



AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

WARSZAWA 30 MARCA 2017





Don't Bury
1891













AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

30 MARCA 2017 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW AUKCYJNYCH

17 – 30 MARCA 2017

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

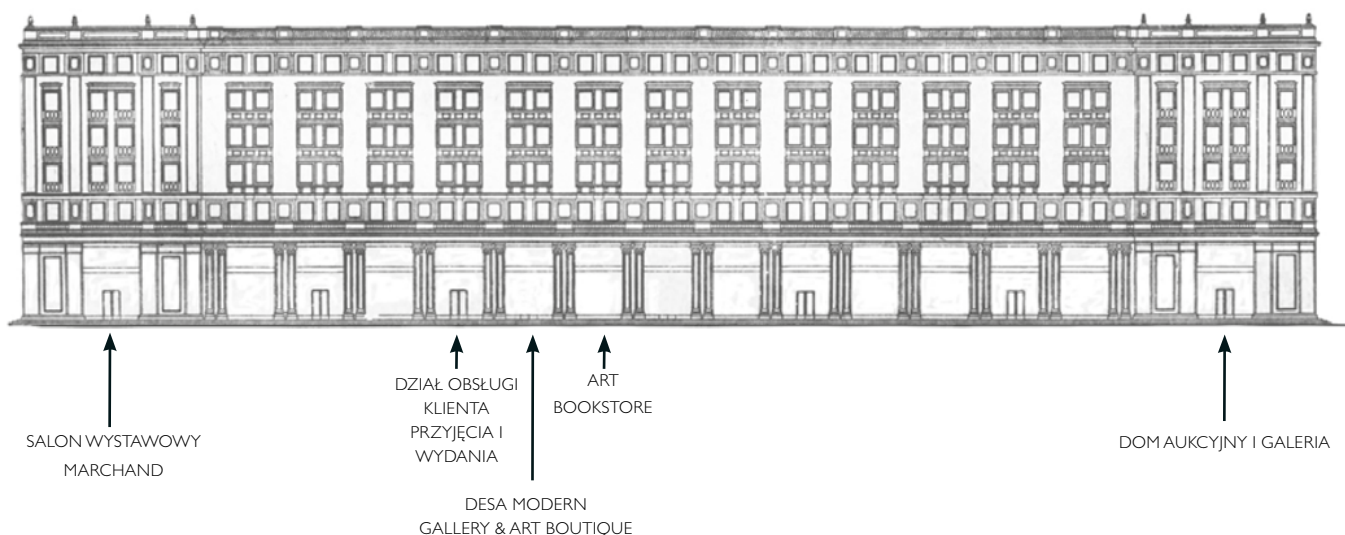
WARSZAWA





INDEKS

- Adwentowicz Lucjan 58
- Bartus Stanisław 70
- Blond Maurice 40
- Bohusz-Sięstrzeńciewicz Stanisław 62
- Boznańska Olga 23
- Brandt Józef 9
- Dmochowski Władysław 51
- Eleszkiewicz Stanisław 56
- Epstein Henryk 36
- Frydrysiak Bernard I
- Gotlib Henryk 27
- Grabarz Antoni 3
- Grunswiegh Natan (Grunswiegh Nathan) 35
- Harasimowicz Marcei 47
- Hayden Henryk 32
- Hofman Wlastimil 4
- Kaczor-Batowski Stanisław 46
- Kamocki Stanisław 44 - 45
- Kanelba (Kanelbaum) Rajmund 29 - 30
- Karniej Edward 2
- Kidoń Józef 22
- Kisling Mojżesz (Moise) 31
- Konarski J. II
- Kossak Wojciech 60 - 61
- Kotarbiński Wilhelm 15
- Kramsztyk Roman 54
- Lam Władysław 55
- Landau Zygmunt 37
- Masłowski Stanisław 10
- Menkes Zygmunt Józef 24 - 26
- Muter Mela (Maria Melania Mutermilch) 28
- Piotrowski Antoni 16
- Pronaszko Andrzej 6
- Pronaszko Zbigniew (?) 5
- Rubczak Jan 41
- Schlegel Herbert Rolf 7
- Sielski Roman 21
- Stachiewicz Piotr 59
- Stańko Michał 66
- Styka Adam 14
- Suchodolski January 12
- Świeszewski Aleksander 65
- Świekowski Alfred 68
- Terlecki Alfred 69
- Terlikowski Włodzimierz 33 - 34
- Trusz Iwan 42
- Trzebiński Marian 67
- Wankie Władysław 8
- Wasilewski Czesław 63
- Weenix Jan Baptist 73
- Weinbaum Abram (Wenbaum Abraham) 57
- Weiss Wojciech 20
- Wichmann Georg 49 - 50
- Wygrzywalski Feliks Michał 17 - 19, 52 - 53
- Wywiórski Michał Gorstkin 48
- Ziomek Teodor 43
- Zucker Jakub 38 - 39
- Zygmontowicz Ignacy 64
- Żmurko Franciszek 13



DOM AUKCYJNY I GALERIA

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 34, marszalkowska@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

BIURO PRZYJĘĆ I WYDAŃ OBIEKTÓW

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 30, wyceny@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16
wyceny biżuterii: śr. 15-19, czw. 11-15

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 554 95 23
kasa: pon.-pt. 11-17

SALON WYSTAWOWY MARCHAND

Pl. Konstytucji 2, 00-552 Warszawa
tel. 22 621 66 69, marchand@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

GALERIA BIŻUTERII

Nowy Świat 48, 00-363 Warszawa
tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

OKŁADKA FRONT poz. 3 I Mojżesz Kisling, „Pejzaż z Saint-Cyr”, 1924 r. • II OKŁADKA – STRONA I poz. 9 Józef Brandt, Przeprowadzenie wojska (U przewozu), 1871 r.
STRONY 2-3 poz. 12 Januariusz Suchodolski, Scena rodzajowa: „Ach, jakżeś okrutna”, 1861 • STRONY 4-5 poz. 15 Wilhelm Kotarbiński, Wenecka serenada
STRONA 6 poz. 73 Jan Baptist Weenix, Fantazja architektoniczna, po 1647 • STRONA 7 poz. 6 Andrzej Pronaszko, Scena alegoryczna („Tryumf Śmierci?”)
III OKŁADKA poz. 60 Wojciech Kossak, Bitwa pod Raszynem, po 1913 r. • IV OKŁADKA poz. 1 Bernard Frydrysiak, „Wnętrze pracowni”, 1936 r.
Aukcja Sztuki Dawnej • ISBN 978-83-65519-40-5 • Kod aukcji 463ASD195 • Nakład 2 500 egzemplarzy
Konceptcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak
Rys. arch. wg B. Garlińskiego, Architektura polska 1950-1951, Warszawa 1953, s. 70 • Druk Print Studio Kobyłka

**JULIUSZ WINDORBSKI**

Prezes Zarządu
tel. 22 584 95 25
j.windorbski@desa.pl

**JAN KOSZUTSKI**

Członek Zarządu
tel. 22 584 95 30
j.koszutski@desa.pl

MONIKA MATUSEWICZ

Asystentka Zarządu
tel. 22 584 95 25, 795 121 557
m.matusiewicz@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

Małgorzata Kulma, *Główna Księgowa*
tel. 22 584 95 20, m.kulma@desa.pl

Urszula Przepiórka, *Rozliczenia*
tel. 22 584 95 23, u.przepiorka@desa.pl

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, *Specjalista ds. kadr i płac*
tel. 22 584 95 20, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ IT

Piotr Gołębiowski, *Koordynator Projektów IT*
tel. 502 994 225, p.golebiowski@desa.pl

DEPARTAMENT MARKETINGU I INNOWACJI

Maciej Barnaba Borzym, *Digital Manager*
tel. 502 994 177, m.borzym@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Business & Culture
Maciej Marcisz
tel. 515 234 600 pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY

Kacper Tomasziewicz, *Kierownik*
tel. 795 122 708, k.tomaszkiewicz@desa.pl

KONTA BANKOWE

Bank Pekao S.A., SWIFT PKOP PL PW
PLN: 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449
EURO: 58 1240 6292 1978 0010 6772 6191
USD: 78 1240 6292 1787 0010 6772 6263

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu
i.rusiniak@desa.pl
22 584 95 38



BARBARA RYBNIKOW
Specjalista
Sztuka Współczesna
b.rybnikow@desa.pl
22 584 95 39



ANNA SZYNKARCZUK
Asystent
Sztuka Współczesna
a.szynkarczuk@desa.pl
22 584 95 39



ZOFIA ROJEK
Asystent
Sztuka Współczesna
z.rojek@desa.pl
22 584 95 38



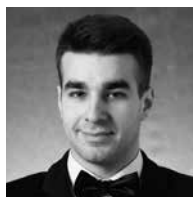
MAŁGORZATA SKWAREK
Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 584 95 39



MAGDALENA KUŚ
Specjalista
Sztuka Dawna
m.kus@desa.pl
22 584 95 38



MAREK WASILEWICZ
Specjalista
Sztuka Dawna
m.wasilewicz@desa.pl
22 584 95 38



ARTUR DUMANOWSKI
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
a.dumanowski@desa.pl
22 584 95 39



MARTYNA MERKIS
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
m.merkis@desa.pl
22 584 95 39

DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
j.tarnawska@desa.pl
22 584 95 30



ELŻBIETA KOPEC
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 584 95 30



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Specjalista
k.sliwinska@desa.pl
22 584 95 30



KALINA JAROSZEK
Asystent
k.jaroszek@desa.pl
22 584 95 31

STUDIO FOTOGRAFICZNE



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 584 95 31



ALEKSANDRA BRZOZOWSKA
Fotoedytor
a.brzozowska@desa.pl
22 584 95 39

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu
a.szkup@desa.pl
+48 692 138 853



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii Marszałkowska
a.lukaszewska@desa.pl
22 584 95 34



MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
22 584 95 36



ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
22 584 95 35



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
22 584 95 41



JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
22 584 95 41



MAJA WOLNIEWSKA
Doradca Klienta
m.wolniewska@desa.pl
22 621 66 69



MARTYNA LISTKOWSKA
Doradca Klienta
m.listkowska@desa.pl
22 621 66 69



MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
22 584 95 41



PAULINA WOJDAT
Doradca Klienta
p.wojdat@desa.pl
22 584 95 41

KOORDYNATORZY AUKCJI



MAREK WASILEWICZ
Redakcja Katalogu
m.wasilewicz@desa.pl
22 584 95 38



MICHAŁ BOLKA
Koordynator Sprzedaży
m.bolka@desa.pl
22 584 95 36

I

BERNARD FRYDRYSIAK (1908 - 1970)

"Wnętrze pracowni", 1936 r.

olej/plótno, 65 x 50 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'B.T. FRYDRYSIAK | 1936'
opisany na odwrociu, na płótnie ołówkiem: 'B.T.FRYDRYSIAK'
na odwrociu papierowa naklejka z londyńskiej firmy ramiarskiej:
'JAMES BOURLET&SONS, Ltd. ' oraz naklejka wystawowa z opisem obrazu

cena wywoławcza: 14 000 zł [†]
estymacja: 18 000 - 25 000

WYSTAWIANY:

- Muzeum Narodowe w Warszawie, 1978
- The Art Exhibitions Bureau, Londyn, lata 30. XX w.

LITERATURA:

- Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Bractwo św. Łukasza. Szkoła
Warszawska. Łoża Wolnomalarska. Grupa Czwarta, il. 28

„W romantyzmie bierze swój początek typ obrazu wnętrza, które odpowiada portretowi jego użytkownika. Już na przełomie XVIII i XIX wieku powstawały detaliczne widoki pustych salonów, gabinetów, pracowni, a nawet sypialni konkretnych osób, należących do świata polityki, literatury i sztuki. Obrazy pustych wnętrz schyłku XIX wieku należy wiązać z estetyczną kategorią intymności, która stała się wówczas kluczem opisu nowoczesnego malarstwa, literatury i teatru”.



EDWARD KARNIEJ (1890 - 1942)

Portret kobiety, 1938 r.

olej/plótno, 53,5 x 44 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'EDWARD KARNIEJ | 1938'

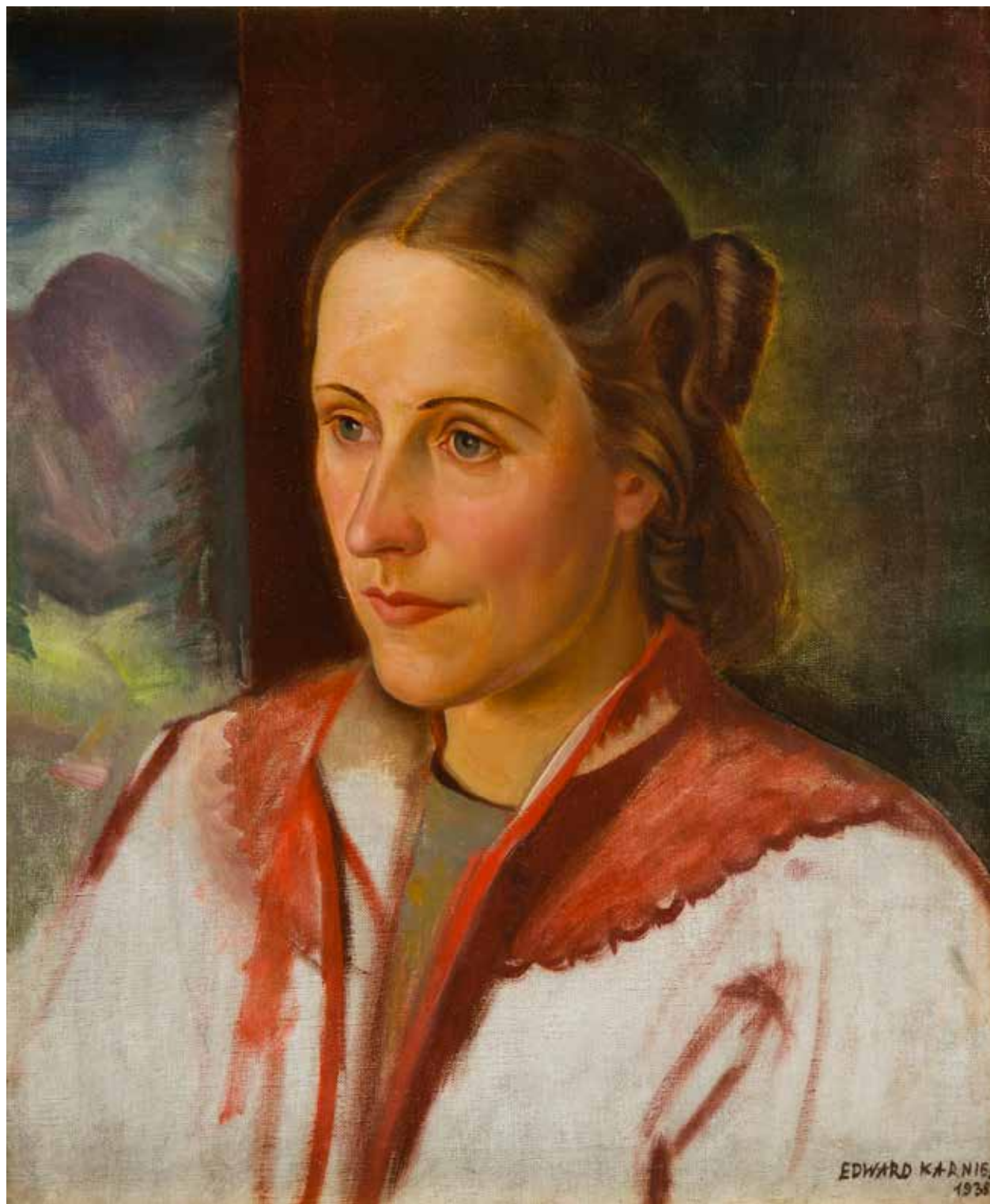
cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 10 000 - 15 000

Prezentowana praca to rzadkość na polskim rynku antykwarycznym. Portret należał do głównego nurtu twórczości Edwarda Karnieja. Choć partia ubrania kobiety nie została ukończona, można wysnuć wniosek, że jest to portret Góralki. Znajdujące się z tyłu góry objaśniają więc pochodzenie kobiety, będąc równocześnie elementem ożywiającym kompozycję. Zwraca tu uwagę zwłaszcza niepowtarzalna, kameralna atmosfera i intymny charakter przedstawienia.

Działalność Edwarda Karnieja wiąże się z Wilnem i z Toruniem. Edukację artystyczną rozpoczął w warsztacie stolarskim, gdzie pracował przez 3 lata. Nauka została przerwana przez I wojnę światową – kontynuował ją po powrocie nad Wilię, gdzie był asystentem dekoratora teatralnego i malarza – Wacława Czechowicza. Jego nauczyciel był współzałożycielem i pierwszym wiceprezesem Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków. Kontakt z nim zawiódł młodego artystę do szkoły rysunkowej towarzystwa, gdzie uczył się u Ludomira Sierdździńskiego. Na początku lat 30. przeniósł się do Torunia, z którym związał się do końca życia. Kontynuował tu działalność na styku malarstwa i teatru – był dekoratorem w Teatrze Toruńskim. Również tutaj włączył się w organizację życia artystycznego, angażując się w działalność Konfraterni Artystów.

Twórczość Karnieja można wpisać w historyzujący eklektyczny nurt, szersze zjawisko w sztuce europejskiej lat 20. i 30. XX wieku – interpretowany jako reakcja na działalność artystów awangardowych. Takie było Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków kierowane przez Ludomira Sierdździńskiego. Korzeni grupy – artystycznej i teoretycznej inspiracji – można upatrywać w Petersburgu, gdzie uczył Dimitrij Kardowski (z tym środowiskiem petersburskich „klasycystów” związani byli tacy twórcy jak Kuźma Pietrow-Wodkin, Aleksander Jakowlew czy Aleksander Sucharow). Wilnianie wychodzili z założenia, że sztuka ich doby pobłądziła. Wśród źródeł takiego stanu rzeczy wymieniana była pasywna postawa artystów wobec natury – czego ponurym przykładem miał być impresjonizm. Drugim naczelnym błędem był w diagnozie tego środowiska kult indywidualności artysty, który niweczył możliwość oceny sztuki według pewniejszych kryteriów. Ratunkiem był zwrot ku przeszłości – studiowanie sztuki dawnych mistrzów, oparcie twórczości artystycznej na pewnym gruncie mozołnych studiów i doskonałej znajomości technik i materiałów malarskich. Na poziomie wizualnym wiązało się to ze szczególnym przywiązaniem do precyzyjnego rysunku, podporządkowaniu mu barwy i rezygnacją z bogatych efektów fakturalnych. Dominowała postać człowieka, której realistyczne oddanie było dla Wilnian celem samym w sobie.



ANTONI GRABARZ (1904 - 1965)

"Grajek", 1931 r.

olej/plótno, 91 x 70 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1931 | GRABARZ | AD'

na odwrociu papierowa nalepka wystawiennicza z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

cena wywoławcza: 70 000 zł [†]

estymacja: 80 000 - 140 000

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa

Jednym z elementów programu Bractwa św. Łukasza, najważniejszej chyba grupy polskich artystów działającej w międzywojniu, było porzucenie paradygmatu samotnego geniusza artystycznego i zrehabilitowanie „średniowiecznego”, cechowego modelu twórczości. Artyści tacy jak Grabarz, Michalak czy Gotard postanowili zerwać z modernistycznym pędem ku „indywidualizmowi”, „niepowtarzalności” i „osobności” i malować w zbliżonej do siebie, klasycyzującej formule. Prezentowany obraz jest dobrym przykładem tej nowej, „cechowej” filozofii malarskiej. Grabarz bardzo wyraźnie, zapewne świadomie, nawiązuje w „Grajku” do formuły wypracowanej przez swojego profesora i opiekuna łukaszowców, Tadeusza Pruszkowskiego. Zamaszyste pociągnięcia pędzla, impasty, specyficzna lekkość i malarskość, czy nawet dobór kolorów, z jakim mamy do czynienia w kompozycji Grabarza, przywodzą na myśl płótna Pruszkowskiego z lat 20. Za kontekst dla „Grajka” może służyć „Hiszpanka” z 1927 roku (zbiory MNW), wykorzystująca te same odcienie butelkowej zieleni i brązy albo „Portret dziewczyny ze skrzypcami” z 1923 roku (kolekcja prywatna), potraktowany z tą samą, przypominającą malarstwo Fransa Halsa, zamaszystością. Techniczną stronę sztuki Pruszkowskiego, jego malarską kuchnię, Grabarz poznał w

trakcie studiów na warszawskiej Akademii w latach 1922-28.

Po obronie dyplomu artysta zaczął regularnie wystawiać w stołecznej Zachęcie. Tam też, w 1931, 1935 lub w 1937 roku, pokazał prezentowany obraz. Enigmatyczne i stypizowane nazwy jego obrazów utrudniają identyfikację konkretnej wystawy, w skład której wchodził „Grajek”, ale z dużym prawdopodobieństwem można powiedzieć, że obraz pokazano w 1937 roku na monograficznej wystawie artysty wśród 28 innych prac malarza.

Warto wspomnieć, że związki Grabarza z Zachętą były w pewnym sensie trampoliną do jego kariery. Zadebiutował tam jeszcze w czasie studiów, w 1929 roku. W Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych zdobył dwa medale: brązowy (1929) i srebrny (1932). To właśnie podczas ekspozycji w Zachęcie, malarstwo Grabarza odnotowała krytyka artystyczna. W listopadzie 1931 roku Wacław Husarski, krytyk wpływowych „Wiadomości Literackich” i „Czasu”, w natłoku prezentowanych w Zachęcie „300 banalności, nijakości i rzeczy błahych” wyłowił, wyróżniające się poziomem i warsztatem, malarstwo Antoniego Grabarza.



WLASTIMIL HOFMAN (1881 - 1970)

"Autoportret", 1947 r.

olej/deska, 46 x 50 cm

sygnowany i datowany l.d.: "Wlastimil Hofman | 1947"

na odwrociu opisany ołówkiem: "Autoportret" | "(Spójrzcie na ptaki niebieskie iż nie sięgają ani znają, ani zbierają do gumien, a vždy | Ojciec wasz niebieski żywi je | Ś. Mateusz R.VI 26)" | Pani Zofii Lewakowskiej | naszej prawdziwej Przyjaciółce | Wlastimil Hofman | Szklarska Poręba | VIII. 1947"; na dole parę wyrazów notatek

cena wywoławcza: 20 000 zł[†]

estymacja: 25 000 - 35 000

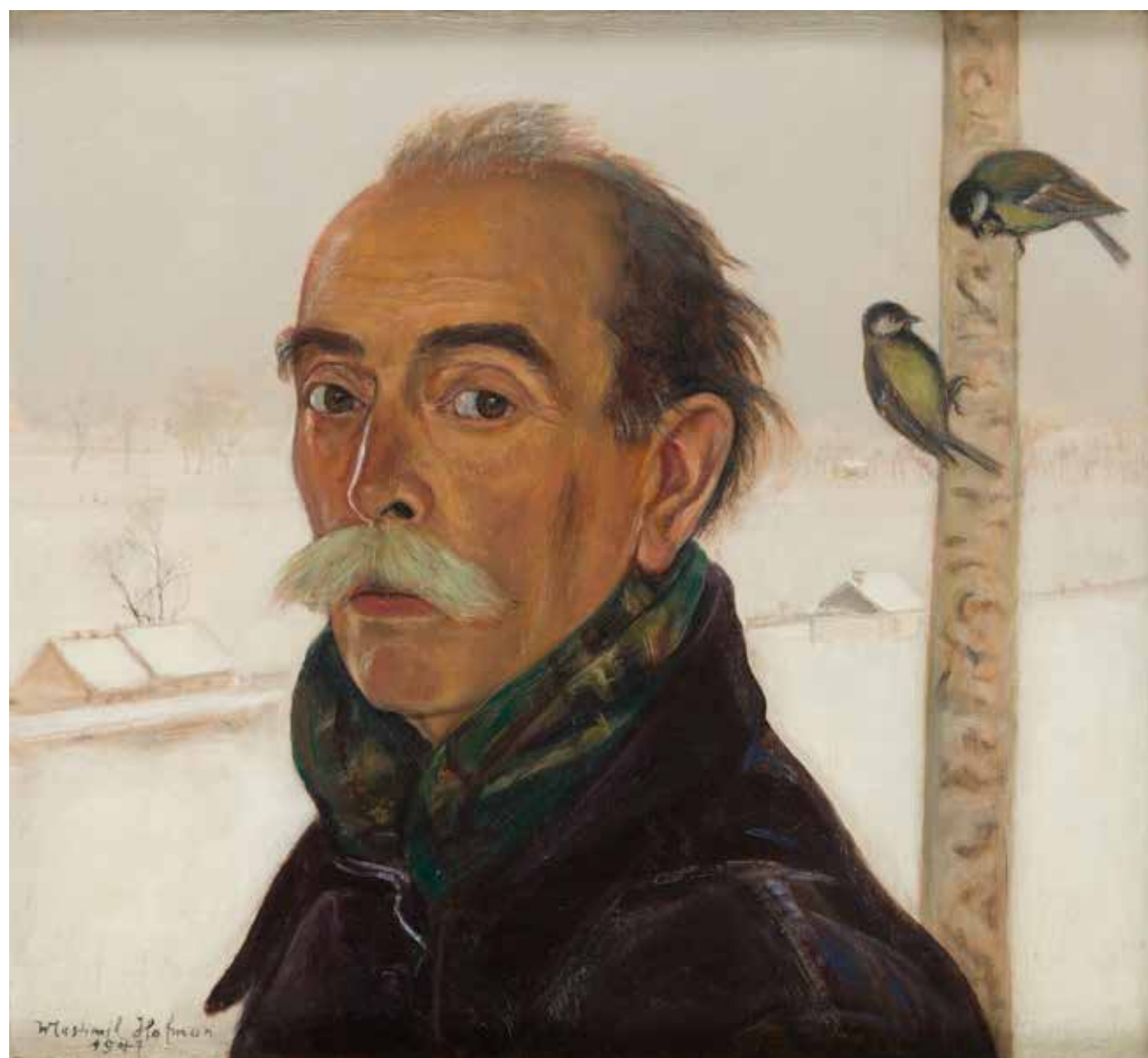
POCHODZINIE:

- kolekcja Zofii Lewakowskiej, przyjaciółki artysty
- kolekcja prywatna, Polska

Twórczości Wlastimila Hofmana, podobnie jak jego ukochanego nauczyciela - Jacka Malczewskiego - nie sposób odczytać bez znajomości polskiej tradycji i znajomości tekstów literackich. Obaj ubóstwiali Słowackiego i posługiwali się obrazami zaczerpniętymi z jego poezji. Prezentowana praca byłaby trudniejsza do zrozumienia bez pomocy samego artysty. Napisał on na odwrociu fragment tekstu Ewangelii wg świętego Mateusza. Zgodnie z literą tekstu – człowiek nie powinien troszczyć się o doczesne dobra, ponieważ Bóg opiekuje się nim. W tekście użyte są zwierzęta, nad którymi również roztoczona jest boska opieka. A zatem nie ma powodu do (zbytnej) troski. Te słowa wyjaśniają intencję artysty. Po przebytej wojnie, w zimowym krajobrazie, stoi i patrzy ku widzowi. Patrząc na jego ogorzałą twarz i panującą dookoła zimę, nietrudno nie wspomnieć, że obraz powstał zaledwie dwa lata po drugiej wojnie światowej. To przejmujące dzieło jest wyznaniem doświadczonego człowieka, który przeżywszy dziejową katastrofę, uświadomił sobie ważność ponadczasowych życiowych wskazań. Kapitałną rolę w tej pracy odgrywa wielkiej urody śnieżny i jakby mglisty pejzaż, który nie tylko uświadamia trudne położenie ptaków, lecz także dodaje całości sennego uroku.

Ciekawą charakterystykę twórczości Hofmana, pół-Czecha pół-Polaka, który wybrał polską tożsamość, przedstawił Jiří Karasek: „Dziś można powiedzieć z całą pewnością, że nie ma malarza polskiego więcej polskiego nad V. Hofmana, malarza, który by wybitniej przedstawiał polską psychę i sięgał w polską mistykę, w tę, co płynie z polskiej poezji, a główne

swe źródło ma w utworach Słowackiego, tak wielbionego przez Hofmana i tak mu bliskiego duchem. Wszechświatowa wojna zagnała Hofmana na przeciąg dwu lat do Czech – jego ojczyzny po ojcu. Zamieszkał w Pradze, opuściwszy swą pracownię w Krakowie, tworzył między nami w improwizowanym atelier w pięknej willi, położonej wysoko na Hřebenkach, tonącej w bukietach róż... Ale czeskie otoczenie nie miało już na niego żadnego wpływu. Dzieła jego z tej doby przejściowej są również polskie i również dalekie od tego, co przemawia do widza z obrazów czeskich artystów współczesnych. Hofman i w Pradze pozostał samotnikiem, a wracał do Polski z jasnym poczuciem, że tylko w Polsce jest odpowiednie miejsce dla jego twórczości. Z polską sztuką łączy Hofmana ów mocny prąd mistyczny, który Pawlikowski w swej książce o mistycyzmie Słowackiego charakteryzuje jako wojnę pierwiastka materii z pierwiastkiem ducha. Nauczyciel Hofmana – Jacek Malczewski, wielki, płomienny i płodny duch, w utworach swych nie przedstawia tej walki: jest zupełnie ziemskim. Maluje ludzi z żądzami faunów, bujne, śmiejące się i tęgie dziewczki, silnych, barczystych opalonych chłopców, słowem pyszną zmysłową barwę ziemską. Hofman w swych obrazach jest więcej uczuciowym od malowniczo-surowego genialnego Malczewskiego, rozmaitymi sposobami wyraża mistycyzm, walkę materii z duchem, ziemi z niebem. Jeżeli Malczewski widzi przebogatą pełnię swych zmysłów, to Hofman przygląda się ludziom nie tylko powierzchownie, ale przenika swym wzrokiem ich wnętrza" (Jiří Karasek, Wlastimil Hofman, „Maski”, 1918, nr 3).



ZBIGNIEW PRONASZKO (?) (1885 - 1958)

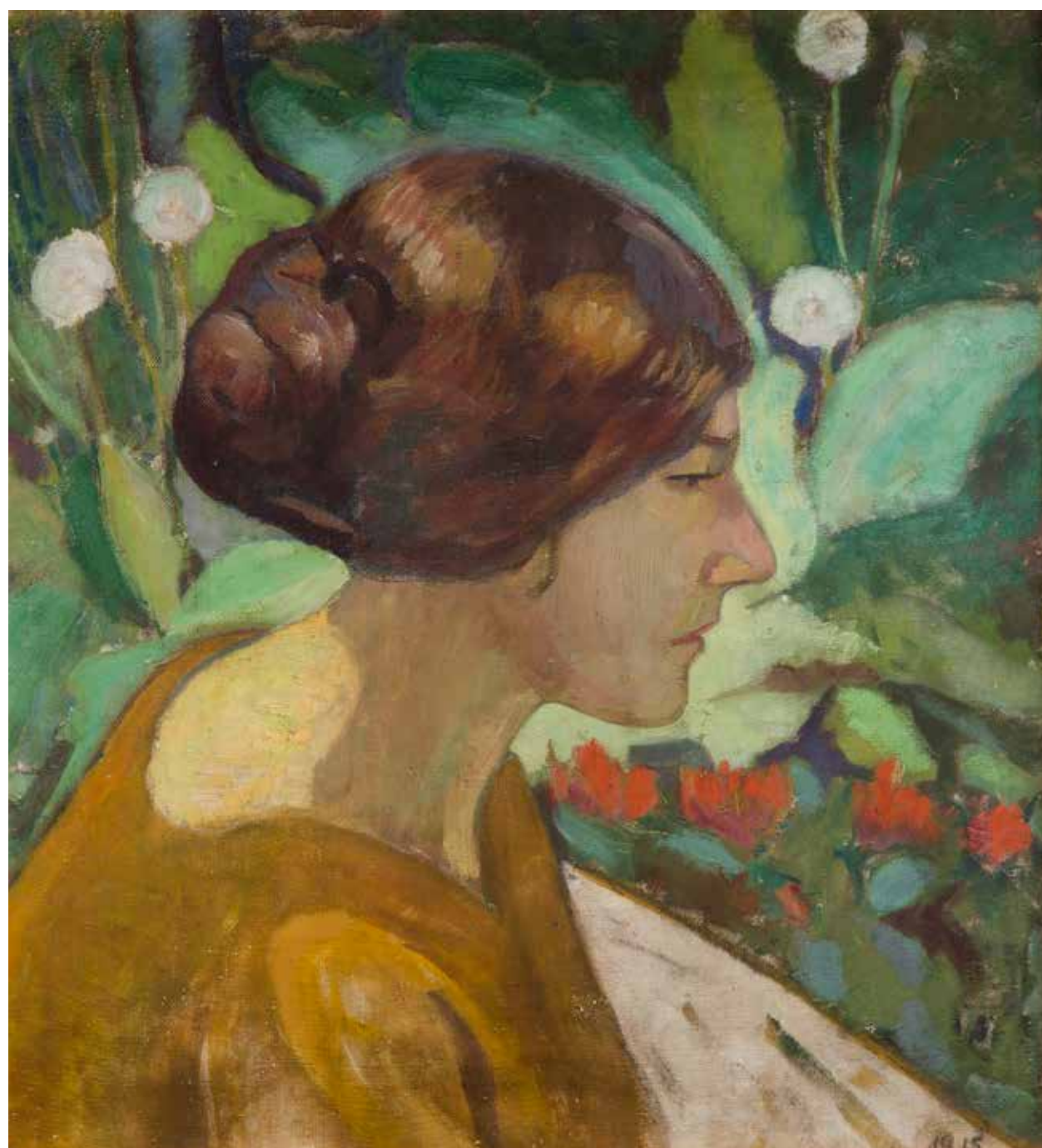
Portret kobiety wśród kwiatów, 1915 r.

olej/plótno, 48,5 x 44 cm
datowany p.d.: '1915'

cena wywoławcza: 5 000 zł ↑
estymacja: 7 000 - 12 000

Obraz zdradza liczne analogie do prac Zbigniewa Pronaszki z wczesnego, młodopolskiego okresu jego twórczości. U progu swojej kariery Pronaszko stworzył kilka niewielkich rozmiarów portretów: „Autoportret” (MNV), portrety rodziców z 1909 (MNV), Portret Cezarego Jellenty z 1912 (kolekcja prywatna). We wszystkich odnajdziemy podobne, bliskie kadrowanie, tło zbudowane z kwiatów i jabłoni. Z podobnym typem portretu Pronaszko mógł zetknąć się śledząc wiedeńskie życie artystyczne. W stolicy cesarstwa głośno było na początku XX wieku nie tylko o rodzimym nurcie secesji, lecz także o zachodnich awangardystach: francuskich symbolistach, Matisse czy Gauguinie. Niewykluczone, że Pronaszko znał reprodukcje obrazów tego ostatniego (w podobnym czasie znał je w każdym razie przyjaciele Pronaszki Witkacy i wiadomo, że dyskutowano o nich w Galicji). Do zapoznania się z zachodnią sztuką miał artysta kilka okazji: w 1907 roku podróżował do Wiednia, Monachium i Paryża, w 1910 był we Włoszech i

we Francji. Choć wiemy, że oglądał wiele wystaw współczesnej mu sztuki: kubistów, fowistów czy samego Cézanne’a, w zachowanych listach rzadko pojawiają się bliższe informacje i opinie. Jakkolwiek nie byłby rodowód wczesnych „młodopolskich” portretów pędzla Pronaszki, są one w polskiej sztuce zjawiskiem osobnym. Pokazują bowiem, że język artysty ukształtował się bardzo wcześnie. Oddziaływały na niego, oprócz kierunków awangardowych, także modele akademickiej edukacji. Profilowe ujęcie modelki i jej odsłonięta szyja przywodzą na myśl portrety quattrocenta. Zwrócenie się ku sztuce renesansowej jest zrozumiałe, jeśli weźmiemy pod uwagę sytuację artysty w 1915 roku. Ze względu na trudności paszportowe Pronaszko, który był obywatelem rosyjskim, a studiował w cesarsko-królewskim Krakowie, zmuszony był opuścić miasto i przenieść się do Zakopanego. Tam pracował razem z bratem Andrzejem w tartaku. Obracał się w orbicie klasyków podziwiających dawne malarstwo: Władysława Orkana, Jana Kasprzowicza i Stefana Żeromskiego.



6

ANDRZEJ PRONASZKO (1888 - 1961)

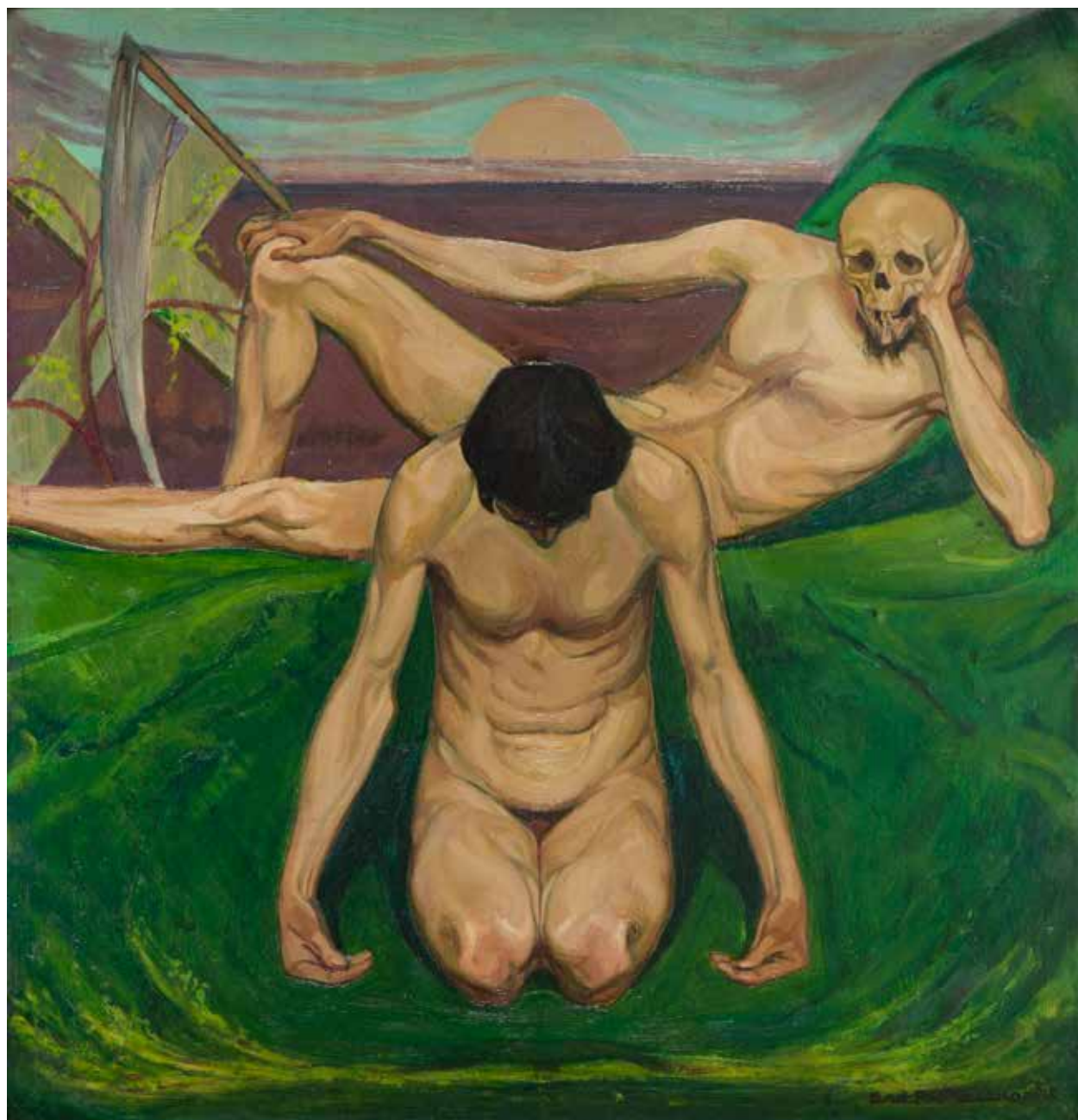
Scena alegoryczna ("Tryumf Śmierci"?), 1912 r.

olej/sklejka, 44,7 x 43 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'And. Pronaszko 1912'

cena wywoławcza: 30 000 zł[†]

estymacja: 35 000 - 50 000





Zbigniew Pronaszko, "Puste sieci", zbiory MNK, fot. archiw.

Prezentowana kompozycja jest niezwykle w twórczości Pronaszki palimpsestem, ukazującym złożoność młodopolskiego okresu jego twórczości. Choć w „Scenie” dominuje indywidualny rys artysty, nie sposób nie zauważyć licznych nawiązań i zapożyczeń. Najbardziej oczywistym jest bez wątpienia figura śmierci – sposób ułożenia jej ciała nawiązuje do figury Adama z Kaplicy Sykstyńskiej Michała Anioła. Jeśli wziąć pod uwagę kontekst powstania „Sceny alegorycznej”, jakim są studenckie lata artysty, sięgnięcie po wzór włoski nie powinno dziwić. Na krakowskiej Akademii, gdzie kształcił się od 1908 roku Pronaszko, dzieła renesansowych mistrzów stanowiły istotny przedmiot studiów. Bardziej złożona jest kwestia drugiej przedstawionej na obrazie postaci. Klęczący nagi mężczyzna wydaje się być skopiowany z obrazu „Puste sieci” z 1911 roku (obecnie w zbiorach MNK), autorstwa Zbigniewa Pronaszki, starszego o trzy lata brata artysty. Również w nastroju, doborze mocnych kolorów i malarskości obraz bliski jest sztuce modernistów: Hodlera, Malczewskiego i Hofmana. Z tym ostatnim Andrzej Pronaszko zetknął się jeszcze jako nastolatek. Włastimil Hofman często spędzał letnie wakacje w Debreczynie na Podolu, w majątku, w którym wychowywał się młody Pronaszko. To właśnie Hofman miał poprawiać pierwsze rysunki artysty i zachęcać go do podjęcia studiów malarskich w Krakowie.

Jego marzenia o rozpoczęciu edukacji artystycznej pokrzyżował ojciec, który wysławszy już na Akademię starszego syna

Zbigniewa, nie chciał się zgodzić na – jak pisał po latach Andrzej – „dwa grzyby w barszczu”. Andrzeja zachęcano więc, aby został inżynierem. Wiadomo, że 1907 roku Pronaszko postanowił zbuntować się przeciwko rodzicom – zamierzał przedstawić swoje prace Wyspiańskiemu i wykorzystać przed ojcem jego autorytet. Niestety, zanim Pronaszko dostarczył prace, Wyspiański zmarł (28 listopada 1907 roku). Andrzej rozpoczął więc studia na Akademii dopiero w 1908 (w tym samym roku co Witkacy). Wiadomo, że już wtedy pociągały go symbolistyczne tematy. Regularnie wystawiał od 1911 roku, przede wszystkim z „Niezależnymi”. Niewykluczone, że prezentowana „Scena alegoryczna” została zaprezentowana publiczności jako „Tryumf śmierci” w 1913 roku, kiedy artysta zaczynał wystawiać również w krakowskim i lwowskim TPSP. O tym, jak burzliwe były relacje artysty z tymi instytucjami, świadczy reakcja Pronaszki na odrzucenie przez lwowskie TPSP jednej z jego prac w tym samym, 1913 roku. Rozgniewany dwudziestopięciolatek pisał wtedy do jury: „wobec (...) usposobienia jurorów, którzy wołają zgłiznąć staroświecczyzny od świeżych powiewów twórczości, oświadczam, że więcej na wystawę lwowską moich obrazów nie posyłam, chyba, że wymienieni wyznawcy strupieszkości zrezygnują z prawa sądenia obrazów. Prosząc o natychmiastowe odesłanie obrazu (...) zostaję z poważaniem. And. Pronaszko”. Walka z konserwatywnym establishmentem przyniosła młodemu Pronaszce rozgłos i w kolejnych latach zdecydowała o utrwaleniu się jego reputacji jako jednego z najważniejszych formistów.



Andrzej Pronaszko, Autoportret na tle sadu, 1908, MNW

Andrzej Pronaszko

Pronaszko. 1908

7

HERBERT ROLF SCHLEGEL (1889 - 1972)

Kochankowie

olej/plótno, 60,5 x 60,5 cm

sygnowany p.d. monogramem wiązonym: 'HRS'

opisany na odwrociu: '428 | Herbert Rolf Schlegel | Cassel.'

cena wywoławcza: 12 000 zł[†]

estymacja: 15 000 - 30 000



WŁADYSŁAW WANKIE (1860 - 1925)

W parku, lata 80. XIX w.

olej/plótno, 59 x 29 cm
sygnowany l.d.: 'Władysław Wankie'

cena wywoławcza: 20 000 zł
estymacja: 25 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja prywatna, Niemcy

Przeglądając katalogi wystaw Władysława Wankiego odnieść można wrażenie, że kostiumy historyczne pojawiają się w jego obrazach rzadko. Jest to jednak wrażenie złudne. Krajowe wystawy bazują bowiem głównie na obiektach z późniejszego okresu artysty, marginalizując jego okres monachijski. Wzmianki w literaturze i reprodukcje w czasopiśmie z tego czasu, tj. lat 80. i 90. XIX wieku, dowodzą, że sceny rodzajowe osadzone w realiach epoki napoleońskiej i Dyrektoriatu stanowiły ważny etap w rozwoju jego sztuki. Większość tych prac trafiła jednak już za życia artysty w ręce monachijskich handlarzy dzieł sztuki albo na rynek amerykański i dotychczas była w Polsce nieznana. Prezentowana kompozycja, również pochodząca z kolekcji niemieckiej, ma szansę poszerzyć naszą znajomość monachijskiego okresu twórczości Wankiego. Obraz wykorzystuje motyw, który znamy z drzeworytniczych reprodukcji prac artysty ukazujących się w polskiej prasie. Wymienić tu można „Za Dyrektoriatu” i „Poezja i miłość”, „Na wiosnę” („Tygodnik Ilustrowany”, 1887, s. 298, 1892, s. 305, 1894, s. 241) czy „Oświadczyń” („Świat”, 1894, s. 353). Z prezentowanym obrazem łączy je przede wszystkim dobór kostiumów i rekwizytów. Wankie pracując nad wymienionymi pracami, mógł inspirować się sztuką francuskiego

akademika, Ernesta Meissoniera, jednego z najgłośniejszych malarzy tamtych czasów. Oddziać mogło na niego również malarstwo niemieckie, choćby Emila Bracka czy Josefa Scheurenberga. Co ciekawe, te błahy z pozoru rodzajowe sceny zostały pochlebnie ocenione w Polsce przez Wojciecha Gersona („Tygodnik ilustrowany”, 1887, s. 90), co musiało być dla młodego Wankiego – studiującego na konserwatywnej krakowskiej ASP – wielkim wyróżnieniem.

Ciekawym aspektem prezentowanej pracy jest sposób, w jaki artysta traktuje substancję malarską. Wankie unika akademickiego wykończenia. Szczególnie dobrze widać to w partiach liści i kwiatów, które są jedynie zasugerowane rozmytymi, jak w akwareli, plamami barw. To nietypowe dla monachijczyków rozwiązanie formalne Wankie mógł zaczerpnąć z malarstwa słynnego francuskiego pejzażysty – Camille'a Corota. Ta hipoteza jest o tyle ciekawa, że na początku XX wieku Wankie stanie się w Polsce znany przede wszystkim ze względu na swoje malarskie eksperymenty z fakturą malarską, ściśle wiążące go z poszukiwaniami francuskich postimpresjonistów.





9

JÓZEF BRANDT (1841 - 1915)

Przeprawa wojska (U przewozu), 1871 r.

olej/plótno, 65 x 157 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Józef Brandt 1871'

obraz opatrzony opinią konserwatorską

cena wywoławcza: 700 000 zł

estymacja: 900 000 - 1 600 000

LITERATURA:

- obraz znajdzie się w catalogue raisonné artysty
- Janusz Derwojed, Józef Brandt, Warszawa 1969, il. 12



Obraz pochodzi z wczesnego okresu twórczości Brandta i powstał w jego pracowni przy Schwanthalerstrasse 19 w Monachium. Wypełnione szablami, orientalnymi tkaninami i pamiątkami przeszłości wnętrza studia artysty znamy z licznych fotografii, wspomnień współczesnych czy drzeworytów Władysława Sznerera publikowanych w polskiej prasie: w „Kłosach” i „Tygodniku ilustrowanym” jeszcze w latach 70. XIX wieku. Zainteresowanie, jakim cieszył się wśród czytelników Brandt, nie powinno dziwić. W tym czasie, mimo młodego wieku, artysta był dobrze znany zarówno polskiej, jak i niemieckiej publiczności. Jak pisał Andrzej Ryszkiewicz: „życie Brandta było nieprzerwanym pasmem sukcesów życiowych: powodzenie, nagrody, tytuły, świetna pozycja towarzyska”. Już w trakcie prac nad „Przeprawą” artysta miał za sobą kilka sukcesów, jak choćby wystawienie w Paryżu „Bitwy pod Chocimiem” w 1867 roku, kilka zdobytych w Monachium medali, wystawy w warszawskiej Zachęcie. „Przeprawa” w sugestywny sposób pokazuje, co stało za tym sukcesem. Realistyczny warsztat, typowy skądinąd dla polskich monachijczyków, i łatwo rozpoznawalny dobór tematów sprawiły, że malarstwo Brandta

było rozpoznawalne na pierwszy rzut oka. Pochmurna aura jego kompozycji, ich osadzenie nad brzegami Dniepru czy w otwartych stepach Ukrainy, wykorzystywanie epizodów z wojen kozackich sprawiły, że publiczność nad Wisłą widziała w Brandcie piewę rodzimej historii, a publiczność w Niemczech i we Francji: orientalistę.

W „Przeprawie” widać źródła tej dwojakiej recepcji artysty. Obraz, jeśli próbować ująć go gatunkowo, jest rodzajową sceną historyczną. Nie rości sobie prawa do bycia kroniką heroicznych kampanii wojskowych, pokazuje historię od zaplecza, niejako od kuchni. Stąd właśnie wybór pozornie błahego epizodu wojny – przeprawy żołnierzy przez Dniepr. Z podobnym wyborem tematu mamy do czynienia w kilku innych kompozycjach Brandta z tego czasu. Za Ewą Mücke-Broniarek wymienić tu można cztery płótna: „U przewozu” (kolekcja prywatna), „Przeprawa wojska” (oba z 1871), „Przeprawa przez Dniepr” z 1875 (MNK) i „Zwiad kozacki” z 1873 (Muzeum Górnośląskie, Bytom).



Czarniecki pod Kłodyngą, 1870, MNW, źródło: Cyfrowe MNW

„Brandt w długoletniej karierze malarza, zajmował stanowisko pośrednika pomiędzy rozbudzającym się do życia geniuszem sztuki polskiej, a szerokimi obszarami sztuki wszech europejskiej. Talentowi swojemu wyrobił znaczenie w najżywniejszych centrach współczesnej cywilizacji, a za jego pośrednictwem wprowadził na szerokie szranki polskie malarstwo. Dzięki Brandtowi, weszło ono do kontyngensu zbiorowego ogniska współczesnej wytwórczości artystycznej, zdobyło sobie prawo obywatelstwa w sferach, które poprzednio nie tylko naszej sztuki, lecz i kraju nie znały. Reprezentował on godnie wobec zagranicy rodzimą sztukę, a znajdując u obcych uznanie torował swoją działalnością drogę do coraz szerszego jej rozwoju.

Niewielu współczesnych malarzy poszczycić się może tak szeroką popularnością, jaką od dawna zdobył sobie w Europie Józef Brandt. Artysta ten należał od chwili pierwszych swych występów na polu samoistnej twórczości, do owych szczęśliwców, którym się los łaskawie uśmiecha, sypiąc pełną garścią kwiaty powodzenia, zaszczytów i sławy.

Pochodząc z zamożnej szlacheckiej rodziny, od młodości nie zaznał walk z niedostatkiem tak częstokroć smutnie oddziaływających na przyszły rozwój talentów. Urodził się w Szczepieszynie 1840 roku – po ukończeniu szkół w 1857 r. wyruszył zagranicę, z myślą poświęcenia się sztuce. W Paryżu zawitał do pracowni Juliusza Kossaka, do którego listy pisał jeszcze z kraju, Kossak stał się jego pierwszym mistrzem, a i z czasem najserdeczniejszym druhem. Nauka paryska była jednak dorywcza – kopiowało się akwarele mistrza, wieczorem rysowało modele u Saiss'a, zwiedzało się galerie i muzea. Po wyjeździe Kossaka do kraju Brandt przenosi się do Monachium, naprawdę zaczyna studiować pod kierunkiem słynnego batalisty Franciszka Adama. Koń staje się ulubionym jego przedmiotem, przeszłość wojenna Polski terenem, na którym ma roztaczać przyszłe swe kompozycje.

Jak szybko szła nauka, dowodzi fakt, iż około 1864 roku pojawiają się samodzielne utwory Brandta. Postacie Lisowczyków, husarzy, Kozaków, Tatarów zaczynają zaludniać pola bitew, obozowiska, szerokie przestrzenie stepowe, place miasteczek, zacisza wiejskie. Artysta z dziwną siłą wewnętrznego talentu i wewnętrznych przekonań, roztacza coraz szersze kręgi swej intuicji twórczej i artystycznej fantazji. Rodzajowi, któremu dotąd wiernie służył, nie przენiewierzył się on nigdy. (...)

W 1864 roku Brandt, jeden z nielicznych Polaków, figuruje na powszechnej wystawie paryskiej jako twórca Chodkiewicza pod Chocimierzem. We dwa lata potem na pierwszej powszechnej wystawie w Monachium, otrzymuje już złoty medal za 'Stojnowskiego prezentującego arcyksięcia zdobyte konie'. Od tego czasu Brandt jest pierwszorzędną siłą we współczesnym malarstwie, a w naszym staję obok Michałowskiego, Grottgera i Matejki. Znaczenie które zdobywa, przychodzi mu z łatwością, nie dochodzi on do niego długą działalnością – starczy mu kilka obrazów zaledwie, lecz obrazów takich, które od razu zaznaczyły pojawienie się na horyzontach sztuki niezwyklej siły. Uchylono czoło przed wielkim artystą, a pokochano całym sercem kompozytora, który za kanwę do twórczości

wziął kraj własny, kraju tego historię tak miłą dla każdego, wojenną naszą przeszłość.

I zaczęły się sypać jak z rogu obfitości cudowne wskrzeszenia dawno minionych czasów, otoczonych atmosferą rycerskiego animuszu, pełne ruchu, drgające życiem, przemawiające fantazją epizody bohaterskich epepei, jakby słowami poety wypowiedziane. Brandt wznosi się i potężniejsze, wyrabia coraz bardziej samodzielny pogląd na sztukę, staje się do pewnego stopnia twórcą kierunku. I tak idzie wciąż, wciąż przed siebie, na chwilę nie zmyliwszy drogi, wierny swym ideałom, wierny talentowi, którego wrodzone cechy rozrosły się i spotężyły.

Główną cechą twórczości Brandta jest talent wielki, wrodzony talent, bardzo szeroki w swej skali, bo obejmujący poczucie kolorytu, ruchu, obrazowość, fantazję poetyczną i wirtuozostwo wykonania. Dzięki talentowi szedł wciąż drogą rozwoju, odnosząc jedno po drugim zwycięstwo, z wewnętrznym przeświadczeniem, że niezwyklej jego temperament nie tak łatwo się wyczerpie, ten zawsze znajdzie w kryjówkach swej organizacji artystycznej dość siły, polotu i werwy, aby w dalszym ciągu powoływać do życia, odbite w głębi jego ducha wizje.

Ideale twórcze Brandta leżą poza sferą dążeń szczerých realistów, którzy w odtwarzaniu natury ich otaczającej widzą cel swych usiłowań. Mistrz monachijski, żyjąc w świecie przez siebie stworzonym, otacza się echem powstałym z tonów przez imaginację jego wydobytych i w harmonijnym akordzie bijących w górę ponad ziemię, ponad życie codzienne, ponad rzeczywistość dotykálną.

Duszą tego państwa, wywołanego z mroków przeszłości, wolą artysty jest szeroka, nieujarzmiona fantazja, która wszystkim kreacją Brandta nadaje pozór marzeń bohaterskich, dum pełnych poezji i nieokreślonego nastroju. Obrazy Brandta pociągają właściwym sobie uczuciem, przemawiają łatwym do zrozumienia wyrazem, zadawałają wzrok jak cudowne miraż.

To wszystko co stanowi osobowość Brandta w sztuce i co zapewni mu miejsce na kartach jej historii (...) pozostało nietknięte. Jest on fenomenalnym upostaciowieniem wirtuozerstwa, fantazji, werwy i koloru.

Kim jest Brandt wiedzą Niemcy, Anglicy, Francuzi, wie Ameryka, wie świat cały ucywilizowany, gdzie obrazy jego przeniknęły, zdobywając uznanie dla mistrza, a sławę dla narodu, który go wydał. Dla nas wszystkich polskich artystów Brandt ma to jeszcze głębsze znaczenie, że był on jednym z pierwszych i jednym z najsilniejszych łączników pomiędzy sztuką polską a ogółem, ten nauczył cenić dzieła rąk Polaka, te żłobił skibę popularności naszego malarstwa na gruncie wszechświatowym. Wiele milionów cudzoziemców, zwiedzających od lat czterdziestu wystawy powszechne lub muzea sztuki, może po raz pierwszy dowiedziało się o Polsce, patrząc na arcydzieła Józefa Brandta".

HENRYK PIĄTKOWSKI, JÓZEF BRANDT, „WĘDROWIEC” 1905, s. 755-757 (PISOWNIA ORYGINALNA)



Józef Brandt, portret fotograficzny, ok. 1875, Biblioteka Narodowa, źródło: POLONA

10

STANISŁAW MASŁOWSKI (1853 - 1926)

Wyjazd na polowanie, 1900 r.

olej/sklejka, 28 x 39,5 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'ST MASŁOWSKI. WARSZAWA. 900.'

na odwrociu napis czerwona kredką: '21 lipca 1920 r.' oraz podkreślona liczba '313';

poniżej napis ołówkiem w trzech wierszach, z dającą się odczytać liczbą '562'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra Art, 06.11.2005

- dom aukcyjny Agra Art, 12.10.2014

LITERATURA:

- „Tygodnik Ilustrowany” 1902, I. półrocze, nr 21, s. 407, (il.)

„Bo przecież choć maluję z natury, to jednak nie powtarzam ściśle widzianych rzeczy. (...) Patrzę na to malowidło i widzę, że to już więcej niż obraz – bez przechwałek prawie sama natura”.

LIST DO SYNA, MACIEJA MASŁOWSKIEGO Z DN. 19.06.1910

Stanisław Masłowski był wielostronnym artystą, kojarzonym z doprowadzeniem do maestrii trudnej techniki akwareli. Jeśli spojrzeć na prezentowany obraz, staje się jasnym, że talent malarza rozwinął się również w dziedzinie techniki olejnej. Ten nieduży obraz, pochodzący z najlepszego okresu artysty, przedstawia prostą scenkę. W przeważającej części polskiego malarstwa obierającego za temat polowanie istotną rolę odgrywa gwałtowny ruch, niepokój (rozdeptane końskie chrapy) i specyficzny typ anegdoty. U Masłowskiego wilki nie atakują koni, a te nie muszą pokonywać ostrego zakrętu. I nie są smagane batem. Panuje tu atmosfera mogąca się kojarzyć z rodzajowym malarstwem holenderskim złotego wieku. Mężczyźni zatrzymali się na chwilę bądź zaraz rozpoczną polowanie. Pokrzepiają się napojem – można przypuszczać, że jest to wódka bądź inny alkohol pity „dla kurażu”. Koni, współnik człowieka, również zasługuje na pokrzepienie się. Całość tej prostej i ujmującej sceny spowita jest delikatną, białą-błękitną mgiełką.

Pochodzący z Włodawy Stanisław Masłowski studia artystyczne odbył w warszawskiej Klasie Rysunkowej (1871-75). Tam malarstwa uczyli go Wojciech Gerson i Aleksander Kamiński. Był zapalonym podróżnikiem, kochającym gorąco Ukrainę (to uczucie dzielone z innymi wybitnymi malarzami tego czasu), gdzie wielokrotnie powracał i która była ważnym źródłem inspiracji (m.in. pokaźna liczba prac o tematyce kozackiej). Drugim miejscem często odwiedzanym przez artystę były Włochy, z których przywoził swoje słynne i rozchwytywane przez miłośników sztuki akwarele. Artysta był zdolnym rysownikiem, ilustrującym książki najważniejszych klasyków i pisarzy swoich czasów (Juliusz Słowacki, Adam Mickiewicz, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Władysław Reymont). Wypowiadał się też jako krytyk, zabierając głos w kwestiach współczesnego mu życia artystycznego.

Masłowski to jeden z najważniejszych polskich malarzy przełomu wieków, który z rzadkim talentem utrzymywał w swoich pracach równowagę między wiernością obserwacji a pierwiastkiem dekoracyjnym.



II

J. KONARSKI, XIX/XX w.

Wyjazd na polowanie

olej/plótno, 84 x 132 cm

sygnowany l.d.: 'J. Konarski'

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 32 000 - 50 000

Można z uznaniem powiedzieć, że temu artyście o znanym nazwisku, ale nieznanym imieniu udało się osiągnąć naprawdę dużą popularność. Jak na malarza, o tożsamość którego od wielu lat toczy się spór – udało mu się przyciągnąć uwagę licznych rzesz miłośników malarstwa z końmi jako głównymi bohaterami. Jedną z hipotez jest ta, że „J. Konarski” to Alfred Wierusz-Kowalski, który miał posługiwać się tym pseudonimem dla masowej sprzedaży swoich prac. Inna, że jest to pseudonim malarza związanego z Monachium – Franciszka Bujakiewicza. Oczywiście nie przyniosłoby to artyście ujmy być alter ego Wierusza jednak wydaje się, że Konarski był kimś innym.

Niezależnie od tych dyskusji najważniejsze pozostaje samo malarstwo. W kręgu zainteresowań artysty pozostawały tematy charakterystyczne dla malarzy z kręgu Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Mamy więc do czynienia z malarskim opisem swojskiego życia polskiego ziemiaństwa i z odwołaniami do polskiej historii (szczególnie tej związanej z Kresami Rzeczypospolitej). Prezentowana praca to udane studium zwierząt w ruchu i udany pejzaż nadający pracy charakterystyczną, nieco melancholijną atmosferę.



12

JANUARY SUCHODOLSKI (1797 - 1875)

Scena rodzajowa: "Ach, jakżeś okrutna", 1861 r.

olej/plótno, 61,5 x 77 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Suchodolski | 1861'

na odwrociu dedykacja autora: 'Jas. Wiel. Senatorowi Fr: Skibickiemu. |

w dowód wysokiego szacunku | i Przyjazni ofiaruję | January Suchodolski';

na krosnach numer porządkowy oraz nalepka 'GALLERY 181'

cena wywoławcza: 65 000 zł

estymacja: 80 000 - 120 000

„Ah jakżeś okrutna srodze bałamutna Prędziej by się skała poruszyć dała A pfe mościa Panno bydz taką”.

INSKRYPCJA ZE SZKICU DO PREZENTOWANEGO OBRAZU





Szkic do obrazu "Ach, jakżeś okrutna", zbiory MNV

Twórczość Januarego Suchodolskiego, malarza nazywanego „pół-malarzem pół-żołnierzem”, to nie tylko ułani, hetmani, farysi czy żołnierze Napoleona. Artysta jest ważną postacią w dziejach polskiej kultury – można go nazwać prototypem malarza zaangażowanego politycznie, pierwszym artystą, który zajmował się historią Polski w sposób, można powiedzieć, systematyczny. Jest jednak jeszcze drugi nurt jego twórczości. Ilościowo marginalny, jest niezwykle interesujący – również dlatego, że pokazuje nam Suchodolskiego zwolnionego ze służby przypominania rodakom o świetności ich dziejów. Do tego nurtu należy właśnie prezentowana praca. Co przedstawia? Na odwrocie znajduje się dedykacja artysty: „Jas. Wiel. Senatorowi Fr: Skibickiemu. | w dowód wysokiego szacunku | i Przyjaźni ofiaruję | Januariusz Suchodolski” – daje więc tylko wskazówkę dotyczącą przyjaźni malarza. Franciszek Skibicki był bogatym ziemianinem z Wołynia, ważną osobą w polskim środowisku w Italii. Zażyła znajomość z nim datuje się przynajmniej od czasów pobytu Suchodolskiego w Rzymie (od 1834 roku). Wiemy, że w tym czasie Skibicki był w mieszkaniu artysty przy ulicy Due Macelli. Było ono centrum spotkań dla polskiego środowiska nad Tybrem – przychodzili tu m.in. Ankwicowicze, Potoccy, Zamoyscy, Kuczyńscy, Juliusz Słowacki, Henryk Rzewuski i najczęstszy gość – Zygmunt Krasiński. Dalsze wieści o przyjaźni Suchodolskiego ze Skibickim pochodzą z 1836 roku, kiedy wspomina o nim w liście o „szambelanie Skibickim i jego żonie chorej” (list z dn. 7 lutego 1836 [cyt. za:] Krystyna Sroczyńska, Januariusz Suchodolski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961, s. 54). Na podstawie zachowanych dokumentów tyle wiadomo o kontaktach obu mężczyzn. Kolejnym śladem ich przyjaźni jest dopiero prezentowany obraz darowany w geście przyjaźni.

Powróćmy jednak do tematu obrazu. Na pierwszy rzut oka praca przypomina nieco atmosferą serię obrazów „Marriage A-la-Mode” Williama Hogharta, malowanych z wyraźną intencją moralizatorską. O temacie przedstawienia Suchodolskiego możemy się dowiedzieć z rysunku przechowywanego w Muzeum Narodowym w Warszawie (Rys. Pol., nr inw. 4678), który jest szkicem do „Ach, jakżeś okrutna”. U dołu tego rysunku znajduje się Rysunek, który należał do wybitnego międzywojennego kolekcjonera Dominika Witke-Jeżewskiego.

Na odwrocie znajduje się inskrypcja: „Ach jakżeś okrutna srodze bałamutna Prędzej by się skała poruszyć dała A pfe mościa Panno bydź taką”. Rysunek jest więc ilustracją sytuacji między mężczyzną, a kobietą. Czy ów mężczyzna to obszczeniowany w drzwiach fircyk? Czy szczekające psy są jakby wyrazicielami świadomości domowników? To tradycyjne, pielęgnujące pamięć przodków wnętrza nie chce wpuścić modnego przybysza – niepomego na tradycję ojców?

Interesująca jest historia recepcji twórczości Suchodolskiego. W drugiej połowie XIX wieku był lekceważony i złośliwie komentowano jego twórczość. Dostrzegano brak akademickiego wykształcenia artysty i zarzucano schematyczność ukazywanych postaci. Od końca XIX w. twórczość Suchodolskiego zyskiwała jednak coraz większe uznanie, a obrazy eksponowano głównie na wystawach tematycznych: w 1891 w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, w 1896 na wystawie „Koń w malarstwie” w Salonie Krywułta w Warszawie, w 1904 na otwarciu warszawskiego Salonu Sztuki Stefana Kulikowskiego, w 1913 w Salonie Artystycznym Richlinga na ekspozycji „Rok 1813”, w 1914 ponownie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Również po pierwszej wojnie światowej obrazy malarza pojawiały się na różnych ekspozycjach, m.in. w 1929 na wystawie autoportretu w Krakowie, w 1933 na wystawie Konfraterni Artystów w Toruniu, w 1938 na wystawie w Bibliotece Polskiej w Paryżu, w 1939 na Wystawie Polskiego Malarstwa Batalistycznego w Warszawie. Po drugiej wojnie światowej pokazano w r. 1954 Śmierć Czarnieckiego i Obronę Częstochowy na Wystawie Polskiego Malarstwa Historycznego i Batalistycznego w Krakowie, a w 1961 Polowanie na jelenia na wystawie „Malarstwo warszawskie XIX w.” w Warszawie.

Prace Suchodolskiego znajdują się w Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i Wrocławiu, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeach Okręgowych w Toruniu i Rzeszowie, Muzeum Lubelskim w Lublinie, Muzeum Mazowieckim w Płocku, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Bibliotece Ossolińskich we Wrocławiu, Lwowskiej Galerii Obrazów we Lwowie, Ermitażu w Petersburgu oraz zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.



Suchodolski.

FRANCISZEK ŻMURKO (1859 - 1910)

Hetera

olej/plótno, 79 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Fran Żmurko'

cena wywoławcza: 35 000 zł
estymacja: 45 000 - 70 000

POCHODZENIE:
- dom aukcyjny Desa Unicum, 2004

LITERATURA:
- por. „Miesiąc Ilustrowany”, R.1, 1912, nr 5, s. 415, (il.)

„Głowy kobiece Żmurki stanowią niemal specjalność w naszym malarstwie i niepodobna się pomylić co do ich pochodzenia, gdy wyszły spod pendzla tego utalentowanego artysty. Ma on swój właściwy, odrębny sposób traktowania tych główek i całych postaci, nacechowanych zawsze szykiem, wdziękiem, elegancją, zalotnością. Te kobietki Żmurki flirtują bowiem z widzem i kuszą go, jak nieodrodne córki Ewy, z obrazu roztaczają zwykle jakiś czar dokoła siebie i kokietują pozą, uśmiechem, spojrzeniem, wyrazem twarzy, który zdaje się mówić: Jestem piękną, powabną, prawda? ... cóż ty na to?...

NASZE RYCINY, „TYGODNIK ILUSTROWANY” 1894, nr 13, s. 203 (PISOWNIA ORYGINALNA)

Franciszek Żmurko był jednym z najbardziej znanych polskich malarzy przełomu XIX i XX wieku. Pozycję tę zawdzięczał tematyce prac, w której dominowały Orient wraz z erotyzującymi wizerunkami kobiet, a także biegłemu warsztatowi malarskiemu. Już podczas edukacji w Monachium przyszły artysta nagradzany był za studia i szkice, a akademia z profesorem Aleksandrem Wagnerem i Carlem Theodorem von Pilotem na czele zdecydowała się na sfinansowanie Żmurce indywidualnej pracowni. Według XIX-wiecznych recenzentów talent miał go zaprowadzić „na szczyt artystycznego Parnasu, na którym Matejko z Siemiradzkim siedzą” ([cyt. za:] Dariusz Konstantynów, *Kariera Franciszka Żmurki*, [w:] *Sława i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII i XX wieku*, s. 65). Podkreślano indywidualizm twórcy, pracowitość i zwrot ku tradycji dawnych mistrzów. Uznanie dla malarstwa artysty przełożyło się na sukces finansowy. XIX-wieczna prasa relacjonowała, że Żmurko sprzedawał obraz „Śmierć Agrypiny” za ponad dwukrotnie większą kwotę (5 000 rubli), niż Jan Matejko swojego „Stańczyka”. Również objazdowe wystawy stanowiły dla twórcy znaczne źródło dochodów. „Gwiazda betlejemka”, pokazywana w kilku europejskich miastach, przyniosła artyście 30 000 rubli zysku.

Jednak najlepiej sprzedającym się rodzajem twórczości, którą parali się Żmurko, były wyzywające wizerunki kobiet. Wyidealizowane, rozognięte niewiasty rozślawiły imię artysty, szczególnie wśród męskiej części publiczności. Prasa z przełomu wieków podkreślała, że obowiązkowym elementem wystroju „męskiego gabinetu” są właśnie

„główki” Franciszka Żmurki. Prezentowana „Hetera”, to chyba najbardziej charakterystyczny dla twórczości malarza typ kobiecego portretu. Podobnych prac powstało więcej, o czym świadczą reprodukcje w przedwojennej prasie i na kartach pocztowych. Wiele z nich wystawiał i sprzedawał za pośrednictwem salonów Józefa Ungra i Aleksandra Krywulki, lecz ówczesni krytycy szybko zaczęli ubolewać, że Żmurko „gonitwę za ideałem zamienił na pogorzyście” (*Głowy kokotek F. Żmurki na wystawie TZSP, „Przegląd Tygodniowy” 1885, nr 41, s. 513*). W tym kontekście warto przywołać błażeński incydent, opisywany przez dziewiętnastowieczną prasę jako „przykre zajście”. Artysta dotknięty nieprzychylnymi recenzjami Antoniego Sygietyńskiego, miał zacząć go prześladować „szeregiem brutalnych napaści”. Należały do nich obelgi, wygrażanie kijem, a także wysłane przez Żmurkę listy „o treści jaknajnieprzyzwoitszej”. Znajomi malarze, wskutek zachowania kolegi, zrehabilitowali go, zredagowali dokument potępiający takie postępowanie. Sprawa znalazła swoje rozwiązanie na jednej z warszawskich ulic, podczas przypadkowego spotkania obu panów, kiedy malarz został przez Sygietyńskiego „skarcony ręcznie”. Krytyk „Przeglądu Tygodniowego” nie znalazł jednak usprawiedliwienia swojego zachowania. Po samym incydencie w prasie można było przeczytać, że zarówno Żmurko, jak i Sygietyński „stanęli na jednym nieomal poziomie, gdyż obaj odbiegli zbyt daleko od granic przyzwoitości, a co ważniejsze niż osobiste ich losy, to że przyniesli wstyd innym kołom literackim i artystycznym” (*Nepawa, Przykre zajście między F. Żmurką i A. Sygietyńskim, „Kraj” 1888, nr 17, s. 11*).



ADAM STYKA (1890 - 1959)

Przytuleni

olej/plótno, 59,5 x 80,5 cm
sygnowany l.d.: 'ADAM | STYKA'

cena wywoławcza: 60 000 zł
estymacja: 70 000 - 90 000

„W istocie to właśnie owa szczerłość bystrego podróżnika i dokładnego malarza przydaje obrazom Adama Styki wartości Renana. W momencie gdy malarz staje się podświadomie współpracownikiem filozofa-etnografa, jego rola jest równoważycielska z rolą pisarza, a ów malarz-badacz ma w swym działaniu podwójną zasługę, którą szacuje wdzięczność publiczności”.

BOYER D'AGEN, L'ARTE BELGE, 1928 (TŁUM. CZ. CZAPLIŃSKI)

Początek fascynacji Styki Orientem datuje się na rok 1911. Wtedy to młody, dwudziestoletni artysta wystawił na paryskim Salonie obraz „Orientalista”. W tym samym roku Styka udał się w podróż do Algieru i Tunisu. Z pierwszego „orientalnego” okresu jego sztuki pochodzą przede wszystkim pejzaże, które artysta wielokrotnie wystawiał w Paryżu (m.in. w 1914 roku na wielkiej Wystawie Orientalistów w Grand Palais). Tematyką rodzajową Styka zajął się dopiero w międzywojniu – z tego czasu pochodzi właśnie prezentowany w naszym katalogu obraz. Artysta po zakończeniu służby w polskim wojsku wrócił w 1921 roku do Paryża, skąd corocznie jeździł na kilka tygodni do Afryki Północnej. Malował karawany, sceny z życia nomadów, życie uliczne, osadzone w orientalnym pejzażu sceny biblijne, a przede wszystkim pełne erotycznego napięcia wizerunki kobiet i kochanków. W Polsce wystawy prac Styki wzbudzały

duże kontrowersje. Niektórzy, jak Boy-Żeleński, atakowali Stykę ze względu na podejmowane przez niego, niekiedy quasi-pornograficzne, tematy. Publiczność odwiedzała jednak jego wystawy tłumnie, a przeciwnicy malarza zgadzali się co do rangi jego talentu i mistrzostwa w realistycznej formule sztuki. Ten wątek poruszali też chętnie Francuzi; Pierre Bearn pisał: „Efekty świetlne w jego obrazach polegające na użyciu prawie jaskrawych barw, przy niezwyklej umiejętności harmonizowania przepychu kolorów jego palety i przez umiejętne ich dozowanie, są wyjątkowe we współczesnym malarstwie. (...) artysta portretuje prawdziwe typy ludzi w atmosferze czarodziejskich światel, tak jak by to był świat z tysiąca i jednej nocy” (P. Bearn, [cyt. za:] Cz. Czapliński, *Saga rodu Styków*, New York 1988, s. 146).





15

WILHELM KOTARBIŃSKI (1849 - 1922)

Wenecka serenada

olej/plótno, 70 x 135 cm

sygnowany p.d.: 'W. Kotarbiński'

cena wywoławcza: 160 000 zł

estymacja: 200 000 - 450 000



W sztuce końca XIX wieku Wenecja przedstawiana jest dwójako. Jedno oblicze miasta jest radosne, barwne i słoneczne. Niezliczone są obrazy ukazujące weneckie święto karnawału, splendor średniowiecznej Serenissimy czy beztrudne życie jej XVIII-wiecznych mieszkańców. Mocnym światłem Wenecji zachwycali się m.in. Monet, Turner czy Stanisławski. Druga twarz Wenecji to obraz mroczny. Składają się na niego opuszczone gotyckie pałace, ciemne zaułki, gęsto splecione kanały i zatopiona w czarnej nocy laguna. Przyjęło się sądzić, że groźne, symbolistyczne nokturny ukazujące Wenecję jako miasto umarłe były specjalnością modernistów i pojawiły się w sztuce polskiej dopiero ok. 1900 roku. Prezentowany obraz Wilhelma Kotarbińskiego pokazuje, że geneza tego typu przedstawień jest bardziej złożona.



Wilhelm Kotarbiński w swojej kijowskiej pracowni

Prezentowany obraz jest bliski wspomnianej już monumentalnej (150 x 225 cm) scenie z 1881 roku. Obie prace łączy nie tylko zbliżony układ kompozycyjny: horyzontalne ujęta gondola na pierwszym planie, lecz także kostiumy bohaterów i osadzenie pejzażu. Obrazy dzieli jednak kolorystyka i sposób malowania. W przypadku prezentowanego obrazu mamy do czynienia z wygaszonymi, typowymi dla nokturnu barwami, a farba kładziona jest śmiało, ekspresywnie. Obraz z 1881 potraktowany jest bardziej akademicko. Wydaje się więc, że „Wenecka serenada” musiała powstać nieco później, prawdopodobnie między 1881 a 1888, kiedy Kotarbiński opuścił już Italię.

Oba płótna zajmują w oeuvre Kotarbińskiego miejsce szczególne. Jego pozostałe weneckie obrazy są formalnie bardziej zachowawcze. Artysta kupia się w nich na odtworzeniu gotyckiej architektury, renesansowych strojów mieszkańców, stosuje bogatą kolorystykę, jasne światło. W przypadku obu „Serenad” widzimy stopniowe przechodzenie stylistyki w kierunku nokturnu. Co ciekawe, przejście od iskrzącego się kolorami akademickiego historyzmu do trudnego do jednoznacznego zakwalifikowania salonowego symbolizmu odbywa się w latach 80. XIX wieku – okresie, w którym Europa ponownie odkrywa Wenecję. Na nowo czytane są wtedy tragedie weneckie Szekspira, na nowo odkrywane są opublikowane w 1851 roku „Kamienie Wenecji” Johna Ruskina. Wenecji nie traktuje się już jak muzealnej bombonierki. Miasto zyskuje w oczach artystów aurę poetyckości i mrocznej baśniowości, powoli staje się też mekką modernistów. W polskiej kulturze artystycznej Kotarbiński jest jednym z pierwszych malarzy, którzy dojrżeli nowy, mroczny obraz miasta. Dopiero kilkanaście lat po nim miasto odkryją Gierzyński, Weiss, Ciągłiński czy Wyspiański. Patrząc na „Serenadę”, nie sposób nie pomyśleć o tym, co ten ostatni pisał w 1890 roku: „Monotonne pluskanie fali – wolne posuwanie się łódki i panorama oświetlona zachodzącym słońcem – coraz to inne pyszne pałace – a każdy w swoich murach kryje osobną historię. Nie jeden już raz świadek tragedii nie tylko już historycznej, ale i tej w rodzaju Otella lub Kupca – tych sławnych tragedii miłosnych, weneckich...” (S. Wyspiański, Listy, t. I, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1994, s. 237).

Symbolistyczny nokturn Kotarbińskiego wiąże się z protomodernizmem nie tylko przez temat, lecz także poprzez sposób wykonania. W obrazie uderza przede wszystkim nowoczesne „niewykończenie”, swoista poetyka szkicowości. Artysta od lat 70. nie stosował pedantycznej, zimnej stylistyki charakterystycznej dla wielu pompierów (np. Jeana-Léona Gérôme’a czy Henryka Siemiradzkiego), którą w międzywojniu Witkacy wyśmiewał jako „wylizywanie obrazów”. To właśnie te wartości jego sztuki podnosiła krytyka. Anonimowy autor „Biesiady Literackiej” pisał w 1880 roku: „Rysunek p. K. w ogóle niewykończony, szkicowość jego kompozycji to nie rzecz przypadkowa, to środek przyjęty z dobrej woli artysty, który szkicowaniem postanowił się ograniczać. To, co dla innych artystów jest zaledwie szkicem, dla p. K. jest rzeczą wykończoną; linie niepewne, ostre, przerywane – to właściwości szkicu, który zawsze, nawet spod ręki mistrza, musi ustąpić pełnemu rysunkowi. Za szkicem rysunkowym,

przyjętym jako modła, idzie podmalowanie uważane przez artystę za pełny koloryt. Więc rzeczywiście tylko oprawa, tylko ramy złociste mówią, że obrazy do nas przysłane już nie pójdą na sztalugi – że sprawa z nimi skończona. (...) P. Kotarbiński ma swą indywidualność; to nie naśladowca, to talent samodzielny, to myśliciel, któremu tylko formy potrzeba, aby stanął na wyżynach. (...) P. Kotarbiński swoim duchowym nastrojem najwyżej nas zaintrygował – od niego dużo się spodziewamy” (Kartki z Wilanowa. Wilhelm Kotarbiński „Biesiada Literacka”, 1880, I, s. 315).

Wspomniana przez krytyka „samodzielność” Kotarbińskiego dała o sobie znać już w 1871 roku, kiedy to w wieku 23 lat – wbrew woli rodziców – znalazł się w Rzymie. Ponoć w podjęciu decyzji o wyjeździe z Polski pomógł mu romans. Aby przenieść się do Włoch, młody artysta zaciągnął pożyczkę u wuja i wystąpił o stypendium do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zgromadzone środki były jednak bardzo skromne i Kotarbińskiego czekała w Wiecznym Mieście bieda. Kotarbiński został przyjęty do Akademii Świętego Łukasza, gdzie zaraz na początku edukacji miał wygrać konkurs na najlepszego rysownika. W Rzymie artysta związał się ze środowiskiem polskiej i rosyjskiej emigracji. Do jego najbliższych przyjaciół należeli Henryk Siemiradzki oraz bracia Aleksander i Paweł Swiedomscy. Początkowo polski artysta korzystał z ich atelier przy Via Margutta. Po ukończeniu studiów w 1874 roku wynajął własną pracownię przy Via di San Basilio na Kwirynale. W 1880 roku znalazł się w orbicie wybitnego rosyjskiego krytyka i historyka sztuki Władimira Stasowa i jego kariera nabrała rozpędu. Kotarbiński na przełomie lat 70. i 80. porzucił inspirację, sztuką Jana Matejki. W Rzymie tworzył przede wszystkim sceny rodzajowe, często – śladem Siemiradzkiego – wykorzystujące kostiumy biblijne i antyczne lub odwołujące się do kultury włoskiej i orientalizmu. Niebawem powodzenie tworzonych w tym okresie kompozycji umożliwiło artyście zdobycie prestiżowego zamówienia na wykonanie fresków w soborze św. Włodzimierza w Kijowie. Kotarbiński pracował w cerkwi z zespołem najwybitniejszych ówczesnych malarzy rosyjskich, m.in. braćmi Swiedomskimi i Michaiłem Wrublem. Na stałe związał się z Kijowem i żywo uczestniczył w życiu mieszkającej w mieście polskiej kolonii. Wynajmował duże mieszkanie i pracownię w Hotelu Praga (który na artystycznej mapie Kijowa zajmował miejsce podobne do warszawskiego Hotelu Europejskiego). Odniosłszy w Kijowie sukces, Kotarbiński pod koniec lat 90. wrócił na krótko do Warszawy i ożenił się ze swoją dawną (w międzyczasie owdowiałą) miłością. Po sprowadzeniu żony do Kijowa zaczęła się jednak jego towarzyska gehenna. Artystyczny krąg przyjaciół Kotarbińskiego nie chciał zaakceptować małżonki. Mikołaj Prachow z przekąsem odnotowywał, że na widok „Pani Kotarbińskiej ploszyły się kijowskie konie”... W swojej książce „Sagi warszawskie” Olgierd Budrewicz pisał, że Kotarbiński w 1918 roku planował opuścić Kijów i przenieść się do Warszawy. Swoją artystyczny dorobek miał przesłać kurierem do ojczyzny. Prace nie dotarły jednak pod wskazany adres, a samemu artyście nie udało się wrócić do Polski. Zmarł w Kijowie w 1921 roku.



Wilhelm Kotarbiński, "Wenecka serenada", 1881, fot. Desa Unicum

ANTONI PIOTROWSKI (1853 - 1924)

Dziewczyna na tle morza, 1917 r.

olej/plótno, 59,5 x 83 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A. PIOTROWSKI. | 1917.'

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 24 000 - 45 000

Czym jest prezentowany obraz: sceną rodzajową, ukostiumowanym portretem? Twarz dziewczyny przedstawiona została nie tylko z realizmem, lecz także zastanawiającą psychologiczną głębią. Scena, choć w ogólnym układzie przypominać może nadmorskie obrazy Feliksa Michała Wygrzywalskiego, w których wprost roi się od młodych dziewcząt i mew, daleka jest od ich pustej dekoracyjności. Choć obraz powstał w późnym, fantastyczno-modernistycznym okresie twórczości Piotrowskiego, organicznie wyrasta z jego wcześniejszych, realistycznych prac. Niewykluczone zresztą, że modelka przedstawiona na obrazie jest tożsama z kobietą, która pozowała Piotrowskiemu do fikcyjnego portretu Królowej Jadwigi (w zbiorach Uniwersytetu Jagiellońskiego). Jej charakterystyczna uroda naprowadza ponadto na jeden z ciekawszych aspektów sztuki Piotrowskiego – jego trudne związki ze spuścizną Jana Matejki. Szlachetna twarz młodej dziewczyny, jej bujne włosy, i rumieńce i typ fizjonomiczny kojarzyć mogą się z licznymi fikcyjnymi bohaterami płócien Matejki. Jeśli wziąć pod uwagę fakt, że prezentowany obraz powstał w 1917 roku, w okresie, w którym wystawy w Zachęcie i TPSP zdominowane były przez wiotkie i bladolice dziewczęta, powaga i szlachetność sportretowanej dziewczyny czynią z nią bohaterkę osobną, wydatną niemal z heroicznych płócien Matejki. Piotrowski studiował u

niego krótko w latach 70. XIX wieku, zaraz po powrocie do kraju z Monachium. Szybko Piotrowski zniechęcił się jednak do historycznych płócien mistrza. W 1879 roku wyjechał do Paryża i zwrócił się ku realizmowi. Malował przede wszystkim sceny z powstania styczniowego – utrzymane w duchu Gierzyńskiego – oraz portrety. Pracował również jako nauczyciel – to on kształcił w Krakowie Olę Boznańską. W latach 1885-86 pracował jako korespondent w ogarniętej wojną Bułgarii, w związku z czym jego sztukę zdominowały tematy batalistyczne. Do Polski wrócił na stałe dopiero w 1900 roku. Jego prace powstające w tym okresie są, podobnie jak prezentowana „Dziewczyna”, niejednoznaczne i często subtelnie grają z twórczością innych artystów. W przypadku reprodukowanej kompozycji trudno nie pomyśleć np. o malarstwie prerafaelitów, Waltera Crane'a czy Johna Waterhouse'a, z których pracami Piotrowski musiał zetknąć się w ówczesnej prasie artystycznej, albo o twórczości wspomnianego już Wygrzywalskiego. Sam wybór motywów: dziewczyny i morza, w subtelny sposób może nawiązywać do klasycznych figur akademickiego historyzmu. We francuskiej i niemieckiej sztuce przełomu wieków znajdziemy wiele przedstawień dziewcząt spacerujących lub wpatrujących się w morze w oczekiwaniu na powrót ukochanego.



FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI (1875 - 1944)

Macierzyństwo, 1917 r.

olej/plótno, 63 x 61,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'F.M.Wygrzywalski 1917'

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 24 000 - 35 000

Twórczość Michała Feliksa Wygrzywalskiego należy do tych, które wciąż czekają na pełniejsze zrozumienie. O tym, że twórczość malarza, zachowując wysoki poziom, była też różnorodna, świadczy prezentowany obraz. Ujęta w popiersiu kobieta nasuwa różne skojarzenia. Ma w sobie coś z czarującej heroiny przedstawianych przez Prerafaelitów (np. „Ofelia” Johna Everetta Millais). Z drugiej strony kobieta z dzieckiem przy piersi kojarzona jest w europejskiej ikonografii z Marią karmiącą Dzieciątko. Obraz zawiera w końcu intuicyjne konotacje, niesankcjonowane kulturowo. Karmienie piersią to najczystsza oznaka matczynej miłości i troski o dziecko. Zaletą obrazu jest jego niepowtarzalna, oniryczna atmosfera. Znajdujące się za plecami kobiety morze z ptakami lecącymi kluczem sprawia wrażenie nietraktowanego czysto plastycznie tła, ale jakby projekcji wnętrza sportretowanej.

Artysta był absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Monachium (klasa K. Marra i L. Hetericha) oraz Académie Julian w Paryżu. Po ukończeniu studiów zamieszkał w Rzymie, a w 1908 powrócił do rodzinnego Lwowa,

gdzie zarabiał na życie, pracując w teatrze jako inspektor sceny. Przez wiele lat współpracował jako ilustrator z „Tygodnikiem Ilustrowanym”.

Od 1901 roku wystawiał w TPSP w Krakowie, zyskując wśród publiczności dużą popularność i uznanie krytyki. Znany jest także jako grafik, ilustrator i projektant kostiumów teatralnych. Malował przede wszystkim obrazy o tematyce rodzajowej, często – jak w prezentowanej pracy – fantastyczne przedstawienia morskich nimf, sceny orientalistyczne (szczególnie po 1906 roku, kiedy odbył podróż do Egiptu), serie pejzaży nadmorskich i sceny z rybakami oraz stylizowane portrety. W 1906 roku w warszawskim Salonie Kulikowskiego miała miejsce indywidualna wystawa artysty. Inną ważną wystawą Wygrzywalskiego odbyła się we lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1932 roku. Oprócz kolorystycznych, pełnych słońca i radosnych scen w okresie międzywojennym podejmował w swoich pracach również problematykę społeczną. Prace te odznaczają się nie tylko świetnym rysunkiem, ale również dużą siłą ekspresji. Jednym z jego najbardziej znanych dzieł są „Burlacy” z 1925 roku (obecnie w kolekcji muzeum Narodowego w Warszawie).



FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI (1875 - 1944)

*Naprawiający dywany*olej/plótno; 53,5 x 74 cm
sygnowany l.d.: 'FM.Wygrzywalski'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 - 20 000

Szeny przedstawiające naprawiaczy dywanów, tkaczy makat i handlarzy orientalnych tkanin pojawiają się w twórczości Wygrzywalskiego od 1906 roku. Wprowadzenie nowej tematyki wiąże się z podróżą, jaką odbył w tym czasie artysta. Na początku 1906 Wygrzywalski zwiedził Egipt oraz Pustynię Nubijską. Z podróży przywiózł nie tylko kilka szkiców i gotowych obrazów, lecz także serię rysunków i fotografii, które posłużyły mu do pracy w ciągu kolejnych lat. Do scen orientalnych artysta powracał regularnie od 1908 roku (kiedy to na stałe wrócił do Lwowa) przez cały okres międzywojenny. Na ich formę oddziaływała jednak nie tylko podróż z 1906 roku. Również wcześniejsze zainteresowania artysty nie były bez znaczenia. Wiadomo, że Wygrzywalski flirtował z Orientem już w Monachium: w latach studenckich malował osadzone w egzotycznym pejzażu sceny biblijne. Do tematyki wschodniej powracał także w Rzymie, w tworzonej dla prasy ilustracjach. Wydaje się, że dla zrozumienia stylistyki „Naprawiaczy dywanów” ważniejszy od podróży z 1906 roku jest właśnie rzymski okres twórczości Wygrzywalskiego. To w Italii, a nie na Wschodzie, artysta zaczął wprowadzać do swoich kompozycji mocne światło i rozbielone kolory. To właśnie w okresie rzymskim wykrystalizował się intymistyczny model sceny rodzajowej, z którym mamy do czynienia na prezentowanym obrazie.

O paradoksalnie europejskim rodowodzie orientalnych scen Wygrzywalskiego świadczą też fizjonomie sportretowanych mężczyzn – obaj młodzieńcy przypominają bardziej mieszkańców starego kontynentu niż śniadych Egipcjan. Już współczesna Wygrzywalskiemu krytyka wychwyciła, że jego obrazy nie są reporterskim, naturalistycznym zapisem podróży, ale pewną wyidealizowaną fantazją na temat Wschodu. Artysta widział w orientalizmie przede wszystkim pretekst do wprowadzenia do obrazu barw. W jego kolorystycznych poszukiwaniach, typowych skądinąd dla wielu orientalistów, należy szukać powodów, dla których Wygrzywalski tak chętnie wprowadzał do swoich prac kobierce i dywany. Stanowią one niejako pretekst do zaprezentowania przed widzami umiejętności malarza. Stąd też rekwizyty te odnajdziemy nie tylko w orientalnych tkalniach i bazarach, lecz także w scenach modlitw, odpoczynków karawan czy malowanych przez Wygrzywalskiego zabaw w haremie. W kontekście sztuki innych polskich orientalistów – tych lubujących się w pornografii (jak Żmurko) czy tych zafascynowanych wojnami (jak Brandt) – formuła zaproponowana przez Wygrzywalskiego wydaje się zjawiskiem osobnym, bliższym raczej włoskim plamkarzom (Macchiaioli) niż polskim akademikom.



FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI (1875 - 1944)

Ciągnący łódź - autoportret, 1914 r.

olej/plótno, 53 x 70 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1914 | FM.Wygrzywalski'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 22 000 - 28 000

W drugiej dekadzie XX wieku w sztuce Wygrzywalskiego pojawił się nowy typ obrazu: scena rodzajowa wyobrażająca życie włoskich rybaków. Na obrazach odnajdziemy więc rybaków ciągnących zarzucone w morze sieci, mężczyzn ciągnących łodzie na piaszczystych plażach czy rybaków łowiących na otwartym morzu. Większość z tych obrazów zainspirowały słoneczne pejzaże Capri i Zatoki Neapolitańskiej, dokąd często w tym okresie jeździł Wygrzywalski. Co ważne, wśród „rybackich” płócien artysty nie ma właściwie replik. Kompozycje, nawet jeśli wykorzystują wspólny typ i charakterystyczną dla Wygrzywalskiego pastelową kolorystykę, różnią się od siebie układem postaci, doбором rekwizytów, nastrojem, porą dnia. Uwagę, tak jak na prezentowanym płótnie, przykuwają akademicko potraktowane akty, zapewne echo wykształcenia, jakie artysta odebrał w Monachium. Warto przywołać tutaj to, co

pisały o sztuce Wygrzywalskiego kuratorki jego wystawy w Gdańsku, Liliana Gieldon i Monika Jankiewicz: „W serii rybaków ciągnących sieci realistyczny sposób przedstawiania rzeczywistości, który stanowił swoiste credo artysty, szedł w parze z idealizacją postaci i scen. Mimo zachowania wszystkich reguł malarstwa rodzajowego, pełnokrwistych postaci, wiernie odtworzonego ubioru, doskonałej obserwacji ruchu, rybacy wydają się zastygli w określonych pozach i gestach, jakby wykreowanych na wyraźne życzenie artysty, który niczym wytrawny reżyser sam dyktował modelom taki sposób ułożenia, jaki uważał za najbardziej atrakcyjny. Nie jest to realizm poszukujący prawdy o życiu, próbujący wydobyć to, co nieuchwytnie na pierwszy rzut oka, ale realizm estetyzujący, mający czysto formalny charakter” (Nad ciepłym morzem, Gdańsk 2013, s. 10).



20

WOJCIECH WEISS (1875 - 1950)

Kwiaty wazonie

olej/plótno, 42 x 36,5 cm

sygnowany l.d. monogramem wiązonym: 'WWW'

na odwrociu faksymilowa pieczęć 'WWW' oraz numer porządkowy z pośmiertnego spisu dzieł artysty: 'I 152 | 3'

cena wywoławcza: 28 000 zł [†]

estymacja: 30 000 - 45 000

Wojciech Weiss, zakochany mężczyzna i szczęśliwy wielbiciel swojej żony, pisał do niej: „No i cóż mam Ci kochanie napisać: jesteś urodzona, widzisz pięknie świat, widział Cię świat piękną, oczy zachwytów wlokły się za Tobą, szłaś jak bóstwo. No i mnie gdzieś tam na poddaszu przypadło to szczęście, że ja który się pięknu poświęciłem, Piękno do mnie przyszło, opłotło się dokoła mnie. Chodziłem, budziłem zazdrość, że z Pięknem chodzę, że Piękno pieściznę, z Pięknem idę w daleką drogę życia. Idziemy razem, sypią się płatki kwiatu, sypią wiatrem unoszone” (list do Ireny Weiss, 1928, brak daty dziennej, [cyt. za:] Piękno do mnie przyszło. Wojciech Weiss. Malarstwo białego okresu 1905-1912, Warszawa 2007, s. 17). Ów zawarty w liście obraz sypiących się płatków kwiatu uświadamia siłę obrazowego myślenia, które objawiało się nie tylko w malarstwie artysty. Należy on do tych twórców, których talent rozciąga

się na różne dziedziny – lektura jego notatek i wierszy ukazuje go jako człowieka niezwyklej wrażliwości, zdolnego dostrzec w prostych objawach życia przyrody ilustrację czy analogię z ludzkim życiem. Oglądając martwe natury Wojciecha Weissa, dobrze mieć świadomość tej niezwyklej umiejętności. Nawet jeśli wanitatywny charakter płótna nie jest dominujący, trudno nie spuścić wzroku ku jego dolnej krawędzi by zobaczyć opadłe płatki.

W Muzeum Narodowym w Krakowie przechowywana jest porównywalna praca malarza pt.: „Żółte róże” z 1901 roku. W obu przypadkach mamy do czynienia z charakterystyczną redukcją przestrzeni, jednak prezentowana praca zdaje się być późniejsza, o czym świadczą pastelowe, intensywnie rozbielone barwy.



ROMAN SIELSKI (1903 - 1990)

"Maki w chutorze Stiepariskim (Dzembronia)"

olej/tektura, 50,5 x 81 cm

sygnowany cyrylicą l.d.: 'Sielski R.'

na odwrociu opisany: tytuł autorski w języku ukraińskim i polskim, wymiary oraz napis 'BKPC - 1332'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 17 000 - 25 000

Pejzaż i martwa natura to – jakby na przekór jego politycznemu zaangażowaniu – dwa najważniejsze gatunki w malarstwie Romana Sielskiego. Artyście udało się wypracować charakterystyczny typ przedstawienia, w którym są one ze sobą ściśle splecione tak, że trudno powiedzieć, czy któryś dominuje. Prezentowana praca jest dobrym przykładem owego przemierzania gatunków. Jest pejzażem – nokturnem, przedstawiającym zabudowania w górskiej okolicy. Z drugiej strony jest to widok kwiatów, które jakby wypychają się na pierwszy plan i próbują wszystko sobą zasłonić. Ich skala i intensywna barwa nadają całości przedstawienia charakter oniryczny.

Roman Sielski to ważna postać międzywojennego polskiego świata artystycznego. W latach 1921-22 studiował malarstwo w swoim rodzinnym Lwowie u Kazimierza Sichulskiego (Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego), oraz u Ołeksy Nowakiwskiego. Naukę kontynuował w Krakowie w Akademii Sztuk Pięknych u Józefa Mehoffera i Pankiewicza oraz u Felicjana Kowarskiego. Wykształcenie uzupełnił jeszcze u Fernanda Légera. Spotkanie z Paryżem było istotne

– artysta mógł zobaczyć dzieła Paula Cézanne'a, Pierre'a Bonnard, Henriego Matisse'a oraz Pabla Picassa. Sztuka tych twórców, obok dokonani radzieckich artystów porewolucyjnych, była dla Sielskiego ważnym punktem odniesienia. Po powrocie do Lwowa (1929) artysta prowadził bardzo aktywne życie, m.in. był współzałożycielem awangardowego Zrzeszenia Artystów Plastyków „artesi” (dał mu nazwę). Stowarzyszenie to głosiło radykalne poglądy artystyczne, co szło w parze z zaangażowaniem politycznym. Razem ze stowarzyszeniem wystawiał na wszystkich jego pokazach (Lwów, Warszawa, Kraków, Stanisławów i Tarnopol). Artysta, którego ojciec był tłumaczem polskiej literatury na język ukraiński, sam był zaangażowany w życie artystyczne obu nacji. Ukraińska część aktywności to aktywność w dwóch instytucjach: „Sojuz ukraińskich mytciw” i „Asocjacja niezależnych ukraińskich mytciw”. Rok 1936 znaczył w twórczości Sielskiego ruch w kierunku koloryzmu. Po wojnie (czasy okupacji artysta spędził we Lwowie) Sielski postanowił zostać w swojej ukraińskiej ojczyźnie i zaangażował się w pracę na uczelni (kierował katedrą malarstwa w Lwowskim Instytucie Sztuki Stosowanej i Dekoracyjnej).



JÓZEF KIDOŃ (1890 - 1968)

Autoportret, 1930 r.

olej/tektura, 70 x 50 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Kidoń | [nieczytelne] | 1930'

na odwrociu dwie nalepki: Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych z marca 1930 oraz autorska;

opisany ołówkiem: 'WARSZAWSKA OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA | ZACHĘTA MARZEC 1930

| AUTOR JÓZEF KIDOŃ' oraz długopisem: 'Józef KIDOŃ | Warszawa'

cena wywoławcza: 14 000 zł[†]

estymacja: 16 000 - 25 000

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1930

Józef Kidoń był przede wszystkim malarzem-portrecistą. W zebranej głównie w Muzeum Historii Katowic (w tym mieście artysta działał przez wiele lat) spuściznie możemy znaleźć również niezwykle interesujące pejzaże oraz martwe natury. Jednak tym, co naprawdę zajmowało malarza, było przedstawianie ludzkiej sylwetki. W tej „galerii” najczęściej zachowało się obrazów wykwintnie ubranych kobiet, ale są tu też mężczyźni, a wśród nich najczęściej chyba pojawia się sam Kidoń. Artysta portretował się chętnie, a prezentowany obraz należy do najlepszych w tym gatunku. Przedstawił się tu, jak zwykł to robić, w eleganckim ubraniu, z pędzlem w ręku i uśmiechnięty. Wygląda tak jak klienci, którzy stawali przed jego sztalugami – jest zadowolony i pewny siebie.

Józef Kidoń był artystą, którego znaczenie w okresie Dwudziestolecia Międzywojennego wykraczało znacznie poza dzisiejszą sławę.

Był portrecistą wyższych sfer, związanym z obozem sanacji. Jedną

z przyczyn zapomnienia jego sylwetki jest zapewne niezadowolająca wiedza odnośnie jego biografii, niepozwalająca uczynić zeń artysty słownikowego. Innym powodem, być może istotniejszym, jest fakt, że malarz zajmował się głównie portretem, którego aktualność przeminęła wraz z odejściem przedstawionych ludzi. Kidoń stworzył coś na kształt firmy. Zachowały się rysunki z przystawioną okrągłą pieczęcią: „ATELIER JÓZEFA KIDONIA”. W jej środku widnieje facsimile podpisu. Ta charakterystyczna, pojawiająca się na obrazach regularna sygnatura była zarazem logo tej dobrze prosperującej firmy. Znany krytyk sztuki Alfred Ligocki napomknął, że Kidoń był z zawodu fotografem (Alfred Ligocki, *Twórczość plastyczna*, [w:] Katowice, ich dzieje i kultura na tle regionu, [red.] W. Mrozek, Warszawa 1976, s. 207). Choć nie jest to wiadomość potwierdzona, kusi uznać ją za prawdziwą i spojrzeć na działalność artysty jako na fotograficzno-malarską. W dokumentach po artyście zachowało się m.in. zdjęcie aktorki Ireny Kwiatkowskiej, której identycznie wyglądający portret Kidoń namalował.



23

OLGA BOZNAŃSKA (1865 - 1940)

Portret Heleny Kurpiel-Łękańskiej, 1900 r.

olej/tektura, 73 x 52 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'olga boznańska 1900'

cena wywoławcza: 180 000 zł

estymacja: 300 000 - 400 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Olga Boznańska, Muzeum Narodowe w Krakowie, 25.10.2014-1.02.2015
- Olga Boznańska, Muzeum Narodowe w Warszawie, 26.02-2.05.2015

LITERATURA:

- obraz znajdzie się w opracowywanym przez Muzeum Narodowe w Krakowie catalogue raisonné artystki
- Olga Boznańska, red. E. Bobrowska, U. Kozakowska-Zaucha, Kraków 2014, s. 57, 193



„Artystka nie tylko nasza, lecz świata całego, bo nie tylko u nas ceniona. Artystka ludzi, którzy myślą, którzy czują - lecz nie tłum, który popularnym jak wódka blichtrzem quasi-sztuki - sztuki-tandety zbałamucony i który umie patrzeć tylko na powierzchnię zamalowaną, a poza nią nic zobaczyć nie jest w stanie”.

GUSTAW GWOZDECKI, OLGA BOZNAŃSKA – ARTYSTKA, „HASŁO” 1906 r. 2, nr 1, s. 18

Boznańska sportretowała Helenę Kurpiel-Łękawską, kiedy przebywała ona razem z mężem Antonim w Paryżu. Antoni Kurpiel-Łękawski, historyk literatury i pedagog, przebywał we Francji od września 1899 do lipca 1900 roku dzięki stypendium Akademii Umiejętności. Jesienią Olga Boznańska namalowała jego portret, a w pierwszych miesiącach kolejnego roku pozowała jej jego żona, Helena. Chociaż portrety powstały w nieodległym czasie, mało wskazuje na to, że miały stanowić parę. Kompozycja każdego z nich jest w pełni autonomiczna i nie dają się one powiesić w taki sposób, by można je było traktować jako rodzinny dyptyk.

Wiadomo, że Olga Boznańska utrzymywała z rodziną Kurpielów-Łękawskich serdeczne relacje. W archiwum rodziny zachowała się fotografia artystki i cztery napisane przez nią listy. W jednym z nich czytamy: „Gdyby było więcej ludzi tak dobrych jak Państwo, byłoby lepiej na świecie” (list z 4 lutego 1901 roku). W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się również „Podręcznik dziejów literatury polskiej” autorstwa Kurpiela z dedykacją dla Boznańskiej z marca 1900 roku. Muzeum posiada ponadto w swoich zbiorach serdeczne listy, które do artystki pisał Antoni Kurpiel, już po powrocie do Krakowa. Cytuje je w biografii Boznańskiej Maria Rostworowska (M. Rostworowska, „Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej”, Kraków 2014, s. 127).

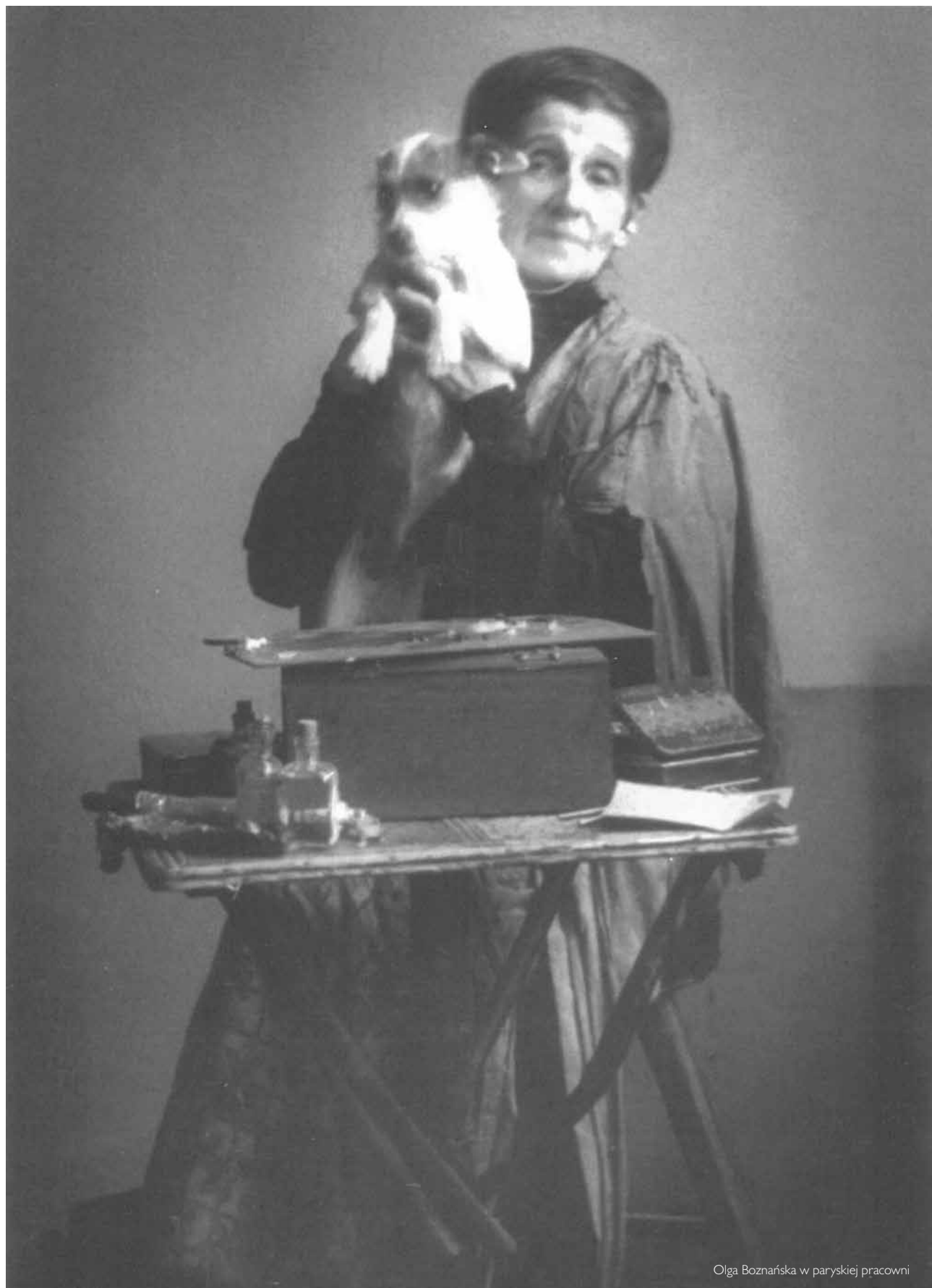
W prezentowanym portrecie zwraca uwagę zdecydowane, silne spojrzenie i charakterystyczny układ rąk. Na swoich obrazach sprzed 1900 roku Boznańska często spletała ręce kobiet w eleganckich, nieco nonszalanckich gestach. Na prezentowanym portrecie ręce złożone są jedna na drugiej i nadają całej kompozycji solidności i stabilności, tworząc efekt odmienny od wczesnych, młodopolskich prac artystki.

Kompozycja przywodzi na myśl inny obraz artystki „Portret panny Dygat” ze zbiorów Musée d'Orsay w Paryżu. W obu dziełach modelka ukazana jest w półpostaci, siedząca bokiem do widza, ale delikatnie kierująca ku niemu sylwetkę, a twarz prezentująca en face. We wspomnianych pracach zgadzają się również gesty i wyraz twarzy. Ponieważ oba portrety są datowane, niezbite wydaje się, że „Portret Heleny Kurpiel-Łękawskiej” (1900) wpłynął na „Portret panny Dygat” (1903) i stanowił dla artystki punkt odniesienia.

Prezentowany obraz zajmuje ważne miejsce w oeuvre artystki również ze względów stylistycznych. Sposób malowania jest jeszcze nieco monachijski, farba kładzona jest grubo i lśni w świetle. Kolorystyka jest skrajnie monochromatyczna. Artystka ograniczyła się do szarości, różu i brązu. W niektórych partiach plama niemal zupełnie ginie, rozmazuje się w charakterystycznym dla Boznańskiej rozemgleniu. Na zmianę, jaka zaszła w stylistyce prac Boznańskiej, niektórzy historycy sztuki są skłonni patrzeć w kontekście jej biografii. Przełom XIX i XX wieku był dla Boznańskiej czasem ważnych decyzji, ale również napięcia nerwowego. Od 1896 roku, po sukcesie w Zachęcie („Portret Paula Nauena”), mieszkająca w Monachium Boznańska uchodziła za artystkę uznaną. Julian Fałat zaproponował jej objęcie katedry malarstwa na wydziale dla kobiet w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Jej obrazy trafiały do zbiorów państwowych, a artykuły jej poświęcone pojawiły się nawet w prestiżowej „Gazette des Beaux-Arts”.

Za sukcesami nie szła niestety normalizacja życia artystki. Jej relacje z siostrą Izą stawały się coraz trudniejsze (jest to jeden z tematów korespondencji artystki z Kurpiel-Łękawskimi). W 1900 roku Boznańska zerwała wieloletnie narzeczeństwo z Józefem Czajkowskim. Rozpoczął się okres stagnacji. W liście do Anieli z 5 marca 1901 roku pisała lakonicznie: „Tutaj nic nowego [„nic” podkreślone] – wszystko tak jak było”.

W tym okresie coraz wyraźniejsza staje się niezwykła osobowość artystki. Zofia Stryjeńska, która poznała Boznańską prawie dwie dekady później, daje sugestywny portret Boznańskiej pogrążonej w świecie własnej sztuki: „Byłam świadkiem takiej ekspedycji jak wydobywszy z licznych koszy jakieś odświeżające ornaty i riusze, zaczęła się wielka artystka przystrajać. W suknie gipiurówką z trenem pełnym falban i plis, na co szedł rodzaj alby atlasowej spiętej pod szyją agrałą. Na głowie osiadło jakieś czarne gniazdo z dzetów i flaneli podpięte wysoko z tyłu kwiatami, spod którego spływały czarne strusie pióra. Wykańczała ten pikantny strój pompe funèbre narzucona mantyla, pompadurka w rękę i parasolka z czasów Dreyfusa. W czarnym stroju – podsumowuje Stryjeńska – z żółtoblądą twarzą i sinymi baczkami koło uszu, nie mogąc powiedzieć, żeby p. Olga nie była wściekle stylowa – tylko że, psiakość, opóźniła swą aktualność o pół wieku” (Angelika Kuźniak, „Stryjeńska. Diabli nadali”, Warszawa 2015).



Olga Boznańska w paryskiej pracowni

24

ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

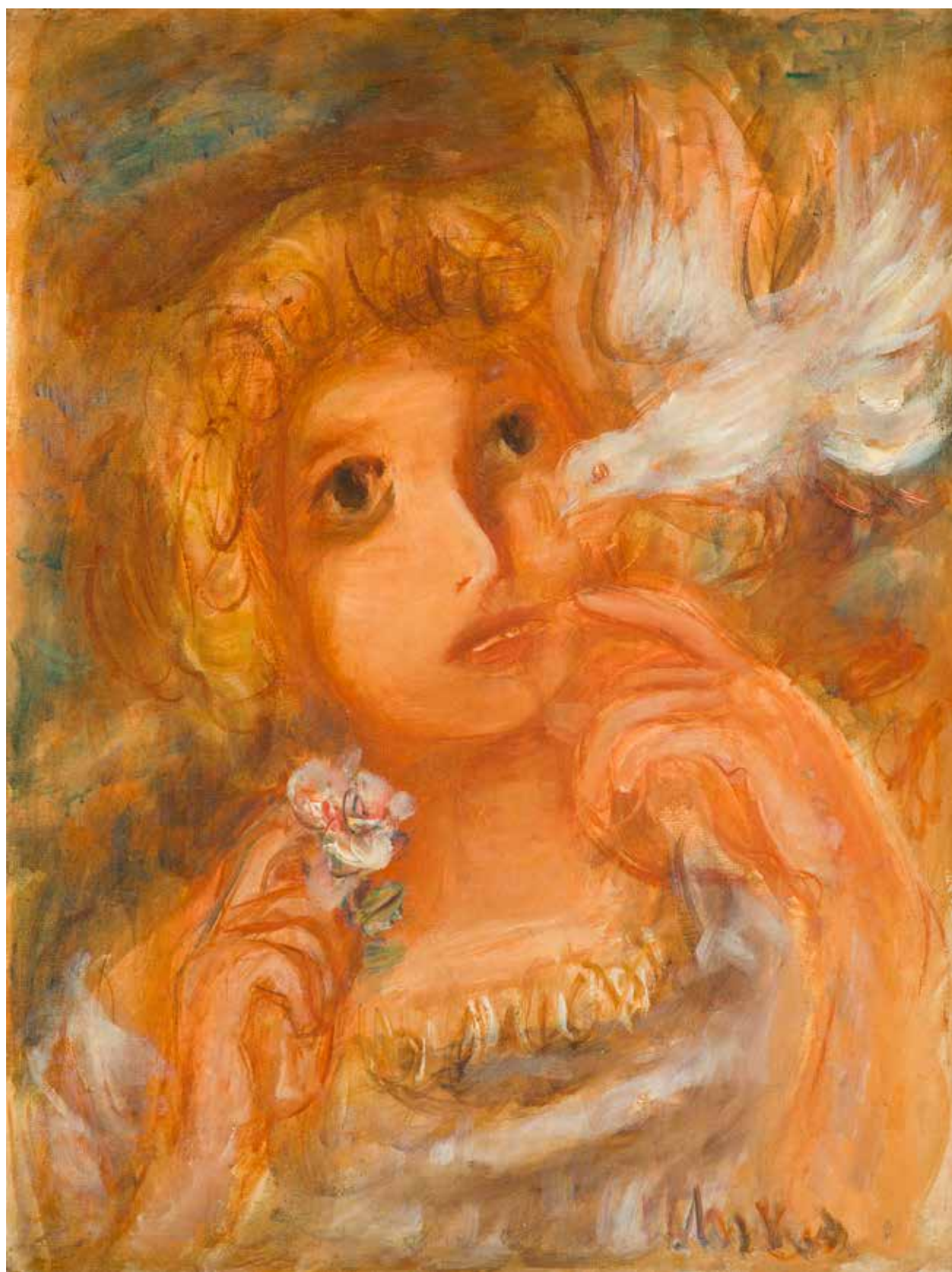
Dziewczynka z gołębiem

olej/plótno, 61,2 x 46,1 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

cena wywoławcza: 65 000 zł
estymacja: 75 000 - 100 000

„Z pochodzenia Polak, z wykształcenia Paryżanin, z natchnienia Amerykanin, Menkes jest dla mnie jednym z niewielu artystów, który potrafi być całkowicie 'modern' bez szkody dla piękna światła, koloru i faktury oraz tego, co rozumiemy przez malarstwo już od czasów Tycjana i Rembrandta”.

ARTHUR MILLER, „LOS ANGELES TIMES” 1949



„Zygmunt Józef Menkes, syn Marka i Róży Elb, urodził się 6 maja 1896 roku we Lwowie, w średnio zamożnej rodzinie. Jako jeden z sześciorga rodzeństwa rysował tak wcześnie, jak tylko sięga pamięcią. Matka, uzdolniona muzycznie, uczuliła go również na tę dziedzinę sztuki, co później wyraźnie widać w motywach jego malarstwa, gdzie dość często przewijają się instrumenty muzyczne. Sam lubił mawiać, że gdyby nie został malarzem, to byłby na pewno muzykiem.

W 1919 roku rozpoczyna Menkes naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, zarabiając jednocześnie na Tydzień malowaniem scen ze Starego Testamentu w prowincjonalnych kościołach, co wspominał słowami: '...można sobie wyobrazić, miałem dla siebie cały wielki sufit i mogłem malować, co chciałem'. W 1922 roku Menkes decyduje się na dalsze studia w Berlinie. Przed wyjazdem znajomi starali się pomóc mu, o czym pamięta, mówiąc z humorem: '...ktoś dał mi plik pieniędzy, które po wojnie nie miały już prawie zupełnie wartości; ktoś inny – wielką skrzynię, do której włożyłem cały swój dobytek; 3 koszule i kilka ram. Kiedy w 1922 r. przybyłem do Berlina i poszedłem odebrać skrzynię, okazało się, że koszt przesyłki był tak duży, iż nie miałem za co jej wykupić...'

W Berlinie Menkes studiował w pracowni A. Archipenki, skąd w 1923 r. pojechał do Paryża, który był celem jego artystycznej podróży. '...W Paryżu było bardzo trudno znaleźć pracę – wspominał Menkes. Zamieszkałem w budynku szpitalnym, w którym część sal zamieniono na pokoje hotelowe wynajmowane przez artystów. Przewinęło się przez to miejsce wielu twórców; razem ze mną mieszkali Eugeniusz Zak i Marc Chagall. Przed przyjazdem nikt oczywiście nie zdawał sobie sprawy z ciężkich warunków życia w Paryżu. Wszystkich młodych artystów jak magnes przyciągało to miasto-legenda. Zetknięcie się z realiami było twarde – często głód dawał się we znaki. Jednak urok Paryża oraz znakomite towarzystwo – Chagall, Soutine, Pascin – rekompensowało wszystkie niewygody. Tam dopiero okrzepłem artystycznie...'

W Paryżu Menkes spędził w sumie prawie dwadzieścia lat; tam też w 1928 roku ożenił się ze studiującą na Sorbonie Stanisławą Teodorą Weiss, która tak wspomina dawne czasy: 'Rodzice przez dłuższy czas nie chcieli się zgodzić na mój wyjazd do Paryża. Zgodzili się tylko dzięki temu, że miałam być pod opieką przyjaciela rodziny, adwokata, doktora Wepera, dużo starszego ode mnie. To był człowiek, który znał całą moją rodzinę, mieszkał w domu mojego dziadka we Lwowie. W pewnym momencie okazało się, że się we mnie kocha, bez mojej wzajemności. Aby mi zaimponować, zaprowadził mnie na Montparnasse, aby pokazać, że zna świat artystyczny. Przedstawił mnie Zygmuntowi i zamówił u niego mój portret. Pamiętam, jak przyszedł na pierwsze posiedzenie do studia Zygmunta, które dzielił z innym malarzem. W czasie sesji ktoś zapukał do drzwi; okazało się, że był to chłopiec z bielizną od prania. Zygmunt i jego kolega nie mieli czym zapłacić. Zrobiła się nieprzyjemna sytuacja i w końcu ja uregulowałam należność. Potem Zygmunt, już jako mój mąż, żartował, że ożenił się ze mną dlatego, iż wykupiłam jego bieliznę...'

Niezwykłej urody Stasia Menkes pozowała do wielu portretów, nie tylko swemu mężowi, ale również przyjaciółom po pędzlu – Rajmundowi Kanelbie czy Leopoldowi Gottliebowi. Mieszkając w Paryżu, Menkes dużo

wystawiał, często na Salonach Jesiennych i Niezależnych, poza tym w Polsce, Kanadzie, Anglii.

Już od samego początku swej artystycznej kariery Zygmunt Menkes utrzymywał się z malarstwa, co tak wspomina żona: '...Na Montparnasse, gdzie było bardzo ciężko, zapraszali Zygmunta na wystawy. Zauważył go wówczas sławny krytyk francuski E. Teriade, który odkrył Chagalla, i zapoznał Zygmunta z greckim milionerem i kolekcjonerem, Nico Mazaraki. (...) Nasze życie wyglądało wówczas tak, że w ciągu dnia Zygmunt malował, ja chodziłam na Sorbonę i modelowałam, a wieczorem spotykaliśmy się w kawiarni (...)'.

Ostry kryzys gospodarczy, jaki na początku lat trzydziestych ogarnął całą Europę, nie ominął Francji. 'W 1935 roku zrobiło się w Paryżu bardzo źle – wspominał Menkes. Nagonka na cudzoziemców, tragiczne warunki ekonomiczne... Tysiące Polaków zatrudnionych w kopalniach francuskich straciło pracę i wracało do Polski. W tym czasie otrzymałem propozycję wystawy od dwu pań: Lehman i Sullivan, które właśnie odwiedziły Francję, a miały galerię na 57 Ulicy w Nowym Jorku. Właścicielki galerii lojalnie uprzedzały, że zorganizują wystawę i pokryją kosztą przejazdu, ale ze względu na kryzys nie widzą wielkich szans na sprzedaż obrazów. Kiedy wróciłem z pleneru w Hiszpanii, gdzie byłem z Nacht-Samborskim, widząc, że w Paryżu sytuacja się nie polepsza, postanowiłem jechać do Stanów Zjednoczonych'. Bezpośrednią inspiratorką wyjazdu Menkesa do Ameryki była jednak żona, która wspomina: 'Zygmunt za nic nie chciał jechać do Ameryki, ale ja przeczuwałam, że coś złego dzieje się w Europie i sama w konsulacie załatwiłam paszporty'.

(...) Trudno było Menkesowi zaadoptować się w nowym środowisku artystycznym, a właściwie przyzwyczaić się do jego braku po bujnym życiu paryskim. Trzy razy artysta wracał do Paryża, aby przed samym wybuchem drugiej wojny światowej osiąść w Nowym Jorku na stałe. 'Jeszcze w latach sześćdziesiątych mąż chciał ponownie zamieszkać w Paryżu – wspomina Stasia Menkes. Pojechalismy do Paryża, wynajęliśmy studio, chodziliśmy oglądać meble, ale po kilku tygodniach mąż się rozmyślił. Powiedział wówczas, że to nie ten sam Paryż. I nie był ten sam. Za bardzo był już skomercjalizowany; mówiło się tylko o pieniądzach i interesach, a piękne bulwary zastawione były samochodami jak garaże'.

W Nowym Jorku Menkesowie zamieszkali najpierw na Central Park West przy 69 Ulicy, co tak wspomina żona artysty: 'naprzeciwko naszego studia wynajęłam pokój Tuwimowi, który był naszym bardzo bliskim przyjacielem. Latem wynajmowaliśmy dom w Connecticut, gdzie Tuwim mieszkał, a ja przyjeżdżałam na weekendy. Tam właśnie powstały słynne Kwiaty polskie Tuwima. W tym pierwszszym okresie w Nowym Jorku spotykaliśmy się z całym wspaniałym towarzystwem; oprócz Tuwima byli Lechóń, Wierzyński'. Później Menkesowie przenieśli się do studia przy Gramercy Park, a w końcu kupili dom w Riverdale oraz letnią rezydencję w Woodstock, w stanie Nowy Jork. Nie było łatwo Menkesowi na początku w Stanach Zjednoczonych; pomagała mu jednak dzielnie żona, która pracowała najpierw jako modelka, a później przez 25 lat jako projektantka mody'.



Zygmunt Menkes, Autoportret z sową, 1930, zbiory MNW

25

ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

"Martwa natura"

olej/plótno, 93 x 65 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na poziomej poprzeczce krosien papierowa nalepka z napisem: 'MENKES | STILL LIFE'

cena wywoławcza: 55 000 zł

estymacja: 65 000 - 100 000

Choć ekspresywna i „dzika” forma martwych natur Menkesa może sugerować, że mamy do czynienia z artystą romantycznym, szukającym w sztuce transpozycji emocjonalnej, czy para-psychologicznej, nie ulega wątpliwości, że zanim malarz wziął do ręki pędzel, musiał wykonać kilka banalnych czynności: wybrać przedmioty i ustawić je w odpowiednio uteatralizowany sposób. Biorąc pod uwagę fakt, że w sztuce liczy się nie tylko to, jak ktoś maluje, lecz również co bierze za przedmiot swojej sztuki, na „Słoneczniki w wazonie” można spojrzeć w nieco przewrotny sposób. Kompozycja może być bowiem nie tylko dziełem sztuki, w najbardziej pierwotnym, plastycznym sensie, ale także swego rodzaju mimowolną deklaracją artysty. Symptomatyczna wydaje się obecność skromnych rekwizytów: drewnianego taboretu czy przyklejonej na ścianie reprodukcji. Nie wydaje się też przypadkowe, że Menkes najczęściej maluje kwiaty wiejskie: maki czy słoneczniki, albo „tanie” goździki. Problem wyboru „floralnego” modelu jest w przypadku malarstwa Menkesa szczególnie złożony. Wiadomo bowiem, że artysta przyjaźnił się blisko z Julianem Tuwimem, który zresztą przez kilka lat, w czasie amerykańskiego etapu swojej emigracji, był jego sąsiadem. W początkowych strofach słynnego poematu Tuwima, „Kwiaty polskie” podmiot liryczny szeroko wypowiada

się na temat rangi wyboru między kwiatami wiejskimi, a bukietem z kwiaciarni: „Bukiety wiejskie, jak wiadomo, / Wiązane były wzyż i stromo. / W barwach podobne do ołtarza, / Kształt serca miały lub wachlarza / Albo palety. Z niej to, kwietnej, / Kolory brał bohomaz świetny, / Rafael Rawy i Studzianny, / Kiedy ku czci Najświętszej Panny / Malował uczuć swoich kwiaty / W tonacji bladej, choć pstrokatej. / Ja nie o wiechciach z byle chwastu, / Stawianych na werandzie na stół, / Nie o wiązanek z kwiatów polnych, / Może i wdzięcznych, lecz dowolnych, / Nie o 'naręczach', specjalności / Wiochen i starszych dam rozwianych, / Niosących je dla wykazania / Polskości swej lub niewinności, / Ja o bukietach z kunsztem, ładem, / Z przewodnią myślą i układem, / O zaściankowych, niestołecznych, / Lecz ogrodniczych, lecz dorzecznym, / Z kwiatów ścinanych nożycami, / Ściąganych pasemkami łyka / Przez popękane, czarnoziemne, / Zgrubiałe ręce ogrodnika. Spójrz, jak przejmuję i przetyka / Łodygi ich między palcami, / Jak coraz nową barwą plami, / Przeplata, więzi i zamyka, / Znów kładzie, przewiązuje. ściąga, / Palcami jak na drutach robi – / I rośnie wizja półokrągła, / On wzmacnia ją, przystroja, zdobi, / Śledzi spod gęstych brwi oczyma, / Jak pełźnie w górę klombik pnący, / A taśmę łyka w zębach trzyma, / milczek surowy – bo tworzący”.



ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Siedząca w fotelu

olej/plótno, 61 x 47 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na odwrocie papierowa nalepka z Rudolph Galleries, Woodstock, N.Y., Stany Zjednoczone

cena wywoławcza: 75 000 zł

estymacja: 90 000 - 150 000

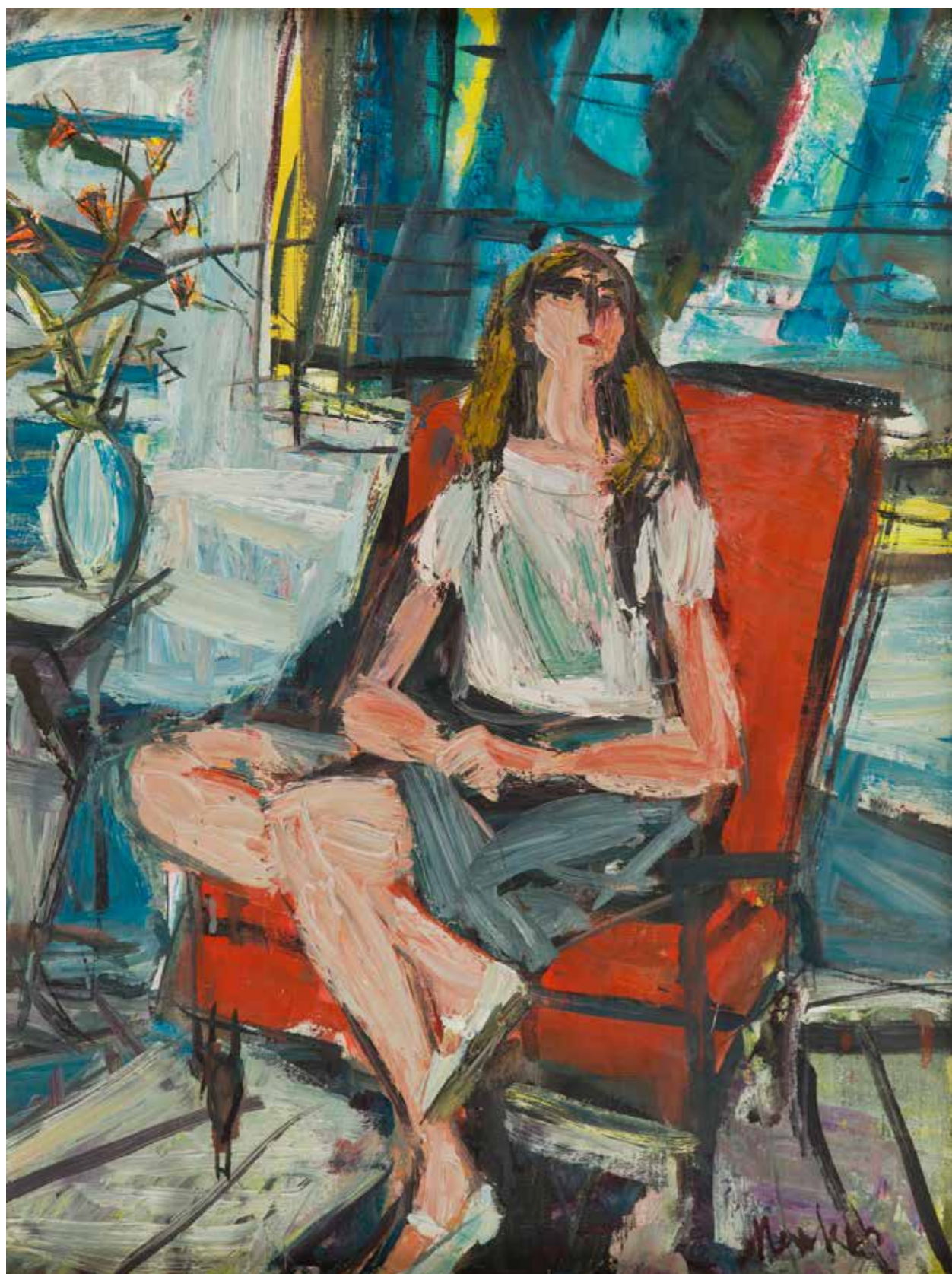
„Nie ma takiego koloru, którego nie znalazły paleta Menkesa (...) do tego [artysta] jest mistrzem w posługiwaniu się światłem. Menkes raz 'oświeśla' przedstawionych ludzi i przedmioty, kiedy indziej pozwolił jakby 'emanować' światłu od wewnątrz, co nadaje jego płótnom atmosferę nierealną, zjawiskową...”

WŁADYSŁAWA JAWORSKA, ZYGMUNT MENKES. MALARZ ÉCOLE DE PARIS, „BIULETYN HISTORII SZTUKI”, nr 1-2, 1996

Chociaż Menkes jeździł do Stanów i wystawiał w nowojorskich galeriach jeszcze przed wojną, w paryskim okresie jego twórczości na próżno szukać wpływów sztuki amerykańskiej. Dopiero kiedy artysta zdecydował się opuścić Europę i na stałe zamieszkać w Nowym Jorku, forma jego prac przeszła metamorfozę. „Siedząca w fotelu” w sugestywny sposób pokazuje, jak zmieniło się pod koniec lat 40. malarstwo Menkesa. Artysta posługuje się silnymi kontrastami błękitu i czerwieni, farbę kładzie w dynamiczny sposób i nie wygładza jej faktury. Obraz „epatuje” swoją materialnością w podobny sposób jak popularne w tym samym okresie malarstwo nurtów nieprzedstawiających: tasyzym czy malarstwo materii.

Trafną i zwięzłą charakterystykę malarstwa Menkesa z tego czasu przedstawiła kilka lat temu Irena Kossowska: „W okresie amerykańskim nad statyczną, wyważoną strukturą zaczęła przeważać w obrazach artysty dynamicznie prowadzona, gruba linia. Wypełnione sprzętami wnętrza

zyskały iluzijną głębię przestrzenną. Ludzkie sylwety traktowane były równie schematycznie jak przedmioty podporządkowane wymogom kompozycji. Znamienne dla stylistyki Menkesa są gruszkowate zarysy głów i wydłużone szyje modeli; głęboki cień położony wokół oczu intensyfikuje ich melancholijną ekspresję. Z czasem artysta coraz bardziej komplikował układy kresek, zagęszczał sieć linii i wzbogacał fakturę. Kompozycja rozbudowanych martwych natur i scen we wnętrzach – często umiejscowionych w pracowni artysty w Riverdale pod Nowym Jorkiem – oparta była na zrównoważonych, wielokierunkowych układach linii. Postać i przedmiot coraz silniej zespalały się z tłem, zaś nostalgiczny nastrój ewokowała kolorystyka zdominowana przez błękity, czerni i biel; żywsze akcenty wprowadzały jedynie drobne plamy różów i żółci. W późnych, graniczących z abstrakcją aluzyjną, pracach Menkesa nastąpiła radykalna geometryzacja form, z którą współgrała gama barw intensywnych, mocnych, kontrastowo zestawionych”.



HENRYK GOTLIB (1890 - 1966)

Krowy

olej/plótno naklejone na płytę, 47,5 x 67,5 cm

sygnowany l.d.: 'GOTLIB'

na białym papierze nalepka brytyjskiej firmy ramiarskiej 'JAMES BOURLET & SONS' oraz nalepka z numerem '4033 D'

cena wywoławcza: 5 000 zł [†]

estymacja: 7 000 - 10 000

„Przez całe moje życie malowałem krowy i drzewa, akty i anioły, jabłka i nieba. A jednak nie jestem pewny ich materialnej czy realnej egzystencji. Jedyną rzeczą, której jestem pewny, jest realność koloru”.

HENRYK GOTLIB, PAINTER'S PURPOSE, „THE STUDIO” IX 1957, s. 72

Prezentowana praca pochodzi z późnego okresu twórczości Henryka Gotliba. Farba została położona prosto z tuby, by uzyskać pełniej jej siłę. Artysta nie próbował ukrywać pracy pędzla. Ludzkie postacie to raczej zapisane za pomocą koloru znaki niż fizyczna obecność.

W czerwcu 1939 roku malarz wyprawił się na trzy miesiące do Anglii, z której miał odejść z powrotem do Polski 15 września. Nie wrócił już jednak i resztę życia spędził na Wyspach Brytyjskich, stając się cenionym artystą „born Polish”. Miarą sukcesu jest obecność jego prac w Tate Gallery, Courtauld Gallery i wielu innych publicznych i prywatnych kolekcjach. Niezależnie od „narodowości” jego twórczości ów czas, poczynając co najmniej od lat 50., można nazwać „dojrzałością”. Tak przynajmniej wynika z niezwykle interesujących zapisków, które malarz prowadził (warto wspomnieć, że przed wojną był cenionym krytykiem, publikującym między innymi w „Wiadomościach Literackich” i organie kolorystów – „Głosie Plastyków”). Sformułowania zawarte w notatkach oraz publikowanych wypowiedziach wskazują, że artysta oceniał wówczas swoją twórczość jako wyzwoloną, czy ściślej mówiąc: ciągle wyzwalającą się od „ładności” i zbytejnej „malowniczości”. Ulubionymi modelami są w tym czasie ludzie i zwierzęta przy pracy. Ów zwrot od „ładności”

kieruje go w stronę tego, czemu brak szyku i wdzięku. Charakterystyczne pod tym względem są uwagi zawarte w liście z 5 czerwca 1966 roku, w którym artysta pisał do swojego przyjaciela Johna Nowella: „(...) te portugalskie dziewczyny [rysowane przez artystę] nie mają ani stylu, ani 'szyku', ani nawet wdzięku. Są one zwykłymi dziewczynami, jakie można widzieć na całym świecie, rzeczywiście pracującymi dziewczynami. I to mnie właśnie pociąga” ([cyt. za:] Henryk Gotlib, 1890–1966, Katalog wystawy malarstwa i rysunku, Warszawa 1980, s. 17). Ów pociąg do zwykłości nie zawiódł jednak malarza ku kojarzonemu z ekspresjonizmem rozmiłowaniu w brzydocie.

Ważnym zagadnieniem późnej twórczości artysty był kolor – prosty i niewpadający w półtony. Gotlib kładł w tym czasie farbę bezpośrednio z tuby, nie mieszając jej uprzednio na paletce. Kolor miał charakter „fantasmagoryjny” – nie opisywał rzeczywistości, a malarz podkreślał pewność w doborze barw, wynikającą ze swoistego wtajemniczenia, którego dopracował się pod koniec życia. Świadectwem owej charakterystycznej pewności może być lakoniczne stwierdzenie pochodzące z jednego z późnych listów: „(...) wiem, jaki ma tu być kolor” (list do Johna Nowella z 6 czerwca 1962 roku, [za:] op. cit., s. 16).



28

MELA MUTER (1876 - 1967)

Kobieta w czerwonej bluzce

olej/plótno, 46 x 38 cm

cena wywoławcza: 35 000 zł [†]

estymacja: 40 000 - 80 000

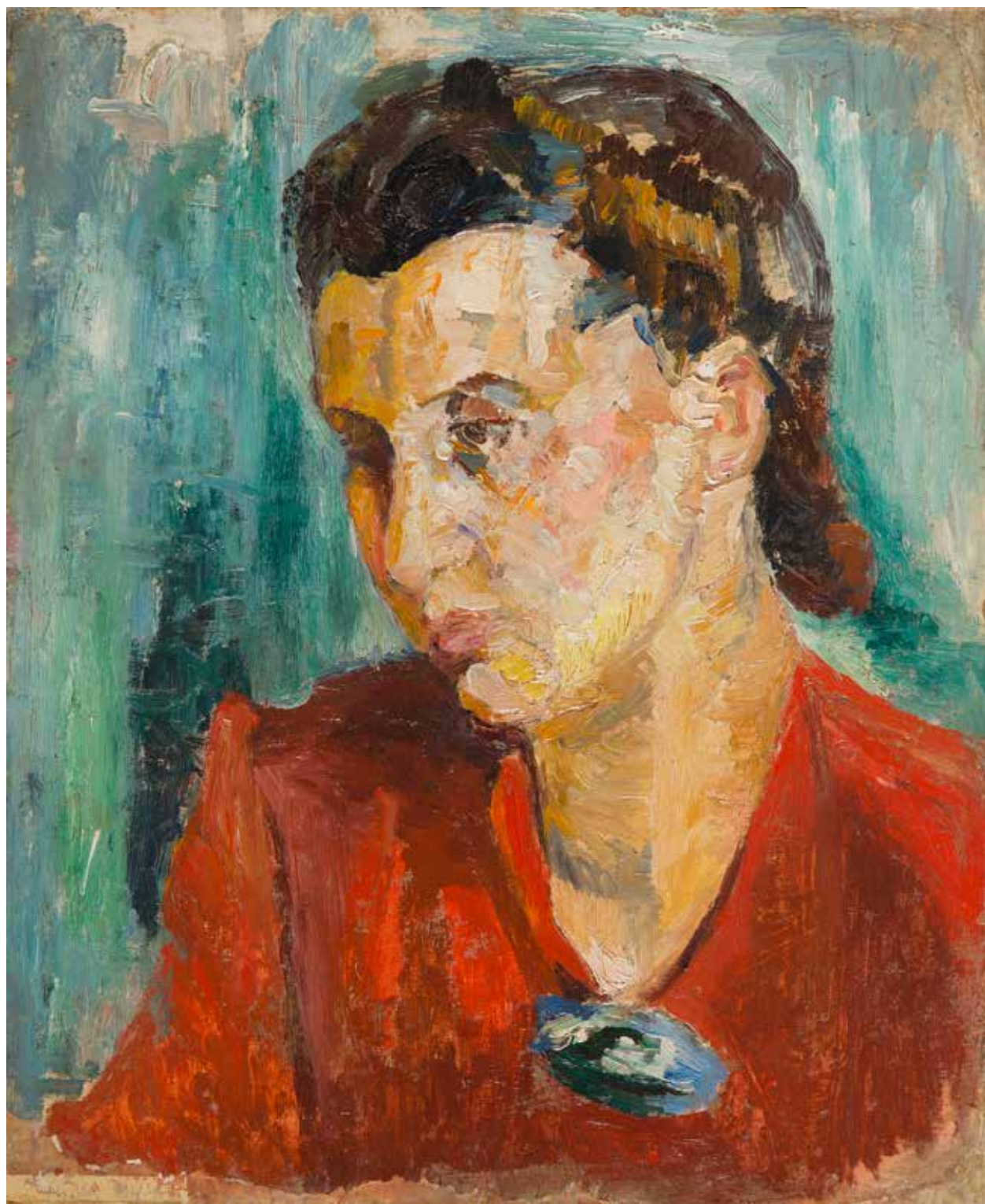
POCHODZENIE:

- Petit Palais, Genewa
- kolekcja Wojciecha Fibaka
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Ecole de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, IRSA, Kraków 1998, s. 200 (il.)

„Portrety Meli Muter są do głębi podjętą kwintesencją człowieka, spostrzeżoną w jakimś bardzo nieuchwytnym, nieraz może jedynym momencie zdrady wewnętrznej przed innym człowiekiem. Jest to portrecistka obdarzona wielką umiejętnością wnikania w życie ludzkie, umiejętnością oddawania bardzo mozolnie wyszukanej prawdy o człowieku portretowanym w wyrazie twarzy, w układzie ciała, w ułożeniu i wyrazie rąk i podawania tej prawdy w formie bardzo bezwzględnej. Portrety Meli Muter są często dla portretowanego jak gdyby odsłonięciem przed kimś innym własnego charakteru. Bezwzględność prawdy dojrzanej przez malarkę przeraża go. Zdaje mu się, że jest 'zbrzydzony'. Godzi go z portretem niezawodne podobieństwo fizyczne i osobista faktura malarki, faktura zdobyta latami ciężkiej pracy’.



29

RAJMUND KANELBA (1897 - 1960)

Akt kobiecy, 1930 r.

olej/plótno, 58 x 80 cm
sygnowany p.d.: 'kanelba'
datowany na odwrociu: '1930'

cena wywoławcza: 26 000 zł[†]
estymacja: 30 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Materiał farby olejnej ma u niego połyskliwość emalii; kolor zawsze wyszukany, zazwyczaj z ciekawie przeprowadzoną dominantą pewnej barwy (...). Jego obrazy mają lekkość i harmonijność, zaś wszelakie dramatyczne napięcia zestawień barwnych tonuje predylekcja do łagodzenia form liniami miękkich łuków”.

ARTUR TANIKOWSKI



RAJMUND KANELBA (1897 - 1960)

Portret kobiety z wachlarzem, 1930 r.

olej/deska, 55,5 x 45 cm
 sygnowany p.g.: 'kanelba'
 datowany na odwrociu: '1930'

cena wywoławcza: 26 000 zł[†]
 estymacja: 35 000 - 45 000

„Typowym i – dodajmy – wybitnym przedstawicielem orientacji sensualistycznej jest Kanelba, artysta mieszkający stale w Paryżu i cieszący się tam dużym uznaniem. (...) Zaciekawiają go nade wszystko zagadnienia czysto malarskiej barwy, układu, faktury. Zagadnienia te opanował Kanelba całkowicie. Materiał farby olejnej ma u niego połyskliwość emalii; kolor zawsze wyszukany, zazwyczaj z ciekawą dominantą pewnej barwy (...). [Kompozycja jest] ściśle zamknięta w liniach okrągłych, do których artysta ma wyraźną predylekcję”.

W. HUSARSKI, Z WYSTAW..., „TYGODNIK ILUSTROWANY”, 1932, s. 739

Miękki, niemal zamglony styl malarski, z jakim mamy do czynienia na prezentowanym obrazie, Kanelba wykształcił w okresie paryskim. Artysta znalazł się we Francji w 1926, mając za sobą studia na warszawskiej Akademii. Szybko włączył się w środowisko Montparnasse'u, ale nie zatracił kontaktu z polskim środowiskiem Paryża, przyjaźnił się m.in. z Romanem Kramsztykiem. Jego wczesne prace zdradzają skłonność do idealizowania i niemal klasycyzujący rysunek; niewątpliwym jest wpływ, jaki wywarło na artyście jego akademickie wykształcenie. Pod wpływem aktualnej sztuki Paryża Kanelba wprowadził jednak do swoich prac nowe

wartości, zdobył nurtu ekspresjonistycznego i postimpresjonistów oraz „koloryzm”. Anonimowy krytyk wpływowych „Wiadomości Literackich” pisał w 1928 roku: „Szkola paryska wyszła mu na dobre, w kontakcie z malarstwem francuskim odkrył samego siebie. Bo Kanelba jest przede wszystkim kolorystą, i to nie byle jakim. Przeczulona wrażliwość daje mu bogatą gamę kolorystyczną, jakiej nie powstydziliby się żaden ze znakomitych malarzy paryskich; toteż obrazy jego wytrzymują bez trudu sąsiedztwo tak potężnych kolorystów jak Chagall, Pascin i Kisling” („Wiadomości Literackie” 1928, nr 29, s. 2).



31

MOJŻESZ KISLING (1891 - 1953)

„Pejzaż z Saint-Cyr”, 1924 r.

olej/plótno, 50 x 67 cm

sygnowany l.d.: 'Kisling'

cena wywoławcza: 340 000 zł [†]

estymacja: 450 000 - 600 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- J. Kisling, H. Troyad, Moise Kisling, catalogue raisonné, Paris 1982, tom 2, nr 49, s. 268 (w erracie jako "Pejzaż z Saint-Cyr", 1924 r.)





Mojżesz Kisling, Pejzaż z zachodem słońca, fot. Desa Unicum



Mojżesz Kisling, Pejzaż z południa Francji, fot. Desa Unicum

Pejzaże Mojżesza Kislinga w sugestywny sposób obrazują ewolucję jego stylu. Artysta w latach poprzedzających pierwszą wojnę światową eksperymentował jeszcze z kubizmem i poetyką cezanne'owską, aby około 1917 roku dojść do własnej, niezwykle emocjonalnej formuły malarskiej. Prezentowany „Pejzaż z Sanary” jest jej interesującym przykładem. Kompozycja obrazu nawiązuje do krajobrazów z połowy XIX wieku. Podzielona polami, pofalowana, wieloplanowa kompozycja ożywiona została bogatą, odrealnioną gamą barwną. Kształty ujmowane są kulisowo. Farba kładzona w miękki, połyskliwy, niemal renoirowski sposób. Uzyskany efekt jest bliski włoskiej *pittura metafisica* i surrealizmowi. Obraz warto porównać z dziełem Kislinga z 1917 roku „Ogrodnicy w Prowansji” oraz z powstającymi nieco później, ale wywiedzionymi z tych samych włosko-francuskich źródeł bawelnianymi pejzażami Rafała Malczewskiego. Warto podkreślić, że styl Kislinga, który widać na „Pejzażu z Sanary”, nie jest po prostu wypadkową jego stricte formalnych poszukiwań, ale wynika bezpośrednio ze światopoglądu artysty i jego temperamentu. W swoich wypowiedziach i wywiadach Kisling wielokrotnie podkreślał, że jego odejście od kubizmu wynikało z nieludzkiego, paranaukowego charakteru tego nurtu. Uznawał ten kierunek za „przeciwny człowiekowi”. W wywiadzie udzielonym Arturowi Prędkiemu w 1926 roku mówił: „Staram się wprowadzić w moje prace pierwiastek czysto ludzki i to właśnie wyklucza u mnie zbliżenie z kubizmem” („Wiadomości Literackie”, 1926, nr 46). W swoim artystycznym credo sformułowanym dekadę później pisał, że zadaniem artysty jest „natchnąć odwieczne przedmioty własną uczuciowością malarską” („Wiadomości Literackie”, 1935, nr 51).

Mojżesz Kisling pochodził z ubogiej, mieszkającej na krakowskim Kazimierzu rodziny żydowskiej. Studia rozpoczął na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie odznaczył się już jako student. Profesorowie Kislinga, przede wszystkim Józef Pankiewicz, nie tylko szybko zaczęli nagradzać młodego adepta sztuki (trzy nagrody za akty), ale przekonani o randze jego talentu namawiali na wyjazd do Francji. W 1910 (lub według innych świadectw w 1911) razem z Szymonem Mondzainem wyjechał do Paryża. Zamieszkał na Montmartrze, w słynnym „Bateau Lavoir”, gdzie żyli również późniejsi przyjaciele artysty – Pablo Picasso i cytowany powyżej André Salmon. Po krótkim czasie Kisling przeprowadził się do „La Ruche”. Łatwo nawiązywał kontakty, więc szybko stał się artystą powszechnie znanym, nazywano go „Księciem Montparnasse'u”. Przyjaźnił się m.in. z Chagallem, Modiglianem oraz Soutinem. Utrzymywał też relacje z polskimi emigrantami, m.in.

Makowskim, Zakiem, Kramsztykiem i Melą Muter. Choć sieć towarzyskich relacji artysty jest dobrze znana, w biografii Kislinga jest wiele tajemnic i niedomówień. Nie wiadomo np., kim był pierwszy mecenas malarza, tajemniczy człowiek interesu z Moskwy, który w 1911 zaoferował mu stypendium – 150 franków przez 12 miesięcy. Spekulować można również na temat geografii samych przyjaźni, z częścią artystycznej bohemy Paryża mógł Kisling zetknąć się w samym mieście, w jego kawiarniach, pracowniach i salonach, ale także podczas podróży. Wiadomo np., że w 1912 w Bretanii poznał Ślewińskiego i krąg malarzy z Pont-Aven, a z Picasssem, Grisem i Adolfem Baslerem zetknął się w Ceret w Pirenejach. Basler został w tym okresie agentem i marszandem Kislinga. Xawery Glinka wspominał tę ciekawą, a dla zrozumienia kariery Kislinga niewątpliwie kluczową postać, następująco: „Żyd polski, mówiący już lepiej po francusku niż po polsku... Bardzo sprytny, obrotny, operował nie tyle pieniędzmi, co raczej stosunkami, a przede wszystkim lansowaniem w prasie francuskiej krytyk o tym czy innym malarzu” (X. Glinka, „Paryż mojej młodości”, Bejrut 1950, s. 17). W 1912 roku dwudziestoletni Kisling debiutował na Salon d'Automne, na którym w kolejnych latach wystawiać będzie regularnie. Od 1920 stał się członkiem jego komitetu, a potem jurorem. W Paryżu Kisling wystawiał również na Salonie Niezależnych i Salon de Tuileries. Rozgłos przyniosła mu nie tylko sztuka, lecz także burzliwe życie. W 1914 malarz pojedynkował się z pistolety (według innej wersji – na szable) z Leopoldem Gottliebem. I wojna światowa zastała go w Holandii. Wrócił do Francji przez Anglię, wstąpił do Legii Cudzoziemskiej. W 1915 roku został ranny podczas bitwy pod Clarenicy i skierowano go na rekonwalescencję do Hiszpanii. Okres międzywojenny, w którym powstał prezentowany obraz, był dla artysty szczególnie szczęśliwy. Wystawa w Galérie Druet w listopadzie 1919 okazała się wielkim sukcesem. W 1923 słynny amerykański kolekcjoner Albert Barnes przyjechał do Paryża i zachwycił się sztuką Kislinga. Malarz dużo czasu spędzał na południu Francji, w Marsylii, Saint-Tropez, Sanary-sur-Mer. W Paryżu miał pracownię przy rue Joseph Bara 3. Przewinęło się przez nią wiele znanych osób, m.in. Jean Cocteau, Charlie Chaplin, Artur Rubinstein, Ernest Hemingway, Henry Miller i pozująca artystce słynna modelka, kochanka artystów Kiki de Montparnasse. Szczęśliwy okres przerwał wybuch II wojny światowej. Po demobilizacji Kisling uciekł z Paryża do Marsylii. W Ciorat spotkał swojego mistrza z krakowskiej Akademii, Józefa Pankiewicza. Ścigany przez gestapo postanowił opuścić Europę. Wyjechał do Lizbony i stamtąd do Stanów Zjednoczonych. Lata okupacji spędził w Nowym Jorku. W 1945 osiedlił się na południu Francji.



Mojżesz Kisling w paryskiej Cafe la Rotonde wraz z Parquette i Pabłem Picassem,
1916, źródło: Wikimedia Commons

HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

*Pejzaż z Prowansji, 1925 r.*olej/plyta, 37 x 44,5 cm
sygnowany l.d.: 'Hayden'cena wywoławcza: 20 000 zł[†]

estymacja: 25 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- dom aukcyjny Appay-Debussy, Cannes, 26.03.2006
- dom aukcyjny Polswiss Art, 09.10.2014
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Artur Winiarski, Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Konstancin-Jeziorna 2013, s. 64 (il. barwna)

Prezentowane dzieło pochodzi z okresu, w którym Henryk Hayden poszukiwał nowej formy malarskiej. Wyczerpany fazą kubistyczną w swojej twórczości, wybrał się w podróż na południe Francji, by odnaleźć nową wizualną wrażliwość. Artysta na ten czas zrezygnował ze stylizacji na rzecz próby wiernego, bardziej realistycznego oddawania natury. Na rozstawionej w plenerze sztaludze kładł świeże płótna i z nowym rozmiłowaniem i wirtuozerią zaczął malować pejzaże. Ujmujące w prezentowanym obrazie jest światło i intensywne plamy barwne, które, lekko kładzione subtelnymi pociągnięciami pędzla, wydobywają uroki pagórków i otaczającej ich roślinności. Henryk Hayden obserwował świat takim, jakim był, a w swych obrazach zawierał jego cudowny koloryt i zmieniający się blask.

„Kubizm wniósł do malarstwa bardzo wiele, był jednak sztywnym gorsetem – zbyt wiele reguł, zbyt mało miejsca dla emocji. Po czterech czy pięciu latach wierności tej estetyce Henryk poczuł się więźniem. Malarzem zdanym na retorykę i jej ograniczenia. Był młody, chciał i śnił o wolności. Trzeba przyznać, że w ostatnich obrazach z końca 1920 i z 1921 roku wyczuwa się wielką wrażliwość. Mówi się, że Hayden był Renoirem kubizmu. Jest w tym trochę prawdy. To jeden z niewielu kubistów malujących pejzaże w czasach, gdy triumf święciły przede wszystkim martwe natury i portrety. Dzięki niemu w ostatnim okresie kubizm zabarwił się głęboką wrażliwością i poezją, których próżno szukać gdzie indziej” – pisał o artyście jego przyjaciel Pierre Célise.



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

Kwiaty w wazonie, 1925 r.

olej/plótno, 33 x 55 cm

sygnowany p.g.: 'W. Terlikowski' oraz sygnowany i datowany p.d.: 'W. de | Terlikowski | 1925'

na odwrociu papierowa nalepka firmy ramiarskiej

cena wywoławcza: 6 000 zł [†]

estymacja: 8 000 - 15 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja instytucjonalna, Polska

Prezentowana praca powstała w dojrzałym okresie twórczości malarskiej Włodzimierza Terlikowskiego. Styl tego artysty można określić ekspresyjnym koloryzmem, który wypracował pod wpływem fowizmu. Kompozycje swoich dzieł budował przy pomocy silnie nasyconych barw, waloryzując fakturę – farby nakładał szpachlą. Ponieważ tak malowane płótna schły wiele miesięcy, Terlikowski posiadał w swojej pracowni specjalne miejsce dla ukończonych już dzieł.

Martwa natura przedstawiająca kwiaty w wazonie – niemal zawsze róże lub anemony, to jeden z ulubionych motywów twórczości Terlikowskiego. Utrzymana w tonacji szarości i błękitów kompozycja pozwoliła artyście uwydatnić kontrasty

temperaturowe i światłocieniowe, które budują przestrzeń obrazu. Artysta ten, od 1911 roku na stałe mieszkający w Paryżu, tworzył liczne pejzaże, portrety i martwe natury. Jak powiedział Arsène Alexandre: „pracownia Terlikowskiego jest salonem prestiżu i miejscem przecinania się ścieżek najróżniejszych osobistości, które przychodzą tu ze wszystkich ulic i smakują się w chwilach niespodzianek i uroku. Nic nie broni jej od wizyt (...), ani tych najwykwintniejszych, ani tych najdziwniejszych. Wszystkie są nieoczekiwane, a żadna nie jest zwyczajną. Nic nie przeszkadza też mistrzowi tego miejsca – genius loci – w oddaniu się grze urzekających fantazji malarskich (...), ponieważ jest on jednocześnie animatorem i medium”.



34

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

Pejzaż z sosnowym zagajnikiem, 1929 r.

olej/plótno, 46 x 61 cm

sygnowany i datowany l.d.: "W. de Terlikowski | 1929"

cena wywoławcza: 12 000 zł[†]

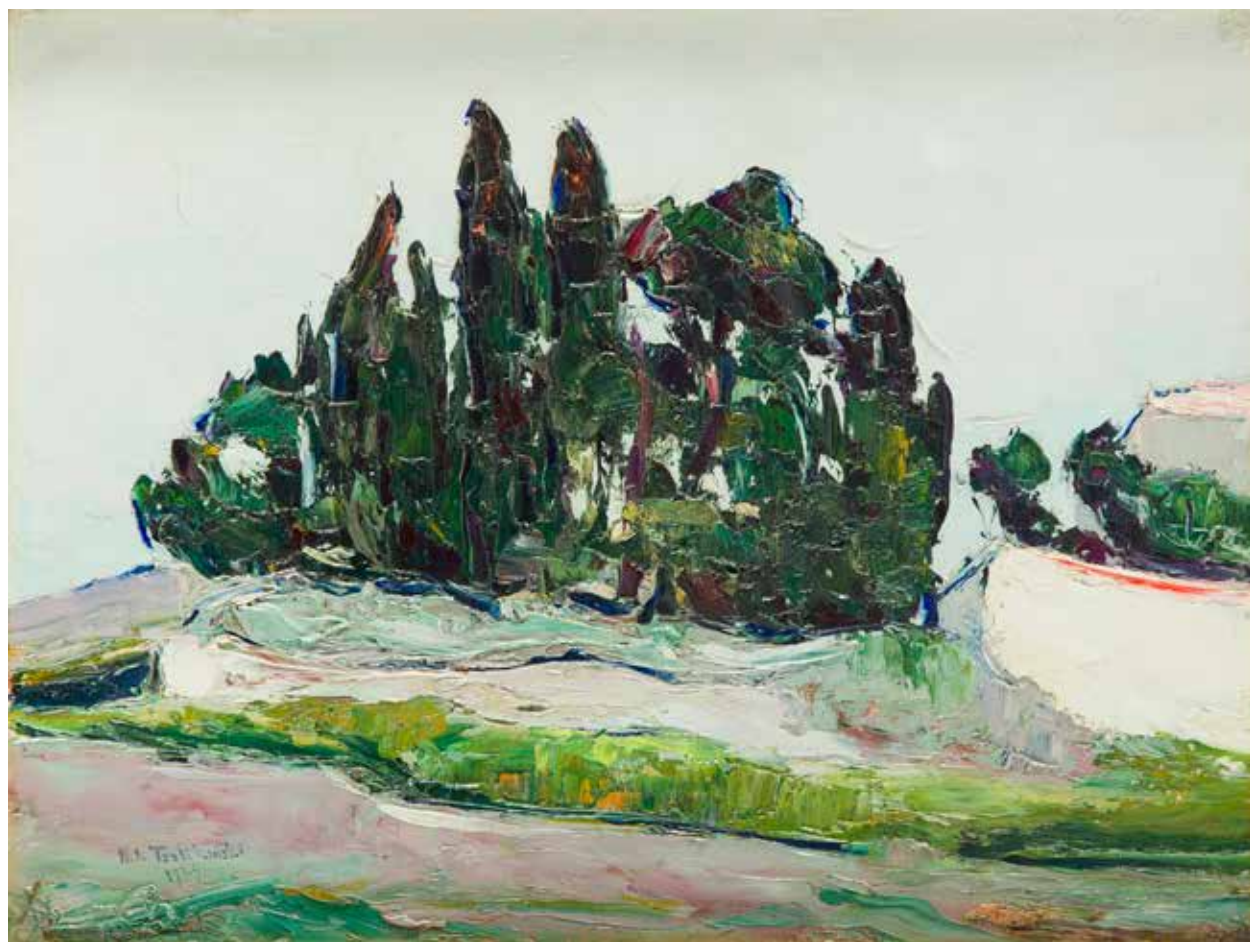
estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Obrazy Terlikowskiego uderzają barwami i wyrazem. Tkwi w nich siła i życie. Wyczuwa się w tych dziełach, mimo doskonałego pojęcia pejzażu francuskiego, melancholię polską – tę nieokreśloną tęsknicę, którą artysta zachował mimo długiego pobytu poza krajem. Wybiera się zresztą do ojczyzny celem stworzenia serii krajobrazów polskich”.

MARIA KASTERSKA, WYSTAWA WŁODZIMIERZA TERLIKOWSKIEGO „ŚWIAT” 1921, nr 16, s. 7



35

NATAN GRUNSWEIGH (1880 - 1943)

Widok domu z ogrodem

olej/plótno, 46 x 55 cm
sygnowany p.d.: 'Grunsw Leigh'

cena wywoławcza: 12 000 zł
estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Jeżeli o jakimś artyście można powiedzieć, że ze swojego sposobu patrzenia czy kadrowania uczynił znak rozpoznawczy, to na pewno do grona takich twórców można zaliczyć Natana Grunsw Leigha. Malarz zwykł dzielić obraz na oddalony punkt (w tym przypadku jest to dom), do którego prowadzi wzrok widza przez rodzaj tunelu. Mało kto miał umiejętność wygrywania jednego motywu na tyle sposobów, co czyniło jego sztukę rozpoznawaną, ale bynajmniej nie monotonną. Grunsw Leigh jawi się jako artysta układający z malej, zdawałoby się, liczby motywów coraz to nowe miejskie widoki. Każdy z nich ma osobny charakter. Niewątpliwie jednym z powodów, dla których udawało się to osiągnąć, jest niezwykle kolorystyczny „słuch” Grunsw Leigha. Potrafił on rozegrać obraz w sposób zarazem dyskretny i zajmujący. W prezentowanej pracy przykuwają wzrok subtelnie różnicowane zielenie, skontrapunktowane kolorami nieba i domu.

Urodzony w Polsce artysta po studiach w Krakowie przeniósł się do Paryża. W drugiej dekadzie XX wieku Grunsw Leigh przyłączył się do paryskiej bohemy, przyjaźnił się z Chaimem Soutinem, Michelem Kikoinem i Pinchusem Krémegnem. Uczestniczył w licznych paryskich wystawach, m.in. w Salonie Jesiennym (w 1921, 1924, 1926 i 1937), w Salonie des Tuileries (w 1923 i 1936) oraz w Salonie Niezależnych. Po wkroczeniu nazistów do Paryża został aresztowany, w 1943 deportowany do nieznanego obozu koncentracyjnego. Według niektórych źródeł udało mu się przeżyć wojnę, ale nieznane są jego prace z tego okresu. Tworzył przede wszystkim pejzaże i mniej liczne portrety. Duży wpływ na malarstwo Natana Grunsw Leigha mieli artyści skupieni w tzw. Szkole Paryskiej, początkowo malarz skłaniał się ku kubizmowi i postimpresjonizmowi. Kilka prac Grunsw Leigha znajduje się w kolekcji „Gheza” w Hajfie i Muzeum Sztuki w Tel Awiwie oraz kolekcjach prywatnych, przede wszystkim we Francji.



HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

Pejzaż z Bretanii, lata 30. XX w.

olej/plótno, 38 x 55 cm
sygnowany l.d.: 'H. Epstein'

cena wywoławcza: 38 000 zł
estymacja: 42 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Mistrzowie École de Paris. Henri Epstein, Villa la Fleur, Konstancin Jeziorna, 18.09-31.12.2015

LITERATURA:

- A. Winiarski, Henri Epstein, Warszawa 2015, poz. 71, s. 164

W archiwum rodziny artysty znajduje się kilka zdjęć Epsteina pracującego w plenerze. Uśmiechnięty czterdziestolatek stoi przed sztalugami roztawionymi w sadzie, na poboczu drogi czy nad brzegiem morza. U jego stóp bawi się piesek Tilo. Na rozpiętym płótnie widzimy dziko wijące się formy, krzyżujące się plamy i kreski, a dookoła artysty – niczym niezmaconą naturę. Te fotografie, przedstawiające zarówno przedmiot sztuki Epsteina, jak i ją samą, wyraziście pokazują na czym polegała formuła jego malarstwa. Epstein daleki był od mimetycznego odtwarzania pejzażu, nigdy nie naśladował natury. Podobnie jak zafascynowani van Goghem fowiści czy przedstawiciele pierwszej szkoły paryskiej, Epstein zwracał się raczej w kierunku emocjonalnego odwzorowania pejzażu. Interesowało go nie to, co widzi, ale transpozycja natury, przefiltrowanie jej przez indywidualne doświadczenie i stworzenie obrazu, który byłby rozumiany przede wszystkim jako kompozycja plastyczna, a nie „obraz posiadający temat i przedmiot”. Trafnie ten fenomen określał Waldemar George, krytyk i przyjaciel artysty. George pisał w 1931 roku, że „poszczególne obrazy [Epsteina] przypominają odrębne organizmy żyjące intensywnym życiem. Płaszczyzny wibrujące i drżące. Kolory, których zadaniem nie jest tworzenie barwnych arabesków, lecz ożywienie materii przedstawionej na dwuwymiarowym płótnie, a zatem zastosowanie fikcji wizualnej”.

Prezentowany pejzaż Epsteina powstał w czasie jednego z jego plenerowych wyjazdów do Bretanii. Wiadomo, że artysta jeździł w tamte rejony (odkryte przez Szkołę Pont-Aven i Gauguina pod koniec XIX wieku) kilkakrotnie. Udawał się na krótkie eskapady w latach 20., na dłuższe plenery w latach 1929-31 (odwiedzał głównie południowe wybrzeże Bretanii, miasteczka Quiberon i Concarneau) oraz pod koniec lat 30. (Port Navalo, Le Palais, wyspę Belle-Ile-en-Mer). Reprodukowany „Pejzaż z Bretanii” pochodzi prawdopodobnie z początku lat 30. Formalnie praca przypomina kilka leśnych pejzaży Epsteina powstałych w tym czasie. W ekspresywnym ujęciu nawiązuje również do twórczości kilku zaprzyjaźnionych z nim artystów, przede wszystkim Soutine’a i Utrilla. Towarzyskie relacje Epsteina z tym pierwszym nie są niestety do końca poznane. Wiadomo tylko, że obaj malarze byli na stopie koleżeńskiej i znali swoje malarstwo. W przypadku znajomości Epsteina z Utrillem dysponujemy większym zasobem informacji. Wiadomo, że Epstein przyjaźnił się z Francuzem (mającym skądinąd opinię samotnika i awanturnika), był nawet świadkiem na jego ślubie. Utrillo ponadto wielokrotnie odwiedzał Epsteina, kiedy ten postanowił opuścić Paryż i zamieszkać na stałe na prowincji.



37

ZYGMUNT LANDAU (1898 - 1962)

Portret młodej dziewczyny

olej/papier; 77 x 57 cm

sygnowany dwukrotnie l.d. oraz p.d. 'Landau'

olej/papier naklejony na sklejkę

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]

estymacja: 12 000 - 20 000

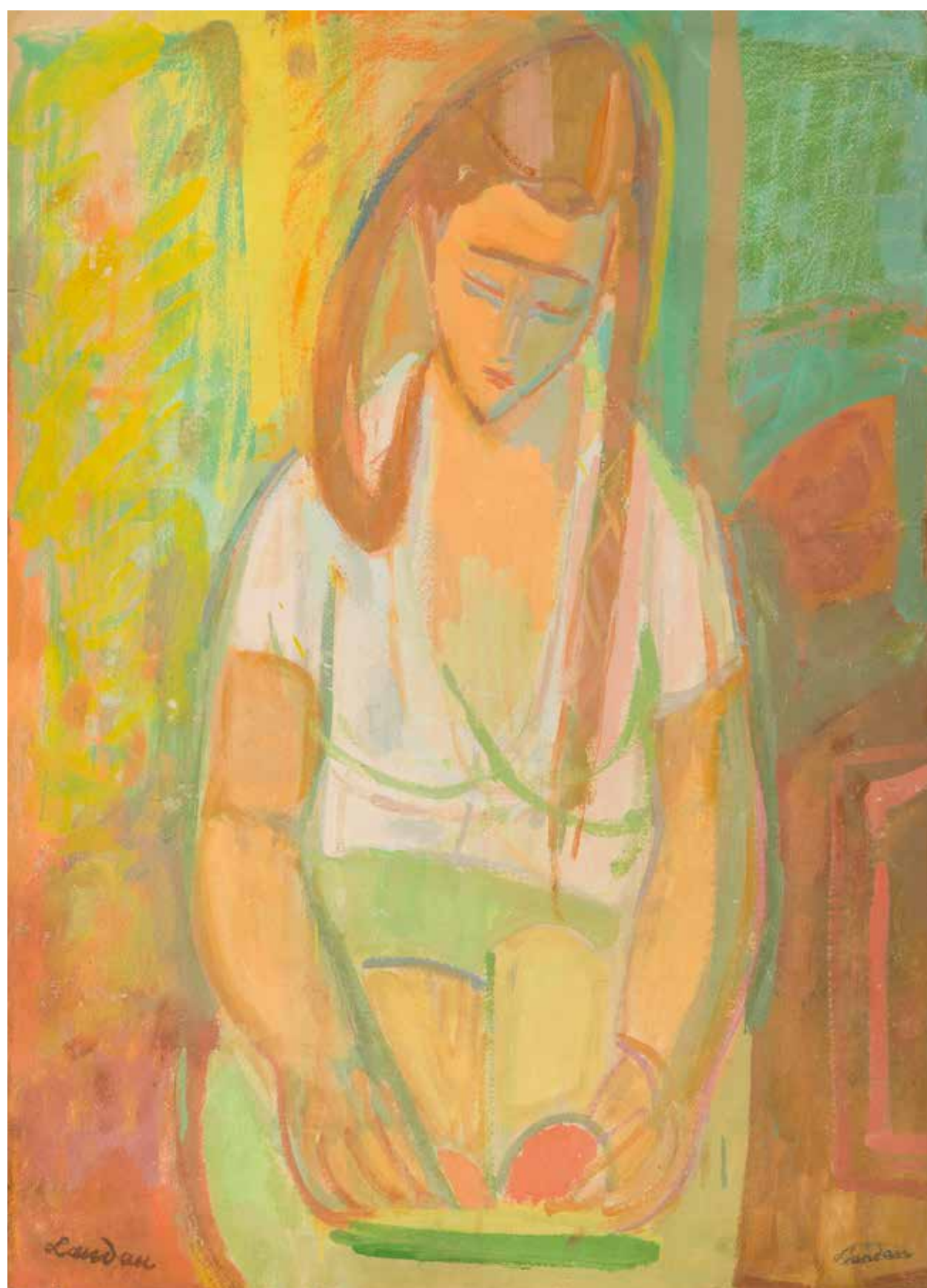
POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Decydujący wpływ na artystyczną osobowość Zygmunta Landaua miała przyjaźń z jednym z najważniejszych twórców XX wieku – Amedeo Modiglianem. Prezentowany obraz nasuwa skojarzenia z pracami włoskiego artysty. Mocno zaznaczone kontury, wydłużenie postaci oraz podobieństwo do afrykańskiej rzeźby (portretowe maski) łączą w tym obrazie tych dwóch malarzy. U Landaua osobne jest jednak barwne zestawienie. Malarz niezwykle odważnie rozpiął tło na dwie kolorystyczne grupy, przedzielone postacią kobiety – z jednej żółcenie i pomarańcz, zaś z drugiej zieleń. Ludzka osoba stanowi tu granicę dla „nacierających” na siebie barw.

Landau studiował początkowo w łódzkiej Szkole Rysunkowej Jakuba Kacenboga. Potem uczył się na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Stanisława Lentza. W 1919 roku przeniósł się do Paryża.

Zamieszkał na Montparnasse w La Ruche – pawilonie mieszczącym pracownię i mieszkania dla artystów. Uczęszczał do Académie de la Grande Chaumière i Académie Colarossi, często odwiedzał paryskie muzea, przyjaźnił się m.in. z Mojżeszem Kislingiem i Amedeo Modiglianem. W 1928 roku przyjechał do Polski z okazji swoich wystaw w Warszawie i Łodzi. Mieszkał przez pewien czas w Saint-Tropez ze znanym angielskim krytykiem i malarzem, głównym ideologiem Bloomsbury Group, Rogerem Fryem, który propagował twórczość Landaua w Anglii i Stanach Zjednoczonych. Po wojnie mieszkał także w Nicei i Paryżu, wystawiał m.in. w Londynie i Sztokholmie. Pod koniec lat 50. przeprowadził się do Izraela, gdzie kontynuował pracę malarską. W 1962 roku wykonał swe ostatnie dzieło – witraże dla małej kaplicy przy siedzibie YMCA w izraelskiej Tyberiadzie.



JAKUB ZUCKER (1900 - 1981)

Wnętrze synagogi

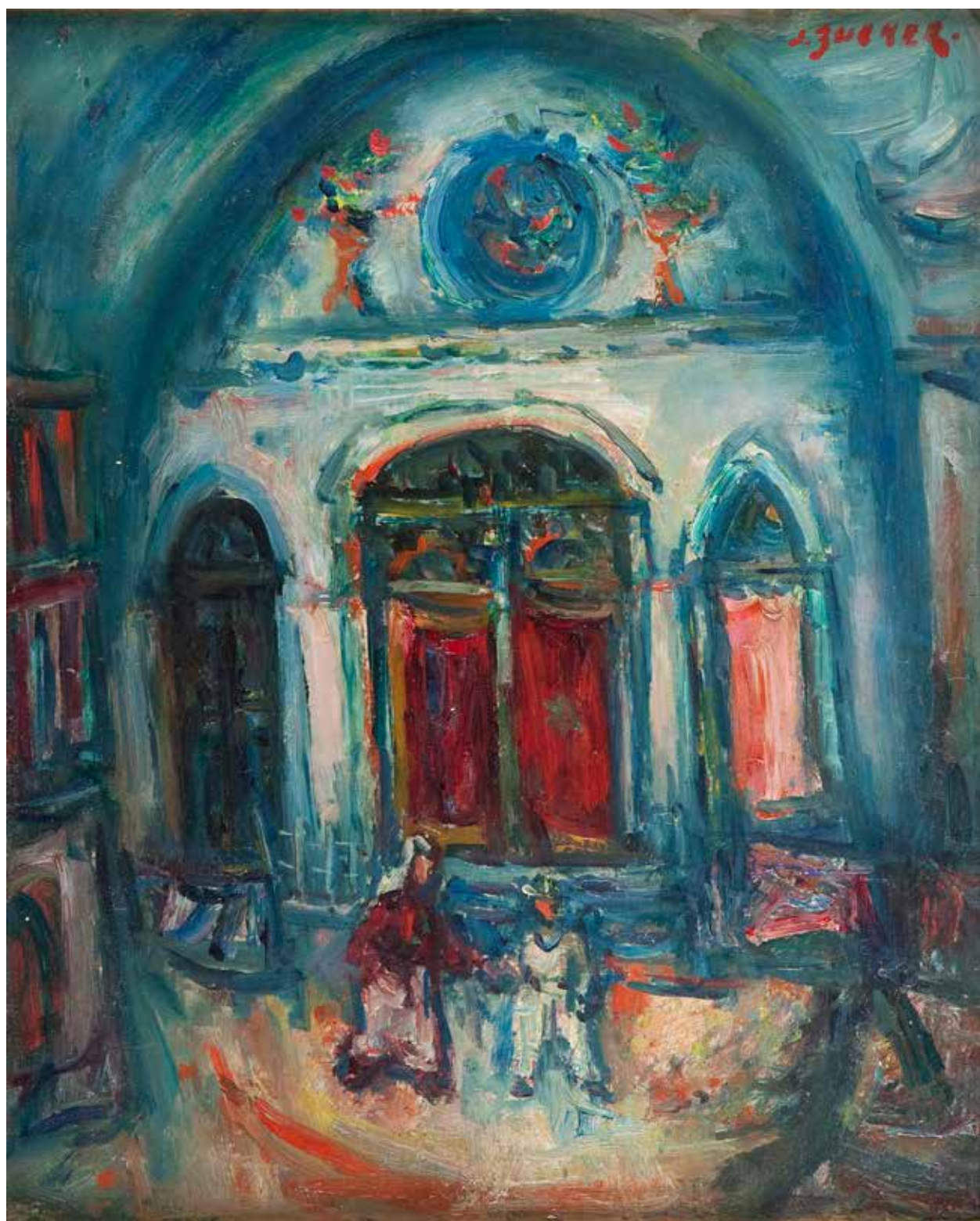
olej/płyta; 40,5 x 33 cm
sygnowany p.g.: 'J. Zucker'

cena wywoławcza: 12 000 zł
estymacja: 14 000 - 20 000

Wielką pasją Jakuba Zuckera były podróże, które nieustannie dostarczały inspiracji jego malarstwu. Artysta, uznając, że najważniejsza jest natura, obserwował otoczenie – jego kolory i światło – i wykorzystywał dostrzeżone motywy, tworząc przez to obrazy sprawiające czasem wrażenie fotografii uwieczniających zachwyt malarza nad zastanym miejscem i sceną. Bez szkiców przygotowawczych Zucker malował w plenerze, przelewając swoje emocje od razu na płótno. Prezentowany obraz przedstawia wnętrze synagogi, do której artysta powracał i którą malował wielokrotnie. Na podstawie innych dzieł można stwierdzić z dużą dozą prawdopodobieństwa, że jest to dom modlitwy znajdujący się w izraelskim mieście Safed.

„Nie maluję dla pieniędzy, ani z poczucia obowiązku, ani żeby odnieść sukces i zdobyć rozgłos. Maluję na chwałę Boga, w podzięcie za wszelkie łaski, którym mnie obdarzył. Maluję dla siebie, ponieważ sztuka to najpewniejsza droga do wolności, ucieczka od życiowych problemów” – mówił Zucker, wyrażając tym swe artystyczne credo.

Twórczość malarza charakteryzuje się dość jednolitym stylem, co stanowi dowód na to, że miał on własną wizję sztuki i pozostawał jej wierny przez całe życie. Jaskrawa kolorystyka, dynamiczne zestawienia barwne, pełne ekspresji ruchy pędzla pozostawiające wyraźne smugi farby sprawiają, że z dzieł Zuckera promieniuje niezwykła energia. Jednocześnie dobór tematów związanych z prozą codziennego życia wywołuje pewną nostalgię i podkreśla delikatność dzieł.



JAKUB ZUCKER (1900 - 1981)

Mały muzykant - portret syna artysty (?), lata 30. XX w.

olej/plótno, 59 x 44 cm
sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER'

cena wywoławcza: 5 000 zł
estymacja: 6 500 - 12 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja instytucjonalna, Polska

Biografia Jakuba Zuckera to historia wiodąca od Radomia poprzez Europę Zachodnią, Palestynę, Egipt, Syrię i Liban, upragniony Paryż, gdzie kontynuował rozpoczętą w Bazale edukację plastyczną, aż do Stanów Zjednoczonych, które okazały się jego prawdziwą Ziemią Obiecaną. Choć uznawany jest za współtwórcę École de Paris, która ukształtowała jego postawę twórczą, Jakub Zucker rozwinął swoją indywidualną metodę wypowiedzi artystycznej nie tylko w Paryżu, a również w Nowym Jorku. Najintensywniejszy okres twórczości Zuckera przypadł na przełom lat 20. i 30. XX wieku, kiedy utrzymywał pracownię malarskie w Paryżu

i Nowym Jorku. Jego malarstwo z tego czasu to kontemplacja otoczenia, w którym żył. Bohaterowie płócien tego artysty zdają się być zamyślane, pochłonięte wewnętrznym skupieniem. Taki też jest tytułowy mały muzykant – bohater prezentowanej pracy. Można przypuszczać, że jest to Jan, syn malarza. Wskazuje na to podobieństwo niebieskookiej postaci do powstałego prawdopodobnie w końcu lat 30. portretu Jana (Johna) Zuckera. W tym ujęciu, nieco młodszy niż w nadmienianym portrecie mały chłopiec przedstawiony jest jako muzykant. Grajkowie to jeden z ulubionych motywów malarstwa tego artysty z okresu lat 20. i 30.



40

MAURICE BLOND (1899 - 1974)

Martwa natura

olej/plyta, 29 x 37 cm

sygnowany l.d.: 'M. Blond'

na odwrociu napisy flamastrem oraz nalepka firmy ramiarskiej

cena wywoławcza: 5 500 zł †

estymacja: 7 000 - 12 000

Twórczość Maurice'a Blonde'a łączona jest z École de Paris.

Na jego malarstwo silnie oddziaływała lekcja postimpresjonizmu oraz ekspresjonizmu. Wskazuje się również na wpływ, jaki na artystę miał wywrzeć Pierre Bonnard. Na swoich płótnach zostawiał szybkie i duże ślady pędzla. Formy w jego twórczości są naturalnie i głęboko zestrojone.

Blond urodził się w Łodzi jako Maurycy Blumenkranc, syn rosyjskiego handlowca. Chociaż jako nastolatek zdradzał zdolności twórcze, początkowo wybrał karierę naukową i w 1922 roku rozpoczął na

Uniwersytecie Warszawskim studia matematyczne. Krótko studiował potem w stołecznej Akademii Sztuk Pięknych. W 1923 roku przeniósł się do Berlina, gdzie związał się ze środowiskiem rosyjskiej awangardy. Od 1924 roku mieszkał na stałe w Paryżu, w Cité Falguière. Zaprzyjaźnił się m.in. z Michailem Łarionowem i Natalią Gonczarową. Współpracował z rosyjskim czasopismem „Czisia”. Od 1923 roku wystawiał jako Maurycy Blumenkranc, pod nazwiskiem Blond schronił się w czasie niemieckiej okupacji Francji.



JAN RUBCZAK (1884 - 1942)

Ogród Luksemburski, 1909 r.

olej/plótno, 38 x 46 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Rubczak Jan | Paryż, 909

| Kochanemu Felkowi | w dniu [nieczytelne]'

na odwrociu nalepka aukcyjna Cagodan Tate, resztki nalepki wystawowej
oraz wykonany niebieską kredką opis

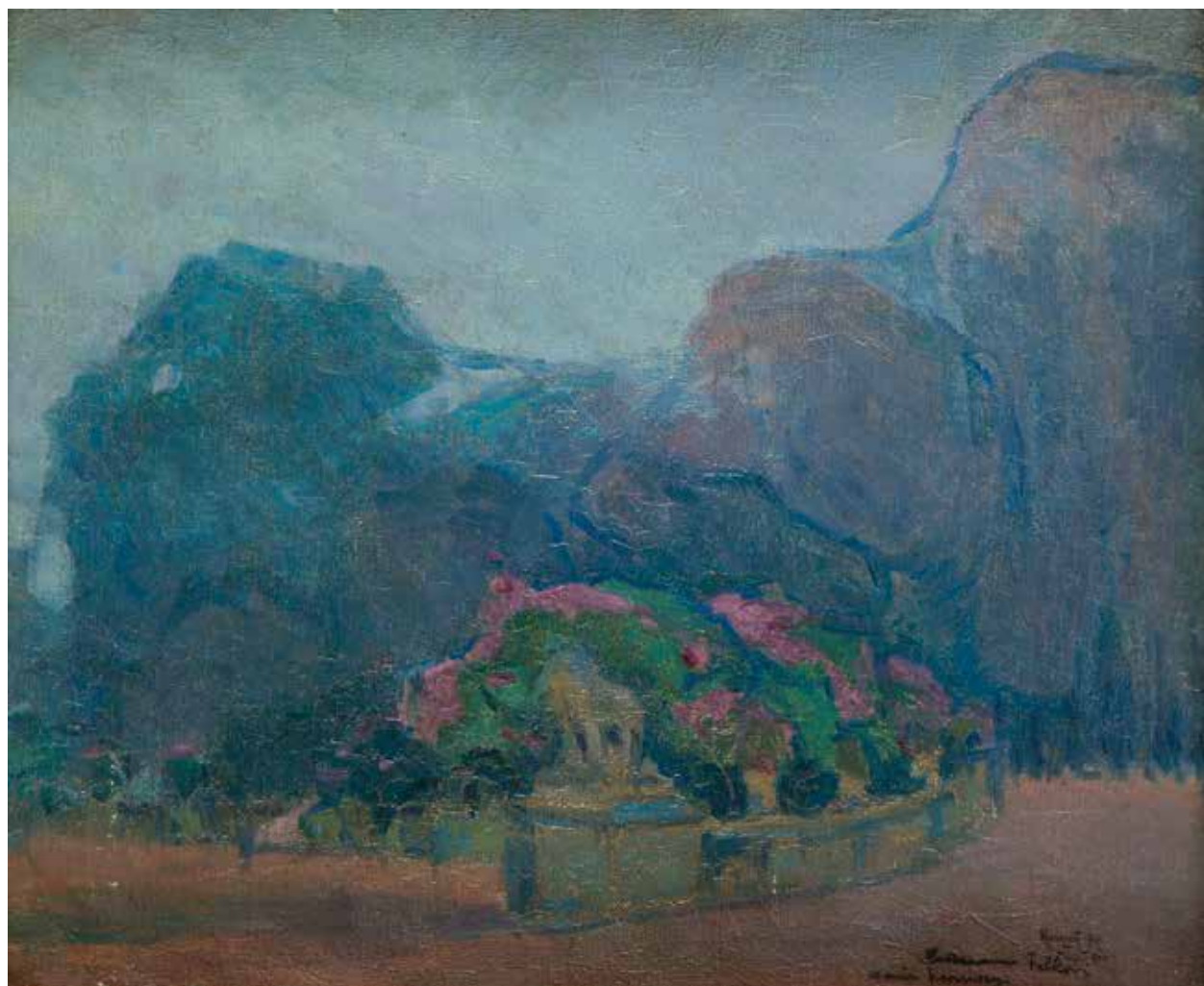
cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 50 000 - 70 000

Prezentowany obraz pochodzi z długiego paryskiego okresu twórczości Jana Rubczaka. Artysta przebywał tu z przerwami w latach 1908-24, a plótno jest datowane na rok 1909. Jest to więc wczesna praca, co znajduje potwierdzenie w cechach malarskich. Kontur jest płynny, a plama barwna płaska. Chęć stworzenia malarskiej iluzji przestrzeni została przez artystę porzucona. Oglądający, nieuprzedzony, że mamy do czynienia z widokiem parku, mógłby przypuszczać, że masyw drzew jest w istocie widokiem górskim. Owa stylizacja ma swoje źródła zarówno w twórczości artystów ze szkoły Pont-Aven, jak i w japońskiej grafice.

Jan Rubczak odbył edukację artystyczną w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1904-11) pod kierunkiem Floriana Cynka oraz u Józefa Pankiewicza, u którego uczył się grafiki. Zgodnie z ówczesnym zwyczajem kontynuował naukę za granicą – najpierw, w latach 1908-9 w Paryżu,

a następnie w Lipsku. Wkrótce powrócił nad Sekwanę, gdzie odbywszy studia w słynnej Académie Colarossi, osiadł na wiele lat. Tutaj wiele wystawiał – poza ekspozycjami instytucji artystycznych skupiających polskich artystów, również w Salon d'Automne (1911-13) i Independant (1912) oraz Galerie Barbazagnes (1920) i Galerie du Musée Crillon (1921, 1922, 1924). W tym paryskim okresie sprzedają dzieł artysty zajmował się słynny marszand – Leopold Zborowski. Ważną częścią artystycznej działalności Rubczaka była grafika. Uczył jej w Paryżu w założonej przez siebie szkole, a następnie po powrocie do Polski (Wolna Szkoła Malarstwa i Rysunku Ludwika Mehofferowej oraz krakowska Akademia Sztuk Pięknych). Poza przynależnością do elitarnego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” był również współzałożycielem (1925) Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg” będącego przyczółkiem malarzy kolorystów.



42

IWAN TRUSZ (1869 - 1941)

Pejzaż włoski z cyprysami

olej/tektura, 33 x 48,5 cm

sygnowany p.d.: 'I. Trusz'

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 24 000 - 45 000

Cyprysy pojawiają się w pejzażach modernistów nieprzypadkowo. Cyprysowe drzewa i krzewy, banalny element pejzażu Italii, Prowansji, Azji Mniejszej czy wybrzeża Morza Czarnego, budziły na przełomie XIX i XX wieku konkretne symboliczne skojarzenia. Uchodziły za rośliny cmentarne, kojarzone były z melancholią i przemijaniem, nieśmiertelnością i potęgą natury. Artyści, tworzący jak Trusz około roku 1900, odebrali w większości klasyczne wykształcenie; obeznani byli z łacińską literaturą, w której gałęzi cyprysów występowały często jako rekwizyty ceremonii pogrzebowych. Znali też twórczość romantyków, którzy chętnie odwoływali się do symboliki cyprysów. Pisał o nich wielokrotnie Mickiewicz (w „Dziadach” Gustaw odwiedza księdza, trzymając gałąź cyprysa w dłoni) czy Norwid (w wierszu „W Weronie” po śmierci Romea i Julii „cyprysy mówią”). Iwan Trusz należał do pokolenia, dla którego te południowe drzewa nie były po prostu malowniczym elementem pejzażu, ale nośnikiem symboli. Dowodem na to są nie tylko jego obrazy wykorzystujące, niekiedy wręcz ostantacyjnie ten motyw, lecz także zachowana korespondencja. Znane się listy artysty do jego narzeczonej Ariadny Drahomanowej, powstałe podczas jego wędrówek po Krymie na początku XX wieku. Dowodzą one, że Trusz był z natury romantyczny, wrażliwy nie tylko na krajobraz, lecz także na teksty kultury i kształtujący się w okresie jego młodości symbolizm.

Symboliczny ładunek prac Trusza jest jednym z powodów jego osobności w panoramie polskiej sztuki przełomu wieków. Gdyby analizować jego pejzaże tylko w kontekście formalnym, można by łączyć je ze szkołą Jana Stanisławskiego, malarza, który był przez kilka lat nauczycielem Trusza na krakowskiej ASP. Podczas gdy niewielkie, rozświetlone pejzaże krakowskiego profesora są treściowo puste, Trusz wielokrotnie ukrywał w swoich pracach romantyczne symbole. Oprócz cmentarnych cyprysów znajdziemy na nich jaśmin, roślinę również kojarzoną ze śmiercią i obrzędami pogrzebowymi, złamane brzozy, samotne sosny, kapliczki przydrożne, wschody i zachody słońca. W tym sensie bliżej Truszowi do Böcklina, autora słynnej „Wyspy umarłych” niż Stanisławskiego. Monografistka Trusza, Oksana Biła, w charakterystyczny sposób zwracała uwagę na „narracyjność” jego pejzaży: „Wśród prac namalowanych w tym okresie jest dużo fabuł, do których często powracał. Do nich należy rozwój motywów sosny krymskiej, cyprysów czy gór skalistych – przedstawionych szeregiem dzieł od szkicu do monumentalnego dzieła. Są one świadectwem nie tyle zwykłego powrotu do ulubionego tematu, ile wyważonego rozwoju tematu kształtującego cykle. (...) Cykle te świadczyły o pewnym, postępie malarza neoromantyka. Wyczuwalna staje się tendencja do odejścia od fragmentarycznych motywów, które dyktowały kameralność pejzaży; natomiast dominują uogólniające, epickie w swoim charakterze widoki natury, odtworzone delikatnymi gradacjami koloru i plastycznością kształtu” (Oksana Biła, *Słoneczne akordy w pałacie Iwana Trusza*, Sopot 2011, s. 17-18).



TEODOR ZIOMEK (1874 - 1937)

Wiosenny pejzaż

olej/plótno naklejone na tekturę, 47,5 x 50,5 cm
sygnowany p.d.: 'T.ZIOMEK'

cena wywoławcza: 6 000 zł
estymacja: 8 000 - 15 000

Prezentowana praca należy do oeuvre artysty, który odebrał możliwie najlepsze pejzażowe wykształcenie – był w Krakowie uczniem Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego. Wpływ zwłaszcza tego drugiego jest widoczny w jego twórczości. Prezentowana praca ukazuje swojski widok – przydrożną kapliczkę z obrazem Matki Boskiej. Za nią zakręca droga, co może sugerować, że jest to rozstaj dróg. Atmosferę płótna buduje pięknie malowane tło z kłębamii chmur i drzewami. Przyroda budzi się właśnie do życia – na drzewach rozwijają się pąki. Wybór momentu przesilenia (dzień-noc, zima-wiosna) jest typowym dla malarzy polskiego modernizmu, którego ważnym przedstawicielem był Teodor Ziomek.

Malarz po studiach w Krakowie na stałe związał się z Warszawą, gdzie zamieszkał w 1905 roku. Już wtedy zaczął regularnie wystawiać w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Wystawiał również w innych ważnych instytucjach, a jego prace trafiły do wszystkich znaczących polskich kolekcji muzealnych.

Ziomek brał aktywny udział w organizacji życia artystycznego – był członkiem Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka”, warszawskiego „Odłamu” i „Pro Arte” (razem z takimi twórcami jak Józef Rapacki, Wojciech Kossak czy Józef Tański). W latach 1908-17 współpracował z miesięcznikiem artystycznym „Sfinks”.

Ziomek jest uważany za jednego z najważniejszych reprezentantów polskiego malarstwa pejzażowego I. poł. XX wieku. Jako malarz dużo podróżował – w Polsce często jeździł nad morze (należał zresztą do Koła Marynistów Polskich), a jego znakomite mariny stanowią obok widoków Mazowsza najważniejszy nurt twórczości. Zachowała się również pewna grupa obrazów z jego zagranicznych podróży (m.in. na Krym, do Niemiec czy Włoch).

Warto przywołać wypowiedź malarza i historyka sztuki Marceliego Nałęcza-Dobrowolskiego, który takimi słowami żegnał przyjaciela: „Teodor Ziomek wycofując się z gwaru i szalonego tętna wielkiego miasta – idzie tam, gdzie go woła natura ze wszystkimi utajonymi dla profanów, a objawiającymi się oku artysty skarbniami piękna – idzie tam, gdzie odbywa się w niesłychanym skupieniu i ciszy owo wieczyste misterium przyrody w budzącym się do życia poranku i w schylającym się po znojnym dniu wieczorze. W takich godzinach, gdy rozpylone złoto zawisa na chwilę w przestrzeni, duszę malarza przenika czystość atmosfery i ta czystość kładzie poprzez pędzel jasne farby na płótnie” (Marceli Nałęcz Dobrowolski, ze wstępu do katalogu wystawy pośmiertnej Teodora Ziomek, 1938).



44

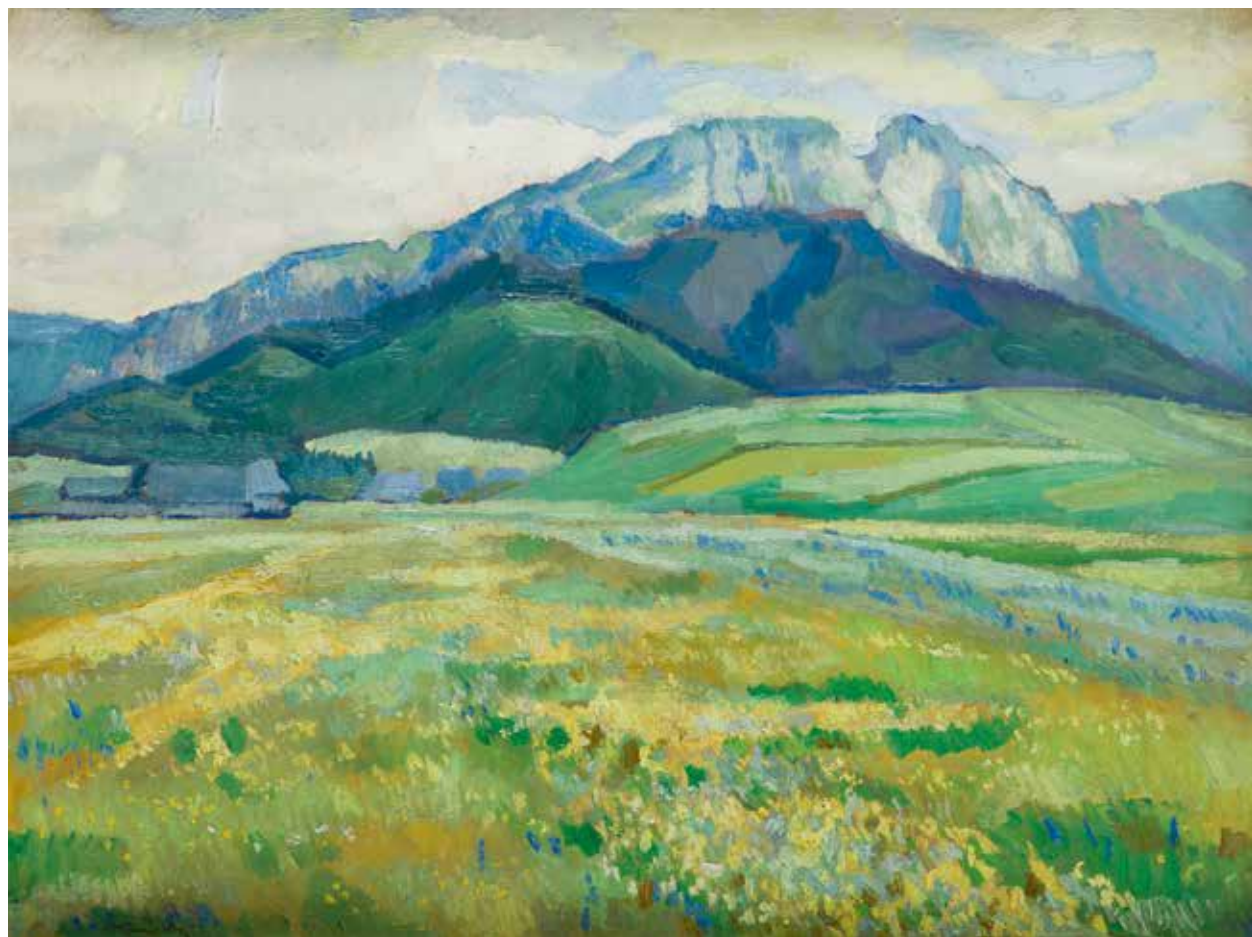
STANISŁAW KAMOCKI (1875 - 1944)

Giewont

olej/tektura, 54 x 69,7 cm
sygnowany l.d.: 'SKamocki'

cena wywoławcza: 15 000 zł
estymacja: 16 000 - 25 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska



45

STANISŁAW KAMOCKI (1875 - 1944)

Przedwiośnie na Podhalu

olej/tektura, 66,5 x 54 cm
sygnowany p.d.: 'S Kamocki'

cena wywoławcza: 18 000 zł
estymacja: 22 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

W pejzażach Stanisława Kamockiego, pochodzących z pierwszych lat XX wieku, dostrzec można wpływ symbolizmu jednego z jego nauczycieli, wybitnego malarza Jana Stanisławskiego. Powstające wtedy obrazy posiadają specyficznie bogatą paletę zieleni, błękitów, fioletów i przelamanych bieli, malowane zaś są szerokimi pociągnięciami gęstej farby. Ukazywane przez Kamockiego widoki Podhala, Krakowa, Wołynia czy Spisza to skromne wycinki – stogi siana, wiejskie chałupy i łany zbóż, przepełnione fascynacją naturą. Z czasem, w drugiej połowie dekady, około 1907 roku, Kamocki zaczął monumentalizować krajobraz, jednocześnie syntetyzując formy budowane inną, dynamiczniejszą już plamą barwną. Wtedy też Kamocki zaczyna tworzyć pod wpływem japońskich drzeworytów, skąd zaczerpnął jakże charakterystyczny motyw dla swojej twórczości – motyw rozłożystego drzewa, które znajduje się na pierwszym planie, przesłaniając resztę kompozycji, jak w obrazie „Motyw z Radziszowa” z 1907 roku.

Choć eksploruje motyw rozłożystych gałęzi drzew, nie mógł więc obraz „Przedwiośnie na Podhalu” powstać później niż w pierwszych latach XX wieku, kiedy artysta – tuż po studiach w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych – odbywał podróże artystyczne po Francji, Włoszech, Niemczech i Szwajcarii. Obraz Kamockiego wydaje się być doskonale przemyślaną kompozycją, dostrzeżoną przez artystę w zwyczajnej, wiejskiej rzeczywistości Podhala. Tym, co urzeka i fascynuje, jest temperatura palety barwnej, zawierająca się w kontrastach światłocieniowych. Mistrzowskie opanowanie koloru i pieczołowite „kadowanie” kompozycji pozwoliło Kamockiemu, zdawałoby się, bez wysiłku stworzyć iluzję przestrzeni w tym cichym, acz radosnym krajobrazie podhalańskiego przedwiośnia.



STANISŁAW KACZOR-BATOWSKI (1866 - 1946)

Ogród

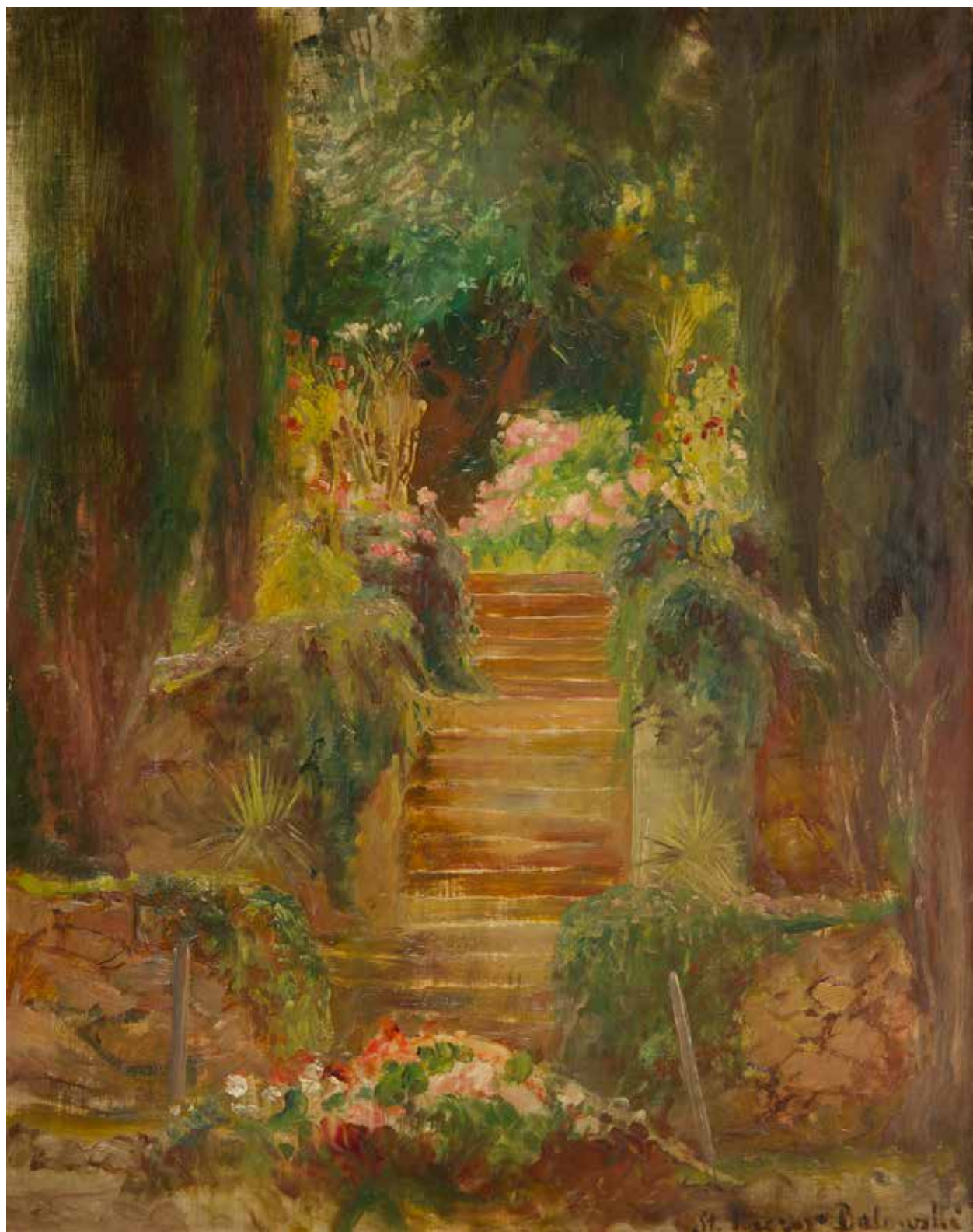
olej/plótno naklejone na tekturę, 48 x 37,5 cm
sygnowany p.d.: 'St. Kaczor Batowski'

cena wywoławcza: 5 000 zł

estymacja: 7 000 - 12 000

Twórczość Stanisława Kaczora-Batowskiego kojarzona jest przede wszystkim z zamiłowaniem do polskiej historii, którą wielokrotnie obrazował. Malarz był wielkim admiratorem pisarstwa Henryka Sienkiewicza, do którego powieści wykonał liczne ilustracje. Artystyczna działalność Kaczora-Batowskiego nie ograniczała się jednak wyłącznie do tematyki historycznej. Dobrze czuł się też w tematyce religijnej (zrealizował projekt witraży dla katedry łańcuckiej we Lwowie) i malarstwie ściennym (dekoracje foyer Teatru Miejskiego we Lwowie). Ciekawym nurtem jego twórczości są pejzaże – na ogół przedstawienia niewielkich wycinków krajobrazu, zawsze doskonale zakomponowane. Jednym z nich jest właśnie prezentowany obraz. Malarz przedstawiał ogrody włoskie („Ogród w Luino”, 1932, kolekcja prywatna), ale znamy również obraz zatytułowany „Mój ogród” (1935, kolekcja prywatna). Trudno rozstrzygnąć, gdzie znajduje się przedstawione miejsce. Typowe dla skłonności artysty jest wybranie niewielkiego fragmentu całości i nadanie obrazowi kameralnego, intymnego wręcz charakteru.

Stanisław Kaczor-Batowski wykształcenie artystyczne odebrał w kilku miejscach. Pierwszym był Kraków, gdzie uczył się w Szkole Sztuk Pięknych u Floriana Cynka i Władysława Łuszczkiewicza (1883-85). Następnie adept sztuki przeniósł się do Wiednia, by zakończyć formalną edukację w Monachium na Akademii Sztuk Pięknych (1887-89). Studia uwieńczył podróżą po Hiszpanii, Maroku i na Krym. Był związany ze Lwowem, gdzie prowadził własną szkołę malarstwa. Brał czynny udział w tamtejszym życiu artystycznym (m.in. był współzałożycielem lwowskiego Stowarzyszenia Artystów Młoda Sztuka i członkiem Zarządu Związku Artystów Polskich we Lwowie). Wystawiał w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Jego prace znajdują się w ważnych polskich kolekcjach: Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Krakowie, Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu oraz Muzeum Narodowego w Poznaniu.



MARCELI HARASIMOWICZ (1859 - 1935)

Polesie - rozlewiska, 1894 r.

olej/plótno, 61 x 91,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'M. Harasimowicz 1894'

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 24 000 - 40 000

Marceli Harasimowicz nie był w 2. połowie XIX wieku jedynym polskim artystą zainteresowanym rodzimym pejzażem. Szermentowski, Chelmoński, Gerson, Witkiewicz czy Fałat, żeby wymienić tylko te największe nazwiska, przez lata wystawiali w warszawskiej Zachęcie i krakowskim Pałacu Sztuki prace krajobrazowe, ukazujące mazowieckie i podlaskie łąki i rozlewiska czy skaliste przełęcze Tatr. Początkowo, jak w przypadku Szermentowskiego, patrzono na ten nurt pejzażu jako na próbę transferu zainteresowania rodzimością, typowego dla sztuki niemieckiej i francuskiej. Ważny dla tych krajobrazów był kontekst polityczny. Stanowiły one próbę artystycznego zdefiniowania pejzażu kraju, który nie istniał. Tak jak Francuzi malowali podparyskie Barbizon, Niemcy – gęste dębowe bory i skały Rugii, tak Polacy kierowali swoją uwagę ku znajomym widokom: płaskim równiom Mazowsza, bagnetom, leśnym jeziorom, definiując w ten sposób tak geograficzną, jak i kulturową odrębność swojej ziemi. W czasach, kiedy Harasimowicz tworzył prezentowaną kompozycję, jej wystawienniczy kontekst był jednak nieco inny. Za sprawą sukcesu Józefa Chelmońskiego typ pejzażu rodzimego był już mocno zdefiniowany. Obraz Harasimowicza nie rości sobie zresztą praw do jego zrewolucjonizowania – artysta nawet wprost nawiązuje

do obrazów mistrza z Kuklówki. Motywy takie jak ptaki wzlatujące nad stawem, zachód słońca czy dzikie szuwały pojawiają się u Chelmońskiego regularnie już od lat 70. XIX wieku („Odłot żurawi”, „Kurka wodna”, „Czajki”, „Kaczki nad wodą”, „Koncert żab”). Bez wątpienia Harasimowicz znał chociaż część jego kompozycji. Co ważne, w 1894 roku, kiedy powstało „Polesie”, rówieśnicy artysty coraz częściej zdradzali zainteresowanie obcym pejzażem – jeżdżono na plenery do Włoch, na Ukrainę, na Krym. Wykształcony w Monachium i Wiedniu Harasimowicz konsekwentnie skupił się jednak na rodzimej naturze. Jego nastrojowe przedstawienia mokradeł i rozlewisk, zachodów słońca, krajobrazów Podhala czy Pienin krytyka rozpatrywała przede wszystkim w kontekście patriotycznego nurtu rodzimej sztuki. Tym interpretacjom sprzyjały inne aktywności artysty. Harasimowicz dał się poznać jako społecznik i organizator. W 1888 założył we Lwowie szkołę rysunku dla kobiet, przekształconą później w ogólną szkołę malarstwa i rzeźby. Współtworzył Koło Literacko-Artystyczne i Związek Artystów Polskich we Lwowie. Był kustoszem Galerii Miejskiej i współautorem pierwszego katalogu zbiorów malarstwa polskiego tej galerii.



MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI (1861 - 1926)

Chata zimną

olej/deska, 19 x 30 cm
sygnowany p.d.: 'M.G. Wywiórski'

cena wywoławcza: 7 000 zł
estymacja: 10 000 - 18 000

Chociaż artystyczna biografia Michała Gorstkina Wywiórskiego rozpoczyna się od nadmorskiego krajobrazu (malarz debiutował w 1884 w Zachęcie kompozycją „Nad morzem”), na pełne rozwinięcie jego pejzażowego talentu publiczność musiała czekać kilka dziesięcioleci. Były one wypełnione licznymi przedstawieniami Czerkiesów i myśliwych. Artysta wrócił do tematyki pejzażowej w jej czystej postaci dopiero w późnym okresie swojej twórczości, w związku z czym w literaturze artystycznej funkcjonuje przede wszystkim jako typowy reprezentant sztuki tworzonej przez Polaków w Monachium. W pierwszych dekadach XX wieku, za sprawą młodopolskiego panteizmu, zainteresowania Gorstkina Wywiórskiego przesunęły się w kierunku czystego pejzażu i to on króluje na sztalugach artysty, aż do jego śmierci w 1926 roku.

Prezentowany obraz to olejny szkic noszący wszelkie zalety tego „gatunku”. Widać tu dobrze biegłą pracę pędzla – widok urzeka bezpośredniością i świeżością. Sposób malowania tła nasuwa skojarzenia

z innymi wybitnymi pejzażystami początku XX wieku, jak choćby Janem Stanisławskim czy Konradem Krzyżanowskim.

Michał Gorstkin Wywiórski po porzuceniu wydziału chemii na politechnice w Rydze wyjechał na studia artystyczne do Monachium. Około 1883 roku uczył się w prywatnych pracowniach Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego, potem zaś na akademii. W okresie monachijskim wiele wystawiał i już 1894 roku zdobył medal drugiej klasy na wystawie w Glaspalast. W 1895 roku przeniósł się na dłuższy czas do Berlina. Wspólnie z Wojciechem Kossakiem w roku 1900 odbył podróż do Hiszpanii i Egiptu w celu przygotowania szkiców do planowanych panoram. Uczestniczył razem z Wojciechem Kossakiem w malowaniu „Berezyny” i „Bitwy pod piramidami”, opracowywał szkice do „Somossieri”. Od 1904 roku działał w Poznaniu, gdzie był członkiem zarządu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i Stowarzyszenia Artystów Plastyków.



49

GEORG WICHMANN (1876 - 1944)

Śnieżne Kotły

olej/plótno, 82,5 x 98 cm
sygnowany l.d.: 'G. Wichmann'

cena wywoławcza: 12 000 zł
estymacja: 16 000 - 20 000

Od czasu kiedy w 1904 roku niemiecki malarz pejzażysta Georg Wichmann osiedlił się w Karkonoszach (od 1924 mieszkał w Szklarskiej Porębie), malował okoliczne krajobrazy. Motywem, który szczególnie często pojawiał się na jego płótnach, są widoczne z jego pracowni Śnieżne Kotły. Malował je o różnych porach dnia i roku i patrząc z różnych punktów. Artysta (uważany zresztą za spadkobiercę sztuki impresjonizmu) świadomie bądź nie – nawiązał do serii z katedrą w Rouen Claude'a Moneta. Powracanie do jednego motywu pozwalało na analizę zmian, jakie dokonują się w różnych warunkach świetlnych. Różnica polegała przede wszystkim na tym, że Wichmann mieszkał pod Śnieżnymi Kotłami i można w jego obrazach dopatrzeć się czułego skupienia na towarzyszącym mu na co dzień widoku. Nie jest to więc chłodny, analityczny zapis. Materia malarska prezentowanego obrazu jest gęsta – tonacja ograniczona do brązów, zieleni i wspaniale różnicowanych błękitów.

Georg Wichmann należy do malarzy niejako odziedziczonych przez Polaków w wyniku XX-wiecznych zmian granic. Jego prace można odnaleźć między innymi w Muzeum Narodowym we Wrocławiu i w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze. Znajdują się również w polskich kolekcjach prywatnych.

Malarz pochodził z Pomorza Gdańskiego. Studia odbył jednak we Wrocławiu u Eduarda Kaempffera. Stąd przeniósł się do Karlsruhe, gdzie pobierał nauki u Leopolda Kalckreutha. W 1904 malarz osiadł w Karkonoszach, w których spędził resztę życia. Góry stały się najważniejszym przedmiotem jego malarstwa. Piękno karkonoskiego krajobrazu jest powodem, dla którego łatwo było Polakom „adoptować” twórczość niemieckich malarzy pejzażystów, działających tu przed wojną.



50

GEORG WICHMANN (1876 - 1944)

Panorama Karkonoszy

olej/plótno naklejone na tekturę, 38 x 48 cm
sygnowany p.d.: 'G. Wichmann'

cena wywoławcza: 5 000 zł

estymacja: 7 000 - 12 000





51

WŁADYSŁAW DMOCHOWSKI (1838 - ?)

Na pastwisku, 1879 r.

olej/plótno, 43 x 87 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Włd. Dmochowski | R 1879'

na krosnach opisany piórem (nieczytelnie)

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 30 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Austria
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Jan K. Ostrowski, Wielka encyklopedia malarstwa polskiego, Warszawa 2011, s. 111 (il.)



Henryk Piątkowski, jeden z najważniejszych polskich krytyków sztuki i organizatorów życia artystycznego końca XIX wieku, widział w Dmochowskim przede wszystkim „jednego z najruchliwszych i najpopularniejszych rysowników pism warszawskich” (H. Piątkowski, Władysław Dmochowski, „Tygodnik Ilustrowany”, 1913, s. 73). Piątkowski oczywiście nie mylił się w swojej ocenie. Przeglądając roczniki „Kłosów” czy „Tygodnika ilustrowanego” z lat 1867-74, wielokrotnie natykamy się na nazwisko Dmochowskiego. Obraz artysty jako rysownika wylania się również, jeśli przejrzymy katalogi najważniejszych polskich muzeów, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Krakowie. Nie wolno jednak nie pamiętać, że równoległe artysta

uprawiał malarstwo. Niewiele prac olejnych Dmochowskiego przetrwało zawieruchy dwóch wojen światowych. Prezentowany obraz daje jednak wyobrażenie o talencie tego niesłusznie zapomnianego malarza.

Władysław Dmochowski był synem wileńskiego artysty Wincentego Dmochowskiego (1807-62). Studiował początkowo u ojca, a następnie, od 1857, szkolił się w Paryżu w prywatnej pracowni Suisse'a. Na wczesny etap jego sztuki oddziałł przede wszystkim Juliusz Kossak. Po odbyciu wyroku za udział w powstaniu styczniowym Dmochowski przeniósł się do Warszawy, gdzie pracował jako ilustrator czasopism i pedagog. W 1884 wrócił na Litwę i niemal zupełnie porzucił malarstwo.

52

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI (1875 - 1944)

"Lido jesieni", przed 1932 r.

olej/sklejka, 21 x 30 cm

sygnowany l.d.: '(...) Wygrzywalski' (sygnatura częściowo zmyta)

na odwrociu nalepka wystawowa z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie z 1932

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 16 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Nad ciepłym morzem, Feliks Michał Wygrzywalski, Z cyklu: Polscy artyści o morzu, 24.05.2013-01.09.2013
- Między Capri a Lwowem - podróże malarskie Feliksa Michała Wygrzywalskiego, Muzeum Miasta Łodzi - Aneks Jednego Mistrza, 30.06.2012-23.09.2012
- Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1932

LITERATURA:

- Nad ciepłym morzem. Feliks Michał Wygrzywalski. Z cyklu: Polscy artyści o morzu, Gdańsk 2013, s.33 (il.)



53

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI (1875 - 1944)

"Jastarnia 1934", 1934 r.

olej/sklejka, 28 x 42,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'F.M.Wygrzywalski | Jastarnia 1934'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 16 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Nad ciepłym morzem, Feliks Michał Wygrzywalski, Z cyklu: Polscy artyści o morzu, 24.05.2013-01.09.2013
- Między Capri a Lwowem - podróże malarskie Feliksa Michała Wygrzywalskiego, Muzeum Miasta Łodzi - Aneks Jednego Mistrza, 30.06.2012-23.09.2012

LITERATURA:

- Nad ciepłym morzem. Feliks Michał Wygrzywalski. Z cyklu: Polscy artyści o morzu, Gdańsk 2013, s.35 (il.)
- Monika Nowakowska, Mistrz pasteli, "Kalejdoskop. Magazyn kulturalny Łodzi i województwa łódzkiego", nr 9, 2012



ROMAN KRAMSZTYK (1885 - 1942)

Portret mężczyzny z papierosem

olej/plótno, 73 x 60 cm
sygnowany p.g.: 'Kramsztyk'

cena wywoławcza: 32 000 zł
estymacja: 35 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- Lasseron & Associés, Paryż
- I 68 Aukcja Dzieł Sztuki, Desa Unicum, 09.12.2010
- kolekcja prywatna, Warszawa

Prezentowany obraz Kramsztyka, choć niedatowany, można wiązać z początkiem lat 30. Decydują o tym przede wszystkim wartości formalne: miękki sposób kładzenia farby, długie ślady pędzla i brunatna, ciepła kolorystyka. We wcześniejszej fazie twórczości artysty portrety mają bardziej „zgrzytający” charakter; operują kolorystycznymi kontrastami, chropowatą fakturą, teatralnymi gestami. Pod koniec lat 20., zapewne pod wpływem dominującego w Paryżu „retour à l'ordre” Kramsztyk zmienił paletę i technikę. Trafnie o tej przemianie pisał w 1937 roku Konrad Winkler: „Kramsztyk nie kontynuuje tradycji impresjonistycznej. Czerpiąc naukę z murów i dobrych tradycji sztuki światowej, opiera swe malarstwo na jednym zasadniczym tonie, w którym roztapiają się niejako inne barwy, tworząc harmonie łagodne, nienudzające wzroku” (Konrad Winkler, w: *Notce wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Robotnik” 1937, nr 241, s. 2).

W prezentowanym portrecie uwagę zwraca statyczna poza modela i skonwencjonalizowany gest jego dłoni. Pozornie mogłyby one sugerować, że mamy tu do czynienia z przypadkowym bohaterem. Choć rzeczywiście modela nie udało się zidentyfikować, mało prawdopodobne by był to „zwykajny” klient Kramsztyka. Wywodzący się z rodziny inteligenckiej

artysta przez całe życie obracał się w kręgach bohemy i elit, żył – jak pisała Renata Piątkowska – między Ziemiańską, a Montparnassem. Portretował przede wszystkim artystów (pianistę Artura Rubinsteina, rzeźbiarza Henryka Kunę, poetę Jana Lechonia, malarzy: Mojżesza Kislinga, Wacława Borowskiego, liczne aktorki...) i ich rodziny (Jadwigę Zakową), krytyków sztuki (Adolfa Breslera) czy przedstawicieli inteligencji (profesorów Franciszka Bujaka i Kazimierza Bartla). Wydaje się, że tożsamość modeli pozujących Kramsztykowi odegrała pewną rolę w antysemickiej nagonce jaka, rozpętała się wokół artysty w latach 30. Endeccy publicyści na łamach „ABC” i „Prosto z mostu” zarzucali jego sztuce „żydowskość”, „brud” i „prymitywizm”, tworzenie „kolorystycznych szarad”. Krytycy zawodowo zajmujący się sztuką zwracali uwagę na inne problemy: prekursorstwo Kramsztyka, obeznanie w aktualnej sztuce paryskiej, wirtuozerie techniczną, wyczuć psychologii modela, wrażliwość plastyczną. Cytowany już Winkler podkreślał, że sztuka Kramsztyka jest „(...) ludzka i naturalna. Wnosi ona w atmosferę naszego malarstwa pierwiastki budujące i porządkujące, jest potwierdzeniem naszej łączności duchowej z Zachodem, gdzie twórczość artystyczna nie jest tylko akompaniamentem instynktu życiowego mas” (Konrad Winkler, *Wystawa Jubilatów*, „Pion” 1937, nr 47, s. 5).



WŁADYSŁAW LAM (1893 - 1984)

"Wiejski chłopak", około 1928 r.

olej/plótno, 67 x 53 cm

sygnowany trzykrotnie p.g.: 'W.LAM', l.g.: 'W.LAM' w trójkątnym obrysie oraz l.d.: 'W.LAM'
na odwrocie tytuł autorski: 'WIEJSKI CHŁOPAK'

cena wywoławcza: 22 000 zł [†]

estymacja: 25 000 - 45 000

WYSTAWIANY:

- Art déco i sztuka dwudziestolecia międzywojennego, Artissima, Warszawa, 16.05 - 01.06.2015
- III Salon Zimowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, grudzień 1932 / styczeń 1933, poz. 84
- Powszechna Wystawa Krajowa, Poznań, 1929
- Wystawa Sztuki Polskiej, Bruksela, 1928

LITERATURA:

- Rynek sztuki w Polsce, (il. 5), Monika Bryl, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2016
- Zagadnienia współczesnego malarstwa w Polsce..., s. 16 (il.), Wiejski chłopak, 1929", Irena Piotrowska-Głębocka, Księgarnia Uniwersytecka, Poznań, 1935
- Katalog Działu Sztuki, poz. 947. Wiejski chłopak. Powszechna Wystawa Krajowa, Poznań, 1929
- Janvier MCMXXIX, poz. 123, jako Jeune villageois (Młody wieśniak), Bruxelles, 1928
- L'art polonais: catalogue de l'exposition au catalogue de l'exposition au Palais des Beaux Arts de Bruxelles: Decembre MCMXXVIII

Nieliczne są w malarstwie Lama obrazy ukazujące wpływ, który wywarła na artyście sztuka Paryża. „Wiejski chłopak” jest przykładem tym ciekawszym, że stanowił niejako wizytówkę malarza. Lam zaprezentował bowiem portret w 1928 roku na wystawie sztuki polskiej w Brukseli i poznańskiej Powszechnej Wystawie Krajowej. Decyzja artysty o wystawieniu „Wiejskiego chłopca” nie powinna dziwić: obraz wpisywał się bowiem w aktualne trendy sztuki i szeroko komentowany przez krytykę mizernilistyczny nurt malarstwa portretowego.

Lam znalazł się w Paryżu w 1925 roku, w wieku trzydziestu dwóch lat. Był już artystą ukształtowanym, działającym w kilku technikach: m.in. drzeworycie, malarstwie olejnym i rysunku. Absolwent krakowskiej ASP (uczył się w pracowniach Axentowicza i Mehoffera), w Paryżu zainteresował się malarskimi aktualnościami. „Wiejski chłopiec”, choć powstał już po powrocie do Polski, sugestywnie dowodzi, że Lam zetknął się we Francji z melancholijnymi portretami typowymi dla malarzy tak zwanej Szkoły Paryskiej: Kislinga, Zaka, Soutine'a. Osadzenie młodego modela

na neutralnym tle, sposób ułożenia jego ciała, napięty, ale jednocześnie melancholijny wyraz twarzy – wszystkie te czynniki wywiedzione są z typu portretu mizernilistycznego, chętnie uprawianego pod koniec lat 20. nad Sekwaną. Oczywiście można spekulować, w jakim stopniu artysta był świadomy polskiego kontekstu podobnych przedstawień. W oczach starszej generacji krakowskich artystów, jak choćby profesorów uczących Lama na Akademii, obraz mógłby się kojarzyć z „Sierotą z Poronina” Ślewińskiego czy chłopskimi scenami Kotsisa. Jeśli jednak wyjść poza ikonograficzne związki ze wspomnianymi pracami obraz Lama jest na wskroś paryski. Decyduje o tym, nie tylko typ, lecz także walory malarskie – chropowata faktura i monochromatyczna niemal kolorystyka. W latach 30., kiedy Lam porzucił całkowicie mizernilistyczny typ portretu, to właśnie wspomniane cechy jego malarstwa będą podtrzymywać związki artysty ze sztuką Paryża. To dzięki temu niezwyktemu połączeniu artysta cieszył się we Lwowie podwójną reputacją – uchodził za „nowocześnika” (razem z Leonem Chwistkiem należał do postępowej grupy „Nowa generacja”), a zarazem był uznanym rysownikiem i profesorem Politechniki Lwowskiej.



56

STANISŁAW ELESZKIEWICZ (1900 - 1963)

Mężczyzna przy stole

tempera/papier; 74 x 74 cm
sygnowany l.d.: 'S. Eleszkiewicz'

cena wywoławcza: 24 000 zł[†]
estymacja: 28 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra Art, 12.10.2014
- dom aukcyjny Desa Unicum, 26.11.2015

Prezentowana praca doskonale wpisuje się w XX-wieczną „kawiarnianą ikonografię” sztuki europejskiej. Takie przedstawienia odgrywały różną rolę – mogły to być proste widoki, porównywalne z pocztówkowymi zdjęciami ukazujące kawiarnię – miejsce odpoczynku, towarzyskich spotkań, ale również ważne miejsce dla ludzi zajmujących się myśleniem. Tutaj dyskutowano o sprawach zupełnie błażych, ale też o poezji czy sztuce. Obraz Eleszkiewicza należy do innej kategorii. Kawiarniana przestrzeń sprowadzona jest do brązowego tła ścian oraz podobnej, tylko tonem różniące się podłogi. Stół został przedstawiony nie tylko niezgodnie z perspektywą, ale – jakby rzucając wyzwanie zasadom – zwęża się ku widzowi. Siedzący na krześle człowiek powinien spaść – a jednak siedzi. Prezentuje on spotykany u Eleszkiewicza typ – z pustymi oczodołami. Daleko więc jesteśmy od portretu jako próby oddania wyglądu danej osoby. Siedzący człowiek to raczej przedstawienie pewnej sytuacji egzystencjalnej.

Pochodzący z Ukrainy artysta młodzieńcze lata spędził w Warszawie. Wcześniej rozpoczął swoją edukację artystyczną w Mirogradzie we wschodniej Ukrainie. Ciężko ranny podczas I wojny światowej opuścił Rosję. Przez trzy lata studiował w Szkole Sztuk Plastycznych w Atenach. Następnie mieszkał we Włoszech. W 1923 roku osiadł na stałe w Paryżu. Początkowo zajmował się dekoracją. Przełomowe dla jego sztuki okazało się nawiązanie kontaktu z paryskim witrażystą Jeanem Gaudinem. To właśnie tego artystę Eleszkiewicz w swojej autobiografii nazywał „mistrzem”. We wspomnieniach pisał: „[Gaudinowi] człowiekowi bardzo kulturalnemu, zawdzięczam ogromne wykształcenie artystyczne”. Niezależną pracownię malarską Eleszkiewicz otworzył w 1928 roku przy rue Vercingetorix 50. Jego obrazy sprzedawał znany paryski marszand, Max Jacob. Eleszkiewicz wystawiał w galeriach, m.in. Art du Montparnasse (1928-30) czy Drouot-Provence (1944, 1945, 1951). W latach 70. kilkakrotnie prezentowano jego dorobek w Paryżu oraz w nowojorskiej Lipert Gallery (1986).



57

ABRAM WEINBAUM (1890 - 1943)

Martwa natura z rybami

olej/plótno, 46,5 x 55,5 cm
sygnowany l.d.: 'A. Weinbaum'

cena wywoławcza: 26 000 zł
estymacja: 30 000 - 55 000

Prezentowana praca to jedna z najpiękniejszych martwych natur, jakie wyszły spod pędzla Abrama Weinbauma. Choć jest to tylko tzw. „martwa”, uderza zdolność malarza do wytworzenia specyficznej atmosfery – jakby przedstawione zwierzęta miały zdolność wyrażenia psychicznego stanu człowieka. Obraz malowany jest pewnymi pociągnięciami pędzla i rozegrany kolorystycznie na zestawieniu głębokich czerwieni z zieleńmi.

Abram Weinbaum pochodził z rodziny przemysłowca tekstylnego i dzieciństwo spędził w Łodzi. Studia malarskie rozpoczął w Odessie,

ale szybko przeniósł się na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie studiował pod kierunkiem Józefa Pankiewicza. Jako uczeń mistrza w naturalny sposób został nakierowany na wyjazd do stolicy ówczesnego świata artystycznego – Paryża. Zrealizował ten plan, skończywszy studia, w 1910 roku. W Krakowie zetknął się jeszcze z lewicowymi żydowskimi organizacjami, z którymi sympatyzował przez resztę życia. Weinbaum opuścił kraj, jednak często wracał do Łodzi. We Francji założył rodzinę. W czasie okupacji przeprowadził się do Marsylii. W styczniu 1943 został aresztowany. Zginął w obozie koncentracyjnym w Sobiborze.



LUCJAN ADWENTOWICZ (1902 - 1937)

Portret damy, 1931 r.

olej/plótno (dublowane), 99 x 80,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'L.Adwentowicz | 93 I.'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 14 000 - 20 000

Prezentowana praca to reprezentacyjny portret mieszczański. Nieznana z imienia i nazwiska kobieta spoczywa na fotelu. Jej uśmiech, wynikający być może nie tylko z miejsca zajmowanego w społeczeństwie, został ozdobiony atrybutami powodzenia – barwną chustą i dobrze widoczną, a jednak subtelnie dobraną, biżuterią. Charakterystyczne dla malarza są użyta tu stłumiona gama barwna oraz precyzyjny rysunek.

Twórczość Lucjana Adwentowicza należy do tych przedwcześnie przerwanych przez śmierć. Artysta pochodził ze Lwowa, w którym w 1921 rozpoczął naukę w pracowni Kazimierza Sichulskiego. Już po roku przeniósł się do Krakowa, gdzie studiował w Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem takich sław jak Józefowie: Mehoffer i Pankiewicz. Z tego czasu zachowały się akty jego pędzla charakteryzujące się świetnym rysunkiem, będące wynikiem wnikliwej obserwacji

psychologicznej modela. W 1928 uzyskał dyplom w dziedzinie malarstwa monumentalnego. Dzięki stypendium, zdobytemu za wybitne osiągnięcia w czasie studiów, Adwentowicz udał się w podróż artystyczną po Włoszech (odwiedził m.in. Rzym, Florencję i Neapol). Studiował tu malarstwo renesansowe i starożytne malarstwo ścienne (Pompeje), którego poznanie było dlań ważnym artystycznym doświadczeniem. Choć trudno byłoby to wywnioskować na podstawie zachowanych dzieł artysty, inną ważną inspiracją tego okresu było malarstwo wczesnochrześcijańskie. Lata 30. spędził Adwentowicz w Warszawie, pracując na tutejszej politechnice.

Malarz był członkiem grupy artystycznej Pryzmat i brał udział we wszystkich jej wystawach. Wiele wystawiał, a jego prace znajdują się w licznych ważnych kolekcjach, m.in. Muzeum Narodowego w Warszawie.



PIOTR STACHIEWICZ (1858 - 1930)

Portret kobiety

olej/deska, 20,7 x 16 cm

sygnowany l.d.: 'P. Stachiewicz'

opisany na odwrociu: 'Potwierdzam że jest to | oryginalna praca (...) ś. p. Męża. | M. Stachiewiczowa'

cena wywoławcza: 4 500 zł

estymacja: 5 500 - 10 000

W twórczości Piotra Stachiewicza oddzielnym nurtem są przedstawienia kobiecych głów. Portretowane odznaczały się subtelną urodą. Były to zarówno kobiety „dobrze urodzone”, jak również chłopki (często w stroju krakowskim). Prezentowana praca, zgadzając się w ogólnym charakterze z tym typem, jest jednak wyjątkowa ze względu na ujęcie. Dominują tu ciemne barwy, a malarska „tkanka” jest, co typowe dla Stachiewicza – bardzo delikatna.

Piotr Stachiewicz studia artystyczne odbył w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza oraz Floriana

Cynka. Po uzupełnieniu edukacji o niemal obowiązkową w tym czasie wizytę w Monachium, powrócił do Krakowa. Udzielał się tu aktywnie w organizacji życia artystycznego. Należał do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, w którym piastował funkcję wiceprezesa. W 1913 zaprojektował fryz mozaikowy w prezbiterium kościoła Jezuitów w Krakowie. Wraz z Włodzimierzem Tetmajerem opublikował w 1931 roku „Album kolorowych reprodukcji. Wieliczka”. Stachiewicz był cenionym ilustratorem, którego prace były szeroko rozpowszechnione przez reprodukcje na kartach pocztowych.





60

WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

Bitwa pod Raszynem, po 1913 r.

olej/plótno, 72,2 x 153 cm

sygnowany l.d.: "WOJCIECH KOSSAK"

na odwrociu lakowa pieczęć z odcisniętym herbem

cena wywoławcza: 120 000 zł

estymacja: 140 000 - 200 000

LITERATURA:

- por: K. Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław-Warszawa 1990 s. 63, il. 129



„Były to szczytowe lata jego powodzenia zarówno artystycznego, jak i osobistego. Świątek krakowski plotkował i szumiał, że Wojciech rozbija się automobilem i wozi różne hrabiny, że po sprzedaniu „Raszyna” do Resursy Kupieckiej w Warszawie za 5000 rubli, zaraz przegrał w karty 4000”.

„Raszyn, brama Warszawy, jedno z najpiękniejszych pól bitwy w Polsce. Jak za księcia Józefa stoi wszystko po dawnemu, wspaniałe, odwiecznymi lipami zacienione, pamiętne groble: Falencka, Nadarzyńska, ale kościółek raszyński [w 1914 roku] przeszyty granatem, świeci ogromną dziurą w dachu, przez którą przegłąda niebo”.

WOJCIECH KOSSAK, WSPOMNIENIA, WARSZAWA 1971, s. 299

Prezentowany obraz jest nieco pomniejszoną repliką jednej z najsłynniejszych prac Kossaka, monumentalnej (190 x 400 cm!) kompozycji „Książę Poniatowski na Grobli Falenckiej” z 1913 roku (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie). Nieznane są okoliczności powstania reproduktowanego obrazu, ale wydaje się, że musiała powstać mniej więcej w tym samym czasie, co wersja z MNW. Obrazy związane są ze sobą nie tylko poprzez powtórzenie kompozycji, lecz także sposób malowania. W odróżnieniu od prezentowanej pracy, większość replik wykonanych przez Kossaka po I wojnie światowej odbiega od swoich oryginałów kolorystyką. W przypadku „Bitwy pod Raszynem” mamy do czynienia z wiernym powtórzeniem. Obraz należy do większego cyklu, swoistej epopei wojen napoleońskich. Wymienić trzeba tutaj „Somosierrę”, „Berezynę”, „Baterię w ogniu”, „Wizję Napoleona”, „Wiosnę 1913 roku”. Większość z tych kompozycji powstała w tym samym mniej więcej czasie co prezentowany obraz – w pierwszych latach XX wieku.

Zainteresowanie Kossaka epoką napoleońską jest powszechnie znane i wynika w dużej mierze z mitotwórczych i patriotycznych ambicji jego sztuki. Artysta chętnie sięgał do dwóch rodzajów epizodów: w mniejszych formatach ukazywał sceny klęski i odwrotu Napoleona spod Moskwy; w większych formatach malował sceny tryumfu. Szczególne miejsce wśród tematów napoleońskich zajmuje książę Józef Poniatowski, uznawany w czasach Kossaka za jednego z najważniejszych bohaterów narodowych i najwybitniejszych dowódców. Na prezentowanym obrazie, w lewej części kompozycji, widzimy Poniatowskiego, gdy z karabinem w rękach wiedzie żołnierzy do ataku. W zębach trzyma fajkę. Ukazany przez Kossaka nonszalancki gest księcia nie wynikał z zawadiackiej brawury czy pogardy dla śmierci, lecz przyczyn zdrowotnych. Według pamiętników, które Kossak musiał znać, książę Poniatowski w przededniu bitwy zmagął się dokuczliwym bólem zęba. Na początku XIX wieku uważano, że takie dolegliwości można leczyć dymem tytoniowym – stąd w ustach dowódcy fajka.

Przywiązanie Kossaka do wierności historycznej nie powinno dziwić. Wiadomo, że publiczność przywiązywała do niej wielką wagę. Znaną są przepychanki Kossaka z warszawskimi historykami, które dotyczyły kwestii malowanych przez niego mundurów. Monografista artysty, Kazimierz Olszański, przytacza za wicedyrektorem Muzeum Wojska w Warszawie, Stanisławem Gepnerem, następującą anegdotę: „Co ja się naszarpałem, namęczyłem, nairytowałem z tym kochanym mistrzem. Rysowałem

mu prawidłowo umundurowane i uzbrojone sylwetki wojskowe z przodu, z tyłu, z lewego boku, z prawego boku, a gdy zachodziłem do jego pracowni, by sprawdzić efekt moich wysiłków – tylko ręce załamać, sięść i płakać. Mówię mu: 'Mistrzu, cóżes to uczynił?', a Wojciech Kossak tuli uszy, gryzie, wierzga, bije zadem i przodem: 'Bo mi się tak lepiej podoba! – odpowiada – bierz diabli pańską prawdę historyczną razem z całą pańską pedanterią!'. Cóż miałem robić, co poradzić na ten upór? Wynosiłem się jak niepyszny z pracowni mistrza, by go jeszcze gorzej nie rozdrażnić” (Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Warszawa 1990, s. 34).

Na prezentowanym obrazie lulka w ustach księcia nie jest jedynym elementem wynikającym z pogłębianych studiów Kossaka nad dokumentami historycznymi. Artysta wiernie odtworzył okolicę: lipy, kościółek (który stoi w Raszynie zresztą do dziś), wiosenne okoliczności przyrody. Bitwa pod Raszynem odbyła się 19 kwietnia 1809 roku w Falentach i Raszynie, na południowym brzegu zabagnionej dolinki rzeki Raszynki, gdzie groblami wśród stawów zbiegały ku stolicy trakty krakowski i wrocławski. W tym miejscu książę Józef Poniatowski postanowił opóźnić marsz Austriaków, zatrzymując ich na przedpolu Warszawy. Dowodzona przez Poniatowskiego armia Księstwa Warszawskiego liczyła 12,5 tys. żołnierzy z 39 armatami. Austriaków było dwukrotnie więcej: ok. 24 tys. żołnierzy i 94 działa. Bitwa rozpoczęła się o godz. 14.00 i trwała kilka godzin. Szybko Austriacy zajęli pałac w Falentach. Książę Józef, co pokazał na swoim obrazie Kossak, miał sam poprowadzić polski kontratak. Wieczorem Austriacy wycofali się z Raszyna.

Zwycięstwo Poniatowskiego i bitwa pod Raszynem były tematami chętnie podejmowanymi w polskiej sztuce. Epizody bitwy malowali m.in. Januariusz Suchodolski („Śmierć Cypriana Godebskiego pod Raszynem”, obraz z 1855 roku) czy ojciec Wojciecha, Juliusz Kossak. Bitwa inspirowała również literatów. Z czasów Kossaka warto wymienić w pierwszej kolejności wiersz Marii Konopnickiej, „Pod Raszynem”, który miał być literacką lekcją historii dla najmłodszych: „Pod Raszynem, pod Warszawą, / Idą nasi w bitwę krwawą / Osiem tylko ich tysięcy, / A czterokroć wroga więcej. / Na koniku siwym jedzie / I ułanów swoich wiedzie / Dzielnym, mężnym i bez troski Książę Józef Poniatowski. / Pod Raszynem grają działa / Idzie w ogień wiara śmiała, / Od poranka aż do zmroku / Nie ustąpi wrogom kroku. / Aż złamała ich ta siła, / Co, jak chmura świat nakryła. / Brakło naszych – dwóch tysięcy, / Lecz wróg stracił trzykroć więcej. / Tam Godebski Cyprian zginął, / Który w Legjach włoskich słynął, / Sławny pieśniarz, rycerz śmiały, / Poległ w boju pełnym chwały”.



Portret Wojciecha Kossaka, fot. Edward Troczewski, źródło: Cyfrowe MNW

61

WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

Alarm, 1933 r.

olej/plótno, 60 x 71 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wojciech Kossak | 1933'

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 30 000 - 50 000

„Cechą charakterystyczną jego malarstwa, malarstwa – podkreślmy – zdecydowanie indywidualnego, nie naśladowującego nikogo, odmiennego od dotychczas spotykanych, stanowiły ostrość obserwacji, uchwycenie typu ludzkiego i końskiego, podpatrzenie ruchu pojedynczego i zbiorowego oraz znaczny stopień ekspresji. Artysta (...) radził sobie wysmienicie z ogólną sylwetką i z wszelkimi skrótami perspektywicznymi. Umiejętność obserwacji, doskonała znajomość formy (tworzywa), ogromna łatwość i biegłość operowania tą formą, pozwalały mu na dowolne nią żonglowanie. Stąd u Kossaka ta szeroko pojęta plama, energicznie i z rozmachem prowadzona linia, śmiałe i pewne pociągnięcia pędzla.”

KAZIEMIERZ OLSZAŃSKI, WOJCIECH KOSSAK, WROCŁAW 1990, s. 50-1



STANISŁAW BOHUSZ-SIESTRZEŃCEWICZ (1869 - 1927)

"Wrony przed saniami", ok. 1900 r.

olej/plótno, 110 x 146 cm

sygnowany p.d.: 'Siestrzeńcewicz'

na bieżym pieczętunku składu ramiarskiego 'ISKRA&KARMAŃSKI' W KRAKOWIE'
(firma działała od 1894 r.)

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 40 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

W latach 1900-4 w twórczości związanego z Wilnem malarza, Stanisława Bohusza Siestrzeńcewicza zaszła zmiana. Rozjaśnił paletę i zaczął stosować bogatszą żywą kolorystykę. Być może pod wpływem uwielbianego przez siebie Józefa Chełmońskiego zaczął opracowywać kompozycje z zaprzęgiem końskim pędzącym wprost na widza. Prezentowany obraz to istny kolorystyczno-dynamiczny fajerwerk. Nie tylko ekspresyjne barwy i szerokie, nerwowe pociągnięcia pędzla budują wrażenie niepowstrzymanego ruchu. Przyczynia się do tego również grupa wron zaskoczonych nagłym pojawieniem się koni. Można powiedzieć, trawestując opinię Bolesława Prusa o jednym z obrazów Chełmońskiego, że jest to istic apokaliptyczny zaprzęg. Takie wrażenie wzmacnia nienaturalna, jarząca się barwa nieba.

Stanisław Bohusz-Siestrzeńcewicz po pierwszej nauce w Wilnie przeniósł się do Petersburga, gdzie studiował w Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Gottfrieda P. Willewaldego. Pierwsza w życiu nagroda przypadła mu na uczelni za – jak może nietrudno zgadnąć – studium konia. Porzuciwszy studia nad Newą udał się do Monachium, gdzie spędził dwa lata (1892-3), wchodząc w kontakt z Józefem Brandtem. Następnym „przystankiem” na drodze była Warszawa, gdzie malował w dawnej

pracowni Wojciecha Gersona. Potem chęć nauki pchnęła go do Paryża (Académie Julian) i znów do Monachium. Tym razem spędził tu „aż” pięć lat, ucząc się w pracowni Józefa Brandta. Ta relacja miała między innymi taki skutek, że ożenił się z jego córką – małżeństwo skończyło się jednak rozwodem po trzech latach. Wiecznie tułający się malarz przeniósł się znów do kraju – do Warszawy, a potem do Wilna (od 1907 roku). Zaprzyjaźnił się tu z Ferdynandem Ruszczycem, z którym zorganizował tu wystawę Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” (1903). Przez rok Siestrzeńcewicz uczył na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego. Jednak również tego nie robił długo. Wkrótce w mieście pojawili się bolszewicy (lato 1920 roku) i artysta uciekł do Poznania, z którym związał się do końca życia.

Malarz przedstawiał przede wszystkim życie wsi. Był świetnym obserwatorem, „podpatrywaczem” scenek rodzajowych, wydobywając ich malowniczy charakter. Charakterystyczna dla jego przedstawień koni jest szczególna koncentracja na oddaniu ruchu, w czym doszedł do ciekawych efektów. Zwierzęta na jego płótnach są tak dynamiczne, że niemal rozmywają się. Od strony formalnej Siestrzeńcewicz osiągał taki efekt dzięki operowaniu wyrazistej, zamasyżowanej kładzionej kreski.



63

CZESŁAW WASILEWSKI (1875 - 1946)

Sanna, 1931 r.

olej/plótno, 68 x 116 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Cz. Wasilewski | 1931'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 20 000 - 35 000

Prezentowany obraz to redakcja popularnej sceny – wyjazdu na polowanie bądź po prostu na przejażdżkę saniami. Czesław Wasilewski z zamiłowaniem ją przedstawiał, jako że pozwalała ona przedstawić w ruchu konie jadące w stronę widza. Znany między innymi z twórczości Chełmońskiego zabieg został tu umiejętnie wyzyskany przez malarza – zwierzęta sprawiają wrażenie mających zaraz przebić lico obrazu. Wasilewski jawi się na tym obrazie jako zdolny kolorysta. Z niezwykle wyczuciem wydobyl na tle bieli śniegu żywe kolory ludowych kobiecych strojów.

Malarstwo Czesława Wasilewskiego właściwie zawsze cieszyło się niesłabnącym zainteresowaniem miłośników sztuki. Artysta nie odebrał

akademickiego wykształcenia – począwszy od 1911 roku jedynie przez jakiś czas studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Prawdziwą szkołą i doświadczeniem, które zdecydowało o charakterze jego twórczości, była paroletnia współpraca z Wojciechem Kossakiem (lata 1913-17). O tym, że współpraca, była bliska świadczyć może fakt, że przynajmniej na początku lat 20. zajmował się przygotowywaniem podmalówki do obrazów mistrza. W tematycznym repertuarze Wasilewskiego, dominują zaprzęgi, sanny, trojki, ułańskie patrole, wyjazdy na polowania, napady wilków, kuropatwy, łosie czy dziki w lesie. Słowem – wszystko to z czym kojarzona jest twórczość polskich monarchijczyków. Zdarzało się też jednak Wasilewskiemu malować martwe natury.



64

IGNACY ZYGMUNTOWICZ (1875 - 1947)

Zaprzęgi zimowe

olej/plótno, 50 x 70 cm
sygnowany p.d.: 'Zygmuntowicz'

cena wywoławcza: 18 000 zł[†]
estymacja: 20 000 - 42 000

Prezentowany obraz to przede wszystkim udane, pełne energii i dynamiki studium koni w ruchu. Obraz jest interesujący przez połączenie typowego dla Zygmuntowicza zainteresowania tematyką wiejską – szczególnie dworem i zajęciami jego mieszkańców – z tradycją malarstwa polskiego realizmu, chętnie wykorzystującego zdobycze technologiczne, takie jak fotografia. Malarska droga Ignacego Zygmuntowicza wiąże się z wieloma innymi ważnymi nazwiskami polskiego malarstwa. W pierwszym rzędzie wymienić trzeba Wojciecha Kossaka, u którego Zygmuntowicz studiował i z którym współpracował w latach 20. Inni artyści ważni dla sztuki

Zygmuntowicza to m.in. Józef Chelmoński, Alfred Wierusz Kowalski czy Julian Fałat. Czerpanie inspiracji z ich malarstwa nie było mechanicznym zapożyczaniem motywów, ale twórczym korzystaniem z tradycji. Zygmuntowicz pozostawał przeważnie w kręgu tematów typowych dla malarzy batalistów, choć umiał robić wyjątki dla malowanych czasem martwych natur i przedstawień zwierząt na tle krajobrazu. Uczestniczył w wystawach w Lublinie (1922), na Salonach warszawskiej Zachęty (1925, 1926, 1927), w Katowicach (1926), Częstochowie (1927), Gdyni (1929), Kaliszu (1931), Poznaniu (1928, 1931).



ALEKSANDER ŚWIESZEWSKI (1839 - 1895)

"Giewont w Zakopanem przy zachodzie słońca"

olej/plótno naklejone na deskę, 12,8 x 19,5 cm

sygnowany l.d.: 'A. Świeszewski'

opisany na odwrociu atramentem: 'Giewont w Zakopanem | przy zachodzie słońca'; obok liczba '527'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 14 000 - 20 000

Chociaż wiadomo, że Aleksander Świeszewski kilkakrotnie odwiedził i malował Tatry, artystę kojarzy się przede wszystkim z pejzażami włoskich, francuskich i szwajcarskich Alp oraz Tyrolu. To uproszczenie wynika przede wszystkim z biografii Świeszewskiego, który niemal całe swoje artystyczne życie spędził w Monachium, i z tamtejszym środowiskiem i stworzoną tam formułą pejzażu zwykła go kojarzyć historia sztuki. „Giewont” może zmienić wizerunek artysty, zdjąć z niego etykietę monachijczyka i przywrócić go polskiej kulturze. Formowanie się języka plastycznego artysty miało bowiem miejsce nie w Monachium, ale w Warszawie, gdzie na krótko przed wybuchem powstania styczniowego artysta odebrał pierwsze lekcje malarstwa u Christiana Breslauera. Do Monachium wyjechał, znając już luminizm i romantyczną koncepcję pejzażu. Nauczyciel Świeszewskiego, Breslauer, „zapatrywał się na naturę, jako na coś niezupełnie doskonałego, z czego należało czerpać poniekąd, lecz zatracając cechy charakterystyczne, dawać w obrazach wytwór własnych pojęć o pięknie, opartych na utartej tradycji” (Henryk

Piątkowski, *Polskie malarstwo współczesne*, Petersburg 1895, s. 57) i wszystko wskazuje na to, że młody artysta podzielał filozofię mistrza. Podobnie jak inni późni romantycy, Świeszewski wykonywał szkice do swoich obrazów podczas górskich wędrówek. Te malarskie notatki służyły mu do malowania obrazów w pracowni. Pejzaże Świeszewskiego były swego czasu uznawane za jedną z ciekawszych propozycji polskiej sztuki – entuzjastycznie o artyście wypowiadał się w swoich listach jego przyjaciel z Monachium Aleksander Gierymski. Jeden z niemieckich krytyków zwracał uwagę na związki artysty z typowym dla XIX wieku rozumieniem sztuki jako „nowej religii”, raczej „odczuwanie” świata, niż jego scjentystyczną, naturalistyczną analizę. Zdaniem dziennikarza, patrząc na płótna artysty, „można było stwierdzić jak bardzo był on oddany sztuce. Każde studium pokazuje, jak potrafił z wielką techniczną umiejętnością oddać szlachetnie rozumianą, głęboko odczutą naturę (...) wszystkie przenikał poetyczny urok” (cyt. za: Halina Stępień, Maria Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1823-1914*, Warszawa 1994, s. 97).



66

MICHAŁ STAŃKO (1901 - 1969)

Pejzaż zimowy

olej/plótno, 50 x 70 cm
sygnowany p.d.: 'M.Stańko'

cena wywoławcza: 4 000 zł [†]
estymacja: 6 000 - 9 000

Prezentowana praca pochodzi z powojennego okresu twórczości Michała Stańki. Był jednym z malarzy, którzy oddali się jednemu regionowi. Pod koniec życia był to dla malarza Śląsk, zaś po II wojnie światowej – Tatry.

Michał Stańko jest artystą kojarzonym przede wszystkim z bujnym okresem przynależności do grupy artystycznej Stanisława Szukalskiego – Szczepu Rogate Serce (przybrał tam pseudonim Gromilek z Sosnowca Stańko). Kto zna jego twórczość przede wszystkim z tego okresu, może zdziwić się diametralnie różną twórczością innych okresów. Tworzył na

terenie Zagłębia Dąbrowskiego, szczególnie zaś w Sosnowcu, w którym mieszkał od 1924 aż do wybuchu II wojny światowej. W tym czasie tworzył w różnych technikach, ale szczególnie upodobał sobie akwarelę, dużo rysował też ołówkiem. Po wojnie zamieszkał w Zakopanem, gdzie przebywał w latach 50. i 60. Ten okres należy do najlepiej znanych – wtedy to artysta zajmował się górskim pejzażem (malując w technice olejnej). Pod koniec życia przeniósł się do Katowic – pozostał malarzem krajobrazu, zajmował się widokami industrialnymi. Wciąż jednak utrzymywał pracownię w Zakopanem, do której chętnie wracał.



67

MARIAN TRZEBIŃSKI (1871 - 1942)

Chata, 1909 r.

olej/plótno, 42 x 56,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'MTrzebiński, 909'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 12 000

Twórczość Mariana Trzebińskiego kojarzona jest przede wszystkim z malarskimi i graficznymi widokami miejskiej architektury. Jego akwarele były cenione i poszukiwane przez koneserów i chętnie reprodukowane w prasie. Prezentowana praca w interesujący sposób poszerza naszą wiedzę na temat zainteresowań malarza. Jest to pięknie malowany „portret” mało spektakularnej wernakularnej architektury. Jest to zwykły wiejski dom, w którym pozornie nic nie może zainteresować wprawnego wędzisty. Jest jednak inaczej. Trzebiński, obierając sobie tę chatę za obiekt zainteresowania, zachował się jak malarz martwych natur. Zajmuje go tu nie tylko kształt przedmiotu, ale również jego kondycja, która nam może przypominać o przemijaniu.

Marian Trzebiński artystyczną edukację odebrał w Warszawie, w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona. Stamtąd przeniósł się do Monachium, by odbyć studia m.in. u Antona Ažbego. Wreszcie dopełnił naukę w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Leona Wyczółkowskiego i Teodora Axentowicza. W latach 20. malarz zaangażował się w tworzenie Muzeum Lubelskiego, którego był kustoszem. Poza interesującą twórczością Trzebiński pozostawił po sobie interesujący dziennik pt.: „Pamiętnik malarza” – wydany pod koniec lat 50. w opracowaniu Macieja Masłowskiego.



68

ALFRED ŚWIEYKOWSKI (1869 - 1953)

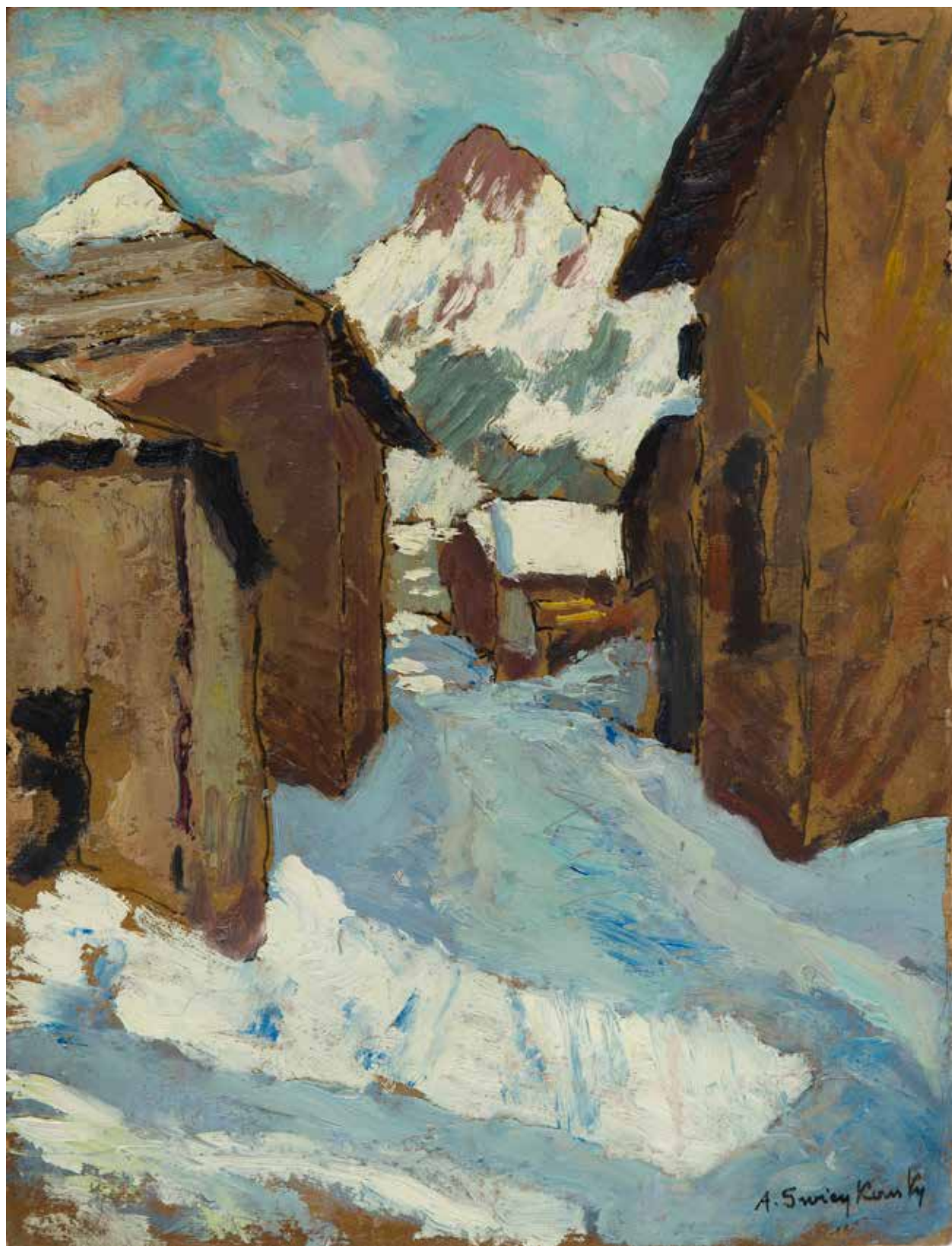
Miasteczko w górach

olej/plótno, 43 x 33 cm
sygnowany p.d.: 'A. Swieykowski'
na odwrocie nalepka oraz napisy

cena wywoławcza: 5 500 zł ↑
estymacja: 6 000 - 10 000

Prezentowany obraz przedstawia miejscowość leżącą gdzieś we francuskich Alpach. Autorem jest malarz pochodzący z polsko-rosyjskiej rodziny – Alfred Świeykowski. Artysta we Francji, w której spędził całe życie, doczekał się nawet instytucji zajmującej się jego spuścizną. W wyniku prac owego association udało się nie tylko ustalić przybliżoną liczbę stworzonych przez artystę prac (ok. 300), lecz także zorganizować kilka wystaw. Prace malarza znajdują się w zbiorach francuskich, a także w Polsce, np. w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Malarz odebrał wykształcenie w paryskiej École des Beaux-Arts w pracowni Fernanda Cormona. W latach 1894-1921 regularnie wystawiał w Société Nationale des Beaux-Arts. Tuż przed II wojną światową przeniósł się do Normandii, gdzie wybudował dom z pracownią. Tutaj oddawał się malarstwu pejzażowemu, które było ważną częścią jego twórczości. Przemowny wpływ na jego twórczość wywarł impresjonizm. W niektórych swoich pracach zbliża się w malarskich rozwiązaniach do tych stosowanych przez fowistów.



69

ALFRED TERLECKI (1883 - 1973)

"Mglisty dzień", 1917 r.

olej/plótno, 76,5 x 92 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ALFRED TERLECKI 1917'

na odwrociu nalepka Centralnego Biura Wystaw Artystycznych (oddział krakowski)

cena wywoławcza: 7 000 zł ↑

estymacja: 9 000 - 15 000

WYSTAWIANY:

- Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Kraków



STANISŁAW BARTUS (1821 - 1859)

Wenus z Amorem, przed 1847 r.

olej/plótno (dublowane), 52 x 77 cm

opisany na odwrociu: 'W. Collor & Cain Wien | vorml x. L. Hall' (trudno czytelne)
na odwrociu ramy fragmenty powojennych gazet w języku ukraińskim

cena wywoławcza: 32 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Ukraina
- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

- Wystawa Obrazów Malarzy Krajowych we Lwowie, 1847

LITERATURA:

- Słownik artystów polskich, red. D. Pecold, I. Rząśnicka, Wrocław-Warszawa 1971, t. 1, s. 101
- Katalog der... Gemälde-Ausstellung, Lemberg 1847, s. 36-37

Prezentowany obraz Bartusa stanowi dzieło osobne nie tylko dlatego, że jest jedynym znanym aktem w twórczości tego lwowskiego artysty. O niezwykłości obrazu decyduje kontekst, w jakim musiał pojawić się na Wystawie Obrazów Malarzy Krajowych w 1847 roku.

W połowie XIX wieku akty stanowiły bowiem jedynie margines polskiej sztuki. W podręcznikach historii malarstwa, które dotyczą tego czasu, znajdziemy przede wszystkim obrazy przepojone patriotyzmem i treściami narodowymi, wzniosłe sceny historyczne, portrety ważnych czy zasłużonych osobistości. Kiedy jednak sięgnąć do ówczesnej prasy i katalogów wystaw, okaże się, że publiczność ekscytowały nieco lżejsze gatunki malarskie, m.in. właśnie akty. Mimo tego zainteresowania, wizerunki nagich kobiet w latach 40. stanowiły rzadkość.

Złożyło się na to kilka powodów; przede wszystkim brak tradycji akademickiej. Mimo wielu starań nie udało powołać się w XVIII wieku w Polsce poważnej uczelni artystycznej – sztuka idealizowanego aktu i tematyka mitologiczna znane były przede wszystkim z importu.

Dopiero na początku XIX wieku, w okresie młodości Bartusa, zaczęto

w polskich uczelniach rysować z żywego modelu.

„Wenus i amor” nie powstał jednak na fali reformy rodzimej sztuki. W 1841 Bartus, mający już za sobą studia filozoficzne na Uniwersytecie Lwowskim, uzyskał stypendium marszałka Wasilewskiego na roczny wyjazd do Wiednia. Tam rozpoczął studia malarskie, w ramach których przeszedł kurs anatomii i rysunku. Zetknął się z bogatymi kolekcjami nowożytnej sztuki europejskiej. Echa tego spotkania są dobrze widoczne w prezentowanym obrazie. Zarówno ikonografia pracy, jak i jej kompozycja przywodzą na myśl płótna mistrzów renesansu: Tycjana, Parisa Bondone’a czy Lorenza Lotta. Kontekstem dla obrazu może być również malarstwo współczesne Bartusowi. Artysta znał niewątpliwie twórczość Wojciecha Stättlera, jednego z prekursorów polskiego aktu akademickiego, oraz chętnie wystawiane w Wiedniu obrazy nazareńczyków. Operują one często laserunkowym wykończeniem warstwy malarskiej, z którym również mamy do czynienia w przypadku prezentowanego obrazu.



71

AUTOR NIEROZPOZNANY, XIX w.

Święta Elżbieta Węgierska

olej/blacha, 37 x 31,3 cm

cena wywoławcza: 4 000 zł

estymacja: 4 500 - 8 000

Emaliowo lśniący, niewielki, malowany na blasze obraz przedstawia żyjącą w XIII wieku św. Elżbietę Węgierską. Malarskie cechy wskazują na pokrewieństwo tej sztuki z ruchem Nazareńczyków. W sposobie ujęcia uderza podobieństwo do mistrzów malarstwa włoskiego renesansu – Perugina, czy jego ucznia Rafała.

Święta Elżbieta Węgierska reprezentowała spotykany w średniowieczu typ świętej – królowej rezygnującej z władzy i zbytku na rzecz troski o biednych i opuszczonych. Była ona córką króla Węgier Andrzeja II z dynastii Arpadów oraz Gertrudy Meran. Tylko pierwsze cztery lata spędziła w swojej ojczyźnie, zaś resztę niedługiego, bo 24-letniego życia w środkowych Niemczech – w Turynii. Kobieta zawarła przepisany

jej związek małżeński (z Ludwikiem IV Świętym, landgrafem Turynii i palatynem saskim), w którym urodziło się troje dzieci. Para kochała się – mąż nie zabraniał żonie zajmować się ubogimi. W trosce o nią starał się jedynie powstrzymać Elżbietę od zbyt ostrych form umartwiania się. Święta była obdarzona typem wrażliwości, który dziś może wydawać się nam szczególnie bliski i jest nazywany „wrażliwością społeczną”. Jak wynika ze wspomnień towarzyszek życia, spisanych już po jej śmierci, Elżbieta „nie spożywała pokarmów, dopóki nie była pewna, że pochodzą z majątku i legalnych dóbr jej męża. Powstrzymując się od dóbr nabytych nielegalnie, starała się również dać zadośćuczynienie tym, którzy doświadczyli przemocy”.



AUTOR NIEROZPOZNANY, XVIII w.

Ucieczka do Egiptu

olej/plótno (dublowane), 124,5 x 102 cm

obraz po zmianie werniku w latach 90. XX wieku

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 22 000 - 35 000

Wyważona kompozycja obrazu i jego harmonijnie zestawione kolory wskazują, że artysta, bez wątplenia tworzący w osiemnastowiecznej Italii, musiał być zaznajomiony z najlepszą sztuką swoich czasów. Prezentowana „Ucieczka do Egiptu” zdradza ponadto pokrewieństwa z kilkoma konkretnymi redakcjami tego tematu, powstałymi w ważnych ośrodkach sztuki włoskiej. Wymienić należy tutaj przede wszystkim obrazy malarzy rzymskich: Giuseppe Bartolomea Chiariego i Carla Maratty oraz, niezachowaną do dziś, kompozycję weneccjanina Giovanniego Battista Tiepola – „Ucieczkę do Egiptu”, znaną jedynie z miedziorytu Fabia Berardiego. Prace wszystkich czterech artystów (trzech wspomnianych malarzy i „naszego” anonima) wykorzystują zbliżony dobór motywów: ukazują świętą rodzinę osadzoną mocno na pierwszym planie, w tle znajduje się pejzaż, w górnej części widać typowe dla sztuki późnobarokowej, roześmiane aniołki. Podobne wielofigurowe kompozycje, przedstawiające ucieczkę do Egiptu, tworzyli również we wcześniejszym

stuleciu, nie tylko malarze włoscy (np. Pier Francesco Cittadini zwany Milanese), lecz również francuscy (Sebastien Bourdon czy Nicolas Poussin). Artysta pracujący w XVIII stuleciu korzystał, być może, nie tylko z prac sobie współczesnych, lecz także tych starszych. Mimo wspomnianych ogólnych pokrewieństw, prezentowany obraz jest kompozycją niezależną. Uwagę zwraca przede wszystkim charakterystyczne umiejscowienie Marii. Znajduje się ona niemal dokładnie w centrum obrazu. Warto odnotować, że sposób, w jaki układa się na jej głowie chusta, nie ma nic z typowej dla sztuki XVIII wieku malarskiej frywolności. Również subtelne, delikatne gesty Marii i skupiony wyraz jej twarzy wydają się wynikać bezpośrednio ze sztuki XVII stulecia. Jej postać ukształtowana jest w sposób wysoce klasycyzujący, co w znaczący sposób zdaje się zdradzać temperament artysty. Podczas gdy dwa aniołki fruujące w górnej partii kompozycji są motywem w pełni barokowym, inne elementy obrazu, jak choćby figura Marii, zwiastują już inną epokę.



JAN BAPTIST WEENIX (1621 - PRZED 1663)

Fantazja architektoniczna, po 1647 r.

olej/plótno (dublowane), 80 x 67 cm

sygnowany wewnątrz przedstawienia (na tablicy nad posągami): 'GIO BATTIA | WEENIX | pinxit'

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 80 000 - 120 000

POCHODZENIE:

- spadkobiercy przedwojennej kolekcji warszawskiej

Rzadko zdarza się, żeby na polskim rynku antykwarecznym pojawił się obraz nowożytnego artysty, któremu wybitny historyk sztuki poświęcił monografię, choćby w postaci artykułu. Tak jest w tym przypadku – twórczość Jana Baptysty Weenixa została opracowana w rozprawie pióra Wolfganga Stechowa.

Prezentowany obraz to przede wszystkim przedstawienie wnętrza budynku – widz stoi w zadaszonej jego części, która otwiera się łukiem na pozbawioną dachu, zabudowaną przestrzeń. Można powiedzieć, że tematem obrazu jest w pierwszej kolejności perspektywa. Jej umiejętne użycie tworzy przekonującą sugestię realności przedstawionej przestrzeni. Dodatkowo potęguje ją sugestywne użycie światła – miękkiego i ciepłego, jakby poprzedzające zachód słońca. Obraz został wyreżyserowany w oparciu o mocny kontrast – ukośna linia dzieli płótno na dwie strefy. W tej cieniściej rozgrywa się marginalna, ale ożywiająca scena z dwoma psami. Na granicy między cieniem a światłem znajduje się grupa ludzi pogrążonych w dyskusji (podniesiona męska ręka podkreśla moment dowodzenia czegoś). Jesteśmy skazani na niewiedzę w tym względzie. Być może wywód ma związek z pracą dwóch znajdujących się obok mężczyzn.

W malarstwie architektonicznym często dzielono się pracą. Na ogół jeden artysta przedstawiał architekturę i swojemu, stałemu na ogół współpracownikowi powierzał wykonanie sztafażu. Choć wiadomo, że Jan Baptysta Weenix współpracował w ten sposób z Nicolausem Knüpferem to jednak wydaje się, że w przypadku prezentowanego obrazu jest inaczej, ponieważ ludzkie sylwetki są mocno i pewnie osadzone w całości.

Naturalnym wydaje się pytanie o tożsamość przedstawionego wnętrza i widocznego w prześwicie krajobrazu. Zajmująca historia malarstwa architektonicznego wskazuje, że duża część malowanych budynków i ich wnętrza nigdy nie istniała. Jest to gatunek, który polegał w takim samym stopniu na przedstawianiu rzeczywistej co imaginacyjnej architektury. Chociaż w prezentowanej pracy krajobraz obecny jest w niewielkim

stopniu, to jednak można rozpoznać to, do czego tęsknili i jak sobie wyobrażali – słoneczną Italię. Zatem w tym kraju znajduje się świątynia. Jej dziwna architektoniczna struktura przypomina wnętrza kościoła z obrazów niderlandzkich manierystycznych mistrzów, np. Hansa Vredemana de Vriesa. O ile jednak tam wzrok widza wciągany był w nieskończoną liczbę zakamarków, a przestrzeń komplikowała się do przesady – tutaj układ jest czytelny.

Jan Baptysta Weenix uczył się u Abrahama Bloemaerta w Utrechcie, a następnie przez dwa lata w Amsterdamie u Claesa Cornelisz'a Moeyaerta. W 1642 roku opuścił Niderlandy, by udać się do Włoch, gdzie spędził cztery lata. Został tam członkiem Schildersbent, stowarzyszenia założonego przez holenderskich artystów. Ze względu na wadę wymowy obrał pseudonim „grzechotka”. Jeszcze przed 1647 rokiem zaczął podpisywać jako „Gio[vanni] Batt[ist]a Weenix” co było związane nie tylko z uprawianiem italianizującej formuły sztuki, lecz również ze służbą kardynałowi Giovanniemu Battistie Pamphilj. Włochy były dla Weenixa ważne jako upragnione przez człowieka Północy miejsce inspiracji – była jej źródłem przede wszystkim tutejsza architektura z licznymi ruinami, które wielokrotnie „zapisywał rysunkowo”. Był to jednak też kraj, gdzie działał wybitni artyści – spośród nich największy wpływ na przybyśza miał wyrzecz Viviano Codazzi. Resztę życia artysta spędził w swojej ojczyźnie.

Jan Baptysta Weenix tworzył nie tylko obrazy z widokami architektury. W jego oeuvre znajdują się prace w różnych mediach. Był również pejzażystą, tworzył obrazy trompe l'oeil i portrety. W widokach architektonicznych zdarzało mu się wykorzystywać również istniejące budynki (czy może raczej ruiny), jak np. resztki świątyni Jupitera ze Wzgórza Kapitolńskiego („Towarzystwo myśliwych nieopodal ruin”, 1648, kolekcja prywatna S.A. Millikin, Cleveland, Ohio). Pojawiają się na jego obrazach również rzeźby z podręczników historii sztuki, jak np. Waza Medycejska czy Dioskurowie ze Wzgórza Kapitolńskiego – umieszczeni w imaginacyjnej scenie portowej (1649, Centraal Museum, Utrecht).



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 aukcjонера.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza zamieszczona w katalogu pod opisem obiektu jest kwotą, od której rozpoczynamy licytację. Obiekty licytowane są w górę, tzn. licytacja może zakończyć się na kwocie wyższej niż cena wywoławcza lub równej tej kwocie.

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do 100 000 złotych (włącznie) – w wysokości 18%, a powyżej 100 000 złotych – w wysokości 15%. 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, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Zarówno jest pomiędzy ceną wywoławczą a dolną granicą estymacji. Jej wysokość jest informacją poufną. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje zawarciem transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony przez aukcjонера po uderzeniu młotkiem.

6. Transakcja warunkowa

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

7. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieuwzględnione.

8. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę może-

my 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 opraw.

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

10. Legenda

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

☐ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

♣

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

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale 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 przekraczającym równowartość 500 000 euro - jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce *droit de suite* reguluje art. 19-195 ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

11. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 584 95 32 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem.

1. Przebieg aukcji

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



Henryk Stażewski, Buty Andy Rottenberg, 1981 r.

Aukcja Sztuki Współczesnej

Kolekcja Andy Rottenberg

4 kwietnia (wtorek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 27 marca – 4 kwietnia 2017 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postępień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postępień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit jest niższy niż cena gwarancyjna wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. Tabela postępień

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postępień. W zależności od przebiegu aukcji może on wedle własnego uznania zdecydować o innej wysokości postąpienia.

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 500 000	20 000
powyżej 500 000	wg uznania aukcjонера

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:
Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW
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 Banku Pekao 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.

4. Reklamacje

Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamacje 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. Nabywcą 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 uchybienia w 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, 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 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 uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.



Alina Szapocznikow, Z cyklu "Pamiętka - Souvenir", lata 60. XX w.

Aukcja Rzeźby

6 kwietnia (czwartek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 28 marca – 6 kwietnia 2017 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

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, szczególnie 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 aukcjонера przed rozpoczęciem aukcji.

Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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 pisemnie 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 postąpienia. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpienia, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum doloży 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, faxem 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, faxem, 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 licytować 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, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, 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 wyraźnie 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 jakkolwiek 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 czyni 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, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany.

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 aukcjонера, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjонера oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.

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 część końcowej ceny obiektu i naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do kwoty 100 000 złotych (włącznie) w wysokości 18%, powyżej kwoty 100 000 złotych w wysokości 15%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.

2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczono 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 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczane 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 Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW

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, w tym opłaty aukcyjnej. 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 działem sprzedaży pod numerem tel. 22 584 95 32, 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 zewnętrznego, 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.



Komplet biżuterii dekorowany muchami, ok. 1880 r.

Aukcja Biżuterii

11 kwietnia (wtorek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 23 marca – 11 kwietnia 2017 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

- 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewni 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: 22 584 95 32.
- 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 uścił pełnej ceny nabycia za obiekt w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwłocie będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą 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 22 584 95 32.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- DESA UNICUM udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
 - obektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego

klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.

- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną,
- ustawy z dnia 16 listopada 2000 r. o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz. U. z 2000r. Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 000 euro.

z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

- obektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obektu, tj. obekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
- obektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu.



Paulina Ołowska „Hollywood movie”, 1999 r.

Aukcja Nowej Sztuki

20 kwietnia (czwartek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 11 – 20 kwietnia 2017 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

HARMONOGRAM AUKCJI 2017

AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

25.05 termin przyjmowania obiektów do 14.04.2017
Prace na papierze – 6.06 termin przyjmowania obiektów do 4.05.2017

AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

8.06 termin przyjmowania obiektów do 4.05.2017
Prace na papierze – 22.06 termin przyjmowania obiektów do 17.05.2017

AUKCJA MŁODEJ SZTUKI

23.05 termin przyjmowania obiektów do 5.04.2017
20.06 termin przyjmowania obiektów do 30.04.2017

AUKCJA RZEMIOSŁA ARTYSTYCZNEGO

9.05 termin przyjmowania obiektów do 6.04.2017

AUKCJA GRAFIKI I PLAKATU

18.05 termin przyjmowania obiektów do 14.04.2017

AUKCJA KOMIKSU I ILUSTRACJI

1.06 termin przyjmowania obiektów do 28.04.2017



Jaguar E-Type 1968, fot. Konrad Skura

Aukcja Samochodów i Motocykli

22 kwietnia (sobota) 2017 r., godz. 16

Wystawa obiektów: 22 kwietnia 2017 r., w godz. 11 – 16

Miejsce aukcji i wystawy: Automobilklub Polski, ul. Powstańców Śląskich 127, Warszawa



JAK KUPIĆ W DESA UNICUM?

OFERTA

Desa Unicum oferuje najwyższej klasy dzieła sztuki reprezentujące rozmaite gatunki, style i okresy. Każdej aukcji towarzyszy katalog dostępny w formie drukowanej lub elektronicznej. Zawiera zdjęcia i opisy oferowanych obiektów, ich ceny wywoławcze oraz estymacje, tj. szacunkowe wartości rynkowe. Obiekty można oglądać również osobiście na ogólnie i bezpłatnie dostępnych wystawach przedaukcyjnych, organizowanych zazwyczaj dwa tygodnie przed aukcją. Jeśli masz jakiegokolwiek pytania w sprawie konkretnego obiektu, skontaktuj się z naszymi specjalistami.

LICYTACJA

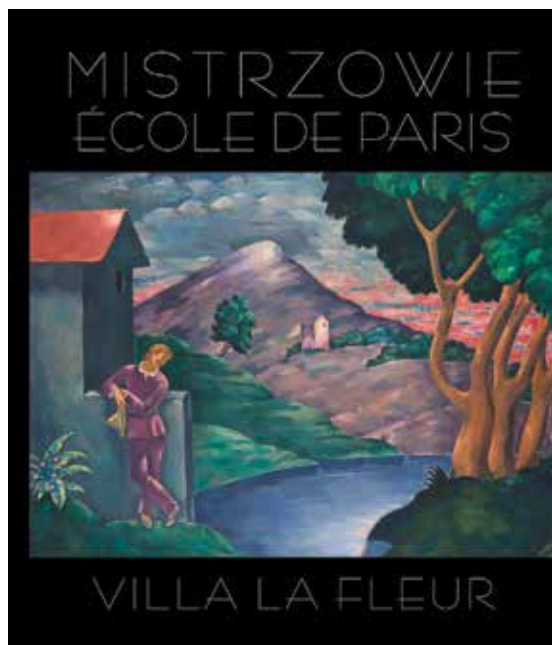
Licytować można osobiście, za pośrednictwem naszego pracownika lub przez Internet. Wybierz taki sposób, który będzie dla Ciebie najwygodniejszy, a my chętnie pomożemy Ci stać się właścicielem wybranego przez Ciebie dzieła sztuki. Dowiedz się więcej, jak licytować:

- ▶ osobiście w domu aukcyjnym
- ▶ telefonicznie
- ▶ zlecając licytację z limitem
- ▶ przez Internet

TRANSAKcja I ODBIÓR

Po licytacji, następuje uregulowanie należności i odbioru kupionego obiektu. Całkowity koszt transakcji to cena wylicytowana powiększona o opłatę aukcyjną. Płatności można dokonać w ciągu 10 dni od aukcji za pomocą wpłaty gotówkowej, płatności kartą kredytową lub za pomocą przelewu bankowego. Po zaksięgowaniu wpłaty obiekt należy odebrać w okresie 30 dni osobiście lub ustalając szczegóły transportu pod numerem 22 584 95 35 lub 22 584 95 34.

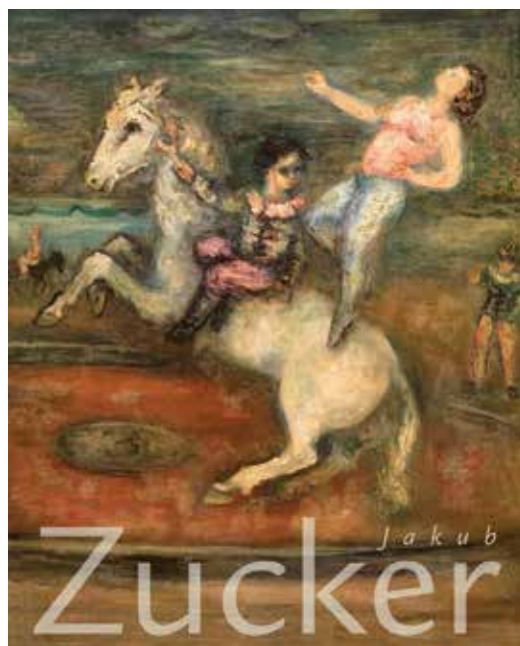
SZTUKA W MISTRZOWSKIM WYDANIU



VILLA LA FLEUR I MISTRZOWIE ECOLE DE PARIS

Artur Winiarski

Książka Artura Winiarskiego jest nawiązaniem do wyjątkowej wystawy kolekcji w Villi la Fleur, która zawiera prace siedemdziesięciorga artystów – Mistrzów Ecole de Paris – mających związek z Polską. Wśród nich są m.in.: Mojżesz Kisling, Eugeniusz Zak, Tamara Łempicka, Mela Muter, Szymon Mondzain, Zygmunt Menkes, Henryk Hayden, Ludwik Marcoussis. Bogato ilustrowany album przybliży nam najlepsze przykłady malarstwa i rzeźby wyżej wymienionych przedstawicieli nurtu.



JAKUB ZUCKER

Joanna Tarnawska

Zucker był twórcą podążającym własną drogą artystyczną, miał swoją wizję malarstwa i pozostawał jej wierny przez całe życie. Na obrazy przelewał swoje emocje, a przede wszystkim radość życia, która przebiega z jego twórczości. Nie tworzył dla pieniędzy, ani z poczucia obowiązku, ani żeby odnieść sukces i zdobyć rozgłos. Malował na chwałę Boga, w podzięce za wszelkie łaski, którymi mnie obdarzył. Album przedstawia bogaty zbiór prac malarza: portrety, martwe natury oraz pejzaże.

KSIĘGARNIA KOLEKCJONERA ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel: 606 098 564 www.artbookstore.pl



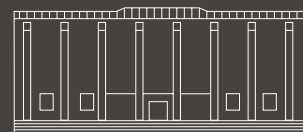
MUZEUM RZEŻBY
IM. XAWEREGO DUNIKOWSKIEGO
Warszawa



MUZEUM NARODOWE
Kraków



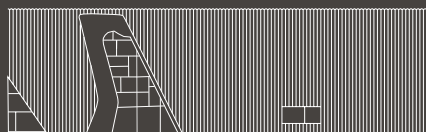
CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
ZAMEK UJAZDZOWSKI
Warszawa



MUZEUM NARODOWE
Warszawa



KAMIENICA SZOŁAJSKICH
Kraków

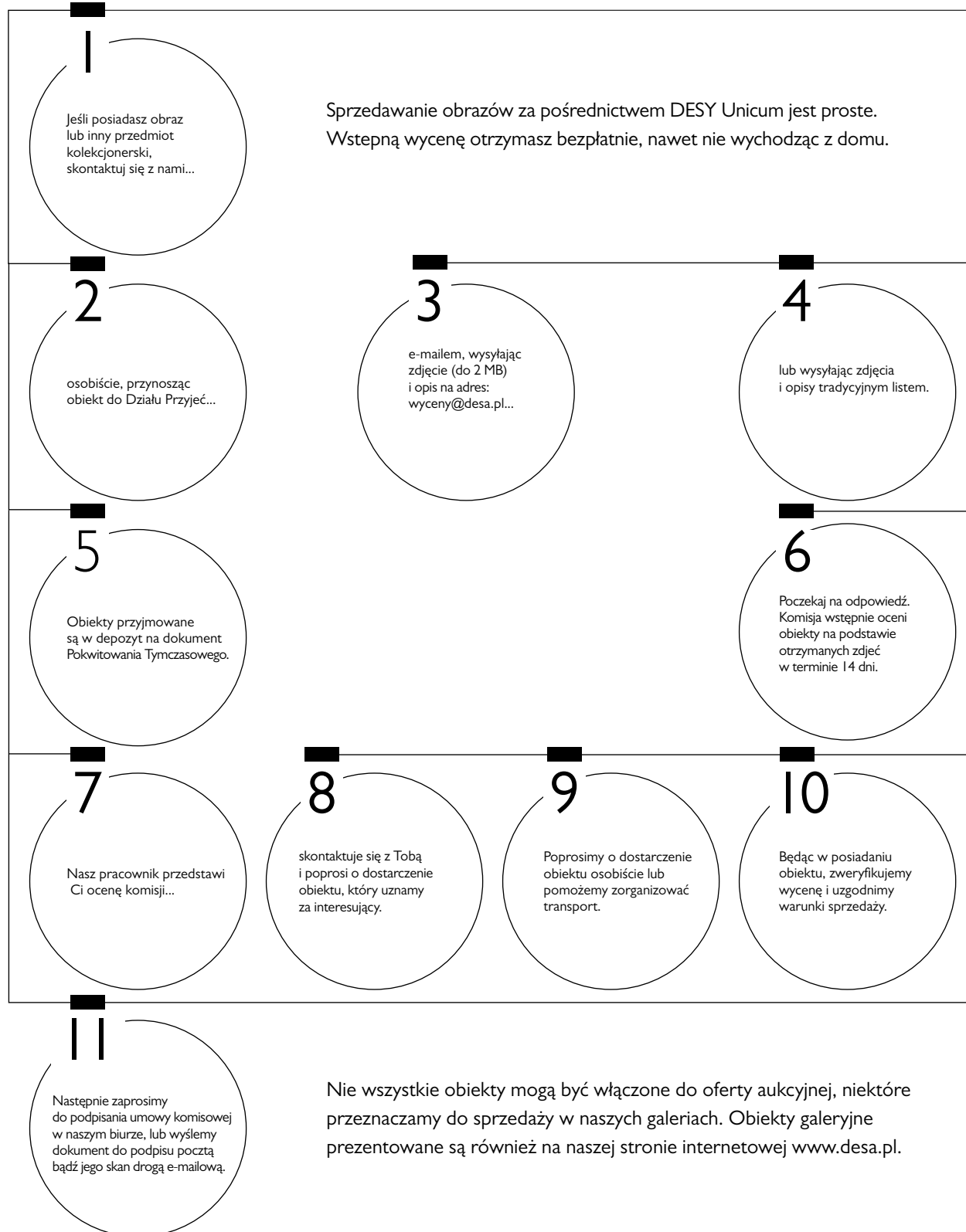


MUZEUM HISTORII ŻYDÓW POLSKICH POLIN
Warszawa



KSIĘGARNIA DLA KOLEKCJONERÓW
Warszawa

JAK SPRZEDAĆ OBIEKT NA AUKCJI W DESA UNICUM?





Stefan Gierowski, „DCXLIX”, 1992 r.

Aukcja Sztuki Współczesnej

25 maja (czwartek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 16 – 25 maja 2017 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

ZLECENIE LICYTACJI

Aukcja Sztuki Dawnej • 463ASD195 • 30 marca 2017 r.

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)

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

☐ Wpłacę na konto bankowe Banku Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą _____

Desa Unicum Dom Aukcyjny Sp. z o.o., ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000372817.

tel. 22 584 95 32, fax 22 584 95 26
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:

- 1) zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI Domu Aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym,
- 2) 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. droite-de-suite) w terminie 10 dni od daty aukcji,
- 3) 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,
- 4) wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach koniecznych do realizacji niniejszego zlecenia, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 5) ☐ wyrażam zgodę ☐ nie wyrażam zgody na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz na przysyłanie katalogów wydawanych przez DESA Unicum, a także przysyłanie drogą elektroniczną informacji handlowych, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 6) zostałem poinformowany/-a, że administratorem moich danych osobowych jest DESA Unicum oraz że przysługuje mi prawo wglądu do treści moich danych oraz prawo do ich poprawienia,
- 7) zostałem poinformowany, że dane osobowe podane w niniejszym formularzu nie będą nikomu udostępniane, z wyjątkiem wypadków obowiązkowego udzielania informacji określonych w przepisach ustaw.

Data i podpis klienta składającego zlecenie

Deutsche Bank
Private Banking



Wznieś się wyżej z dwuosobową Radą Doradców

Kiedy jesteś wysoko, wiesz, ile zależy od wsparcia zaufanych ludzi. Osobista, dwuosobowa Rada Doradców to ukoronowanie sukcesu każdego Klienta Private Banking. To siła, która wznosi finanse na wyższy poziom.

★★★★★

Forbes

RATING PRIVATE BANKING
MAGAZYNU FORBES

Deutsche Bank w elitarniej czołówce instytucji dla Klientów
Bankowości Prywatnej według ratingu magazynu Forbes

EliteLine: 801 19 19 19 (opłata wg obowiązujących stawek operatora), www.eliteprivatebanking.pl
Deutsche Bank Polska S.A., al. Armii Ludowej 26, 00-609 Warszawa





WŁODZIECH KOSCIUSZKO





CENA 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

00-554 WARSZAWA

TEL.: 22 584 95 25

EMAIL: BIURO@DESA.PL