojcowe serie zawierają coś jeszcze, malując je budował malarskie światy możliwe.

Serie nasuwają jeszcze jedną interpretację dróg Wacława Taranczewskiego. Chadzał on mianowicie drogami opisanymi przez Władysława Stróżewskiego – drogą spontaniczności bądź kontroli, konsekwencji lub akceptacji przypadku, poddania się temu co dane lub dominacji woli malarza, swobody ręki lub rygoru położenia plam i linii, improwizacji wyczulonej na to co nieprzewidywalne lub kalkulacji w komponowaniu obrazu; drogą nowatorstwa opartego na akceptacji przypadku lub drogą perfekcjonizmu... Te drogi przenikają się i splatają w poszczególnych seriach nigdy nie występując czyste in concreto”.

Paweł Taranczewski, Drogi mego Ojca, „Art & Biznes” nr 6, 2005, s. 23

Wacław Taranczewski rozpoczął swoją edukację w Szkole Sztuk Zdobniczych w Poznaniu, gdzie zetknął się ze sztuką awangardową prezentowaną przez ugrupowanie „Bunt”. Mimo problemów finansowych wyjechał do Krakowa, by studiować w Akademii Sztuk Pięknych. Kształcił się m.in. pod kierunkiem Fryderyka Pautscha i Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, poznał też formistyczne obrazy Zbigniewa Pronaszko oraz rzeźby Augusta Zamoyskiego. Taranczewski pod wpływem swojego nauczyciela Felicjana Szczęsnego Kowarskiego wyjechał do Warszawy, gdzie kontynuował kształcenie w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Kiedy początkiem lat 30. prosto z Paryża przyjechał do Warszawy Tytus Czyżewski, stołeczne środowisko artystyczne ożywiło się. Zainspirowane formistycznymi teoriami Tytusa zaczęło tworzyć w duchu europejskiego malarstwa kolorystycznego. Taranczewski zafascynowany tym nurtem w 1933 wstąpił do grupy „Pryzmat”, do której należał Szczęśny Kowarski, a także Juliusz Studnicki czy Marian Jaeschke. Taranczewski był aktywnym artystą, wystawiał swoje prace na krajowych i zagranicznych salonach oraz angażował się w działalność naukową. Tematyka obrazów Taranczewskiego obejmowała głównie martwą naturę, portrety i pejzaże. Artysta przeszedł długą drogę twórczą, w trakcie której poznał najrozmaitsze kierunki artystyczne i indywidualne osobisto-

ści, z których twórczości czerpał inspirację. Malarze, którzy realnie ukształtowali jego stosunek do malarstwa, należeli przede wszystkim do kręgu postimpresjonistów francuskich, wśród których należy wymienić Pierre'a Bonnard i Henriego Matisse'a. Zabiegi Taranczewskiego w zakresie form i kolorystyki nasuwają skojarzenia z ekspresyjnymi i żywymi realizacjami wcześniej wspomnianych artystów. Martwa natura to temat, który często powracał w pracach Wacława Taranczewskiego. Tworzył rozbudowane kompozycje, powtarzając je w różnych wariantach kolorystycznych i aranżacyjnych. Od lat 50. kolorystyka w obrazach Taranczewskiego zaczęła nieco przygasać, w jego pracach pojawiły się subtelne zestawienia szarości i brązów. Prezentowaną pracę cechuje prostota i rytm, budowany dzięki prostym liniom i kątom. Układ przyborów malarskich, ustawionych na stoliku, wydaje się przypadkowy, ale wprowadza ład i harmonię.

Przy statecznym charakterze kompozycji i pozornie spokojnej kolorystyce obraz nie jest pozbawiony ekspresji, którą Taranczewski wydobyl dzięki krótkim pociągnięciom pędzla i odpowiednio dobranym zestawieniom kolorystycznym.

KAROL LARISCH

1902-1935

"Portret Taranczewskiego", przed 1935

olej/plótno, 65 x 48 cm
opisany na odwrociu: 'LARISCH | Portret Taranczewskiego | Własność E. Krchy'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 800 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja malarza Emila Krchy
kolekcja prywatna, Poznań

Karol Larisch studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Ignacego Pieńkowskiego, Józefa Pankiewicza i Felicjana Kowarskiego. W 1926 znalazł się w Paryżu, gdzie kontynuował studia u Pankiewicza, wiążąc się z przebywającą tam grupą kapistów. Pracował w Luwrze, kopiując dzieła dawnych mistrzów, co pozwoliło mu dokładnie przestudiować tę sztukę. Szczególne wrażenie wywarło na nim malarstwo francuskie XVIII wieku, zwłaszcza twórczość Antoine Watteau. Tematy jego obrazów to przede wszystkim sceny mitologiczne, motywy zabaw, pikników, a także martwe natury, portrety i akty. Wśród pejzaży malowanych przez Larischa częstym tematem były krakowskie Planty oraz kameralne zakątki miejskie i wiejskie. W początkowej twórczości artysta tworzył obrazy o stonowanej kolorystyce z wyraźnym światłocieniem i poprawną perspektywą. Z czasem, wraz z poznawaniem malarskich założeń koloryzmu, jego malarstwo stawało się coraz jaśniejsze i barwne. Perspektywa i prawidłowe proporcje zostały zatracone na rzecz zestawień kolorystycznych, dających czysto wrażeniowe efekty. Larisch był sumiennym artystą, który intensywnie pracował nad warsztatem. Dzięki temu osiągnął wysoki poziom techniczny i wyrafinowaną biegłość w komponowaniu zestawień kolorystycznych.

Prezentowany obraz to portret innego malarza kolorysty – Wacława Taranczewskiego. Obraz jest przykładem malarstwa, gdzie sposób kładzenia farby oraz jej kolor są głównym środkiem przekazu. Forma jest budowana za pomocą krótkich pociągnięć pędzla i drobnych plam barwnych o rozmaitych odcieniach. Światłocien i głębia są wyrażone poprzez odpowiednie zestawienie kolorów. Operowanie odpowiednią paletą barw widoczne jest na bogatym tle, gdzie nakładające się na siebie plamy barwne dynamizują kompozycję. Zarys postaci zbudowany jest z wykrzywionych linii, co rytmizuje i ożywia obraz. Mimo finezyjnej, wrażeniowej formy, portretowany mężczyzna został przedstawiony w sposób realistyczny. Rysy twarzy odzwierciedlają jego rys psychologiczny. Artysta ma na sobie białą koszulę i czerwoną kamizelkę, a w rękach trzyma gitarę. W porównaniu do dokładnie przedstawionych górnych partii ciała portretowanej postaci, dolne partie zamazują się i zlewają ze sobą. Efektywna praca Karola Larischa jest popisem jego warsztatowych i artystycznych umiejętności oraz pozwala stawiać go wśród czołowych kolorystów polskich.



51↑

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:

18 000 - 25 000 PLN

4 200 - 5 800 EUR

WYSTAWIANY:

Emil Krcha 1894-1972. Malarstwo, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 22 listopada 1978 - 5 czerwca 1979

Zamek w Sanoku, czerwiec-lipiec 1989

LITERATURA:

Emil Krcha 1894-1972. Malarstwo, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 22 listopada 1978 - 5 czerwca 1979,

poz. 142

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 wwar-szawskiej 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, Vlamnickiem 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 przy-padku, 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.



52 †

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Autoportret artysty, lata 30. XX w.

olej/deska, 56 x 48 cm
sygnowany p.d.: 'Eibiche'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 100 - 10 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Karola Zolicha
kolekcja prywatna, Niemcy
dom aukcyjny Dorotheum, Wiedeń, grudzień 2022
kolekcja prywatna, Polska

W latach 30. XX wieku Eibisch zyskał dużą renomę na paryskiej scenie artystycznej. Artysta podpisał kontrakty z Leopoldem Zborowskim i Georgesem Bernheimem, którzy promowali jego twórczość oraz zawarł liczne przyjaźnie z cenionymi malarzami i pisarzami swojej doby. Po II wojnie światowej, jako profesor warszawskiej Akademii, był jednym z najważniejszych polskich malarzy w ogóle. Jego prace wystawiano na wszystkich znaczących pokazach w kraju i za granicą. Renomę jego twórczości ugruntowała m.in. prestiżowa Międzynarodowa Nagroda Guggenheima (1960), którą wcześniej (1956) otrzymał Jan Cybis.

Pisarz i przyjaciel Eibischa Roger Martin du Gard pisał o charakterze jego dzieła: „Eibiche należy do tych, którzy podlegając naciskowi własnego temperamentu i jednocześnie w swej sztuce podstawowe wartości współczesne, pracuje w sposób niestrudzony nad zgłębieniem tajemnicy wielkiej tradycji”. Prezentowany pracowniany autoportret w istocie dialoguje z wielką tradycją spod znaku Velazqueza czy Rembrandta. W stosunkowo ciemnej przestrzeni pracowni dostrzegamy stojącego frontem do widza artystę. W typowy dla Eibischa sposób przedmioty zacierają swoje kontury, postać na drugim planie jest ledwie dostrzegalna, a artysta tworzy migotliwą mozaikę barwną zatopioną w dużej ilości olejnego spoiwa. Anegdota jest jedynie przyczynkiem do tworzenia kompozycji-harmonii barwnej malarskich tonów. Choć w jego malarstwie niejednokrotnie pojawiają wyraziste tony barwne, to najczęściej posługuje się zawężonymi i wyrafinowanymi zestawami barwnymi. Eibisch uważał, że „kolorystą można być zarówno używając barw silnie działających, pełnych, o dużej widoczności, jak używając wąskiej gamy brązów, szarości, bieli, czerni” i takie postrzeganie przezeń koloryzmu silnie zaważyło nad obrazem malarstwa polskiego II połowy XX stulecia.



„(...) dla mnie jest on nie tylko malarzem,
lecz Malarzem. To znaczy człowiekiem,
którego życie może się wyrażać wyłącznie
za pomocą pędzli i farb; człowiekiem
z rodziny Velazquezów, Delacroix, tych,
którzy byli przede wszystkim malarzami,
a nie fabrykantami obrazów”.

Roger Martin du Gard



53 ↑

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Martwa natura z oliwkami, 1923

olej/plótno, 38 x 45 cm

sygnowany l.g.: 'Eibisch'

na odwrociu szkic martwej natury, datowany i opisany na odwrociu: '1923 | Paris'

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 200 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Karola Zolicha

kolekcha prywatna, Niemcy

„Interesuje mnie tylko malarstwo”.

Eugeniusz Eibisch

Po studiach u Jacka Malczewskiego i Wojciecha Weissa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1912-20), w 1922 roku Eugeniusz Eibisch wyjechał do Paryża w 1922 jako stypendysta rządu francuskiego. Malarz przebywał we Francji aż do 1939 roku i w tym czasie krystalizowała się jego twórczość na bazie nowoczesnych wzorów malarstwa postimpresjonizmu i Szkoły Paryskiej. Mirosław Paroszkiewicz twierdzi zresztą, że „Eibisch na zawsze pozostał artystą z Montparnasse”, gdyż przez całą twórczość obserwował i rozwiązywał problemy artystyczne nurtujące sztukę zachodnią, a której centrum stanowił Paryż. Prezentowana „Martwa natura z owocami” to jeden z wcześniejszych znanych jego obrazów, który współtworzy zespół martwych natur z 1923 roku. Należą do niego „Martwa natura” i „Buldeneże” (obydwa z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie) czy „Martwa natura z dzbanem i jabłkami” (ok. 1924, Muzeum Podlaskie w Białymstoku). Podobnie, konturowo rozwiązaną martwą naturę odnajdziemy też w „Kobiecie z jabłkami” (ok. 1919-20, Muzeum Okręgowe w Toruniu). „Malarstwo to jest wypełnianie płaszczyzny kolorem i formami” uważał Eibisch. Tak w „Martwej naturze z owocami”, na wzór Cézanne’a, odnajdziemy płaskie plamy barwne obwiedzione wyraźnym konturem. Wrażenie przestrzenności wynika z ich relacji, a Eibisch ostatecznie, właśnie na początku lat 20., porzuca klasyczne zasady perspektywy. Występuje tu rodzaj przybliżenia przedmiotów do widza i specyficzne zakrzywienie linii horyzontu (tutaj może jednakie z krawędzią stołu), znane dobrze i z późniejszych prac artysty. Prezentowana, niezwykle rzadka praca pochodzi ze zbioru Karola Zolicha, legendarnego krakowskiego kolekcjonera i patrona malarzy-kolorystów, blisko zaprzyjaźnionego z Eibischem.



54 ↑

ZBIGNIEW PRONASZKO

1885-1958

Portret Basi w niebieskiej sukience, 1952

olej/plótno, 65,2 x 50,5 cm

sygnowany p.g.: 'Z. Pronaszko'

datowany i opisany na odwrociu: 'Portret B. Zolich | 1952 | KRAKÓW'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Karola Zolicha

kolekcja prywatna, Niemcy

Zbigniew Pronaszko był współtwórcą pierwszego polskiego awangardowego ugrupowania – formistów. W programowym tekście grupy z 1917 roku Pronaszko wyraził przekonanie, że najważniejszymi składnikami twórczości są forma i barwa. Skupieni wokół formistów artyści, dążyli do uproszczenia, geometryzacji oraz deformacji przedstawienia. Chociaż formistyczny etap twórczości, w jego malarstwie trwał zaledwie kilka lat, to każdą fazę twórczości Zbigniewa Pronaszki charakteryzowała świeżość i odkrywczność. 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 okresie powojennym Pronaszko został rektorem krakowskiej Akademii i próbował łączyć konwencję swojej sztuki z doktryną realizmu socjalistycznego. Według malarza Jacka Waltosia „koloryzm, zasadzając się na zmysłowych, hedonistycznych upodobaniach, skonfrontowany został drastycznie z okrutnym czasem XX wieku, na który nie chciał czy nie umiał odpowiedzieć. Ale być może stał się azylem”. Prezentowany, uroczy dziecięcy portret istotnie stanowi raczej wyraz radości życia niż trudów egzystencji artysty w dobie stalinizmu. Mała modelka była córką legendarnego krakowskiego kolekcjonera i patrona artystów, Karola Zolicha. W tym samym okresie Pronaszko portretował takie sławy jak Ludwik Solski czy Xawery Dunikowski. Prezentowane dzieło stanowi znakomitą próbę dojrzałego stylu Pronaszki, ale też interesujący dokument życia artystycznego w krótko powojennej Polsce.



55 †

STANISŁAW BORYSOWSKI

1901-1988

Martwa natura, lata 20.-30. XX w.

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

estymacja:
7 000 - 9 000 PLN
1 700 - 2 100 EUR

Twórczość Stanisława Borysowskiego dojrzywała w orbicie sceny artystycznej Kra-kowa lat 20. i 30. XX wieku. Malarz studiował w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1926-31, będąc uczniem Władysława Jarockiego, Ignacego Pieńkowskiego i Stanisława Kamockiego. W latach 1933-34, pod auspicjami Józefa Pankiewicza, szko-lił się w paryskim oddziale krakowskiej Akademii. W 1932 roku realizował stypendium Funduszu Kultury Narodowej we Włoszech. Od okresu II wojny światowej Stanisław Borysowski związany był z najważniejszymi ośrodkami artystycznymi w kraju, zarów-no pod względem praktycznym jak i akademickim – od 1946 roku był profesorem i kie-rownikiem Zakładu Malarstwa na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, a w latach 1954-72 równolegle uczył w Gdańsku, gdzie funkcję dziekana Wydziału Malarstwa. Malarstwo Borysowskiego, w swych początkach naznaczone wpływem szkoły Pan-kiewicza, podlegało w ciągu lat przemianom stylistycznym, z których najistotniejsza nastąpiła około 1956. Artysta odszedł od figuracji, zaczął tworzyć kompozycje abstrak-cyjne, w które jednak często włączał sugestie przedmiotowe. Obrazy budowane były z wyraźnie zdefiniowanych, płaskich pól, zróżnicowanych kolorystycznie, walorowo i fakturowo, wchodzących nawzajem w dynamiczne konfiguracje, co sprawia, że prace są pełne ruchu, napięć, czasem dekoracyjne. Prezentowane dzieło pochodzi z okresu międzywojennego, kiedy Borysowski posługiwał się delikatnym modelunkiem, subtel-ną, jasną gamą barwną i poetyckim nastrojem.



56 †

JERZY LUBAŃSKI

1925-2005

"Zielone jabłka"

olej/plótno, 65 x 81 cm
sygnowany l.d.: 'LUBAŃSKI'
na odwrociu nalepka Ministerstwa Kultury i Sztuki

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 700 - 2 300 EUR

WYSTAWIANY:
„Wiosenna okręgowa wystawa plastyki”, Pałac Sztuki, Kraków, 5.1956

LITERATURA:
Wiosenna okręgowa wystawa plastyki, kat. wyst., ZPAP Okręg Krakowski, poz. kat., 82, nlb (il.)



57 †

JERZY PANEK

1918-2001

Pejzaż, 1946

olej/plótno, 15,5 x 25,5 cm

sygnowany i datowany ołówkiem na odwrociu: 'Jerzy Panek 46'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 900 EUR



Twórczość Jerzego Panka jest kojarzona przede wszystkim z drzeworytami. Ciosane czy też haratane dechy, jak mawiał sam artysta, stały się jego wizytówką i przyniosły mu światowy rozgłos, a na rodzimym gruncie nagrodę imienia Jana Cybisa, którą artysta otrzymał w 1986. Równolegle jednak z grafiką Panek rozwijał swoje malarstwo i rysunek. Studiował w Krakowie w latach 1937-42 w Państwowym Instytucie Sztuk Pięknych - pod kierunkiem Andrzeja Jurkiewicza i Władysława Jarockiego. Następnie w okresie okupacji kształcił się w Kunstgewerbeschule, gdzie poznał między innymi Adama Hofmanna i Mieczysława Porębskiego. Następnie w latach 1945-48 kontynuował naukę w ASP, tym razem pod opieką Eugeniusza Eibischa i Zbigniewa Pronaszki. Dyplom uzyskał w 1955. Krótko, na przełomie lat 1967 i 1968, pracował jako pedagog. Jednak szybko opuścił mury uczelni. Sztynne ramy akademickiego nauczania nie były w stanie utrzymać temperamentu artysty. Panek zdecydowanie lepiej odnajdywał się w roli outsidera, choć nigdy nie stronił od kontaktów z innymi artystami. Jednak gdy tworzył, całkowicie się temu poświęcał, a to wymagało od niego wyrzeczeń, na które nie mógłby sobie pozwolić, pracując na uczelni.

W zasadzie punktem wyjścia, jak w przypadku wielu artystów pokolenia Jerzego Panka, tworzących po wojnie w Krakowie, była tradycja koloryzmu. Ta tradycja równała się często z dosyć rygorystycznym akademickim podejściem do umiejętności technicznych, które dla niektórych było przekleństwem, dla wielu jednak dawało możliwość opanowania warsztatu, z którego artysta korzystał w trakcie całej swojej późniejszej kariery. Krakowska edukacja dawała fundament, z kolei możliwość kształcenia się pod okiem kolorystów pewien zasób cech w sferze kreatywnej, które ujawniały się dopiero z czasem. Jedną z tych umiejętności, wspólnych wszystkim zanurzonym w tej krakowskiej tradycji, była zdolność posługiwania się plamą barwną. Artyści z tego kręgu bardzo dobrze rozumieli też przestrzeń i potrafili przenieść wrażenie rzeczywistości na płaskie płótno właśnie za pomocą bardzo schematycznych plam barwnych. Edukacja w kręgu kolorystów wyzwalała też pewną dozę buntu i już po zakończonej edukacji otwierała drogę do najśmielszych eksperymentów formalnych.

Prezentowana praca pochodzi z wczesnego, studenckiego okresu w twórczości artysty i wykazuje wiele cech charakterystycznych edukacji w duchu koloryzmu. Odnajdziemy tutaj schematyczność, plamę barwną i impast, które stały się wyznacznikiem tej krakowskiej tradycji. Panek stworzył wiele prac w tym duchu, które cechują się dużą dozą poetyckiego uroku, nieraz zestawionego z lirycznym humorem. Prezentowana praca nosi jeszcze jedną bardzo ważną cechę. Została wykonana na niewielkiej desce, co w latach 40. XX wieku było dosyć powszechnym podłożem z uwagi na utrudniony dostęp do materiałów. Artyści często malowali, wykorzystując przygodne materiały malarskie, co nadaje tej pracy wyjątkowy charakter. Deska Panka staje się dokumentem z życia artystów powojennego Krakowa, ale też świadectwem edukacji i akademickiej atmosfery, w której wyrosło tak wielu znakomych polskich artystów. Warto zestawiać tę wczesną pracę z późniejszymi malarskimi realizacjami Panka, żeby w pełni zrozumieć drogę, jaką artysta pokonał na przestrzeni lat. Z czasem Panek porzucił kolorystyczną plamę barwną na rzecz bardziej ograniczonego, modernistycznego języka malarskiego. Podobnie jak w drzeworytach, bardzo zawężył swoją paletę tematów i wątków, ograniczając się głównie do przedstawiania schematów ludzi i zwierząt. Odrzucił anegdotę, rezygnował z niepotrzebnej gadatliwości w sferze kolorów, motywów i form. Jego metodę twórczą można by opisać terminem: chłopski modernizm. Jego toporne bryły, zdeformowane postacie, choć bardzo ludowe w swoim charakterze, bardzo odważnie przekraczały konwencje dawniej ustanowione w ramach nauczania w duchu koloryzmu. Niewielkie prace Panka miały jeszcze jedną cechę charakterystyczną. O ile jego grafiki były pracami, które artysta chętnie pokazywał i wysyłał na konkursy na całym świecie, o tyle jego twórczość malarska pozostawała głównie w sferze prywatnej. Wiele z dzieł malowanych przez Panka trafiało w ręce przyjaciół artysty i tak też mogło stać się z pracą prezentowaną na aukcji.



58 †

CZESŁAW RZEPIŃSKI

1905-1995

Martwa natura z owocami

olej/plótno, 43 x 71 cm
sygnowany p.g.: 'Rzepiński'

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 200 - 1 700 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



SIŁA KOLORU

Wedle założeń koloryzmu obrazy Czesława Rzepińskiego są przykładem malarstwa, dla którego siła koloru jest priorytetem. Barwa staje się nośnikiem formy i treści, determinuje układ kompozycyjny, a także efekty światłocieniowe i perspektywiczne. Osiągnięcie jak najlepszych zestawień kolorystycznych jest najważniejsze, gdyż warunkuje uzyskanie właściwego wrażenia estetycznego. Rzepiński malował tak, aby nie pozostawić choćby skrawka płótna bez odpowiedniego koloru, który jest środkiem wyrazu. Plamy barwne nakładają się na siebie, co ożywia kompozycję i ją dynamizuje. Czesław Rzepiński w 1937 wraz z Józefem Jarewą i Józefem Mroszczakiem założył Szkołę Malarstwa im. Aleksandra Gieryskiego. Okres okupacji hitlerowskiej spędził w Krakowie. Od 1945 pracował w Akademii Sztuk Pięknych, gdzie został mianowany profesorem i kilkakrotnie pełnił funkcję rektora. Rzepiński brał udział w wielu wystawach krajowych i zagranicznych. Na przełomie 1975 i 1976 w Warszawie i Krakowie odbyła się monograficzna wystawa jego prac, której towarzyszył obszerny katalog.

Czesław Rzepiński delectował się kolorem, zestawiał barwy ciepłe i zimne, budował linię niekiedy grubymi pociągnięciami pędzla, a niekiedy za pomocą krótkich uderzeń, tworzących drobne plamki. Idee Rzepińskiego zdradzają oddziaływanie francuskich postimpresjonistów, m.in. Pierre’a Bonnard’a i Henriego Matisse’a. Artysta często porzucał prawidłową perspektywę i płaszczyznowość na rzecz dekoracyjności i wydobywania odpowiednich efektów kolorystycznych. Światło obrazował za pomocą odpowiedniego ułożenia plam barwnych i kładzenia blików świetlnych. Doskonały warsztat malarski pozwalał mu na zabawę paletą barw, czego wynikiem były naprawdę wytworne doznania artystyczne. Prezentowana w katalogu martwa natura jest śladem artystycznych poszukiwań malarskich i wraz z innymi tego typu pracami uosabia jego kolorystyczne tendencje. Na szczególną uwagę zasługuje sposób, w jaki malarz potraktował płaszczyznę, na której leży talerz z owocami. Materiał obrusu układa się w linie, tworzące intrygujące fałdy. Jest to fantazja samego artysty i dowód jego bujnej wyobraźni oraz siły kreacji. Równie interesujące jest samo tło, przedstawiające szerokie okno z kratami oraz fragment ściany z półką i ułożonymi na niej przedmiotami. W tej partii obrazu malarz zastosował jaskrawe żółcie, które nadają pracy osobliwego nastroju oraz po prostu ożywiają kompozycję. Z pozoru proste przedstawienie misy z owocami stało się zatem niezwykle wysmakowaną kompozycją o wyjątkowych walorach artystycznych.

59 ↑

CZESŁAW RZEPIŃSKI

1905-1995

Martwa natura z jabłkami i kwiatami

olej/plótno, 56 x 74 cm

sygnowany p.d.: 'Rzepiński'

na odwrociu numer inwentaryzacyjny i stemple wywozowe

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 900 EUR

Czesław Rzepiński rozpoczął swoją edukację w krakowskiej Wolnej Szkole Malarstwa Ludwiki Mehofferowej, prowadzonej przez Zbigniewa Pronaszkę i Jerzego Fedkowicza. W latach 1926-29 kontynuował naukę w Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Wojciecha Weissa, Władysława Jarockiego i Felicjana Kowarskiego. Po studiach wyjechał do Paryża, gdzie pod okiem mistrza i ojca koloryzmu Józefa Pankiewicza poznawał dzieła francuskich mistrzów, m.in. Paula Cézanne'a i Pierre'a Bonnard. Artyści skupieni wokół Pankiewicza bez konkretnego programu, ale z zapałem i determinacją studiując dzieła dostępne na paryskich salonach i muzeach, poszukiwali takich środków formalnych, które warunkowałyby rzeczywistą istotę malarstwa. Ich eksperymenty badawcze koncentrowały się wokół koloru jako nośnika światła oraz jego wpływu na modelowanie przestrzeni. I tak Czesław Rzepiński w swojej twórczości uosabia te kolorystyczne założenia, stawiając barwę i odpowiednie nią operowanie na pierwszym miejscu. Forma nie jest tu tylko nośnikiem treści, ale istotą i celem dzieła. Po powrocie z Paryża malarz wiąże się z krakowską grupą Zwornik, zrzeszającą artystów o kolo-

rystycznych tendencjach malarskich. Realizacje Rzepińskiego to barwne kompozycje, w których gęsto kładzione plamy barwne dekoracyjnie zajmują całe pole obrazu. Płaszczyznowość kompozycji współgrała z wibrującymi plamami barw, układającymi się w żywe przedmioty, krajobrazy, wizerunki. Kontrastowe zestawianie barw zimnych i ciepłych, a także finezyjnie prowadzone linie i niekiedy grube kontury nadawały jego pracom walorów dekoracyjnych.

Rozbudowana kompozycja prezentowana w katalogu jest esencją poszukiwań malarskich Rzepińskiego. Martwa natura przedstawiona przez malarza stanowi popis jego plastycznych i formalnych umiejętności, w których za pomocą barw budowany jest układ kompozycyjny oraz walory estetyczne. Gęsto kładzione plamy barwne, tworzące malarskie, barokowe tło dają czysto wrażeniowy efekt, co dotyczy się także artystycznie przedstawionego obruśu, którym przykryty jest stół.



60 †

ZENON KONONOWICZ

1903-1971

"Zima", 1956

olej/plótno, 44,5 x 63 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kononowicz 956'

na odwrociu nalepka Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Radomiu z opisem pracy

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 200 EUR



HISTORIA BOSEGO

Przed II wojną światową podpisywał swoje obrazy „Zwiast”, później nieco pojawiła się sygnatura „Kanon”, a od lat 50. również „Bosy”. Legenda lubelska głosiła, że Zenon Kononowicz był bosy z upodobania.

BYŁ PO PROSTU niezależnym, samodzielnym duchowo artystą. Chciał iść swoją drogą czyniąc kompromisy i ustępstwa jedynie wtedy, gdy było to absolutnie niezbędne.

Na rynku sztuki pojawiają się nie-zbyt często, ale stosunkowo regularnie, obrazy podpisane „Kanon”. Niekiedy zaskakuje różnorodność tych prac, zdawałoby się niekonsekwencja stylistyczna. Artysta upodobał sobie metodę i tematykę kolorystowską (pejzaż, martwa natura, portret), choć w jego dorobku pojawiają się i sceny figuralne o aspiracjach monumentalnych, i wątki realistyczne. Był także grafikiem, a jego drzeworytów nie powstydziliby się naj-dramatyczniejszy ekspresjonista.

Od samego początku jednak, poza pewnymi studenckimi ustępstwami na rzecz wymogów akademickich, wiedział jak. Żywiolowo, nieokrzesanie, brutalnie. Często gęsto grubym impastem. Bo jak sam napisze: ‘Malowanie [...] to nie jest lizanie cukru przez szybę, jest to tylko głębokie, wewnętrzne przeżycie tego, co widzi się, a więc impresji własnej i impresji odbieranej z natury’. A chociaż w Polsce koloryzm z czasem zbanalizował się i zasklepił, on potrafił do końca życia wyciągać z niego zaskakujące i świeże sekwencje. Artykuł, z którego wywodzi się przytoczone charakterystyczne dla niego obrazowe i dobitne zdanie, ukazał się w „Kurierze Wileńskim” w 1934 roku. Opublikował go jako komentarz do swojego cyklu pejzaży z Zulwia – miejscowości urodzenia marszałka Józefa Piłsudskiego.

Koniunkturalny temat miał stać się dla młodego malarza przepustką na salony. Paradoksalnie ten pomysł na wyrobienie sobie nazwiska zaszkodził mu jeszcze przed wojną. Długo i bez-skutecznie starał się bowiem o znalezienie zatrudnienia, które pozwoliłoby mu osiedlić się we Lwowie – mieście o silnych wpływach endeckiego establishmentu. A chciał tam zamieszkać, bo była tam dziewczyna, którą pokochał – Wanda Klimkowska (siostra malarki Stanisławy Klimkowskiej-Bieńkowskiej).

Ta banalna zdawałoby się historia, jest symptomatyczna dla całego życiorysu Kononowicza. Zawsze miał jakoś pod prąd. Był nieustająco zmagającym się z nieprzychylną rzeczywistością prowincjuszem. Pochodził z Wileńszczyzny. Urodził się 1903 oku w Honczarach koło Nowogródka. W 1913 roku rodzice sprzedali majątek i przenieśli się z dziećmi do Lidy. Rodzinę w 1916 roku repatriowano do Riazania, gdzie Zenon uczęszczał do gimnazjum, jednocześnie ucząc się w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych. Na początku lat dwudziestych wrócił z rewolucyjnej Rosji do wolnej Polski. Praco-wat w rodzinnych stronach jako taksator ubezpieczeń od ognia w Zabłociu. W 1923 roku udał się do Krakowa by tam studiować. Drogę z Nowogródka do Krakowa przemierzył ponoć piechotą, choć może to być również jedna z wielu stworzonych przez artystę mitomańskich bajek. Biografia malarza pełna jest nieścisłości. Do 1929 roku studiował w Krakowie w pracowni Felicjana Szczęsnego Kowarskiego (malarstwo) i Jana Wojnarowskiego (grafika). Zwłaszcza profesor Kowarski będzie miał decydujące znaczenie dla życia i kariery młodego malarza. Wielokrotnie pomagał Konowiczowi materialnie, by później uczynić

go asystentem w pracowni malarstwa monumentalnego. Nic dziwnego, że uczeń przeniósł się za Kowarskim do Warszawy, gdzie ulubiony profesor objął w 1930 roku katedrę malarstwa sztalugowego w Szkole Sztuk Pięknych.

W 1930 po otrzymaniu stypendium wyjechał do Włoch i Francji. W Paryżu zetknął się z Józefem Pankiewiczem i jego uczniami zrzeszonymi w Komitecie Paryskim. Po powrocie uzyskał dyplom warszawskiej ASP w 1933 roku. Od 1929 roku brał udział w wystawach grupy Zwornik, a od 1933 – grupy Przysmat. Na swej pierwszej indywidualnej wystawie w Instytucie Propagandy Sztuki w 1934 pokazał wspomniane pejzaże zutowskie: ok. 160 prac. Wobec niemożliwości osiedlenia się we Lwowie, w 1937 roku zamieszkał w Lublinie. W latach 1937-1939 wykładał tam w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku im. L. Mehofferowej. Na krótko przed wojną wrócił do Warszawy, podejmując pracę asystenta w ASP. Do pracy pedagogicznej po wojnie kilkakrotnie powracał, w Szczecinie, Nałęczowie i Lublinie, ale miewał do niej zazwyczaj dość nonszalancki stosunek. Traktował ją jako źródło utrzymania i, delikatnie mówiąc, nigdy nie był zbyt wymagający wobec uczniów. Rzecz jasna był zwykle przez nich bardzo lubiany. Spóźniał się, nie przychodził na lekcje. W końcu zazwyczaj dziękowano mu za współpracę.

Okupację spędził w Lublinie i Kozłowce. W 1946 roku w Lublinie, w salach spółdzielni spożywców przy Kapucyńskiej zorganizowano pierwszą powojenną wystawę jego prac. Wkrótce potem wyjechał do Szczecina. Ale ciągnęło go w Lubelskie, gdzie miał przyjaciół. Zamieszkał więc w Nałęczowie. Nie wiodło mu się w tym uzdrowisku najlepiej, bo praca nauczycielska znów okazała się niewypałem, podobnie jak zawarte w Szczecinie małżeństwo. Wyraźnie męczyło go wszystko, co rozpraszało i odrywało od malowania.

Przez okres socrealizmu przeszedł niemal nietknięty. Namalował parę scen w realistyczno-dydaktycznym duchu, co u ucznia Szczęsnego Kowarskiego nie powinno przecieź dziwić. Zdarzyło mu się też malować portrety przodowników pracy, choć tak przekształcające rzeczywistość, że nie mogły się spodobać ani modelom, ani oficjalnym czynnikom. A obok tego nadal, po staremu grzeszył formalizmem, bawiąc się w kwestie kolorystyczne w aktach czy pejzażach

W 1954 roku uległ urokowi Kazimierza Dolnego nad Wisłą. Nie był to już co prawda legendarny, przedwojenny Kazimierz, ale dobre miejsce do przeczekania. Można tu było spokojnie kontynuować swoje, zwłaszcza, że niedługo przyszła odwilż. Ta właśnie odwilż i przemiany w sztuce polskiej sprawiły, że z czasem kazimierski dziwak zdawał się krytykom coraz bardziej anachroniczny. A przecieź jego wersja koloryzmu przybierała formy tak ekspresjonistyczne, że czasami przechodzą-ce w abstrakcję wyglądającą niemal jak amerykańskie action painting.

Ostatnie miesiące życia spędził w Lublinie. Zmarł 27 listopada 1971. Dość znany i zauważany malarz, nie miał po prostu szczęścia, by zostać naprawdę docenionym w swej oryginalności i konsekwencji. Siedzenie na prowincji też mu nie pomogło.

Iza Rusiniak, Historia Bosego, „Art & Business”, Tom 17, Numer 6 (176) (2005), s. 14-18



61 ↑

ZENON KONONOWICZ

1903-1971

Krajobraz

olej/plótno, 36 x 56,5 cm

sygnowany l.d.: 'Konon'

na krośnie malarskim opis własnościowy

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 200 EUR

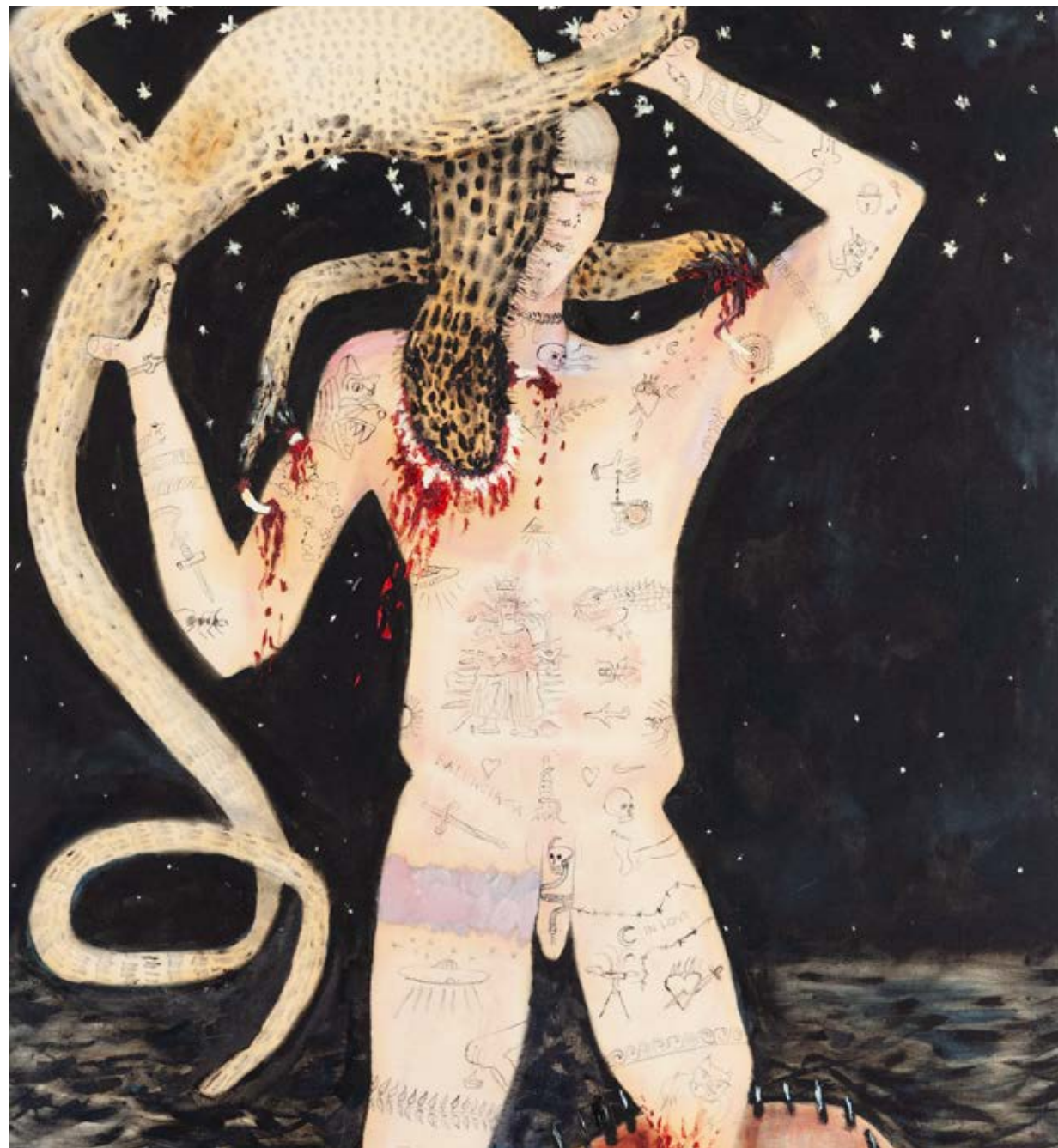


SZTUKA WSPÓŁCZESNA

NOWE POKOLENIE PO 1989

AUKCJA 14 MARCA 2024, 19:00

KONRAD ŻUKOWSKI
„He likes to spend time like this”, 2018



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
6 – 14 marca 2024

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 21 MARCA 2024, 19:00

WŁASTIMIL HOFMAN
Spowiedź, 1924



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
8 – 21 marca 2024

KOMIKS

HENRYK JERZY CHMIELEWSKI
„Tytus, Romek i A'Tomek”, odc. 3, 1969

AUKCJA 19 MARCA 2024, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
15 – 19 marca 2024

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

DANIEL KALIŃSKI / CHAZME178, ROBERT PROCH
„Coma”, 2018

URBAN ART

AUKCJA 15 KWIETNIA 2024, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
4 – 15 kwietnia 2024

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 aukcjonera.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

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 dodat-kowe 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 wy-stawienia 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 lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać 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 wska-zówki dla zainteresowanego nim klienta. W celu uzyskania dodatkowych informacji od-nośnie 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 sprze-dającego. 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 aukcjonera słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zosta-ję 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 aukcjonera w momencie, kiedy licytacja danego obiektu nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i nie dochodzi do zwarcia transakcji w ra-mach 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 aukcjonera 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 nego-cjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wyl-icytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży docho-dzi do skutku. Jeżeli negocjacja nie przyniosła 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 gwaran-cyjnej 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 gwaran-cyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprze-dany innemu oferentowi.

8. Obiekty katalogowe
Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzysta-niem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracu-jących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w pro-cesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypad-kach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu
Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej infor-macji 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 trwa-nia zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i przekażą 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 za-wodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:
1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od 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 przekracza-jącym 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 pokrew-nych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Eu-ropejskiej 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 wyl-icytowanej przekroczy 100 EUR.
☒ – 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 rów-nież na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmo-nych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji te-lefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa https://bid.desa.pl/ oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Uni-cum służące do udziału w licytacji przez Internet).
1. Przebieg aukcji
Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazu-ję licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a li-cytującym, 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 urzą-dzeń 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 zmie-

nione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licy-tacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczest-nika 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 temple 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 nieuregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie lizaka 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 zgodnie 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 dojść 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. Aplikacja online
We wszytskich 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 żywo. 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 (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebicia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relacje online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złożył ofertę korzystniejszą. 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	postapienie	
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 aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność
Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 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: BREXPLPWWBK. 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. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

8. Zagrożone gatunki
Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, t.j. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, 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 ich 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 wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw 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:

a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA, c) 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 aukcjonerą 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

1) 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. 2) 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 dokozy 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. 3) 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. 4) 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 dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum. 5) 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

1) 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. 2) 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 jakikolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny. 3) 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". 4) 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. 5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonerą, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonerą 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. 6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) 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. 2) 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”). 3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym: a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3 W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu. 4) 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

1) 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. 2) 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 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych: a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta; b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód; c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji; d) 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; e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości; f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji; g) 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 wykorzystać 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: 1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje: a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia; b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo; c) obiektu, 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 określania: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”; d) obiektu 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: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem. 2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego. 3) 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 związanym ze sprzedażą obiektu. 4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu. 5) 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

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu. 2) 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

1) Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz 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. 2) 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. 3) 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: 1) 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, 2) 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.

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów; f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat; g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci); h) obiektów 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; i) obiektu, 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 błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Wiek Koloryzmu • 1467KOL040 • 12 marca 2024

Zlecenie licytacji z limitem lub licytacja telefoniczna to proste sposoby wzięcia udziału w aukcji, które nie skutkują żadnymi dodatkowymi kosztami dla Nabywcy.

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

Zlecenie musi być dostarczone (osobiście, pocztą, faksem lub e-mailem) do siedziby domu aukcyjnego nie później niż 24 godziny przed rozpoczęciem licytacji, w przypadku późniejszego dostarczenia nie gwarantujemy realizacji zlecenia, jednak dołożymy wszelkich starań, aby było to możliwe.

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

Dowód osobisty (seria i numer)

PESEL/NIP (dla firm)

.....

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

.....

Miasto

Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

Przed przyjęciem zlecenia licytacji pracownik domu aukcyjnego ma prawo prosić o podanie pełnych danych osobowych oraz o okazanie lub skopiowanie dokumentu potwierdzającego tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceń przesyłanych e-mailem, pocztą lub faksem konieczne jest dołączenie kserokopii lub skanu takiego dokumentu). Dane są udostępniane dobrowolnie, jednak ich podanie jest warunkiem koniecznym do wzięcia udziału w licytacji.

Nr kat.	Autor, tytuł	Maksymalna oferowana kwota (bez opłaty aukcyjnej) lub licytacja telefoniczna
.....		
.....		
.....		
.....		
.....		
.....		
.....		
.....		
.....		

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłacić na konto bankowe mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002,

☐ Wpłacić w kasie firmy (pn.-pt. w godz. 11–19)

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

z prasy ☐ z mailingu ☐ z reklamy internetowej ☐ z reklamy zewnętrznej ☐ z radia ☐

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

.....

DESA Unicum SA, ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, faks 22 163 67 99, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl
NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000718495.



tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

Podanie przez Klienta limitu licytacji jest informacją ściśle poufną. Dom aukcyjny będzie reprezentował w licytacji Nabywcę do podanej kwoty, gwarantując jednocześnie nabycie obiektu za najniższą możliwą kwotę. Dom aukcyjny nie przyjmuje zleceń bez górnego limitu. W przypadku zaistnienia kilku zleceń w tej samej wysokości dom aukcyjny będzie reprezentował Klienta, którego zlecenie zostało złożone najwcześniej. **Zgadzam się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:**

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy domu aukcyjnego połączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Przebieg rozmowy – licytacji telefonicznej może być rejestrowany przez DESA Unicum. Dom aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzam się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

☐ Tak ☐ Nie

.....
Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przysyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

.....
Data i podpis Klienta składającego zlecenie

