



AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

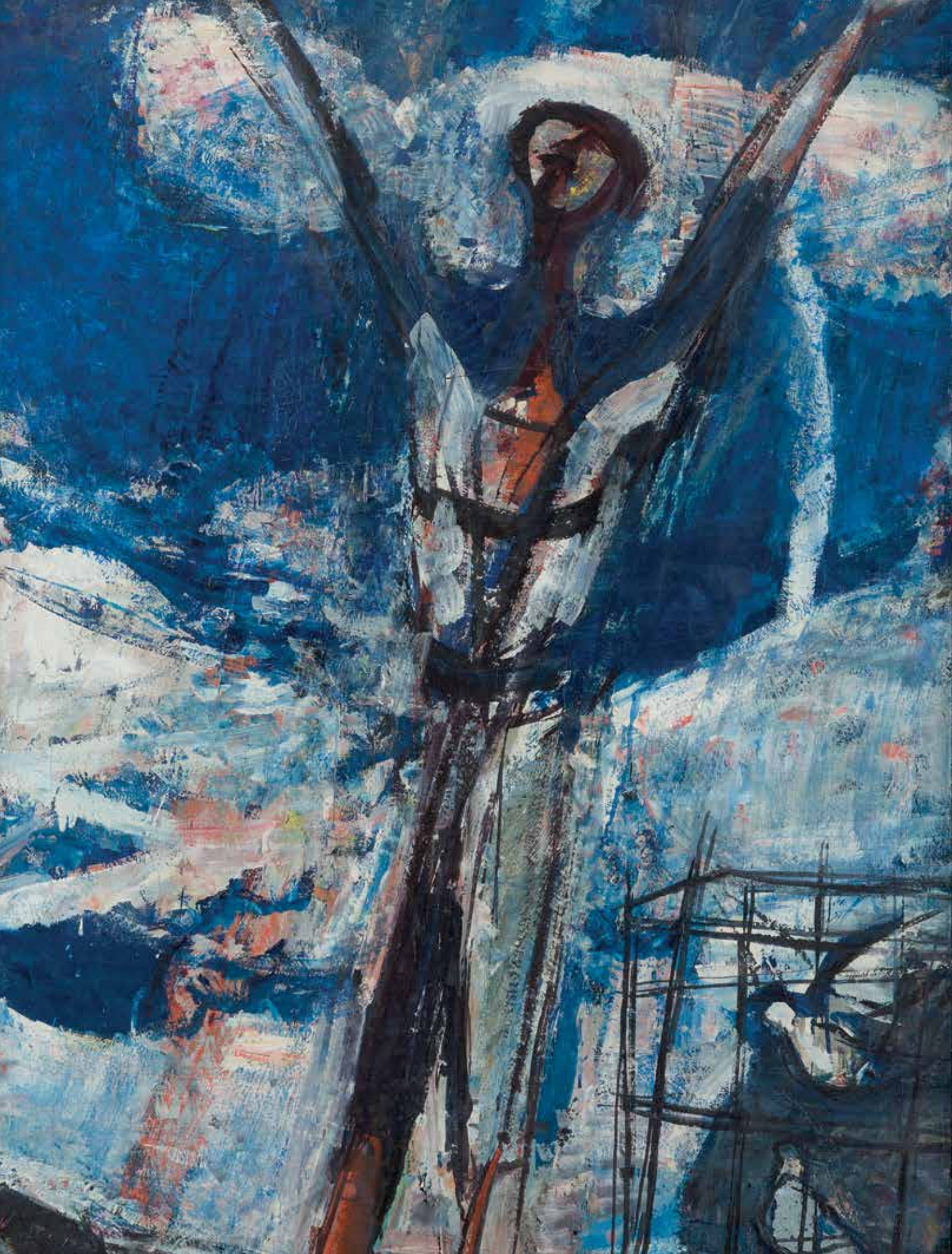
WARSZAWA 20 GRUDNIA 2016













AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

20 GRUDNIA (WTOREK) 2016 GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

5 – 20 GRUDNIA 2016

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

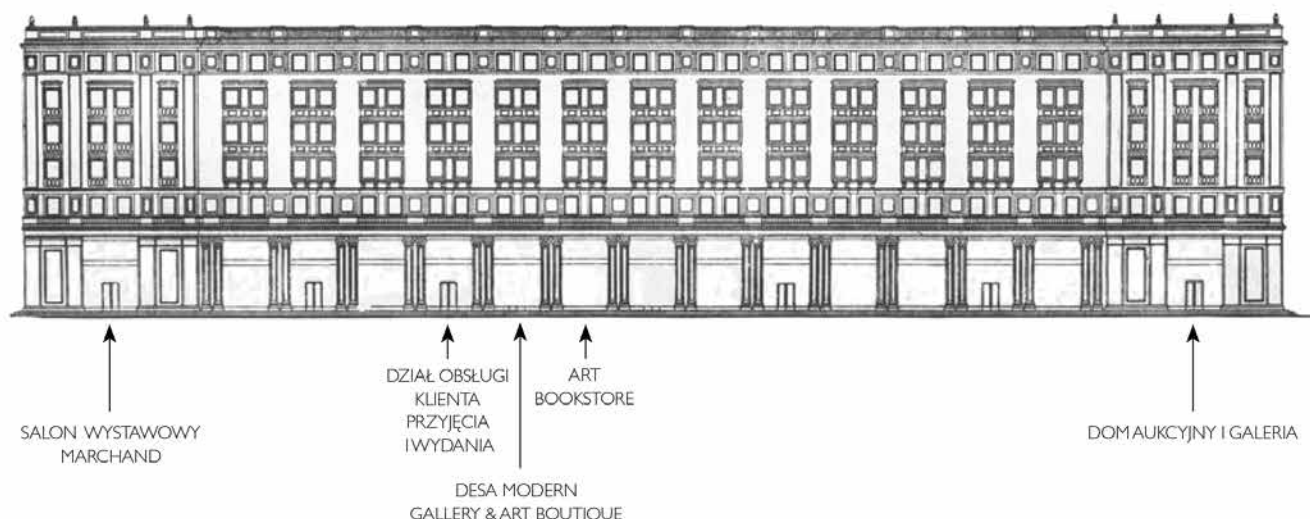
DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

WARSZAWA



- Adler Jankiel 38
- Augustynowicz Aleksander 59
- Boznańska Olga 16
- de Breanski Alfred Fontville 50
- Brzeski Janusz Maria 43
- Brzevsky Vasily Adamowicz 51
- Chelmoński Józef 9-10
- Cyankiewicz Zdzisław 39
- Czachórski Władysław 48
- Czyżewski Tytus 12
- Eibisch Eugeniusz 22
- Epstein Henryk 17, 25-27
- Goldberg Chaim 36
- Grunswleigh Natan 35
- Halicka Alicja 30-31
- Hayden Henryk 24
- Jarocki Władysław 60
- Jasiński Zdzisław 47
- Kamocki Stanisław 1
- Kanelba Rajmund 28
- Karpiński Alfons 44-45
- Kędzierski Apoloniusz 8
- Kossak Jerzy 67
- Kossak Wojciech 65-66
- Kotarbiński Miłosz 61-62
- Kozakiewicz Antoni 64
- Krzesz-Męcina Józef 7
- Krzyżanowska Michalina 2
- Landau Zygmunt 41
- Lipski Władysław 54
- Malczewski Jacek 6
- Malczewski Rafał 11
- Mańkowski Konstanty 55
- Menkes Zygmunt Józef 18-21
- Merwart Paweł 52
- Mondzain Szymon 29
- Moniuszko Jan Czesław 68
- Muter Mela 14
- Nacht-Samborski Artur 37
- Oleszkiewicz Józef 53
- Pankiewicz Józef 13
- Sidorowicz Zygmunt 49
- Sielski Roman 40
- Stańko Michał 63
- Sterling Marc 23
- Styka Tadeusz 56
- Suchodolski January 46
- Ślewiński Władysław 15
- Terlikowski Włodzimierz 32-33
- Weingart Joachim 42
- Weiss Wojciech 4-5
- Wygrzywalski Feliks Michał 3
- Ziomek Teodor 57-58
- Zucker Jakub 34



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
kasa: pon.-pt. 11-17
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. 46 Januariusz Suchodolski, Hołd Jadwidze, 1827 r. • II OKŁADKA poz. 8, Henryk Stażewski, Kompozycja, 1973 r. • STRONA I, poz. 9 Józef Chełmoński, Puszcza litewska, 1907 r. • STRONA 2-3 poz. 15 Władysław Ślewiński, Brzeg morski • STRONA 4 poz. 19 Zygmunt Józef Menkes, „Młodość (Chłopiec z gołębiami)” • STRONA 6 poz. 12 Tytus Czyżewski, Martwa natura z kwiatami i jabłkami na stole • III OKŁADKA poz. 6 Jacek Malczewski, Piotr Hubal Dobrzański ze studentem filozofii (Alegoria doświadczenia i młodości), 1911 • IV OKŁADKA poz. 11 Pejzaż, z cyklu "Centralny Okręg Przemysłowy", 1938 (fragment)

Aukcja Sztuki Dawnej • ISBN 978-83-65519-24-5 • Kod aukcji 450ASD194 • Nakład 2 500 egzemplarzy

Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Małgorzata Lewicka-Koniak • Zdjęcia Marcin Koniak

Rys. arch. wg B. Garliński, Architektura polska 1950-1951, Warszawa 1953, s. 70

Druk ArtDruk Zakład Poligraficzny, ul. Napoleona 4, 05-230 Kobylka, tel.: (+48 22) 786 08 30, tel.: (+48 22) 786 04 05, fax: (+48 22) 786 89 04, www.artdruk.com

**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.przepiora@desa.pl

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, *Specjalista ds. kadr i płac*
tel.: 22 584 95 23, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ IT

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

DEPARTAMENT MARKETINGU I INNOWACJI

Joanna Kiljan, *Brand Manager*
tel.: 514 446 830, j.kiljan@desa.pl

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

Marta Wiśniewska, *Koordynator ds. marketingu*
tel.: 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Business & Culture
Małgorzata Danowska
tel. 793 919 167, 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
EUR: 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 39



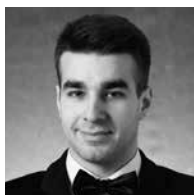
MAŁGORZATA SKWAREK
Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 584 95 39



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

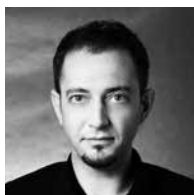


KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Specjalista
k.sliwinska@desa.pl
22 584 95 30



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
Fotodryt
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



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Koordynator Sprzedaży Aukcji
a.lukaszewska@desa.pl
22 584 95 34

I

STANISŁAW KAMOCKI (1875 - 1944)

Pejzaż z łanem zboża

olej/plótno dublowane, 34 x 45 cm
sygnowany l.d.: 'SKamocki'

cena wywoławcza: 10 000 zł
estymacja: 15 000 - 20 000

„Dojrzał je [obłoki] oczyma nieuprzedzonymi pierwszy Stanisławski. Dostrzegł i oddał zmienną formę obłoku, tajemnicę jego ruchu, prawdę kształtu i prawdę zawisania w powietrzu, posuwania się między niebem a ziemią, i podniósł je do znaczenia dominanty w pejzażu. Niebo jego jest zmienne w barwie, w wyrazie. Inne nad jaśniejszą w katedrą sieneńską – ciemne, aż granatowe w napięciu lazuru, inne nad stepem ukraińskim, inne w noc księżycową i w dzień burzliwy. Niebo jest duszą jego pejzażu, a obłoki najdoskonalszym jego zwycięstwem nad tajemnicą natury” (Mieczysław Sterling, „Jan Stanisławski”, Kraków 1926, s. 16). Słowa wybitnego historyka sztuki i marszanda Mieczysława Sterlinga odnoszą się do nauczyciela Stanisława Kamockiego – Jana Stanisławskiego. Można je odnieść również do twórczości ucznia. Obok Filipkiewicza i Czajkowskiego jest on uważany za najwybitniejszego kontynuatora symbolistycznej formuły pejzażu stworzonej przez Stanisławskiego. Prezentowany obraz jest malowany niezwykle dynamicznie – gęsta farba wirując, tworzy ornamentalne układy, ale zarazem sugestywnie oddaje przedstawioną przyrodę. Trzy strefy układają się w niemal abstrakcyjny wzór. Ludzka obecność została zasugerowana przez budynki – oddane pojedynczymi, gęstymi uderzeniami farby. Choć wszystkie poziome strefy obrazu można traktować równorzędnie, uwagę szczególnie przykuwają chmury. Widoczne jest tu, typowe dla młodopolskiego malarstwa pejzażowego, zamiłowanie do ich malowania i nadawania im szczególnej roli w obrazie. Obłoki

są tu nie tylko atmosferycznym zjawiskiem, lecz także „aktorami”, wyrażającymi duchowy pierwiastek Natury. Kamocki studiował w latach 1891-1900 w Krakowie u trzech wybitnych pejzażystów tego czasu: Jana Stanisławskiego, Leona Wyczółkowskiego i Jacka Malczewskiego. Na dalszą naukę udał się do Paryża (1901-1902). W 1908 roku zaczął uczyć w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej. Czas I wojny światowej spędził na froncie jako żołnierz Legionów. Od 1919 roku kierował katedrą malarstwa pejzażowego w macierzystej Szkole Sztuk Pięknych (został tam mianowany profesorem w 1937 roku). W czasie II wojny światowej, zmuszony sytuacją, kontynuował działalność pedagogiczną w krakowskiej Kunstgewerbeschule. Ostatnie lata życia Kamocki spędził jako nauczyciel w Zakopanem (wcześniej prowadził tu kursy malarstwa pejzażowego) – w Państwowej Szkole Góralskiej Sztuki Ludowej. Artysta dużo wystawiał regularnie uczestniczył w krajowych i zagranicznych wystawach prestiżowego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” (od 1906 roku był jego członkiem). Swoje prace prezentował na wielu zbiorowych ekspozycjach (m.in. w Brukseli, Pittsburgu i Nowym Jorku). Miał też trzy indywidualne wystawy: w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych (1917) i w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1920, 1935). Poza krakowską „Sztuką” był członkiem stowarzyszeń: Polska Sztuka Stosowana, Sztuka Podhalańska i Sztuka Rodzima. W latach 1911-1918 należał do Vereinigung Bildender Künstler Österreichs – Wiener Sezession.



MICHALINA KRZYŻANOWSKA (1883 - 1962)

Pejzaż ze stawem

olej/deska, 29,5 x 39,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Krzyżanowska Michalina [trudno czytelną datą]'

cena wywoławcza: 3 000 zł [†]

estymacja: 3 500 - 6 500

Michalina Krzyżanowska często przedstawiała wodę. Na prezentowanym obrazie z tafli uczyniła drugie niebo, które staje się w ten sposób ważnym elementem budującym nastrój. „Pejzaż ze stawem” jest typowy nie tylko ze względu na temat, lecz także charakterystyczne podejście do koloru. Służy on bardziej niż wiernemu oddaniu wyglądu rzeczy – wydobyciu wyrazu i nastroju krajobrazu. Wprawnie malowana woda i niebo zbiegają się w grupie chat. Choć ludzie pojawiają się w pejzażach Krzyżanowskiej rzadko, artystka często zaznaczała ich obecność przez swoisty sztafaż. Są to elementy sugerujące ludzką obecność, a nie sama obecność. I tak na jej obrazach często pojawiają się budynki o ślepych otworach okien czy puste łodzie przycumowane u brzegów rzeki. To charakterystyczny dla niej, a niezwykle interesujący, sposób mówienia o związku człowieka z przyrodą.

Michalina Krzyżanowska (z domu Piotruszewska) jest, jeśli nie zapomniana, to na pewno nie dosyć doceniona, malarką. Choć po 1989 roku odbyła się jej monograficzna wystawa w Łazienkach Królewskich (Stara Kordegarda, 1999 r.) to, jak się zdaje, jej twórczość wciąż czeka

na pełniejsze przebadanie i docenienie. Była dobrze wykształconą artystką – odbyła studia w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u pejzażystów: Miłosza Kotarbińskiego oraz – swojego późniejszego męża – Konrada Krzyżanowskiego. Naukę uzupełniła jeszcze w czasie pobytu w Paryżu w 1912 r. Malowała widoki rodzinnego Wołynia (pochodziła z Peremyli nad Styrem), Wisłę i polskie morze. Pod koniec życia chętnie podejmowała studia martwej natury. Udany i szczęśliwy związek z Konradem Krzyżanowskim miał duży wpływ na życie artystki. Dużo się od niego nauczyła – była jego uczennicą i towarzyszką malarskich plenerów (podróżowali m.in. do Werek pod Wilnem, do Aleksandrii pod Białą Cerkwią czy do Kijowa). Co charakterystyczne, artystka zaczęła wystawiać dopiero po śmierci męża (1922 r.). Niewątpliwie wyjście z cienia tej wybitnej artystycznej indywidualności było trudne. Groziło jej, że do końca życia zostanie „żoną Krzyżanowskiego”. Uniknęła jednak tego losu i ma na swoim koncie udział zarówno w wystawach zbiorowych, jak również pokazy indywidualne (w 1925 na Salonie Lewickich, w 1928 i 1930 na Salonie Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków).



FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI (1875 - 1944)

"Z motywów Capryjskich", 1923 r.

olej/plótno, 78 x 96,5 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'F.M. Wygrzywański | z motywów Capryjskich 1923'

cena wywoławcza: 26 000 zł

estymacja: 30 000 - 55 000

W twórczości Michała Feliksa Wygrzywańskiego dwie podróże odegrały kapitalną rolę. Pierwsza to Włochy. Artysta z zamiłowaniem malował zatokę neapolitańską oraz wyspę Capri. Druga to ta orientalna (odwiedził Egipt oraz Pustynię Libijską). Te podróżnicze doświadczenia wpłynęły na jego malarstwo. Pierwszym widocznym efektem było charakterystyczne południowe światło, które malarz z wirtuozerią wprowadzał na swoje płótna. Drugim dobór motywów – typowych dla Południa strojów i miejsc. Prezentowana praca jest dobrym tego przykładem. Choć widać tylko fragment otoczenia, można sobie wyobrazić, że scena rozgrywa się na Capri. Z dwóch kobiet jedna patrzy na widza. Jej gładkie ciało kontrastuje z chropowatą skałą. Choć przedstawione kobiety zdają się być ludźmi, wzrok leżącej nasuwa na myśl skojarzenia z zamięłowaniem artysty do przedstawiania nimf i syren. Ten świadujący wzrok ma więc w sobie coś dwuznacznego.

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 Wygrzywańskiego 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).



WOJCIECH WEISS (1875 - 1950)

Akt

sygnowany l.s.r.: 'WWWeiss'

na odwrociu facsimile sygnatury oraz numer katalogowy ze spuścizny po artyście 'I 106 z (?)'

cena wywoławcza: 38 000 zł [†]

estymacja: 50 000 - 80 000

„Nie szuka Weiss w akcie ani medytacji filozoficznych, ani rozważań geometrycznych, ni architektury... nie zmienia kobiet na kolumny – chce je po prostu malować w blasku ich ciała – jak kwiat zerwany, jak owoc dojrzały rzucony między obłoki materji na biel batystów! Jak klejnot wśród martwej natury! Tworzy coraz to nowe orkiestracje kolorów ciała i harmonizuje je razem z otoczeniem draperyj! – Jak Tycjan czy Tintoretto – rozświetla tło swoich obrazów perłą leżącego ciała. Wydobyć transparencje laserunków naskórka, przebiegając całą gamę tonów od ciemnych do brunatnych, złotych czy czerwonych, krwią napojonych, do jasnych, srebrzystych, fosforujących białością. (...) Z tych ruchów leżących, leniwych i miękkich, z odpoczynku ciał smukłych i elastycznych, rzuconych od niechcenia na biel prześcieradła lub w wymiętych w kąt kanapy, z nonszalancji niedbałej wygiętych ud i bioder, z prowokacji małych, okrągłych, wyrzuconych w przód piersi, z kokieteryj wciśniętych pod siebie nóg – Weiss wydobył nieskończone bogactwo motywu”



WOJCIECH WEISS (1875 - 1950)

Tahitanka, 1916 r.

olej/plótno, 96 x 81 cm

sygnowany monogramem wiązany p.d.: "WW"

na odwrociu facsimile sygnatury oraz numer katalogowy

ze spuścizny po artyście '0612'

cena wywoławcza: 50 000 zł[†]

estymacja: 55 000 - 75 000

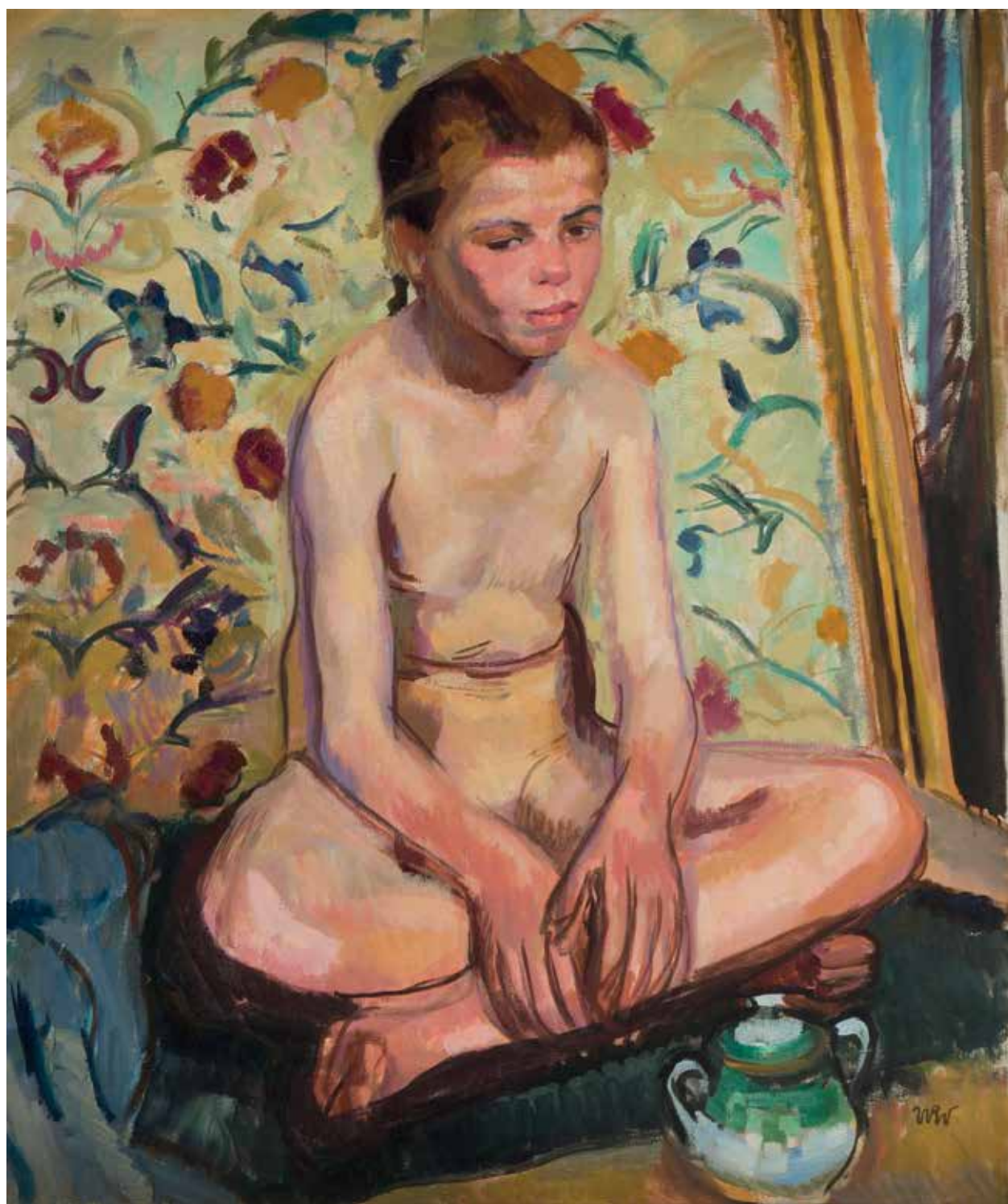
POCHODZENIE:

- spuścizna artysty

Prezentowany obraz przedstawia dziewczynkę siedzącą na tle barwnej zasłony. Plamy barwne rozłożone są płasko, a kształt ciała obwiedziony grubym konturem. Malarz z upodobaniem oddaje tło – barwną tkaninę. Spełnia tu ona funkcję tła. Z jednej strony jest to ważny, „asystujący” i ornamentalny element kompozycji. Jednak z drugiej strony zdaje się mieć pewne ambicje jeśli nie przejęcia uwagi widza w zupełności, to przynajmniej zrównania się w ważności z człowiekiem. Łukasz Kossowski tak pisał o aktach artysty z tego czasu: „Drugi nurt twórczości Weissa w międzywojniu to malarstwo aktów. To jakby martwe natury, przedstawienia istot zupełnie odpsychologizowanych, ciał pozbawionych twarzy, których pięknem zachwyca się artysta” („Wojciech Weiss [1875-1950]”, Warszawa 2006, s.72). Wydaje się jednak, że mamy w tym obrazie do czynienia z odmienną sytuacją (choć nie: zupełnie różną). „Tahitanka” zdaje się być dziełem przejściowym – od pełnych skupienia i czułości obrazów z tzw. białego okresu (gdzie Weiss malował swoich bliskich) po przywołane przez Kossowskiego portrety. Bardziej niż odhumanizowanej, dziewczynka sprawia wrażenie znużonej. Podobnymi w ujęciu do „Tahitanki”, choć innymi w wyrazie, wydają się być przede wszystkim dwa obrazy, odległe od siebie o dekadę. Pierwszy pochodzi z wcześniejszego okresu. Kiedy Weiss studiował u Leona Wyczółkowskiego, stworzył olejne studium „Krakowianka”

(1897, własność spadkobierców artysty) – bardzo nietypowe dla jego ówczesnej, pełnej czerni twórczości. Dziewczyna jest ubrana w intensywnie czerwony strój i w podobnej pozie siedzi na tle intensywnie żółtej zasłony. Drugie dzieło korespondujące z prezentowanym obrazem to szkic „Renia czytająca” z 1908 roku. Żona artysty, ujęta szkicowo, czyta gazetę, ale trudno byłoby powiedzieć o jakiegokolwiek dehumanizacji.

Owa zmiana w podejściu do przedstawianego człowieka jest zastanawiającym fenomenem w twórczości Weissa. Nastąpiła po trwającym kilka czy nawet kilkanaście lat okresie, w którym duchowy świat portretowanych był bardzo dla artysty ważny. Stanisław Tomkowicz tak pisał po obejrzeniu prac malarza na wystawie krakowskiej „Sztuki”: „P. Weiss nie bawi się w niewolnicze kopiowanie modelu, on prawdę natury duchowo przetrawia, staje się jej właścicielem i panem i przelewa na płótno, tak jak ją odczuł i zrozumiał. Patrząc na jego obrazy, nie tylko widzimy, jak wygląda człowiek, który mu pozował, ale wiemy, co było w jego myśli i w jego duszy. W tych portretach czytać można jak w otwartej książce. Nie dziw, że publiczność, a zwłaszcza znawcy, z przyjemnością powracali do tych dwóch obrazów i nieraz długo się w nie wpatrywali, bo przedmiot to niełatwy był do wyczerpania” (Stanisław Tomkowicz, Wystawa Sztuki w Krakowie, „Czas” 1898, nr 152).



6

JACEK MALCZEWSKI (1854 - 1929)

*Piotr Hubal Dobrzański ze studentem filozofii
(Alegoria doświadczenia i młodości), 1911 r.*

olej/tektura, 64,5 x 81 cm

sygnowany i datowany p.d.: "Jacek Malczewski 1911"

na odwrociu nalepka z Carnegie Institute w Pittsburghu oraz pieczęć z kotwicą skrzyżowaną z kaduceuszem (znak składu przyborów malarskich - firmy Leclerc)

cena wywoławcza: 220 000 zł

estymacja: 280 000 - 350 000

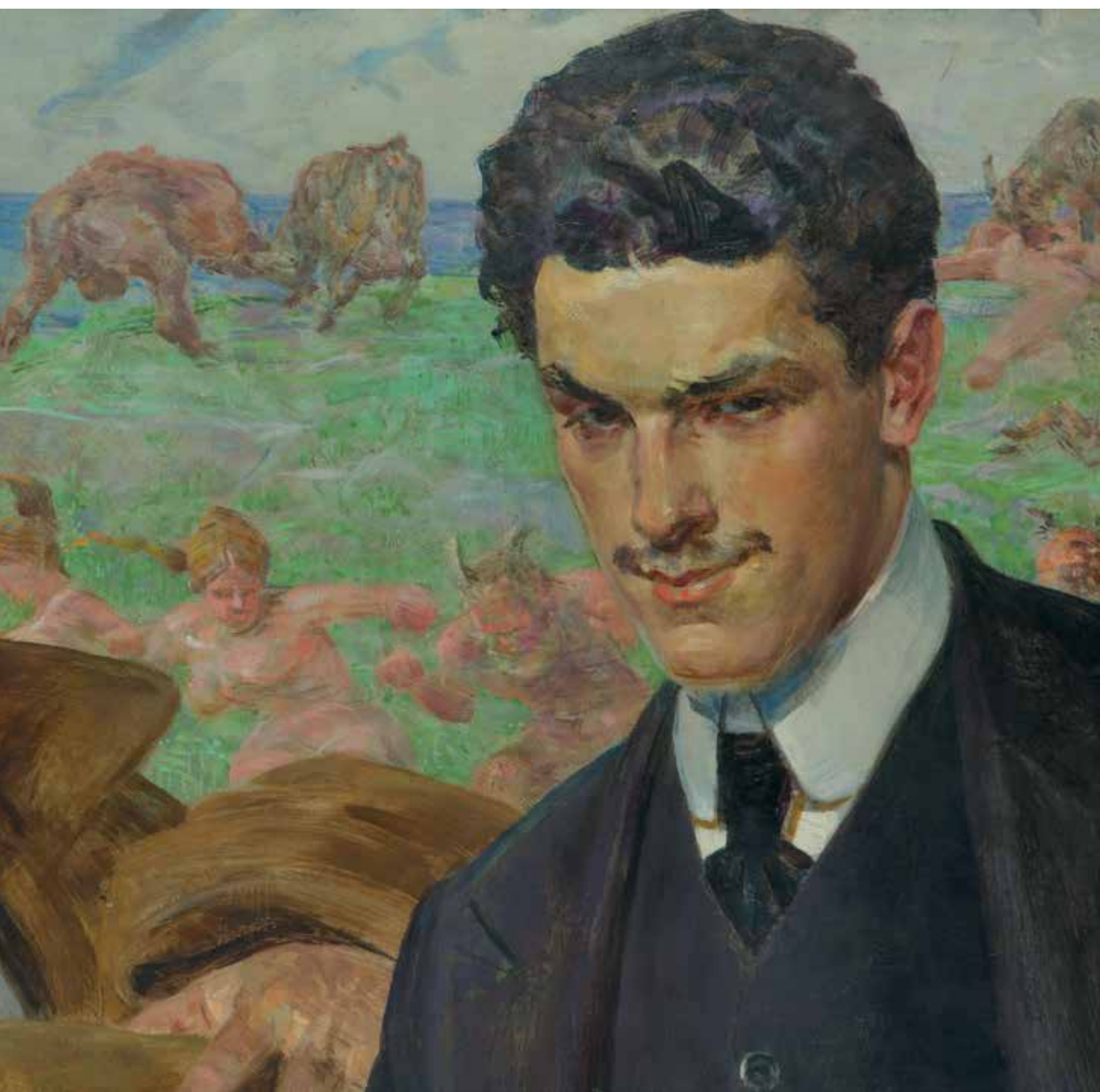
LITERATURA:

- Jadwiga Puciata-Pawłowska, Jacek Malczewski, Wrocław - Warszawa - Kraków, 1968, s. 219 (il.)
- Jacek i Rafał Malczewski, oprac. Zofia Katarzyna Posiadała, Radom 2014, s. 79 (il.)

WYSTAWIANY:

- Carnegie Institute, Pittsburgh, Stany Zjednoczone





„Mimo, że 'akcesoria alegoryczne' lub – jak je złośliwiej jeszcze nazywano – 'pozaświatowe' spotykały się z krytyką i niechęcią, artysta umieszczał je nadal, zwłaszcza w wizerunkach przyjaciół. Oni nie protestowali przeciw temu ani nie obawiali się komentarzy, które nasuwać mogły aluzje, jak inni, którzy podobno nieśmiało prosili artystę, aby nie malował symbolów wokół ich wizerunków. Na podwójnym portrecie Piotra Dobrzańskiego ze studentem filozofii ('Dialoag', 1911) widnieją w tle sylwety walczących centaurów czy turów, które przypominają motywy z obrazów Franza Stucka. Na późniejszym wizerunku przyjaciela (1914) umieścił pędzącego rycerza na skrzydlatym koniu i postać w splotach węża, którą ma on oswobodzić. (...) Warto (...) podkreślić, że różne motywy występujące w portretach, jak i w innych obrazach Malczewskiego, mają wprawdzie konkretną i ściśle nieraz określoną treść, ale służą do realizowania wizji czysto plastycznych, do wypełniania kompozycji i jej budowy”.

JADWIGA PUCIATA-PAWŁOWSKA, JACEK MALCZEWSKI, WROCŁAW-WARSZAWA-KRAKÓW 1968, S. 205-206

Piotr Hubal Dobrzański odegrał najistotniejszy wpływ na karierę artystyczną jednego z najważniejszych twórców polskiej sztuki XX wieku. Dorota Kudelska, badając listy Jacka Malczewskiego do rodziców oraz do Piotra Hubala Dobrzańskiego, wskazuje na ogromną rolę doktora prawa, pisząc: „To on zainteresował się rysunkami nie znanego chłopca, prowadzi go do Matejki, podsuwa lektury, zachęca do pracy, a wreszcie zapisuje jako wolnego słuchacza do Szkoły Sztuk Pięknych. Wielokrotnie Dobrzański brał odpowiedzialność za młodszego o jedenaście lat przyjaciela przed jego rodzicami. Pomagał przekonać ojca o konieczności porzucenia gimnazjum dla sztuki, o korzyściach płynących z wyjazdu za granicę – np. do Paryża, wspierając malarza materialnie skrzętnie wliczając wszystkie koszty, sam lokuje go w najlepszych warunkach w Wiedniu i Paryżu. Najpiękniejsze świadectwo ich przyjaźni dają listy malarza do rodziców. Poznali się w 1872 roku, o czym Malczewski pisał: '(...) Pan Dobrzański Henryk na polecenie Taty oddał mi list w domu i poprosił, abym przyszedł do niego i abym się poznał z Jego bratem. Poszedł po południu i poznałem się z tym człowiekiem, który tak bardzo na mnie wpłynął. Brat Pana Dobrzańskiego, tj. Piotr, jest znakomitym znawcą sztuki i przyjacielem osobistym Matejki. On bardzo mnie sobie upodobał i prosił do siebie, kilka razy oglądał rysunki i zaniósł je do Matejki wieczorem w niedzielę'. (...) W liście z 1873 roku czytamy: '(...) Nie wystawi sobie kochany Ojciec jak pan Piotr Dobrzański mnie pokochał i opiekuje się ciągle, chociaż teraz do Myślenic się przeniósł, zapoznaj mnie ze wszystkimi malarzami tutejszymi, wyrabia mi stosunki, krom zawsze chodzimy do kościoła, zwiedzamy starożytności, a gdy jego tutaj nie ma, prosi mnie, abym pisał do niego, co też robię (...)'. W kwietniu 1873 r. doniósł ojcu: 'Zapisywany teraz jestem przez Niego (...) do Akademii na wolnego słuchacza i on Mnie dostarcza książek, starając się, żeby ze mnie był człowiek całą gębą. Otóż kochany Ojciec, On mnie zabral na wystawę do Wiednia i to by było dla mnie z wielką korzyścią i z wielką wygodą. Z korzyścią, bo zna na wylot Wiedeń, wygodnie, bo na spółkę będziemy mieć mieszkanie, a On zaprowadzi się w domu w cukier, herbatę i itd., dalej porobi mi w Wiedniu znajomości ze światem artystycznym i z inteligencją naszą polityczną (...)'. Wyprawa ta doszła do skutku w lipcu tegoż roku, a Dobrzański wliczył w jej kosztą także wizytę u dentysty. Dobrzański, który jako jeden z pierwszych dostrzegł talent Malczewskiego, przez wiele lat dba o jego interesy, od początku pomaga mu sprzedawać obrazy i szkice, podsyła chętnych do portretowania. Zostawia mu meble, w czasie jednej z przeprowadzek, zapewniając prawie pusty pokój artysty (...). Zawsze ilekroć malarz o coś prosi, wspierał go finansowo. Jeśli nie mógł sam – udawał się po pomoc do przyjaciół'. Malczewski także przeżywał niepowodzenia zawodowe

i uczuciowe przyjaciela: 'Bawił tu Piotr przez kilka dni, mieszkał u mnie, zachwycony Włochami, klasyczną formą i Odrodzeniem sztuki, rozweselił mnie i rozjaśnił przez pewien czas. Pocziwy on jest bardzo, chociaż mu spokoju brakuje i jak wariat rzuca się i miota z życiem i jego obowiązkami. Szkoda, że się już dawniej nie ożenił, ale widać nie kochał się nigdy prawdziwie, a zakochać się gwałtem (...) widać nie można. Przywiózł mi fotografie różnych arcydzieł, medalik od Papieża i odjechał''. Śledząc dalszą wymianę epistolarną Dorota Kudelska zauważa: „Z biegiem lat charakter ich przyjaźni zmienia się. Malczewski nie potrzebuje już przewodnika artystycznego, zna już własną drogę. Jego nazwisko przyciąga nowych partnerów do dyskusji, pozyskuje także nowych mecenasów. Jednak mimo tego wdzięczność i wzajemna sympatia trwają przez całe lata. Dobrzański był sekretarzem artysty, prowadzi w jego imieniu część korespondencji, a w czasie I wojny światowej zarządzał majątkiem pozostawionym w Krakowie". Jacek Malczewski wielokrotnie upamiętnił swojego bliskiego przyjaciela. Najbardziej interesującym przykładem jest: „Portret Piotra Dobrzańskiego z autokarykaturą artysty w tle” znajdujący się w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki. Jest to jedno z dwóch powstałych podwójnych portretów, gdzie artysta umieścił swoją rysunkową karykaturę za plecami portretowanego. Taki zabieg świadczył o niebywałym szacunku Malczewskiego dla modela. Kolejna wyjątkowa praca przedstawiająca Piotra Dobrzańskiego pochodzi z Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu. W tle portretu ukazana jest scena walczącego na Pegazie Bellerofonta z Chimerą. Być może Dobrzański, silnie związany z tradycją niepodległościową, został przedstawiony pod postacią znanego z mitologii greckiej zwycięskiego Bellerofonta. Prezentowany portret należy do zupełnej innej grupy symbolicznej dzieł Jacka Malczewskiego. Poprzez zestawienie sylwetki dostojnego Piotra Hubala Dobrzańskiego, który z wykształcenia był doktorem praw, z postacią młodzieńca, artysta stworzył alegorię doświadczenia i młodości. Atrybutami postaci stały się kwiaty – młodość reprezentowana jest przez krwistoczerwony goździk, natomiast doświadczenie poprzez fioletową świerzbicę polną. W tle za postaciami, na szeroko ujętym horyzoncie rozgrywa się scena doskonale znana z twórczości Jacka Malczewskiego – taniec bachantek z satyrami. Intrygujące sceny flankują kompozycję – z lewej strony widzimy walkę satyra z kozą, natomiast po prawo kozioł pochyla się nad powaloną sylwetką człowieka. Nie wiemy, jaki dokładny sens płynie z wyjątkowego podwójnego portretu, ale z pewnością możemy odczytać uniwersalny przekaz metafory radości i bólek płynących z kolejnych etapów życia.



Portret Piotra Hubala Dobrzańskiego, ok. 1914, zbiory Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

7

JÓZEF KRZESZ-MĘCINA (1860 - 1934)

Ogród przed dworkiem

olej/tektura, 48 x 78 cm

sygnowany l.d.: 'J. Męcina Krzesz'

na odwrociu nalepka Paullusen & Co - wiedeńskiej firmy
reprodukującej graficznie dzieła sztuki

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 14 000 - 18 000

Józef Feliks Krzesz-Męcina studiując w Szkole Sztuk Pięknych u Władysława Łuszczkiewicza zachwycił Jana Matejkę swoim obrazem „Powrót Kozaków z Carogrodu”. Tą historyczną kompozycją zawdzięcza przeniesienie do tak zwanej „majsterszuli” krakowskiego mistrza. Studiując u Jana Matejki, Krzesz-Męcina uzyskał stypendium w Paryżu, gdzie spędził kolejne 10 lat. W tym czasie odbył wiele podróży artystycznych do Włoch, Anglii, Nowego Jorku, Florencji czy Monachium. Wreszcie w 1894 na stałe przeniósł się do rodzinnego Krakowa, gdzie pięć lat później zamieszkał we własnej willi na Dębnikach. Być może



różany ogród przedstawiony na opisywanym obrazie jest zacisznym kątem na tyłach krakowskiego domu artysty. Krzesz-Męcina wykonał kilka obrazów poświęconych właśnie temu fragmentowi ogrodu. Uginający się pod kwieciami krzewy róży doskonale harmonizują z przygaszoną bielą fasady willi. Różne odcienie zieleni bujnej roślinności otaczającej posiadłość, tworzą kompozycyjną klamrę dla kameralnego przedstawienia. Spokojny, letni ogród przedstawiony na prezentowanym obrazie, namalowany z tak wielkim urokiem i uczuciem z pewnością stanowił ważne miejsce w życiu jednego z najzdolniejszych uczniów Jana Matejki.



8

APOLONIUSZ KĘDZIERSKI (1861 - 1939)

"Rybak I"

olej/plótno, 53,5 x 95 cm
sygnowany p.d.: 'A. Kędzierski'
na odwrociu papierowa nalepka z Towarzystwa Artystów Polskich
"Sztuka" w Krakowie

cena wywoławcza: 70 000 zł
estymacja: 85 000 - 110 000

POCHODZENIE:
- kolekcja Aleksandry Mamelskiej

WYSTAWIANY:
- Towarzystwo Artystów Polskich "Sztuka"



„Wszędzie światło i powietrze zda się igra na płaszczyźnie obrazu, złoci się, ożywia lub też ginie niepostrzeżenie – jak w naturze”.

WŁADYSŁAW WANKIE





Rybak ("Łowienie węćierzem"), kolekcja prywatna, fot. DESA UNICUM

Apolonia Kędzińska należy do malarzy, w twórczości których temat wiejski zajmował ważne miejsce. Prezentowana praca olejna na pierwszym planie przedstawia rybaka unoszącego sak (sieć na ryby w kształcie worka). Postać męczyzny, ujęta frontalnie i przybliżona do widza, ukazana jest na tle sumarycznie ujętego pejzażu. Obraz utrzymany jest w tonacji żółci, brązów i szarych błękitów. „Rybak” malowany jest realistycznie, ale widoczne są także wpływy impresjonizmu i monachijskiego luminizmu, praca jest bowiem świadectwem dużej wrażliwości artysty na rolę światła i barwy w malarstwie. Prezentowana scena rodzajowa staje się przyczyną do zgłębienia problemu efektów barwnych w naturalnym oświetleniu – kompozycję rozjaśniają refleksy świetlne pojawiające się na lśniącej tafli wody, na linii szuwarów i jasnej płaszczyźnie nieba. W ujęciu światła oraz w niuansach kolorystycznych Władysław Wankie upatrywał przyczyny „rozedrgania” płótna, w którym objawia się pełen liryzmu stosunek artysty do mieszkańców wsi: „Kędziński jest lirykiem, pierwszorzędny nastrojowcem, naturą pogodną, słoneczną, wesołą przeważnie, co zazwyczaj bywa wskazówką jasności dzieła”.

Będąc uczniem radomskiego gimnazjum poznał malarza Józefa Brandta, który został jego pierwszym mistrzem. W czasie wakacji często był w posiadłości Brandta w Orońsku, gdzie szkolił się pod okiem mistrza. Orońsko miało dla malarza duże znaczenie także w późniejszych

etapach jego twórczości, ponieważ właśnie tam, podczas pierwszych studiów plenerowych, rozwijał swoje umiejętności malarskie. Obrazy z pierwszego okresu twórczości artysty wykazują silny wpływ nie tylko malarstwa Józefa Brandta i Chelmońskiego, lecz także sztuki francuskich impresjonistów, z których twórczością artysta zapoznał się podczas wystawy impresjonistów w Monachium w 1888 roku. Po powrocie z Akademii Sztuk Pięknych w Monachium artysta dużo podróżował po Polsce w poszukiwaniu tematów malarskich (odwiedzał okolice Opoczna i Kutna, Polesie, wybierał się także nad Narew). Dużą inspiracją dla Apoloniusza Kędzińskiego była wtedy twórczość Leona Wyczółkowskiego. Oba artystów łączyła poruszana tematyka i formuła malarska oscylująca między impresjonizmem a realizmem. Pod koniec XIX wieku Wyczółkowski stworzył cykl obrazów ukazujących rybaków zbierających sieci o zachodzie słońca, z których kilka wystawiono w Zachęcie. W 1907 roku odbyła się w Zachęcie wystawa prezentująca rodzajowe prace Apoloniusza Kędzińskiego, które także podejmowały tematykę rybacką. Artysta powracał do przedstawień rybaków nie raz, o czym świadczyć mogą jego słowa: „(...) zarzuciłem sieci malarskie na wybrzeżach Narwi z rybakami (...) z typami i z całą malowniczością wodną”. Mimo sukcesów artystycznych Kędziński często cierpiał biedę: „Żywiłem się zdobyczą na rzece i w polu, byłem rybakami z konieczności i 'Rybactwa' moc wtedy malowałem”.

Nr 50, 51 i 52

Ogóln. zb. № 3,135, 3,136 i 3,137
Wydawnictwa rok 60.

Grudzień 1919 r.

TYGODNIK ILLUSTROWANY



RYBAK

APOLONIUSZ KĘDZIERSKI

9

JÓZEF CHEŁMOŃSKI (1849 - 1914)

Puszcza litewska, 1907 r.

olej/plótno dublowane, 79,3 x 104,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI | 1907'
na odwrociu nalepka wystawowa z TZSP w Warszawie

cena wywoławcza: 280 000 zł
estymacja: 350 000 - 500 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Bolesława Durasewicza
- Salon Abe Gutnajera
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Tadeusz Matuszczak, Chelmoński poszukiwany, Radziejowice 2014, poz. nr 100

WYSTAWIANY:

- TZSP w Warszawie, 1907

OPINIE:

- opinia p. Tadeusza Matuszczaka





„Chełmoński rozumiał tę mowę [starych drzew] doskonale, potrafił tworzyć obrazy, w których odczuwamy każde, nawet najcichsze drgnienie życia w przyrodzie. Malując powalone, usychające pnie drzew, które stopniowo opanowują młode rośliny, bujnie rozwijające się w przyjaznym, łagodnym cieple wiosennego słońca, stworzył przejmującą wzruszeniem opowieść o przemijaniu, z którego rodzi się nowe życie. Wykroty leśne należą do grupy pejzaży Chełmońskiego ukazujących przyrodę dziką, oddaloną od ludzkich siedzib, wolną od jakiegokolwiek ingerencji człowieka”.

EWA MICKE-BRONIAREK, JÓZEF CHEŁMOŃSKI NA WIELKICH ŁOWACH NATURY, RADZIEJOWICE 2012, S. 36

Ostatni okres życia Chełmoński spędził w Polsce. Był to, przynajmniej od pierwszej dekady XX wieku, czas największego uznania dla jego twórczości. Organizowano mu kolejne wystawy, proszono o przysyłanie swoich znakomych płócien na pokazy zbiorowe i zapraszano do zasiadania w różnych, szacownych gremiach. Ten intensywny ruch na linii świat – Chełmoński odbywał się (paradoksalnie?) wtedy, kiedy artysta postanowił odsunąć się na bok, zamieszkując w mazowieckiej wsi Kuklówka.

Poznając biografię artysty, można odnieść wrażenie, że to „odosobnienie” (ujęte w cudzysłów, ponieważ nie było radykalne) było przede wszystkim zamieszkaniem blisko przyrody. Tej, którą malował również wtedy, kiedy był oddalony – mieszkając najpierw w Monachium, a potem w Paryżu. Zarzuty, które kierowano wobec jego twórczości, zwłaszcza w czasie pobytu nad Sekwaną, dotyczyły m.in. właśnie oddalenia od tego, co maluje. Chełmoński po powrocie do kraju najchętniej przedstawiał miejsca puste, rozległe i niezakłócone ludzką obecnością. „Puszcza litewska” to właśnie miejsce, gdzie ludzie nie docierają, toczy się natomiast bujne życie zwierząt i roślin. Prezentowany obraz nie jest zapewne ilustracją do „Pana Tadeusza”, warto go jednak przywołać. W czwartej księdze Mickiewicz (dla Chełmońskiego „świętość i prorok”) dał wspaniały opis serca puszczy: „Te puszcze stołeczne, ludziom nie znane tajniki / W języku swoim strzelcy zowią: mateczniki” (ks. IV, w. 567-8). To miejsce, gdzie nie ma ludzi (nie docierają tu), a między zwierzętami panuje rajska harmonia. Jest tu bezpiecznie i zwierzę nie powinno opuszczać tego miejsca („Glupi niedźwiedziu, gdybyś w mateczniku siedział / Nigdy by się o tobie Wojski nie dowiedział”, ks. IV, w. 569-70). To, co przedstawione na prezentowanym obrazie, to sytuacja analogiczna, a nie ilustracja. Przywołane fragmenty wskazują na duchowe (i już fizyczne) bytowanie w rejonach, które opisywał w „Panu Tadeuszu” Mickiewicz. „Puszcza litewska” to również umiejętne przedstawienie zwierzęcia.

Malarz robił to w sposób niezrównany. Nie chodzi tylko o mistrzowską obserwację przyrody, ale również o umiejętność nadawania światu zwierzęcemu cech ludzkich. Wystarczy przywołać „Odłot żurawi” (1871, kolekcja prywatna) czy „Kuropatwy na śniegu” (1891, Muzeum Narodowe w Warszawie) – gdzie czynności wykonywane przez zwierzęta łatwo nasuwają skojarzenia z ludzkimi. Tak jest również z gramolącym się niedźwiedziem w prezentowanej pracy. To, na co się właśnie wdrapał, nazywa się wykrotem – był to przedmiot wielu studiów rysunkowych i malarskich Chełmońskiego. Wywrócone drzewo – tracące życie bądź już pozbawione życia, będące jednak wciąż częścią większej całości – fascynowało artystę.

Można chyba na koniec zwolnić „Puszcze litewską” z obowiązku symbolizowania czy „mówienia” widzowi czegośkolwiek. Przed oczami rozciąga się bowiem wspaniały, gęsty las i temu nie musi towarzyszyć żaden komentarz.

Warto jeszcze przywołać słowa uczennicy Józefa Chełmońskiego, Pii Górskiej, która w ten sposób opisała spacer z artystą: „Dużo chodziłam z Chełmońskim na spacer, włócząc się z nim po lasach i polach, czasem z farbami, ale często bez. (...) Ciągłe przystawiał i słuchał, oglądał i wchłaniał przyrodę. (...) Przyroda była dla Chełmońskiego lekarstwem na wszystko. Gdy czuł się słaby i zmęczony (...), wychodził z domu, kładł się na trawę, która 'wyciąga wszelkie zło z człowieka', albo zaszywał się w lesie. Tam mu było najlepiej! Widzę go koczującego na mchu pod sosnami, patrzącego na kreskowany ornament ciemnego igliwia, pamiętam go wchłaniającego żywiczną woń boru z wymownym okrzykiem, 'że pachnie jak w niebie!' Gdziekolwiek stał las, było 'czarująco', za to każda poręba, każde 'szatkowanie' starodrzewia wstrząsało nim do głębi, jak widok pobojuwiska. Oczy mu wtenczas ciemniały, czoło się zasnuwało i mówił, że człowiek nie rozumie już mowy starych drzew” (Pia Górską, O Chełmońskim. Wspomnienia, Warszawa 1932, s. 84-85).



Józef Chelmoński, Puszcza – Wykroty leśne, ok. 1902, zbiory MNW, źródło: MNW Cyfrowe

10

JÓZEF CHEŁMOŃSKI (1849 - 1914)

Orka, około 1896 r.

olej/plótno naklejone na tekturę, 20,5 x 36 cm

sygnowany l.d.: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI'

na odwrociu potwierdzenie dra Kazimierza Buczkowskiego wypisany atramentem: "Obraz niniejszy malowany olejno na płótnie nalepionym na tekturę | wymiary w. 20 cm, sz. 35 (płótno) sygnowany z lewej u dołu majuskułą | JÓZEF CHEŁMOŃSKI jest według mego przekonania oryginalną pracą | Józefa Chełmońskiego (1849-1914). | Obrazek przedstawia chłopą ubranego w płótniankę i kaszkiet, orzącego | rolę pługiem zaprzężonym w parę wołów idących w stronę prawą | Po lewej na dalszym planie dwa krzyże za nimi w głębi chaty. Przed | skibami oraz w powietrzu unoszą się ptaki; Niebo pogodne z jasnymi chmurami w jednej linii rozłożonymi. (Niebo to było retuszowane) | Kraków 10.VII.43 [podpis] KBuczkowski" na odwrociu ramy, na papierowej naklejce napisane atramentem wyrazy: "Opinogóra | A.Krasi[ński]"

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 55 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Adama hr. Krasińskiego, Opinogóra (?)
- kolekcja prywatna, Polska

OPINIE:

- opinia p.Tadeusza Matuszczaka z dnia 15.10.2016



„Jak wszyscy wielcy, Chełmoński jest absolutnym twórcą swych dzieł, odkrywcą całych światów malarskich, wynalazcą nowych idei plastycznych, nowych wartości i własnych form w sztuce [...] Przeszedłszy okres tężyzny, czasy ruchu, nadmiaru życia, wszedł na drogę twórczości wyłącznie uczuciowej, kontemplacyjnej. Prace z czasów ostatnich, to tęskne wizje za czymś wyższym i najwyższym w świecie”.





Józef Chelmoński, Orka, karta ze szkicownika, Rys. Pol. 5955, Muzeum Narodowe w Warszawie

Temat orki pojawiał się wielokrotnie w realistycznym, a potem modernistycznym polskim malarstwie. Związek pracującego z ziemią był różnie interpretowany przez kolejnych artystów. Podjął się go m.in. przyjaciel Józefa Chelmońskiego, Stanisław Witkiewicz („Orka”, 1875, Muzeum Sztuki w Łodzi nr inw. MS/SP/M/195). Wybrał tu szczególnie trudny moment podejścia z pługiem pod górę – uciążliwy zarówno dla pracującego człowieka, jak też chudych i sprawiających wrażenie wygłodniałych koni. W 1896 roku Józef Chelmoński namalował monumentalny obraz „Orka” (1896, olej na płótnie, 144 x 217, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Mp 1294). Tutaj praca, choć niewątpliwie ciężka, nie sprawia wrażenia wyroku. Orzący trudzi się, ale na niebie ma miejsce cudowny spektakl przyrody. Istotna jest również obecność krzyża, nadająca trudowi wymiar religijny i charakter moralny. Prezentowany szkic olejny pt. „Orka” można uznać za projekt do tego właśnie obrazu. Przyjaciel artysty Adam hr. Krasiński zamówił u niego obraz mający wyobrażać „pracę”, pozostawiając swobodę odnośnie kompozycji. Malarz uznał bronującego pole chłopca za najpełniejszą realizację zadanego tematu. Analogia z „Orką” znajdującą się w Poznaniu oraz opis na odwrociu ramy („Opinogóra [A. Krasiński]”) mogą wskazywać, że oferowana praca została wręczona Krasińskiemu jako projekt do mającej powstać docelowej dużej kompozycji. Droga do niej wiodła przez rysunki ze szkicownika, znajdującego się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (Rys. Pol. 5955/I-22). Wykazują one szczególnie bliskie pokrewieństwo z prezentowaną „Orką”. Józef Chelmoński po studiach w Monachium i kilkuletnim pobycie w Warszawie, zrażony nieprzychylnym stosunkiem krytyki do swojego malarstwa, wyjechał do Paryża. Warto wspomnieć, że na jego twórczość narzekali nie tylko zapomniani już dziś krytycy, lecz także wybitni pisarze – np. Bolesław Prus. Pobyt we Francji, rozpoczęty w 1875, trwał przez dwanaście lat. Pierwszy okres to czas powodzenia: obrazy dobrze się sprzedawały zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych (monografista Chelmońskiego Maciej Masłowski ocenił, że przez sześć lat za ocean trafiło ok. 100 płócien artysty, zob. Maciej Masłowski, „Józef Chelmoński”, Warszawa 1973, s. 132). Malarz w tym czasie ożenił się i sprowadził żonę do Paryża, i po raz pierwszy w życiu stać było go na prowadzenie normalnego życia. Okupione było to jednak morderczą pracą, która za cel miała wytworzenie jak największej liczby obrazów. Odbiło się to na jakości – zauważyli to obserwujący z daleka polscy krytycy, a wśród nich dwaj przyjaciele artysty – Stanisław Witkiewicz i Adam Chmielewski. Listy obu pisane z kraju musiały dać Chelmońskiemu do myślenia i wpłynąć na późniejszą decyzję o opuszczeniu Paryża. Witkiewicz zwrócił uwagę (list z dn. 20 października, ok. 1885 r.) na podnoszony również przez innych problem, że nieposiadanie przed oczami rzeczy, które się maluje,



Józef Chelmoński, Orka, 1896, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Wiki CC

zmusza do używania pamięci (przedstawianej tu jako wroga dobrego malarza) i wtrąca w manieryczność. Chmielewski natomiast (będący już wówczas zakonnikiem) prosił przyjaciela (list z października 1880 r.), by zatroszczył się o sprawy ostateczne, a nie tylko doczesne. Te dwa głosy musiały przyczynić się do powrotu artysty do Polski. Przyczyniła się do tego również zmiana prawa w Stanach Zjednoczonych – w 1881 roku Amerykanie nałożyli olbrzymie cło wwozowe na dzieła sztuki. Upagniony okres stabilizacji kończył się, a zaczynał drugi – trudniejszy okres pobytu nad Sekwaną. Żeby zaradzić trudnościom finansowym parał się wówczas (od 1884 roku) tworzeniem ilustracji dla „Le Monde Illustré” i dla prasy krajowej. Praca ta nie dawała jednak komfortu. Trudności natury finansowej, artystycznej i duchowej (w typowym dla Chelmońskiego splocie łączącym przynajmniej te dwie ostatnie dziedziny) spowodowały jego powrót do Polski w 1887 roku. Jeszcze przed wyjazdem napisał w liście do swojego nauczyciela – Wojciecha Gersona, że „dlatego malarstwo Francuzów stoi tak wysoko, bo mają pejzażystów pracujących po polach” (list z dn. 21 czerwca 1886 r.). Francuskie malarstwo pejzażowe było dla Chelmońskiego ważnym impulsem dla odnowy twórczości. Malarz jest czasem przedstawiany jako nieulegający obcym wpływom malarz Sarmata. Nie był nim jednak w (ewentualnym) złym znaczeniu tych słów. Nie był zamknięty na naukę – we Francji skorzystał na kontakcie z twórczością choćby Jules’a Bretona, Charles’a-François’a Daubigny czy Rosy Bonheur. Tak jak Francuzi, Chelmoński chciał malować „czysty pejzaż”, o którym wiele rozmawiał ze swoim nowym paryskim przyjacielem – Janem Stanisławskim. Można, ryzykując uproszczenie, powiedzieć, że tą francuską zasadę chciał zastosować w Polsce do ojczystego krajobrazu. W 1889 roku, dwa lata po powrocie do kraju, Józef Chelmoński zamieszkał w Kuklówce, wiosce leżącej niedaleko Łowicza. Otoczył się tym samym płaskim i monotonnym krajobrazem Mazowsza. Kupił tu nieduży drewniany dworek i kilka mórg ziemi, których uprawą sam się zajmował. Chelmoński rozstał się w tym czasie z żoną i w Kuklówce mieszkał sam. Choć wciąż był aktywny (posyłał obrazy na wystawy, spotykał się z ludźmi – zarówno z okolicy, jak też z odwiedzającymi go przyjaciółmi), to ten ostatni okres w jego życiu naznaczony był świadomości wybraną samotnością. Jak wspominała jego przyjaciółka Pia Górka: „(...) dwie rzeczy, które go wówczas najbardziej obchodziły to wspaniałość przyrody, którą zapamiętał, niemal panteistycznie uwielbiał, a także poszukiwanie żywego, niekłamliwego stosunku do religii” (Pia Górka, „O Chelmońskim. Wspomnienia”, Warszawa 1932, s. 19). Prezentowany obraz wiąże się więc z pewnym etapem rozwoju duchowego artysty. Zaś ta niewielka postać orzącego robi to, czym – szukając pocieszenia – zajmował się sam malarz.

89810

*Prof. Andr. Krasinskiemu
z kolekcji twórców
J. Chelmonskiego
Redaktor*

JÓZEFOWI CHEŁMOŃSKIEMU W HOŁDZIE ZIEMIA ŁOWICKA

IM
1934



PORTRET CHEŁMOŃSKIEGO
PRZEZ L. WYCZOLKOWSKIEGO

KWIECIEŃ 1934 ROKU

II

RAFAŁ MALCZEWSKI (1892 - 1965)

Pejzaż, z cyklu "Centralny Okręg Przemysłowy", 1938 r.

olej/tektura, 71 x 101 cm
sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'
na odwrociu nalepki depozytowe
z Muzeum Narodowego w Warszawie

cena wywoławcza: 150 000 zł[†]
estymacja: 180 000 - 300 000

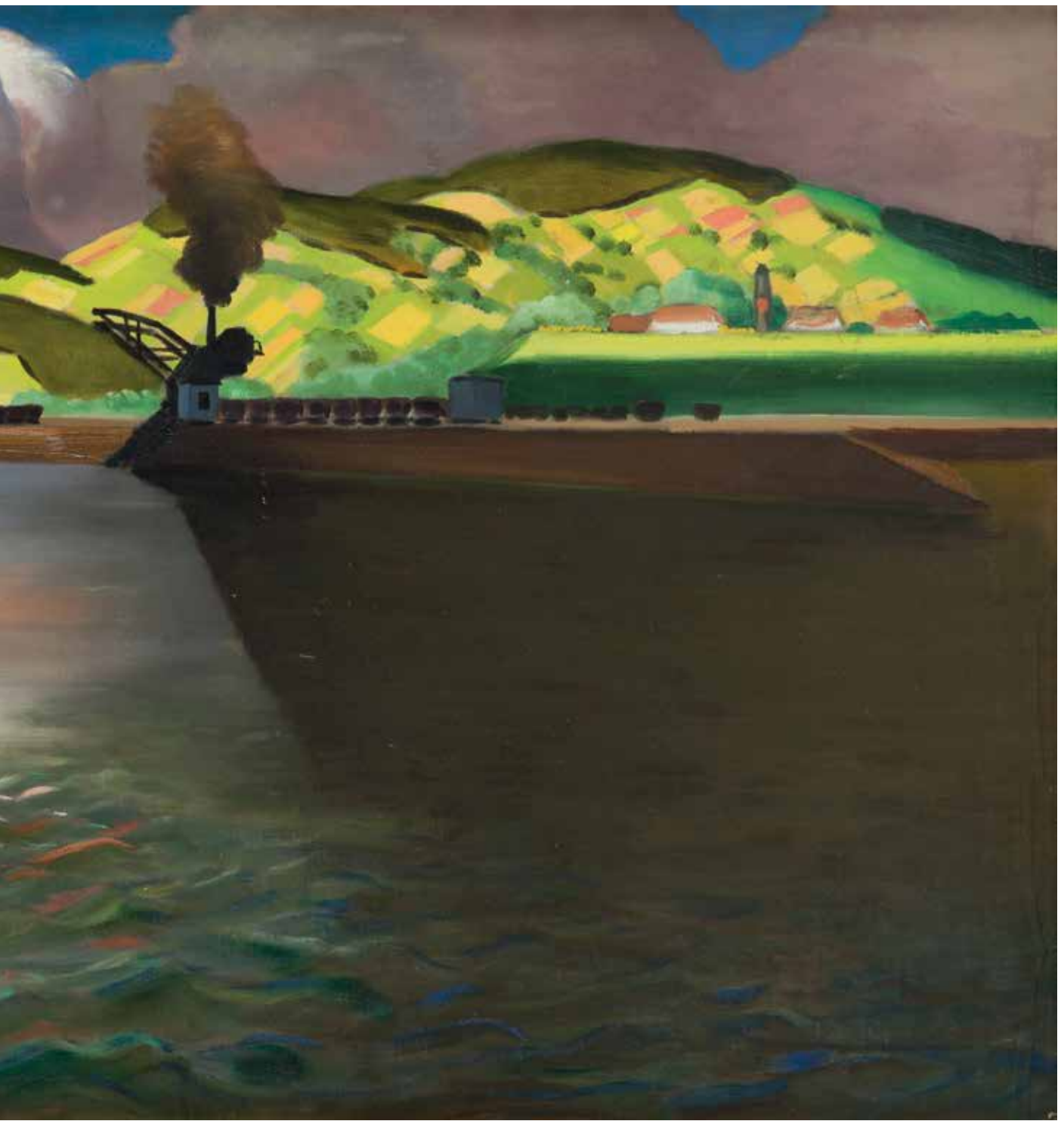
POCHODZNIĘ:

- obraz był depozytem w Muzeum Narodowym w Warszawie



„Industrializacja, zdehumanizowana przestrzeń w obrazach Malczewskiego nie przeraża, gdyż jest przede wszystkim znakiem nadziei i ‘wielkiego jutra’. Jego zachwyt nad Śląskiem i realizacjami Centralnego Okręgu Przemysłowego wynikał z utożsamienia się z przemianami gospodarczymi, politycznymi i socjologicznymi II Rzeczypospolitej oraz ich pełną akceptacją”.

ANNA KRÓL, CENTRALNY OKRĘG PRZEMYSŁOWY – REPORTAŻ MALARSKI 1938, STAŁOWA WOLA 2008, S. 5





Barka na rzece, 1938 r., olej/plótno, 72,5 x 100 cm, kolekcja prywatna, fot. DESA UNICUM

Prezentowany obraz jest pejzażem z elementami wskazującymi na industrialny charakter przedstawionej okolicy. U stóp zielonych pagórków, nad brzegiem wody znajduje się nasyp, na którym widać pociąg. Wożą one węgiel, czego widomym znakiem jest czarna chmura, zajmująca centrum kompozycji. Miesza się ona z fioletowymi, ciemniejszymi chmurami horyzontu. Oferowany obraz jest rzadkością – pozostałością po eskapadzie Rafała Malczewskiego do powstającego pod koniec lat 30. Centralnego Okręgu Przemysłowego. Wyprawa ta była czymś niespotykanym zarówno w polskiej, jak i w europejskiej sztuce tego czasu. Powstało wówczas 40 prac w różnych technikach (rysunki ołówkiem, akwarele, obrazy olejne). Malczewski robił zdjęcia i sporządzał notatki. Pracował częściowo w pracowni, a częściowo w plenerze. Z całej, powstałej w 1938 roku, serii odnaleziono zaledwie kilkanaście prac. „Wędrując wśród hałd, ziemią kształtowaną nie zamysłem przyrody czy ręką rolnika, lecz prawami potężnego surowcowego przemysłu, służącą za śmietnik na wyprute z głębi patroszonych pokładów bebecchy, na zapiekłe szlaki, dziwaczne pagóry kształtu olbrzymich trumien posmarowanych na czarno, dymiących błękitnymi smugami, wśród rozlewisk, bagien, poletek zbóż, zapadli i wądołów wygrzebanych w żółtych piaskach potrzebnych na zamulkę, dziwiłem się, że ten pejzaż nie zwałił poza mną nikogo z malarzy” (Rafał Malczewski, Plastyk

na Śląsku, „Wiadomości Literackie” nr 48, 15 XI 1936, s. 20). W taki sposób, typowym dla siebie – sugestywnym i obrazowym językiem, opisywał Rafał Malczewski jedną ze swoich dwóch wielkich malarskich przygód lat 30. Ta dekada była czasem zmiany. Artysta rozstał się ze swoją pierwszą żoną. Jakby próbując opuścić świat, który zbudował przez wiele lat w Zakopanem – rozpoczął podróże po Polsce. Jego towarzyszką była w nich Zofia Mikucka, jego przyszła żona, z którą związany był aż do śmierci w Kanadzie. Dla Malczewskiego te podróże były poszukiwaniami nowych malarskich tematów i próbą zobaczenia Polski na nowo – okazały się również ostatnim spojrzeniem na Polskę przed emigracją w 1939 roku. Obie peregrynacje noszą miano „malarskich reportaży”. Określenie to sprawia wrażenie oksymoronu – można by się spodziewać raczej „akwarelowych reportaży”. Jednak ta sprzeczność jest celowa. Malarstwo olejne kojarzy się z trwałością, a właśnie ta cecha była potrzebna zamawiającym drugi reportaż – z Centralnego Okręgu Przemysłowego. To zamówienie było przejawem mecenatu państwowego w II Rzeczypospolitej czy, mówiąc ściślej, próbą wykorzystania sztuki do celów propagandowych. Jak się okazało wybór artysty był trafny nie tylko ze względu na sprawność pozwalającą szybko ukończyć pracę, lecz także ze względu na artystyczną jakość obrazów. Malczewski miał jeszcze tę zaletę, że był przenikliwym obserwatorem

JEDZIEMY do COPU

Centralny Okręg Przemysłowy — to źródło wiary w potęgę Narodu Polskiego

**W dniach od 3—9 czerwca r. b.
odbędzie się pięciodniowa wycieczka
pociągiem turystycznym do COPU**

Odjazd 3 VI. po godz. 20⁰⁰ - Powrót 9 VI. około godz. 7⁰⁰

Program wycieczki przewiduje: zwiedzenie fabryki amunicji w Skarżysku K., zwiedzenie grodu nadwiślańskiego Sandomierza, Zakładów Południowych w Stalowej Woli i Nisku, fabryki H. Cegielski w Rzeszowie, i „Stomil” w Dębicy, Zakładów Azot. w Mościcach, zwiedzenie Tarnowa, ewent. Wieliczki oraz udział w procesji Bożego Ciała w Krakowie, złożenie wieńca na trumnie ś. p. Wielkiego Marszałka Józefa Piłsudskiego na Wawelu i zwiedzenie Pałacu Prasy. (Poza tym za dodatkową opłatą zapory wodnej w Rożnowie).

**Całkowity koszt wycieczki
z POZNANIA wynosi 49.⁵⁰ zł**

Cena ta obejmuje: przejazd, noclegi w wagonach turystycznych, utrzymanie i zwiedzenie. Podróżni z poza Poznania w promieniu 20–150 km korzystający z 50% ulgi dojazdowej.

Ilość miejsc ściśle ograniczona!

Zapisać na wycieczkę do do 1 czerwca r. b. przyjmując P. B. P. „Orbis” w Poznaniu, Ostrowie, Kaliszu, Lesznie, Inowrocławiu i w Gnieźnie

UWAGI: Kierown. wycieczki zastrzega sobie prawo zmiany programu zwiedzeń, odwołanie pociągu z powodu niedost. Ilości zgłoszeń oraz niesprzyjające na wycieczkę bez podania powodów

Wydruk z Kalendarza Kulturalnego Powszechnego 1936

Wydruk z Kalendarza Kulturalnego Powszechnego 1936

„Jedziemy do COPu”, afisz reklamujący wycieczkę krajoznawczą do Centralnego Ośrodka Przemysłowego, lata 30. XX w., zbiory Biblioteki Narodowej, sygnatura DZS XVIII A 2g, źródło: POLONA

i utalentowanym pisarzem. Na łamach „Gazety Polskiej” zamieszczał w 1938 roku literackie felietony z odwiedzanych miejsc, ilustrowane własnymi rysunkami.

Centralny Okręg Przemysłowy był największym projektem industrializacyjnym okresu międzywojnia. Objął 44 powiaty centralnej i południowej części kraju. Lokalizacja była podyktowana nie tylko chęcią zapewnienia pracy jak największej liczbie obywateli, ale również przekonaniem, pochodzącym z czasu I wojny światowej, że jest to „bezpieczny trójkąt”, do którego nie dolecą ani niemieckie, ani radzieckie samoloty (już w trakcie powstawania okręgu zwiększył się jednak zasięg lotu samolotów).

Budowa COP-u rozpoczęła się w 1936 roku i nieukończona trwała do wybuchu drugiej wojny światowej. Była zresztą związana z wojną w tym sensie, że projektodawcy mieli świadomość nie tylko konieczności ograniczenia bezrobocia, lecz także stworzenia w kraju przemysłu zbrojeniowego. Przedsięwzięcie budziło w ludziach niebywały entuzjazm. Społeczeństwo dostrzegło w nim zarówno szansę zaradzenia skutkom wielkiego kryzysu, jak i perspektywę zwiększenia obronności kraju — czy wręcz jego ekspansywnej siły. Jeden z memoriałów dotyczący powstania COP-u, napisany przez wybitnego ekonomistę Stefan Kosieradzkiego, otwierały takie zdania: „Hasła podniesienia Polski wzwyż i wzmocnienia

jej potęgi obronnej wstrząsnęły głęboko duszą całego narodu. Myśli Naczelnego Wodza powinny przeniknąć cały organizm państwowy Polski i stać się wskaźnikiem dla wszystkich programów i działań. Podstawą tych myśli jest wiara w olbrzymie siły żywotne i ekspansywne narodu polskiego. Kto nie ma tej wiary i nie ma przed oczyma wizji potężnej Polski, nie jest zdolny powziąć koniecznych decyzji i nie widzi dróg, które prowadzą do celu” (Władysław Kosieradzki, Plan Centralnego Okręgu Przemysłowego: memoriał z dn. 15 listopada 1936 r., Warszawa 1936). Przywołany fragment wskazuje na zapał i entuzjazm związany z całym przedsięwzięciem. Ich wyrazem były m.in. wycieczki organizowane w celu zwiedzenia powstającego kompleksu.

Choć trudno wątpić w entuzjazm Malczewskiego (bardziej natury estetycznej czy politycznej?) to warto przywołać jeszcze wypowiedź świetnego krytyka Mieczysława Wallisa, który przenikliwie spojrzał na industrialne (śląskie) obrazy malarza: „Motywem przewodnim jego dawnej twórczości była znikomość człowieka, drobnych figurek ludzkich wobec ogromu przyrody (...), tak teraz do tego zagubienia się wobec nieskończoności natury przybywa jeszcze zatracenie się człowieka wobec własnego dzieła, wobec potężnego, imponującego świata techniki” (Mieczysław Wallis, Poezja Czarnego Śląska, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 22, s. 22).

TYTUS CZYŻEWSKI (1880 - 1945)

Martwa natura z kwiatami i jabłkami na stole

olej/plótno, 65 x 76 cm
sygnowany l.d.: 'Tytus | Czyżewski'

cena wywoławcza: 80 000 zł
estymacja: 100 000 - 160 000

„Najbardziej ulubioną dziedziną malarskiej medytacji są chyba w tym czasie dla Czyżewskiego martwe natury. Organizuje je w sposób trochę ryzykowny, stłaczając stale powtarzające się rekwizyty, zaskakujące właściwie swoją banalnością: dzbanuszek, butelki, kosz, doniczkowe kwiaty (...). Ale doczesna mizerność przedmiotów znika na płótnach, gdzie zamienione w barwne fantomy układają się w drżące i migotliwe harmonie. Nie ma tu żadnych planów malarskich, żadnych głębi, jest tylko płaszczyzna nieokreślona, żyjąca poza wszelką przestrzenią. Płaszczyzna, na której objawiło się wibrujące życie koloru”.



Prezentowany obraz pochodzi z późniejszego okresu twórczości Tytusa Czyżewskiego i można go zapewne datować na lata 30. kiedy wrócił do Polski. W tym czasie zapamiętany głównie jako pionier polskiej awangardy artysta tworzył obrazy kolorystyczne (kapistowskie). Współcześnie ten sposób malowania uważany jest za bardziej zachowawczy, dlatego może (jako głos przeciwwagi dla takiego poglądu) warto przywołać słowa Mieczysława Sterlinga, który pisał w „Wiadomościach Literackich”: „Entuzjazm dla sztuki, gorliwość pracy, zdawanie sobie sprawy z podjętego trudu, z możliwości wzbudzania niechęci w społeczeństwie polskim, którego miłość pragną zdobyć, rozmach europejski, słowem wszystko, co tkwi w pojęciu młodości, jest w kapistach”. Dla tych ostatnich, polskich 15 lat twórczości dominującym gatunkiem stała się martwa natura. W pracach z tego czasu widoczne są nawiązania do głęboko zintegrowanej twórczości Cézanne’a i Bonnard’a. W prezentowanej pracy przestrzeń została ograniczona do głębokości stołu. Będąc w centrum kompozycji kwiaty mają swoistą konkurencję w walce o uwagę widza w postaci ściany. Ta partia obrazu została zbudowana dynamicznymi, krótkimi pociągnięciami pędzla. O okresie, z którego pochodzi prezentowane płótno, tak pisała Joanna Pollakówna: „Teraz to przychodzi szeroki czas koloru. Lata warszawskie są okresem stabilizacji twórczej – i wreszcie – względnej stabilizacji materialnej. Mając za sojuszników możny i dominujący w polskim życiu klan Kapistów, Czyżewski wiele wystawia, wiele drukuje. Staje wreszcie na tym progu życiowym, którego osiągnięcie jest konieczne, by los ludzki nie zamykał się gorzkim, ujemnym bilansem – progu rozpoczynającym bardziej zaciszny okres potwierdzeń i z zewnątrz płynącej aprobaty. Obraz Czyżewskiego nasycił teraz migotliwa substancja barwna. (...) Malarz tworzy obraz świata. Więc już nie światów tworzenie, nie 'kontynuacja dzieła bożego bez brania go na serio', jak w latach młodości. Teraz nadeszła pora harmonijnego odtwarzania zjawisk i rzeczy, w doskonałym z nim zjednoczeniu, branie w siebie, zachwyt” („Tytus Czyżewski”, katalog wystawy, oprac. J. Pollakówna, M. Dąbrowska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1974, s. 9).

Tytus Czyżewski studiował w latach 1902-7 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera i Leona Wyczółkowskiego. Uzupełnił wykształcenie w Paryżu między rokiem 1907 a 1909 (tutaj zetknął się ze sztuką Cézanne’a, która głęboko na niego oddziaływała).

Na lata 1910-12 datuje się jego kolejny pobyt nad Sekwaną, gdzie odrobił lekcję kubizmu. Po powrocie do Krakowa wystawiał z Eugeniuszem Zakim i braćmi Pronaszko. Ich artystyczna działalność była odpowiedzią na twórczość uznanych już wówczas plastyków młodopolskich. Okres po I wojnie światowej znaczą prace Czyżewskiego nad nową koncepcją obrazu. Te interesujące poszukiwania polegały na rozbijaniu obrazowej płaszczyzny za pomocą elementów z drewna i dykty. Wobec tych prób naturalnym było przystąpienie artysty do grupy otwierającej historię polskiej awangardy – Ekspresjonistów Polskich (przemianowanych w 1919 na Formistów). Przez pięć lat, aż do rozwiązania grupy (1922), wziął udział we wszystkich jej wystawach. Następne lata spędził w Paryżu, z którego definitywnie wrócił do Polski w 1930 roku. Czas nad Sekwaną poświęcił intensywnej pracy twórczej oraz licznym podróżom po Europie. Jeszcze w 1927 roku wziął w Warszawie udział w wystawie podsumowującej działalność Formistów (warszawskie TZSP). Skłaniał się już jednak w tym czasie ku bardziej tradycyjnym rozwiązaniom formalnym. Około 1925 roku zetknął się w Paryżu z członkami Komitetu Paryskiego i po powrocie do kraju wpisał się swoją działalnością (zarówno artystyczną, jak i pisarską) w nurt kolorystyczny. W 1934 roku wszedł w skład redakcji „Głosu Plastyków”, reprezentującego to środowisko malarskie. Ostatni rok życia spędził w Krakowie, gdzie przeniósł się z Warszawy. Artysta nie tylko malował, ale również pisał – była to równorzędna część jego twórczości. Sam projektował typografię i ilustrował swoje książki (m.in. „Osieć i słońce w metamorfozie” z 1922 roku). W okresie krakowskim pracował również jako scenograf-projektant, dekorując salę Gałki Muszkatolowej.



Tytus Czyżewski, Autoportret, Cyfrowe MNW

JÓZEF PANKIEWICZ (1866 - 1940)

Pejzaż z Cassis, 1928 r.

olej/deska, 33 x 42 cm

sygnowany l.d.: 'Pankiewicz'

na odwrociu nalepka: 'Muzeum Narodowe | w Warszawie | p. 734/05/2'

cena wywoławcza: 65 000 zł

estymacja: 90 000 - 140 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Wojciecha Fibaka
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Józef Pankiewicz życie i dzieło. Artyscie w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 173, poz. 43 I
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Wrocław 1998, s. 37 (il.)
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe, oprac. Władysława Jaworska, Warszawa - Poznań - Kraków 1992, s. 49 (il.)

WYSTAWIANY:

- Józef Pankiewicz życie i dzieło, Artyscie w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, 9.01-26.03.2006
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Stary Ratusz, 30.10-31.12.1998
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23.05-9.08.1992

„Z pozoru tak łatwa w odbiorze sztuka Pankiewicza, opowiadająca w pejzażach o pięknie świata, a w martwych naturach o urodzie rzeczy, z rzadka ukazująca człowieka, pozbawiona właściwie odniesień literackich czy historycznych, wymaga od widza czy komentatora szczególnej wrażliwości i skupienia. Skłania do podążania za chłodną, analityczną myślą twórcy dla docenienia kunsztu i wielkości jego dokonań”.





Józef Pankiewicz, Pejzaż z La Ciotat, 1936, Cyfrowe MNW



Józef Pankiewicz, Pejzaż południowy z domem, 1924, kolekcja prywatna, fot. DESA UNICUM

„Blisko 40 lat mija, jak pierwszy raz przyjechałem do Paryża z zapasem entuzjazmu i pragnieniem poznania i zrozumienia sztuki. (...) Po długim dopiero szukaniu i błądzeniu, dzięki doświadczeniu, dochodzi się do przekonania, że jest tylko jedna, najprostsza droga, ta która zaczyna się we wrażliwości, a prowadzi do świadomości. Tą drogą idąc, odkrywa się i autentyfikuje naturę: prawda istnieje tylko w sztuce! Tak, ale ten wielki rezultat osiągnąć się daje bardzo rzadko. Trzeba dużo talentu i wiele pracy, zanim opanuje się środki do wypowiedzenia się szczerego, bezpośredniego, nieraz energii i sił, i talentu zabraknie. (...) Przebyłem już długą drogę, lecz mam wrażenie, że dopiero na nią wkraczam i że cel wciąż daleki” (tamże, s. LVIII).

Józef Pankiewicz wygłosił powyższe słowa w przemówieniu z okazji przyznania mu orderu Legii Honorowej podczas uroczystego bankietu w Café Voltaire. Wręczeniu Krzyża Kawalerskiego towarzyszyły liczne listy gratulacyjne wysłane przez przyjaciół z Polski oraz uczniów malarza – Józefa Czapskiego, Mojżesza Kislinga i Leopolda Gottlieba. Kilka miesięcy później małżeństwo Pankiewiczów wyjechało do Cassis, niewielkiego miasta położonego w okolicach Marsylii. Koloryt tamtejszego pejzażu, który cechują strome wapienne klify, gaje oliwne i winnice oraz niewielkie masywy górskie, oddał wtedy artysta w kilkunastu pracach olejnych. Bliski plan prezentowanej pracy wypełniają rozłożyste drzewa oliwne, które kierują spojrzenie odbiorcy w dal, na widoczny w tle masyw Couronne de Charlemagne. Pełną powietrza kompozycję cechują jasne i świetliste tony; gamę barwną artysta sprowadził do oliwkowej zieleni, ciepłych brązów i błękitów. Prezentowana praca stworzona została w okresie, w którym Pankiewicz powrócił do tradycyjnego malarstwa walorowego, o czym świadczą miętko budowane kształty kładzione płynną plamą barwną, gradacją walorów i modelunek światłocieniowy.

Charakterystycznie wypiętrzony masyw górski znajdujący się okolicach Cassis stał się częstym motywem prac olejnych namalowanych w 1928 roku. Powstały wtedy odmienne układy kompozycyjne przedstawiające masyw w różnym oświetleniu. W zależności od ukazywanej pory dnia pejzaże z Cassis malowane są w chłodnej błękitnej tonacji lub przy użyciu nasyconych czerwieni. „Pankiewicz, zawsze wierny wzorom natury, przenosząc się w 1928 roku na wakacje do Cassis, podporządkował wrażenia wzrokowe rudymetom tamtejszego krajobrazu. Przykuł jego uwagę dominujący na tym łagodnie pofalowanym skrawku ziemi wypiętrzony skalny grzebień, rozciągnięty horyzontalnie jak zębate mury obronne”.

Motyw pejzażu śródziemnomorskiego posłużył Pankiewiczowi przy realizacji malowideł do Kaplicy Królewskiej w Zamku na Wawelu, których wykonania artysta podjął się w 1929 roku. Ważną analogię formalną stanowić może tondo z lewej fasety kaplicy przedstawiające odpoczynek Świętej Rodziny w czasie ucieczki do Egiptu. Te same drzewa oliwne i wysokie pinie, które wypełniały przestrzeń śródziemnomorskich pejzaży z Cassis, stały się istotnym elementem kompozycyjnym wawelskiego malowidła.

Józef Pankiewicz odbył jeszcze kilka podróży plenerowych na południe Francji (odwiedził Cassis, Sanary, La Ciotat i Saint-Tropez), aby wraz z początkiem II wojny światowej osiąść tam na stałe. W 1939 roku małżeństwo Pankiewiczów znalazło schronienie w domu francuskiego rzeźbiarza Jeana Claude'a de Saint-Marceau w La Ciotat, z którego żoną byli zaprzyjaźnieni. Ostatnimi pracami powstałymi w posiadłości rodziny de Saint-Marceau były pejzaże przedstawiające gaje oliwne i winnice. Koloryt francuskiego pejzażu pozostał do końca źródłem inspiracji dla malarstwa Józefa Pankiewicza.



Józef Pankiewicz, Paryż 1928, fot. NAC

14

MELA MUTER (1876 - 1967)

Pejzaż z mostem

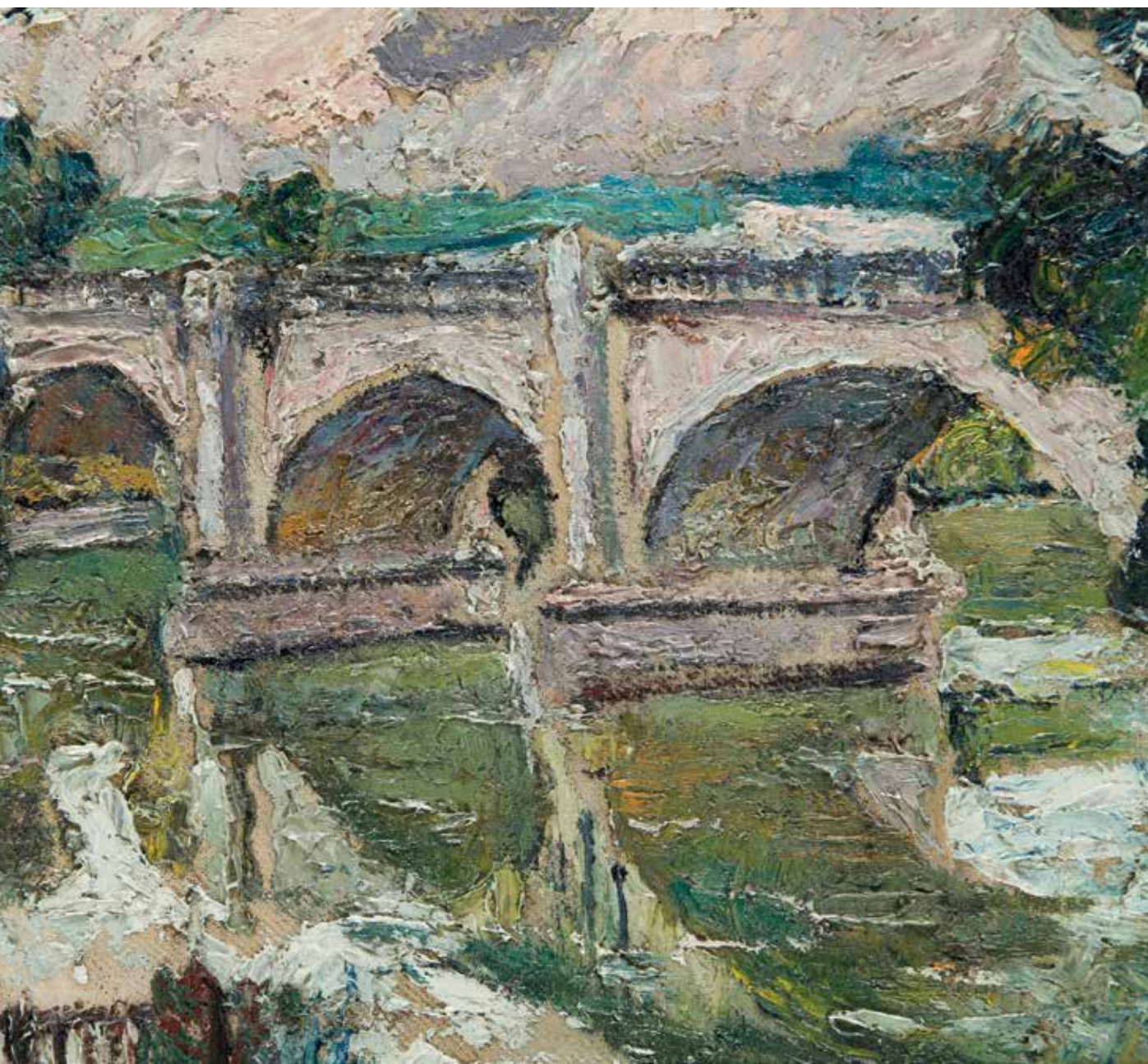
olej/plótno, 38,5 x 46 cm
na odwrociu papierowa nalepka z Maxwell Galleries w San Francisco

cena wywoławcza: 75 000 zł[†]
estymacja: 90 000 - 150 000

POCHODZENIE:

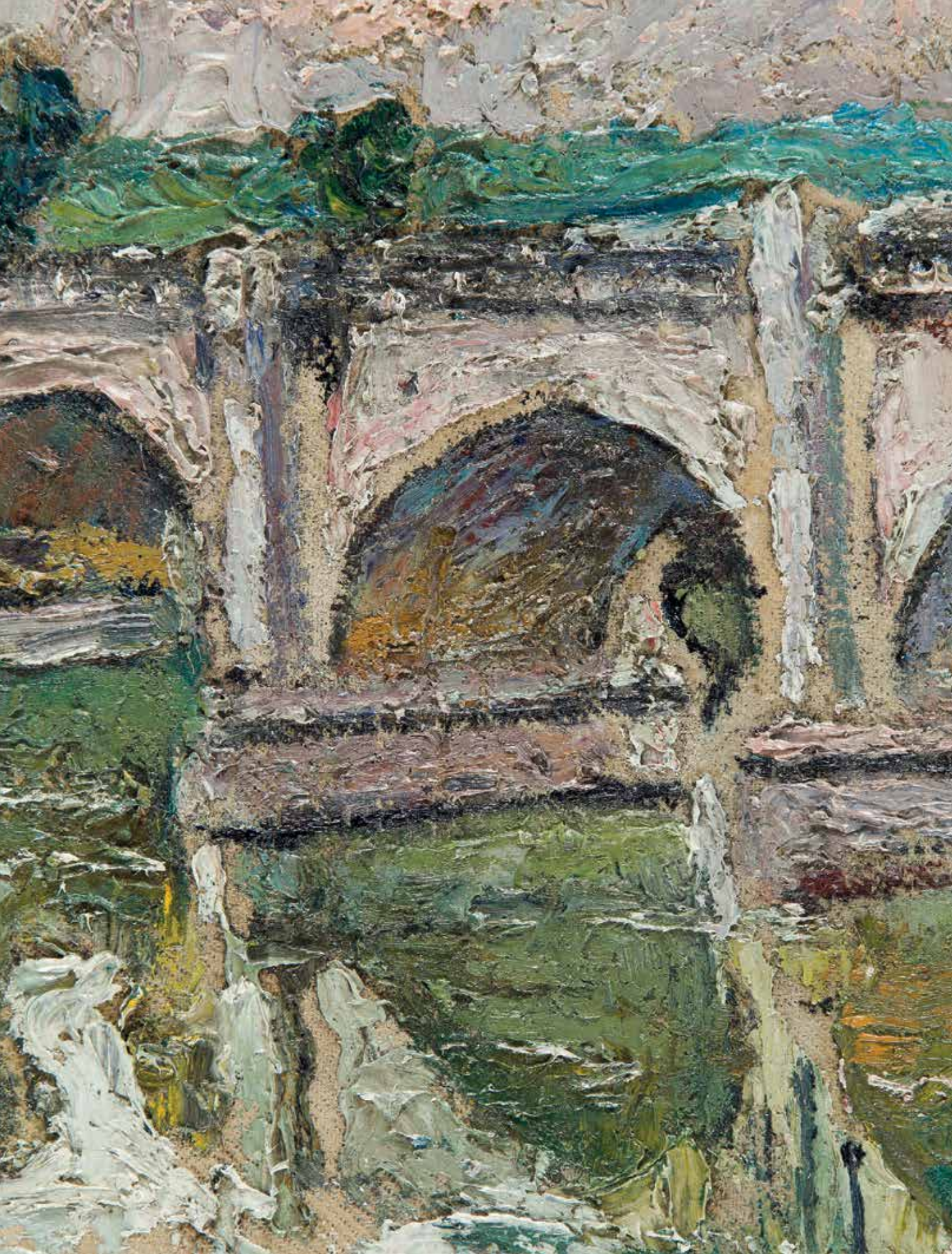
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska





Dwa drzewa, niczym rozsuwające się kurtyny, „wpuszczają” wzrok widza do środka obrazu. W centrum znajduje się stojący na rzece most. Można się domyślać, że nie jest to architektoniczna fantazja, a most rzeczywiście istnieje, ale brak punktu zaczepienia skazuje na domniemanie. Być może płynącą pod nim rzeką jest Rodan, a malarka malowała obraz, ukrywając się jako Żydówka w czasie II wojny światowej w Awinionie. Równie dobrze można jednak założyć, że to Sekwana, a obraz powstał w innym momencie życia. Motyw wody (morskiej czy rzecznej) – portów, kanałów oraz rzek z nieodłącznymi mostami, jest stale obecny w twórczości malarki. Nie ma jednego powodu, dla którego zwracała się ku tym tematami. Niejednokrotnie most stawał się tłem dla przedstawień ludzi. Ten rodzajowy charakter mają np. „Cyganie na brzegu Rodanu” (ok. 1940-45, kolekcja Toma Podla, USA). Kiedy indziej malarkę interesuje woda. W licznych rzeczno-mostowych obrazach na pierwszy plan wysuwa się woda i to co się z nią dzieje. W latach 40. często są to – będące zarazem popisami malarskiej wirtuozerii – wiry (np. „Wiry na Rodanie”, ok. 1940-45, kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich). W prezentowanym obrazie uwaga skupia się na moście, wodzie, niebie oraz ich wzajemnej relacji. Obok gęsto zamalowanych

fragmentów, które tworzy piętrząca się farba, malarka pozostawiła puste, niezamalowane płótno. Wykorzystała w ten sposób jego barwę i fakturę do oddania choćby fragmentów kamiennego mostu. Ten sposób „malowania pustym” trafnie opisał Robert Rey: „Był to rok 1913, gdy po raz pierwszy zobaczyłem dzieła noszące sygnaturę Meli Muter. Technika jej wydawała mi się dość szczególna. Między jednym dotknięciem a drugim rozciągała się przestrzeń surowego płótna, która mogła być wypełniona przez nieuchronne zmiany. Wobec tego po co ją było wypełniać? Dlaczego nie pozostawić troskę wypełniania tej pustej przestrzeni automatyzmowi rozumu? Artystka w gruncie rzeczy nie pozostawiała widzowi swobody w doszukiwaniu się w tych 'bielach' dowolnych supozycji kolorystycznych. Jedną tylko z nich była możliwa, bez względu na miejsce, ta, którą właśnie malarz zmuszony byłby wybrać, gdyby nie wołał uczynić płótno bardziej przejrzystym i pozwolić, by kolor sam się narzucał [...]. Technika ta, trzeba stwierdzić, nie ma nic wspólnego z dywizjonizmem Seurata, Signaca czy też Grossa. Pozwala ona natomiast Meli Muter tworzyć obrazy niezwykle silne w wyrazie, skoro są na nich zaznaczone same, choćby tylko drobne akcenty” (R. Rey, Meli Muter, „Art. et Decoration” 1927, nr 303, s. 65 – tłum. Bolesław Nawrocki).



15

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI (1854 - 1918)

Brzeg morski

olej/plótno, 38 x 55 cm

na odwrociu pieczęć: 'WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI | ze spuścizny
| POŚMIERTNEJ | E.Ślewińska'

cena wywoławcza: 130 000 zł

estymacja: 160 000 - 220 000

POCHODZENIE:

- ze spuścizny pośmiertnej Władysława Ślewińskiego
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- porównaj: Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, il. 30
- porównaj: Władysław Ślewiński, 1854-1918, Wystawa monograficzna, oprac. Władysława Jaworska, poz. kat.: 256, 269, 302, 306





„Ślewiński obiera sobie Pouldu i Pont-Aven za quartier général swej pracy artystycznej, aż wreszcie w roku 1896 przenosi się tam na stałe. Ten okres jego twórczości – aż do powtórnego powrotu na stałe do Paryża – jest bardzo obfity i płodny. Tutaj, w ciszy wioski bretońskiej, wobec majestatu i powagi morza, Ślewiński dojrzewa artystycznie zupełnie. Tu powstają jego 'morza' pełne liryzmu, a zarazem żywiołowej grozy. Oczy malarza przyzwyczajają się do tego specjalnego kolorytu i światła, właściwego wybrzeżom i skałom nadmorskim w Bretanii. Ślewiński kolor ten przeżył malarsko i zbudował sobie swój własny styl – morskiego krajobrazu. Dziwne to, jak Ślewiński, wychodząc z założeń stylu Gauguin'a, stworzył sobie swoją materję koloru, materiał farby, coś zupełnie nowego i oryginalnego”.

TYTUS CZYŻEWSKI, WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI, WARSZAWA 1928

W pierwszej chwili kompozycja sprawia wrażenie abstrakcyjnej. Dolną część płótna zajmują czerwono-brunatne plamy, górną – biele i błękity. Wyraziste pociągnięcia pędzla, ślady energicznych gestów sugerują szybką pracę i zdecydowanie malarza. Po chwili mózg rozpoznaje wizualne impulsy i przed oczami widza układ plam zmienia się nagle, jak w optycznych sztuczkach, w wizerunek morskiego brzegu. Rdzawe skały obmywane falami, ciemna woda w szczelinach, piana rozbijających się o brzeg fal, a za nimi zielonkawo-błękitna woda zlewająca się na horyzoncie z niebem – cały ten nadmorski krajobraz ukazuje się nagle z całą wyrazistością. Artyście udało się w tym hipnotyzującym płótnie uchwycić ulotne efekty atmosferyczne – zmienne kolory kamiennego brzegu, barwy odbijające się w morzu i chmurach. Przede wszystkim zaś zmienność wody, w krótkiej chwili przechodzącej z płaszczyzny fal w białe piany, a następnie miniaturowe, ciemne jeziora, lśniącej na mokrych kamieniach. Wszystko to bez dosłowności i drobiazgowego odtwarzania pojedynczych błysków i cieni. To raczej synteza wrażeń, niż notowanie kolejnych elementów. Odkąd zaczął tworzyć Władysław Ślewiński dzielił czas między Polskę i Francję. Dużą część późniejszego okresu życia spędził w prowincjonalnej wówczas Bretanii. Kupił tam dom w niewielkim, spokojnym porcie rybackim Doëlan – niedaleko Pont-Aven, znanego dziś jako „miasto malarzy”. O czasie, który Ślewiński spędził mieszkając nad morzem tak pisała monografistka artysty – Władysława Jaworska: „Wiemy, że Ślewiński miał własny dom w Le Pouldu, gdzie w 1894 podejmował Gauguina. Miał także wspaniałą rezydencję, Bellevue na Pont-Aven. Ale spełnieniem jego marzeń było dopiero zakupienie domu w małym porcie rybackim w Doëlan, w którym z okien było widać morze. W pobliżu (wtedy) nie było domów, miał więc – jak mówił – Ocean dla siebie. Wychodził ze sztalugami nad morze codziennie, niezależnie od pogody. Jeżeli nawet nie malował, to przynajmniej obserwował. 'Uczył się oceanu'" (Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 44). Jednym z jego najważniejszych zajęć były spacery brzegiem morza. W drogę wyruszał niezależnie od pogody, także podczas deszczu

i sztormów, silnego wiatru i upału. Kiedy tylko było to możliwe zabierał ze sobą przybory malarskie. Plonem tych wypraw były liczne pejzaże przedstawiające brzeg morza, fale i skały, uchwycone w zmiennych warunkach pogody i oświetlenia. Morze pozostawało przez lata jednym z głównych tematów malarza. W ciągu całej malarskiej twórczości zaszła zmiana, którą ogólnie można nazwać przejściem od wizerunków wzburzonego morskiego żywiołu do późniejszych – pełnych spokoju obrazów. „Na pańskich morzach zalega głęboka cisza, której nie jest w stanie zmącić ani blask kolorów, ani rytmiczne uderzenia ostatnich fal rozbijających się w podwodne skały. Tylko niewidzialny dreszcz tajemniczej otchłani, tylko różowy uśmiech wieczornego obłoku przebiega czasami po tych wielkich nieruchomych przestrzeniach, gdzie szmaragdy niepostrzeżenie stapiają się w jedno z ametystami” (Zenon Przesmycki, wstęp do katalogu wystawy Exposition des oeuvres de M.W. Ślewiński, Galerie Georges Thomas, Paris 1898). W dorobku Ślewińskiego znajdujemy również pejzaże z innych regionów (przede wszystkim Francji), a także martwe natury, kwiaty i portrety. Artysta wiele zawdzięczał wpływowi Gauguina, udało mu się jednak wykształcić własny, indywidualny styl i zestaw ulubionych motywów. Malarstwu poświęcił się późno. Początkowo przygotowywał się do prowadzenia należącego do rodziny majątku ziemskiego. Podjął w tym kierunku studia, ale nie dokończył ich. Kariera ziemianina przysporzyła przyszłemu artyście kłopotów, doprowadzając do wieloletniego konfliktu z ojcem i popadnięcia w dług. Uwolnił się z tej sytuacji wyjeżdżając do ówczesnej artystycznej stolicy świata – Paryża. Tam zetknął się z nowymi prądami w sztuce. Poważne próby malarskie podjął stosunkowo późno, bo mając trzydzieści cztery lata, bez przepisanej edukacji akademickiej. Krótko przebywał w Warszawskiej Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona, uczył się też w wolnych uczelniach paryskich. Te „braki” w edukacji wynagradzała mu artystyczna intuicja, kierująca go w stronę stylu niecierpiącego się (jeszcze) zainteresowaniem publiczności ani krytyków. W ciągu kilkunastu lat udało mu się przebyć drogę od amatora do wykładowcy warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.



Władysław Ślewiński, Skąły w Belle-Ille, Cyfrowe MNW

16

OLGA BOZNAŃSKA (1865 - 1940)

Portret kobiety w białej bluzce

olej/tektura, 71,5 x 39 cm
sygnowany p.g.: 'Olga Boznańska'

cena wywoławcza: 120 000 zł
estymacja: 150 000 - 200 000

„Obrazy moje wspaniale wyglądają, bo są prawdą, są uczciwe, pańskie...
Są ciche i żywe i jak gdyby je lekka zasłona od patrzących dzieliła”.

OLGA BOZNAŃSKA



„(...) ta koncepcja ludzkiej formy [u Boznańskiej] mieszającej się z atmosferą; te symulakra lub obrazy, zamiast zbliżyć się do widza, zdają się raczej od niego oddalać, miękko zanurzając się w tło i tam, gdzie wygląd zachowuje całą swą powagę i tajemniczość życia; to skoncentrowane dyskretnie malarstwo, o barwach wyblakłych jak spłowiały gobelin, jak zwietrzały fresk, malarstwo, które harmonizuje bladą różowość oblicza z delikatnymi szarościami, przezroczyście czernie i matowe biele draperii z opalizującą przejrzystością powietrza (...) I jeszcze ta obfita paleta choć z pozoru ograniczona, łączy się z czymś dalekim, powściągliwym, niezbyt wyraźnym, należy tylko do niej...”

JAN TOPASS O PORTRETACH OLGI BOZNAŃSKIEJ

Portrety kobiet zajmują ważne miejsce w twórczości Olgi Boznańskiej. Prezentowana praca olejna ukazuje nieznaną nam kobietę na błękitnym tle. Modelka zaprezentowana została w półpostaci; jej twarz ujęta jest en face, a zamyślane spojrzenie skierowane jest w dal. Dużym walorem portretu jest sugestywne przedstawienie białej sukni, której delikatność została oddana poprzez swobodne operowanie pędzlem. Boznańska pisała: „Zabierając się do portretu artysta winien zdać sobie sprawę z założenia barwnego modelu, tak go ubrać, dać mu odpowiednie tło i oświetlenie — by wszystko razem stanowiło pewną harmonię”. Ową wrażliwość kolorystyczną oraz dbałość o szczegół współdzieliła z genialnym angielskim portrecistą Jamesem Mc Neilem Whistlerem.

Olga Boznańska malowała portrety bardzo długo. Długi okres pracy malarskiej umożliwiał jej dogłębną obserwację i wniknięcie we wnętrze modelu oraz doskonałość techniczną. Boznańska wstawiała późno, a zaczynała pracować po 14, czekając na właściwe światło. Przerывała punktualnie o 17, jak wspomina sławny pianista Artur Rubinstein. Malowała w pracowni, ponieważ wiadomym było, że nie przepadała za malowaniem w plenerze. Jej tryb życia wymuszał konieczność wielu sesji malarskich, mawiano, że niekiedy artystka potrzebowała aż 40 spotkań z modelem.

Podobnie jak Diego Velázquez, który był dla Boznańskiej wielkim źródłem inspiracji, nie idealizowała portretowanych. Mawiała: „Typ czy rasa zawiera w sobie charakter i to jest właściwe piękno. W tym siedzi dusza myśląca, pracująca, cierpiąca, znużona lub umęczona. Nie wolno niczego zmieniać z takich rysów. Zresztą ja nie potrafię zmieniać przyrody — maluję, co widzę”. A tak o umiejętności obserwacji i dużej wrażliwości artystki wypowiadał się krytyk sztuki, Max Goth:

„Boznańska nie maluje oczu, tylko spojrzenie, nie maluje ust, ale uśmiech lub łkanie, jakie je wykrzywia, skurcz okrucieństwa lub wyraz twarzy naiwnej i szczerej. Malarka posiada cudowny dar wydobywania duchowości wyrażającej się w ludzkiej dłoni, wszędzie potrafi wytopić pełną niepokoju duszę, która się ukrywa, czując, że jest obserwowana. Panna de Boznańska jest sędzią śledczym nadzwyczaj przenikliwym” (Olga Boznańska, „Art et les Artistes”, 1913).

Utrzymany w bielach i błękitach portret w sposobie malowania przywodzi na myśl prace z monachijskiego okresu w twórczości artystki oraz portrety wykonywane tuż po przyjeździe Boznańskiej do Paryża. Artystka portretowała wówczas młode kobiety ze swojego otoczenia, aby dzięki intensywniej pracy rozwinąć wyjątkowy talent malarski. Wśród wyżej wspomnianych prac wymienić można: „Portret kobiety” z 1899 roku (Muzeum Narodowe w Gdańsku), „Marzenie” z 1902 roku (kolekcja Przyborowskich) oraz „Studium portretowe kobiety z ok. 1903 roku (Lwowska Narodowa Galeria Sztuki). Renoma artystki jako wybitnej portrecistki szybko obiegła nie tylko rodzimym Kraków, lecz także Paryż. Pracownia Olgi Boznańskiej przy rue Vaugirard 114 stała się ośrodkiem życia towarzyskiego. Przychodzili tam: Maja Berezowska, Roman Kramsztyk, Mela Muter, Stryjeński. Boznańska malowała więc portrety znanych polskich artystów, ale nie brakowało także zleceń na portrety francuskiej elity. W 1900 roku artystka zaczęła odnosić coraz większe sukcesy zawodowe. Wśród nich wymienić można złoty medal na wystawie malarstwa kobiet w New Gallery w Londynie oraz wyróżnienie na wystawie światowej w Paryżu. W 1904 została poproszona (wówczas jako jedyna kobieta) o przystąpienie do prestiżowego Salon de la Société Nationale de Beaux-Arts.



Olga Boznańska w swojej pracowni, Cyfrowe MNW

HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

Akt, około 1920 r.

olej/plótno, 90 x 62 cm
sygnowany p.g.: 'H. Epstein.'

cena wywoławcza: 35 000 zł
estymacja: 45 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Artur Winiarski, *Henri Epstein - Mistrzowie École de Paris*,
Warszawa 2015, s. 13

WYSTAWIANY:

- wystawa monograficzna, *Villa la Fleur*,
Konstancin Jeziorna, 18 września – 31 grudnia, 2015

„Malarstwo Epsteina jest światem, który poznaje się stopniowo. Początkowo może zrażać swą nadmierną surowością, bezpośredniością, lecz po dłuższym obcowaniu z nim twórczość ta wciąga, by na końcu fascynować, tysiącem blasków opowiadać proste w gruncie rzeczy historie”.

ARTUR WINIARSKI, HENRI EPSTEIN – MISTRZOWIE ÉCOLE DE PARIS, WARSZAWA 2015, S. 13

Prezentowana praca jest jednym z niewielu aktów w twórczości Henryka Epsteina. Akt, malowany prostymi i szybkimi pociągnięciami pędzla, przedstawia nieznaną nam kobietę na tle barwnej draperii. Kolorystykę obrazu tworzą zestawienia ciepłych barw – ugrów, czerwieni, fioletoń i żółci. Zarys ciała modelki, utrzymany w bielach, szarościach i różach, uwypatnia niebieskie akcenty. W lekko zgeometryzowanych i dokładnie określonych kształtach dopatrywać się można znamion fascynacji Epsteina malarstwem Paula Cézanne'a oraz wpływów kubizmu. Podobne rozwiązania kompozycyjne oraz ciepła gama barwna możemy odnaleźć w „Aktie stojącym” Cézanne'a z 1899. Paleta francuskiego artysty oscyluje między ciepłymi brązami i przygaszonymi żółcieniami. Nie bez przyczyny zatem paryscy krytycy sztuki zestawiali twórczość Henryka Epsteina z twórczością wielkiego Paula Cézanne'a. Warto przytoczyć słowa francuskiego literata i byłego sekretarza Auguste'a Rodina, Gustave'a Coquiota, który miał powiedzieć: „Podziwiać Cézanne'a jest dobrze, ale podziwiać Epsteina jest lepiej”.

Na początku lat 20. Epstein utrzymywał szczególnie bliską relację z Pinchusem Krémégne, artystą białoruskiego pochodzenia. Obecność

tej samej modelki na obrazach z lat 1918-20 wskazuje na to, że malowali w jednej pracowni. Współdzielenie pracowni z Epsteinem można uznać za nobilitację, ponieważ z relacji przyjaciół malarza wiemy, że artysta z determinacją strzegł jej prywatności. Malarstwo uznawał za intymną sferę swojego życia, a jako człowiek nieśmiały wystrzegał się rozmów o swojej twórczości. Możemy zatem przypuszczać, że prezentowany akt powstał w pracowni paryskiej w La Ruche przy Passage de Dantzig. Henryk Epstein, artysta związany z École de Paris, przyjechał do Paryża w 1912 roku. Niedługo potem został powołany do służby wojskowej w Kijowie, a do stolicy sztuki udało mu się powrócić rok później. Zapisał się wtedy na studia w prestiżowej Académie de la Grande Chaumière, której główną zaletą była możliwość studiowania sylwetki ludzkiej z modela w przystępnej cenie. Do owego tematu malarstwa powrócił w latach 20. XX wieku. Był to ważny okres w twórczości Epsteina; to czas bliższej współpracy z szanowanymi krytykami sztuki (wśród których byli Leo Koenig i Gustave Coquiota), pisarzami i kolekcjonerami. Epstein podjął się także pracy ilustratora i przygotował blisko osiemdziesiąt rysunków do książki „Vagabondages”, napisanej przez Gustave'a Coquiota.



18

ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Śpiąca

olej/plótno, 36,5 x 46,6 cm

sygnowany l.d.: 'Menkes'

na odwrociu nalepka galeryjna Rudolf Galleries New York oraz wycinek prasowy z "The New York Times" z 1986 roku
(pośmiertne wspomnienie artysty)

cena wywoławcza: 55 000 zł

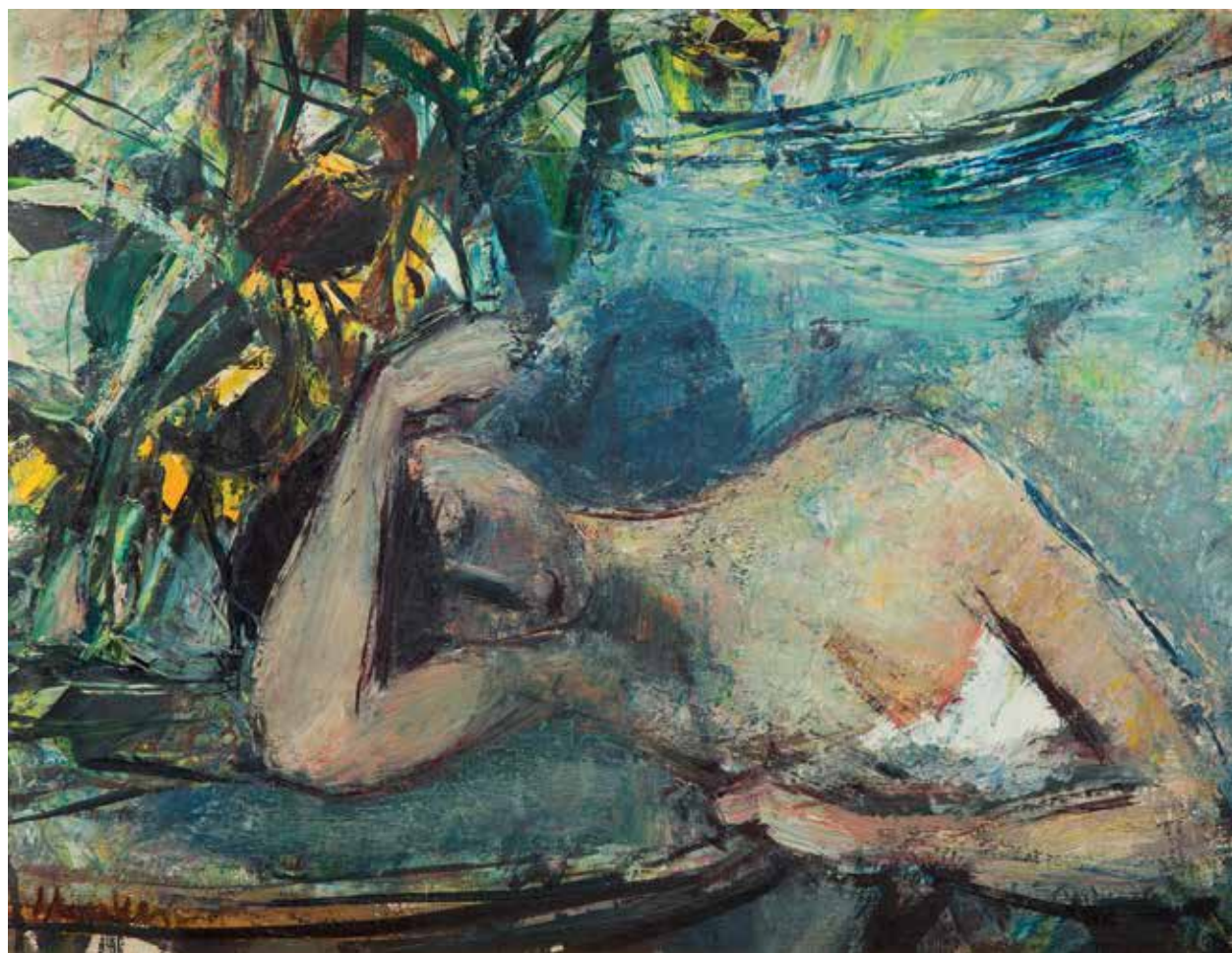
estymacja: 65 000 - 85 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowane płótno pochodzi z amerykańskiego okresu twórczości Zygmunta Menkesa. Charakterystyczne dla pochodzących z tego czasu prac jest użycie grubego konturu, bogate efekty fakturalne (użycie szpachli) oraz świadome i dla niego tylko charakterystyczne użycie barwy. Malarzowi udaje się w tym czasie znaleźć równowagę między ekspresyjnym podejściem do koloru, a subtelnością gamy barwnej. W „Śpiącej” artysta wciera farbę w płótno, tworząc wielobarwne fragmenty o chropawej fakturze. Obok, szczególnie w partii kwiatów, dominują grube linie, które dynamizują lewą część płótna. Przedstawienie śpiącej kobiety powraca w twórczości artysty wielokrotnie, nieraz towarzysząc jej kwiaty. Ciekawa zdają się być ambiwalencja tego przedstawienia. Śpiący obok kwiatów człowiek staje się rekwizytem – elementem martwej natury. Z drugiej jednak strony w wizerunkach kobiet wyczuwa się przecież nieodmiennie czułość artysty.

O kolorze w twórczości malarza w sposób ciekawy pisała wybitna historyczka sztuki, Władysława Jaworska (podkreślając również to, co charakterystyczne dla „Śpiącej”, czyli nierealną atmosferę): „Kolor to wielka sprawa w malarstwie Menkesa. Kolor ten jest głęboki, soczysty, gęsty, dźwięczny. Ilek niespodzianek kolorystycznych, gry tonów rubinowych, perłowych, ametystowych, amarantów i fioletoń, jakaś bezgraniczna inwencja barw, które służą mu skutecznie w budowaniu obrazów kolorem. Nie ma takiego koloru, którego nie znalazłby jego paleta, ale dominują 'królewskie róże' o zmysłowym cieple, wyszukana gama zieleni, brązy modulowane aksamitną czernią. A do tego jest mistrzem w posługiwaniu się światłem. Menkes raz 'oświeca' przedstawionych ludzi i przedmioty, kiedy indziej pozwoli 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).



19

ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

"Młodość (Chłopiec z gołębiami)"

olej/plótno, 127 x 76,5 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na odwrociu papierowa nalepka galeryjna z tytułem
„Youthful (Boy with Doves)”

cena wywoławcza: 95 000 zł

estymacja: 120 000 - 180 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska



„Zygmunt Menkes był wybitną postacią w świecie sztuki przez ostatnie pół wieku. W czasach swojej młodości, tworząc w Paryżu, był częścią tej legendarnej grupy, która poprzez czynną opozycję do akademickiej tradycji przywiodła sztukę do jednego z jej najbardziej przełomowych momentów.

Menkes jest uznawany za jednego z najznakomitszych kolorystów naszych czasów i niewielu jest artystów równych mu w wyczuciu oraz umiejętności użycia koloru. Kolor jego różnie był opisywany przez krytyków – jako ciepły, zmysłowy, elegancki czy wyśmienity. Używając pędzla lub szpachli kładzie on farbę z pasją i werwą dzięki czemu faktura skończonej pracy sprawia wrażenie niemal surowej, 'nie wypolerowanej'. Nadaje to jego dziełom silnego efektu spontaniczności a jednocześnie przepychu, co u widza wywołuje entuzjastyczny i żywy oddźwięk. Menkes lubi na przykład malować akty kobiece w ciemnych czerwieniach. Tłumaczy przy tym, że to, co próbuje ukazać, to nie naturalny kolor skóry, ale ciepło i magnetyzm kobiety. Właśnie czerwień to symbolizuje. Oglądając uważnie jego obrazy, można zauważyć, że pod ową zewnętrzną szorstkością kryje się szczególna wrażliwość, bowiem jego płótna składają się z niezliczonej ilości prawie niedostrzegalnych dotknięć pędzla; kolory skrzą się jak klejnoty, a łącząc się tworzą ostateczną wspaniałą tonację. Białą kwiata oglądany z bliska jest w rzeczywistości mozaiką tęczyowych odcieni. To, co wygląda na głęboką czerń, jest w istocie bogatą mieszaniną kolorów podstawowych. Używając czerni na kontury oraz spokojnych kolorów na obrzeżach barw intensywnych, Menkes tak organizuje swoje płótna, że gdybyśmy pominęli ich tematy, z powodzeniem można je odbierać jako kompozycje abstrakcyjne.

Menkes uważa, że kreowanie sztuki wymaga odpowiedzialności ze strony artysty i nie może być rezultatem przypadku. Nigdy nie zaczyna malować, zanim dokładnie nie przemyśli swej koncepcji. Potem wykonuje niezliczoną ilość roboczych szkiców tego zamysłu, po to, aby spenetrować możliwości, które temat oferuje i aby znaleźć jego finalny kształt. Kiedy już zaczyna malować – pracuje szybko; jednakże dzieło, które Menkes zaakceptuje jako ostateczne, nie jest tak szybko skończone. Nie lubi robić wielu korekt na płótnach i jeśli obraz nie postępuje w zamierzonym kierunku – porzuca go, i zaczyna od nowa. Ostateczna praca może być rezultatem trzeciego lub czwartego podejścia. Niemniej, od czasu do czasu, zdarza mu się przemalowywać swoje płótna.

Menkesa bardziej obchodzi forma i kolor niż temat. Zazwyczaj motywami jego obrazów są martwe natury lub postacie kobiece usytuowane we wnętrzach. Jego obrazy przedstawiające kwiaty są wyjątkowo piękne (Menkes nie tylko lubi malować kwiaty, lecz także uprawia je w ogrodzie swego domu w Riverdale). Dalej traktuje jako credo, to co powiedział swego czasu: 'Zawsze wierzyłem w to, że jedynie harmonia między abstrakcyjnymi wartościami języka plastycznego oraz wewnętrzny i bezpośredni kontakt z życiem i naturą (jak też osobisty stosunek do życia) mogą tylko prowadzić artystę do stworzenia dzieła sztuki. Bez tej harmonii jedynie laboratoryjny eksperyment lub sentymentalna ilustracja jest rezultatem'. To zawsze było prawdą, a w naszych czasach jest jeszcze bardziej oczywiste. Dokładnie ten przekład życia i natury na język sztuki, który on uważa za najbardziej istotny, wyznacza

osobisty styl artysty. Czystość i bezpośredniość tego języka jest miarą, według której można dopiero oceniać dzieło sztuki.

Menkes nazywa swoje obrazy realistycznymi, przez co rozumie, że swoje pomysły czerpie z rzeczywistości i przekłada je na rzeczywistość przedstawioną, która jest jego własną. Jego celem jest właśnie przekładać tę rzeczywistość dla innych i w tym względzie osiąga wyjątkowe sukcesy.

Artysta zawsze pracuje z modelem lub z zaaranżowaną martwą naturą. Nie próbuje jednakże ich imitować, lecz traktuje jako odnośnik, dzięki któremu realizuje swój abstrakcyjny koncept będący zaczynem pracy. Ciągłe wraca do modelu celem odświeżenia swego wrażenia. Nie waha się zniekształcać: jego typowe głowy mają kształt gruszek, a szyje są wydłużone. Ludzkiej postaci używa on tak, jak traktuje obiekty martwej natury, podporządkowując ją nadrzędemu celowi. Czasem w dalszym stadium szuka uproszczeń odrzucając wiele z rzeczywistości, a nawet odrzucając pewne partie, jeśli jest to potrzebne do całościowej koncepcji obrazu. Efektem jest obraz, w którym temat odbieramy jako wtórny w stosunku do kompozycji, bogactwa faktury czy wyśmienitego koloru.

Szczupła sylwetka Menkesa i jego zmysłowa twarz zwieńczone są grzywą siwych włosów noszonych raczej długo (kiedyś artysta narzekał, że jego fryzjer, nie mogąc odeprzeć argumentów politycznych, zemścił się, ścinając jego włosy zbyt krótko). Artysta jest pełen entuzjazmu i młodzieńczego wigoru. Malarstwo jest dla niego wyzwaniem, ciąglą podnietą – w sumie nie wiem, czy można to nazwać podnietą, aczkolwiek są momenty satysfakcji, kiedy osiąga się pożądane rezultaty. Chyba jednak w sumie jest nią, ponieważ sztuka jest ciąglą osobistą przygodą. Lubi podróżować i ciągle znajduje nowe cele, aby to czynić. Ostatni wyjazd do Europy nazwał kaveravos (wizyta u grobów przodków), ponieważ oglądał skarby wielkich mistrzów oraz sztukę Izraela. Jest wewnętrznie czuły i nawet wtedy, gdy jest krytyczny, jego komentarze zabarwione są zrozumieniem oraz dobrym humorem.

Menkes nie jest krytyczny w stosunku do sztuki dnia dzisiejszego (w sumie nie można powiedzieć, że się nie lubi prac innego artysty: z reguły odpowiadają nam bardziej pewni artyści niż inni), jest nią może zaniepokojony. Silnie wierzy, że kreacja sztuki jest połączeniem wrodzonej ciekawości artysty oraz zdobytej przez niego wiedzy i krytykuje aktualny trend przypisywania źródła kreacji podświadomości. To, według niego, zaprowadziło sztukę ku fałszywemu kultom oryginalności, które same w sobie są niewolniczą imitacją bardziej ograniczoną niż stara akademicka tradycja. To, co się dzieje w sztuce, nie może być oddzielone od tego, co dzieje się w naszym społeczeństwie.

Sztuka jest inspiracją czasów. Każde stulecie ma taką sztukę, na jaką zasługuje. Nie ma sensu być pesymistą – jest tak, jak jest. Historia w przyszłości może poświęcić sztuce z lat 1925-1975 tylko trzy słowa: że była niczym albo, że była śmieszna. Jednakże pamiętajmy, że w czasach kiedy pracował Cézanne, oficjalna sztuka francuska była niezwykle banalna. Ale także i to, że Bouguereau żył i pracował w tym samym czasie, co i Cézanne".

EMERY GROSSMAN, SZTUKA A TRADYCJA, NEW YORK 1967
[TŁUM. Z. MICHAEL LEGUTKO]



W. J. Woodbury, "Portrait of a Man in a Studio", 1900. Oil on canvas.

ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Kwiaty w zielonym wazonie

olej/plótno, 70 x 90 cm
sygnowany l.d.: 'Menkes'

cena wywoławcza: 55 000 zł

estymacja: 70 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

„Dzieło Menkesa zbudowane jest na pasji. Sam artysta jest pasjonatem, fanatykiem, człowiekiem udręczonym. Malarstwo jest dla niego obiektem, obszarem pożądania. Uczucie to, tajone w początkach, rozwija się z biegiem czasu, aby w końcu stać się jawną świadomością. Pogłębiające się zdecydowanie w miarę nowych odkryć, pożądanie to stanie się w końcu autentycznym powołaniem artystycznym”.

E. TRIADE, MENKES, LE TRIANGLE, TŁUM. M. BRODKA, [W:] SIGMUND MENKES, NEW YORK 1997, S. 17

Obrazy przedstawiające kwiaty są wyjątkowym tematem w twórczości Zygmunta Menkesa. Artysta nie tylko chętnie je malował, lecz także zajmował się ich uprawą w swoim ogrodzie. Zapewne bezpośredni kontakt z naturą i wielka wrażliwość kolorystyczna przyczyniły się do licznych przedstawień kwiatów w pracowni, we wnętrzu czy w ogrodzie. W prezentowanej pracy olejnej Menkes nakładał farbę z charakterystycznym sobie rozmachem – płynne uderzenia pędzla wydobywają bowiem dynamiczne aspekty kompozycji. Artysta mówił o swoich obrazach jako o kompozycjach realistycznych, ponieważ czerpał inspirację z rzeczywistości. Następnie, w wyniku wielu szkiców wstępnych, forma ulegała uproszczeniu poprzez odrzucenie zbędnych elementów. Tym, co wyróżnia obrazy Menkesa jest jego wrażliwość na barwę. Krytycy sztuki określali kolorystykę jego prac jako ciepłą, zmysłową, elegancką.

„Menkes jest uznawany za jednego z najznakomitszych kolorystów naszych czasów i niewielu jest artystów równych mu w wyczuciu oraz umiejętności użycia koloru. Kolor jego różnie był opisywany przez krytyków – jako ciepły, zmysłowy, elegancki czy wyśmienity. Używając

pędzla lub szpachli kładzie on farbę z pasją i werwą dzięki czemu faktura skończonych prac sprawia wrażenie niemal surowej, nie wypolerowanej. Nadaje to jego dziełom silnego efektu spontaniczności a jednocześnie przepychu, co u widza wywołuje entuzjastyczny i żywy oddźwięk. (...) Oglądając uważnie jego obrazy można zauważyć, że pod ową zewnętrzną szorstkością kryje się szczególna wrażliwość, bowiem jego płótna składają się z niezliczonej ilości prawie niedostrzegalnych dotknięć pędzla; kolory skrzę się jak klejnoty, a łącząc się tworzą ostateczną wspaniałą tonację. Biały kwiat oglądany z bliska jest w rzeczywistości mozaiką tęczyowych odcieni. To, co wygląda na głęboką czerni jest w istocie bogatą mieszaniną kolorów podstawowych. Używając czerni na kontury oraz spokojnych kolorów na obrzeżach barw intensywnych, Menkes tak organizuje swoje płótna, że gdybyśmy pominęli ich tematy, z powodzeniem można je odbierać jako kompozycje abstrakcyjne”.

Zygmunt Menkes wyjechał do Paryża w 1923 roku, gdzie wszedł w krąg malarzy École de Paris. Swoje prace prezentował na paryskich Salonach: Jesiennym, Niezależnych, Tuileries. W 1935 roku wyjechał do Nowego Jorku, aby tuż przed wybuchem II Wojny Światowej osiąść tam na stałe.



21

ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Krowy na łące

olej/plótno, 65,3 × 81,2 cm

sygnowany l.d.: 'Menkes'

na krośnię nalepka Kunsthandlung Victor Hartberg, Berlin

cena wywoławcza: 100 000 zł

estymacja: 120 000 - 150 000

W repertuarze motywów podejmowanych w twórczości Menkesa, sceny pejzażowe zajmują skromny wycinek jego bogatej twórczości. Szczególnie rzadkie są przedstawienie odnoszące się do rodzinnych stron jednego z najślawniejszych malarzy kręgu École de Paris. Prezentowana praca stanowi wręcz unikatowy przykład pejzażu przedstawiającego pasterza strzegącego swoich krów. W kanonicznym oeuvre tematów malarza dominowały bowiem kobiece akty, kwiatowe kompozycje, martwe natury czy wątki z życia Żydów. Proponowany obraz utrzymany jest w typowym

dla wczesnego okresu twórczości Menkesa ekspresjonistycznym tonie, stylistycznie podobnym do dzieł Chaima Soutina. Charakterystyczna szkicowość wynika z budowania kompozycji poprzez plamy kolorów, co wiąże się z zupełną rezygnacją z opisywania form wyraźnym konturem. Rozedrgana, utworzona za pomocą energicznych pociągnięć pędzla malarska struktura intensyfikuje ekspresję sielankowej sceny. Gama kolorystyczna została zawężona do przybrudzonych zieleni, zgaszonych ochr przetkanych akcentami czerni i bieli.



EUGENIUSZ EIBISCH (1895 - 1987)

*Kwiaty w donicy*olej/deska, 47 x 55 cm
sygnowany l.d.: 'Ebiche'cena wywoławcza: 14 000 zł[†]
estymacja: 18 000 - 25 000

„Jest rzeczą jasną: artysta tego typu i tej moralności co Eibisch w twórczej transpozycji motywu dojść może do progu abstrakcji, ale go nie przekracza – po prostu dlatego, że takie jest jego miejsce i wola w aktualnym sporze 'o istnienie świata'. W dziele twórczej transpozycji, której celem jest poznanie świata poprzez ekspresję własnej myśli artysty, posługuje się on wszystkimi środkami, jakie w swej dyspozycji posiada sztuka malarska. Zrozumiałem, że proces abstrahowania w stosunku do rzeczywistości naturalnej – tak istotny, by nie rzec: decydujący dla kompozycji malarskiej – w malarstwie Eibischa dokonuje się w samym wyborze motywu, bardziej nawet niż w jego późniejszym zaaranżowaniu. W dalszym ciągu rozmowy, gdy rozpatrywane były poszczególne przesła budowy obrazu, uwydatniła się raz jeszcze niesłuszność – wręcz absurdalność! – terminu 'koloryzm', którym nagminnie częstuje się sztukę Eibischa. W ogóle te etykiety... Do szczególnie cennych efektów bliższego obcowania z obrazami Eibischa zaliczam osobiście gwałtowną chęć powrotu do podstawowych, klasycznych definicji malarstwa, definicji nieskażonych cząstkowymi,

umniejszającymi doktrynami, lecz traktujących tę szlachetną, najgłębiej ludzką sztukę w sposób integralny, jako jedność. Przypomnijmy chociażby taki passus z „Dzienników” Delacroix, zanotowany w dniu 2 stycznia 1853: 'la couleur n'est rien, si elle n'est convenable au sujet et si elle n'augmente pas l'effet du tableau par l'imagination... [Kolor jest niczym, jeśli nie przystaje do tematu i jeśli nie wzmacnia przez naszą wyobraźnię efektu, jaki wywiera obraz...]'. Nie od rzeczy byłoby także w tym związku przytoczyć słynny fragment listu Renoira do Victora Motteza, mówiący o ponadczasowej wspólnocie zasad malarstwa, od których respektowania zależy powstanie dobrego obrazu w każdym stylu i środowisku: 'Toute la peinture, depuis celle de faite par des grecs, jusqu'à celle de Corot, en passant par poussin, semble etre sortie de la meme palette [Całe malarstwo od czasu Greków, przez Poussina aż do Corota, wydaje się wychodzić z jednej, tej samej palety]’”.

JULIUSZ STARZYŃSKI, O MALARSTWIE EIBISCHA [W:] EUGENIUSZ EIBISCH. OBRAZY
OLEJNE. RYSUNKI, KATALOG WYSTAWY, MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE,
WARSZAWA 1967, S. 13



23

MARC STERLING (1898 - 1976)

Klatka, około 1950 r.

olej/papier, 63 x 48 cm
sygnowany p.d.: 'M Sterling'

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]
estymacja: 14 000 - 28 000

POCHODZENIE:

- bezpośrednio z pracowni artysty
- kolekcja prywatna, Polska



HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

Wędkarz nad rzeką w Mareuil-sur-Ourcq, 1952 r.

olej/plótno, 50 x 60,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Hayden | 52'

cena wywoławcza: 18 000 zł[†]
estymacja: 24 000 - 30 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
- Villa Le Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września - 31 grudnia 2013

LITERATURA:
- Artur Winiarski, Henri Hayden, Warszawa 2012, s. 160, poz. kat. 89

„Malarstwo nie jest dodawaniem, jest odejmowaniem (...) Trzeba ująć tyle, ile to możliwe, odjąć, oczyścić (...). Pozostawić tylko to, co istotne”.

HENRI HAYDEN [CYT. ZA:] ARTUR WINIARSKI, HENRI HAYDEN, WARSZAWA 2013, S. 77

Prezentowany obraz pochodzi z lat, w których Henryk Hayden zaczął wyjeżdżać na plenery w dolinę Marny. Okolica ta miała praktyczną zaletę – niedaleko tu z Paryża, ale dość daleko żeby uciec od jego miejskiego zgiełku. Jednak przede wszystkim przyciągały tu malarza piękne pejzaże. Wywarły one istotny wpływ na kształt jego twórczości w tych latach. Ten czas znacząco przejęcie od bardziej szczegółowego przedstawienia przyrody do syntetyzowania jej. Pod względem malarskich przyzwyczajeń znacząco to przejęcie do pracy w trybie łączącym spacer z sztalugą z dopracowywaniem dzieła w pracowni.

Prezentowany obraz pochodzi z momentu otwierającego drogę ku malarstwu właściwie abstrakcyjnemu („właściwie”, bo artysta odżegnywał się od abstrakcji). Pierwsze wyjazdy w te strony (od 1951 roku) to właśnie pobyty w przedstawionym na płótnie Mareuil-sur-Ourcq. Już wkrótce nieopodal miejsca plenerów artysty swój letni domek wybudował jego przyjaciel – Samuel Beckett. Razem oddawali się rozmowom o sztuce, słuchaniu muzyki i wycieczkom. Gdy Hayden stracił prawo jazdy, poeta woził go po okolicy, by mógł malować.

„Wędkarz nad rzeką, Mareuil-sur-Ourcq” nosi jeszcze cechy charakterystyczne dla wcześniejszej twórczości. Znać tu jeszcze reminiscencje z okresu syntetycznego, kiedy odbywał podróże do Bretanii. Płasko kładzione, nasycone plamy barwne utrzymują kolor lokalny. Barwa nie opisuje widoku w sposób dosłowny (wędkarz siedzi na zielonej trawie, łowiąc ryby w zielonej rzece, pod zielonym niebem). Z wcześniejszą

twórczością może się również kojarzyć użycie sztafażu, z użycia którego artysta stopniowo rezygnował.

Henryk Hayden, którego nazwisko łączone jest z École de Paris, był polskim Żydem pochodzącym z Warszawy. Porzuciwszy studia na tutejszej politechnice, wstąpił do Szkoły Sztuk Pięknych (1905). Już dwa lata później był w Paryżu, z którym związał się do końca życia. Uczył się w Académie „La Palette” u Charlesa Guérina i Georgesa Desvallières’a. Hayden często wyjeżdżał do Bretanii, gdzie poznał Władysława Ślewińskiego. Jego wpływ przejawiał się w cechach stylistycznych kojarzonych z grupą Pont-Aven: płaskości płamy i użyciu wyraźnego konturu – obecnych również w późnej twórczości.

W czasie swojego długiego życia artysta zawarł trwale przyjaźnie z wybitnymi przedstawicielami sztuki XX wieku, takimi jak: Jacques Lipchitz, Pablo Picasso, Henri Matisse, Erik Satie czy Samuel Beckett. Miał również szczęście do krytyków, którzy podziwiali jego twórczość – byli to przede wszystkim André Salmon oraz Adolf Basler. W 1923 roku podpisał kontrakt z Leopoldem Zborowskim, promotorem twórczości wielu innych wybitnych artystów (m.in. Amadea Modiglianiego i Chaima Soutine’a). Hayden dużo wystawiał. Jego indywidualnie pokazy odbyły się w znanych galeriach Paryża, w: Druet (1911), Rosenberg (1919), de l’Effort Moderne (1919), Zborowski (1923), Bernheim (1928), Zak (1928, 1933), Drouant (1933), Pétrides (1939) i Suillerot (1953, 1957, 1965) oraz Musée National d’Art Moderne (1968).



25

HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

Piknik między drzewami

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

cena wywoławcza: 26 000 zł
estymacja: 35 000 - 55 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Williama Margulies

LITERATURA:

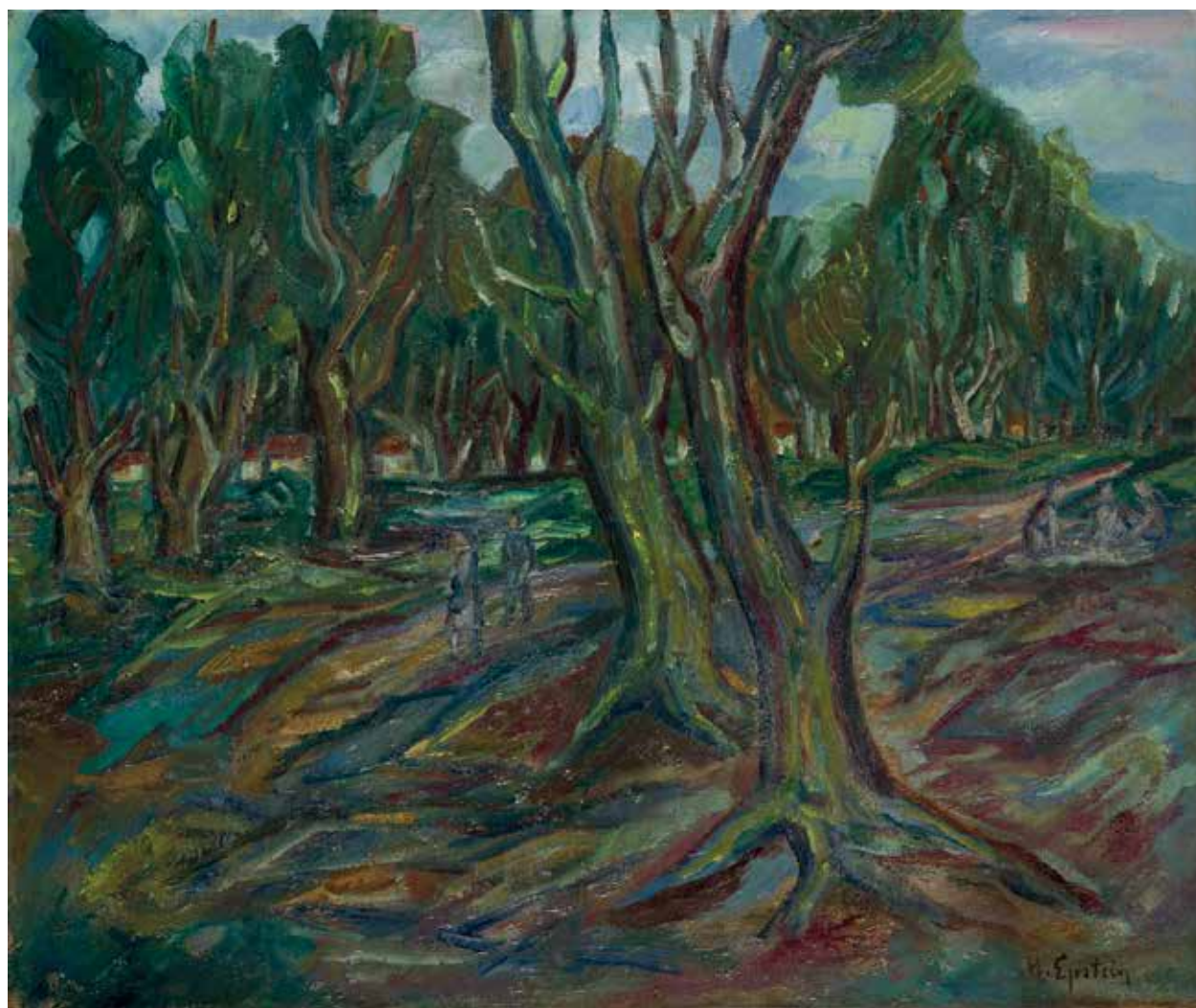
- Artur Winiarski, Henri Epstein, Warszawa 2014, poz. 42, s. 191

WYSTAWIANY:

- Villa Le Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września - 31 grudnia 2013

Lata 1926-30 to okres podróży Henriego Epsteina na Korsykę. W tym samym czasie artysta potęguję wszystkie środki wyrazu, osiągając wyżyny ekspresjonistycznej formuły malarstwa. Krytyk Waldemar George tak w 1931 roku trafnie opisywał twórczość Epsteina z tego okresu: „Sprzeciwiając się wrodzonemu instynktowi, [Epstein] wybiera barwy monochromatyczne. Bardziej przejrzysty, bardziej płynny kolor stopniowo zastępuje linie. Nie niszczy on rysunku, lecz staje się elementem konstrukcyjnym obrazu, tworząc formę w istocie swojej, w swym walorze barokową”. Idealnym przykładem obrazującym wskazane zabiegi

malarskie jest opisywany obraz „Piknik w lesie”. Artysta zrezygnował z linearnego opisu form na rzecz mocnych pociągnięć pędzla. Szmaragdowa zieleni powykłęczonych drzew przejmując w kompozycji rolę konstrukcyjnej dominaty. Epstein w doskonały sposób skonstrastował wertykalne akcenty drzew z szerokim polem wielobarwnej, ożywionej turkusowymi akcentami połaci leśnej łąki. Prezentowany obraz, przytaczając słowa monografisty malarza Artura Winiarskiego, zdaje się być „nie tylko żywym zapisem intensywności samego krajobrazu, ale też przeżyć artysty kontemplującego go”.



HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

Łódzie w porcie, 1930 r.

olej/plótno, 53 x 65 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'H.Epstein | 1930'

cena wywoławcza: 38 000 zł

estymacja: 42 000 - 65 000

Lata 30., określane mianem „błękitnego okresu” w twórczości Henryka Epsteina, zdominowały pejzaże portowe o dynamicznej formie. Prezentowana praca, namalowana w 1930 roku, jest owocem wyprawy artysty na południe Francji, którą artysta odbył, aby odetchnąć od paryskiego zgiełku. Tę dynamiczną kompozycję tworzy wertykalny i rytmiczny układ masztów. Pracę cechuje szaro-lazurowa tonacja z elementami brązów i zieleni, w której zamasyście nakładany kolor zastępuje funkcję linii barwnej. Waldemar George tak opisywał gamę barwną bretońskich pejzaży: „Sprzeciwiając się wrodzonemu instynktowi, [Epstein] wybiera barwy monochromatyczne. Bardziej przejrzyste, bardziej płynny kolor stopniowo zastępuje linię. Nie niszczy on rysunku, lecz staje się elementem konstrukcyjnym obrazu, tworząc formę w istocie swej, w swym walorze barokową”. (Waldemar George, Henryk Epstein, *Le Triangle*, 1931, s. 9).

W latach 1929-1931 artysta wielokrotnie odwiedzał Bretanię w poszukiwaniu tematów malarskich (przebywał wtedy w Quiberon i Concarneau). W tym okresie malował przede wszystkim obrazy z widokami portów, sceny rodzajowe z rybakami, a także ekspresyjne martwe natury. Kontekstem dla prezentowanej pracy olejnej są

liczne akwarele powstałe w tym samym czasie i przedstawiające bretoński pejzaż morski. Na początku lat 30. Epsteinowi udało się zorganizować wystawę indywidualną w Galerii Portique, na której zaprezentował wykonane na południu Francji prace. Wystawie towarzyszyły liczne przychylne recenzje. Pejzaże miały potwierdzać „mistrzostwo, tak ewidentnie wyrażone w podmiejskich pejzażach z Paryża z końca drugiej dekady XX wieku i studiach owerniackich” (Clovis Arel, *L'exposition d'Epstein Portique, „L'Homme Libre”*, 1931, s. 2). Rok później ukazała się pierwsza monografia artysty, autorstwa Waldemara George'a. Oprócz sukcesów zawodowych, 1930 rok był pomyślny także w sprawach osobistych – dzięki wsparciu kolekcjonera sztuki Leona Zamarona Epstein otrzymał obywatelstwo francuskie, dzięki któremu mógł na stałe pozostać w Paryżu. Henryk Epstein przeprowadził się do Paryża około 1911 roku, aby kontynuować studia malarskie rozpoczęte w Monachium. Jego nazwisko łączone jest ze środowiskiem École de Paris. Wśród przyjaciół artysty wymienić można Amadea Modiglianiego i Chaima Soutina. Artysta wystawiał na Salonach Niezależnych (1921-1923, 1925, 1928), na Salonie Jesiennym (1921) i Salonie Tuileryjskim (1927-1931) oraz w paryskich galeriach, m.in. w galerii Portique.



27

HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

Kwiaty

olej/plótno, 46 x 32 cm
sygnowany p.d.: 'HEpstein'

cena wywoławcza: 15 000 zł
estymacja: 20 000 - 35 000

„Talent Epsteina ujawnia swą prawdziwą skalę dopiero w najnowszych płótnach: martwych naturach, o kolorze konkretnym, cielesnym, aktywnym i zyskującym czystszy sens. Nie jest to kolor Courbeta. Choć kolor ten służy mu jedynie do wrażenia 'ciężaru' odwzorowywanego przedmiotu, jego gęstości, materii, podkreśla także jego plastyczność. Wyzyskuje cały potencjał plastyczny obiektu, który odtwarza nie tyle pod postacią widma, odbicia czy 'odpowiednika', pozbawionego namacalnej realności, ile pod postacią ciała, zdrowego, ożywionego płynącą w nim młodą krwią, przesyconego świeżością. Patrzymy odtąd na płótna Henryka Epsteina nie jak na cienie, fikcje barwne, ale jak na żywe istoty, wyposażone w mięśnie, tętnice i naczynia krwionośne, jak na istoty, których serca biją równym rytmem”.

WALDEMAR GEORGE, EPSTEIN, PARIS, S. 7-13 [W:] ARTUR WINIARSKI, HENRYK EPSTEIN, WARSZAWA 2015, S. 207



RAJMUND KANELBA (1897 - 1960)

Martwa natura, 1929 r.

olej/plótno, 81,5 x 54 cm
sygnowany l.g.: 'Kanelba'
datowany na odwrociu: '1929'

cena wywoławcza: 42 000 zł [†]
estymacja: 50 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Spośród reprezentantów artystycznych osobowości środowiska École de Paris, Rajmund Kanelba wyróżniał się jako doskonały kolorysta. Nietuzinkowa była również malarska formuła artysty, zakrawająca o nurt „umiarkowanego ekspresjonizmu”. Największą sławę Kanelba uzyskał dzięki swojej twórczości portretowej, która zachwycała widzów wyjątkowym nastrojem tajemniczości i niepokoju. Jednak to dzięki martwym naturom, które chętnie malował w paryskim okresie, możemy dostrzec doceniany przez krytyków kolorystyczny geniusz artysty. Szczególnie w kompozycjach kwiatowych stosował szeroką gamę barwną z przewagą delikatnych róż, fioletów, kremowych bieli, zgaszonych błękitów i soczystych ochr. Bogatą paletę kolorów ożywiał impastami mocnych lecz wyrafinowanych pociągnięć lśniącej

czerni. W prezentowanej „Martwej naturze” Kanelba mistrzowsko wywiązał się z trudnego malarskiego zadania zharmonizowania trzech zupełnie odmiennych składników kompozycji. Bohaterem obrazu uczynił bukiet jasnych polnych kwiatów zanurzonych w prostym szklanym kieliszku. Delikatne, rozświetlone czystością kolorów kwiecie skonstrastowane zostało z burzą czerwieni ożywionych intensywnymi oranżami. Kwiatową kompozycję tonuje dostojny błękit empirowej amfory. Tłem jest zharmonizowana z barwą obrusu ściana z wyraźnymi trójdźwiękiem błękitu, szarości i różu. Proponowana przez nas „Martwa natura” jest doskonałym przykładem kolorystycznego mistrzostwa Kanelby w tym kameralnym obszarze tematycznym.



SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

Widok Fontarabii, 1923 r.

olej/plótno, 65 x 81 cm
 sygnowany l.d.: 'Mondzain'
 na odwrociu papierowa nalepka z napisem: "collection M.J. Baudinet MONDZAIN no 15" [Marie-José Baudinet-Mondzain - córka artysty]

cena wywoławcza: 48 000 zł [†]
 estymacja: 60 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- kolekcja córki artysty- Marie-José Baudinet-Mondzain
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- retrospektywna wystawa Simona Mondzaina, Muzeum Ziemi Chełmskiej, 14 stycznia - 30 kwietnia 2013
- Villa Le Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21 września - 31 grudnia 2012

LITERATURA:

- Mistrzowie École de Paris, Simon Mondzain, Ewa Bobrowska, Warszawa 2013, s. 138 poz. kat. 51

Jednym z istotnych tematów w oeuvre Simona Mondzaina jest malarstwo pejzażowe. Jak pisze monografistka jednego z najwybitniejszych artystów kręgu École de Paris Ewa Bobrowska „począwszy od roku 1913, powstają widoki dalekie od stylistyki realizmu, w tym piękny, odznaczający się odważną perspektywą Widok miasta (Widok Montmartre'u 1914). Artysta nie ograniczył się jednak do widoków miejskich i pomimo trudności finansowych podróżował zarówno po Francji, jak i po Europie. W 1913 udał się do Bretanii i do Szwajcarii. Rok później wyjazd do Hiszpanii, który między innymi zaowocował widokami z Kraju Basków, został brutalnie przerwany wybuchem I wojny światowej”. Po powrocie artysty z Chicago w 1920 roku, możemy postawić cezurę stylistyczną w twórczości pejzażowej Mondzaina. Od tego czasu malarz rozjaśnił swoją paletę

barwną, stosując głównie szmaragdowe zieleń zharmonizowane z rozjaśnionymi beżami murów francuskich kamieniczek. Zachwyty nad pięknem śródziemnomorskiej natury, tak często malowanej przez artystę można tłumaczyć jako remedium na wojenną traumę. Mondzain bowiem spędził parę lat I wojny światowej walcząc w trudnych warunkach życiowych. Spokojne krajobrazy, malowane w duchu Cezanne'a charakteryzują się również osobliwą perspektywą. Tak jak w opisywanym obrazie, artysta często stosuje osobliwy zabieg kompozycyjny polegający na ujęciu szerokiego horyzontu tła przez dominujący na pierwszym planie fragment domu. To właśnie biały mur ściany wraz ze spadzistym dachem w pierwszej kolejności przykuwają uwagę widza. Dopiero zza nich rozciąga się wspaniały horyzont miasteczka zamknięty łagodnym zboczem gór.



30

ALICJA HALICKA (1894 - 1975)

Barki na Sekwanie

olej/plótno, 65 x 81 cm
sygnowany l.d.: 'Halicka'

cena wywoławcza: 38 000 zł [†]
estymacja: 42 000 - 55 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Mistrzowie École de Paris - Alicja Halicka, Warszawa 2011,
tekst Krzysztof Zagrodzki, wstęp Artur Winiarski, s. 86 (il.)

WYSTAWIANY:

- Alicja Halicka (1894 - 1975) - Retrospektywa, Villa la Fleur,
23 września - 31 grudnia 2011

Od lat 30. XX wieku w twórczości Alicji Halickiej na stałe zagościła bajkowa poetyka opisywania świata. Według monografisty artystki Krzysztofa Zagrodzkiego „jest to niewątpliwie sztuka z pogranicza surrealizmu, którego narodzin Halicka była przecież naocznym świadkiem, a który miał wyprzeć zbyt rygorystyczną formę kubizmu”. Artystka w swoich pracach upamiętniała odrealnione widoki Paryża szczególnie dzielnicę Tuileries i plac Concorde. W latach 50. XX wieku, polska malarka ochłodziła dotychczas stosowaną, intensywną barwną kolorystykę, wprowadzając dominującą mglisto-błękitną tonację. Opisywana praca „Barki na Sekwanie” idealnie wpisuje się w melancholijną poetykę artystki lat powojennych. Zielonkawa wstęga spokojnej rzeki ożywiona jest przez turkusowe akcenty współgrające

z intensywną barwą patyny na przycumowanych przy brzegu barkach. Kompozycję ożywia rytm łodzi płynących w kierunku bielącego się na horyzoncie mostu Concorde, nad którym góruje wieża Eiffla. Artystka w tym czasie, zrezygnowała z wyraźnego konturu opisującego formę na rzecz delikatnych przejść tonalnych. Mocniejsze akcenty użyte są jedynie w partii bezlistnych koron drzewa, ażurowych konstrukcji przybrzeżnych barek i zamykającej kompozycję wieży Eiffla. Według monografisty Halickiej, to właśnie w obecności obok siebie mocno wyrysowanych brył zdominowanych przez zgaszoną paletę szarych błękitów „artystka znalazła właściwą równowagę pomiędzy doświadczeniem, jakie dało jej obcowanie z bardzo męskim środowiskiem malarskich pionierskich lat Montmartre'u, a jej własną bardziej subtelną i poetycką wizją świata”.



ALICJA HALICKA (1894 - 1975)

*Zamyślony (Szachista), 1914 r.*olej/plótno, 55 x 33 cm
sygnowany l.g.: 'Halicka'cena wywoławcza: 22 000 zł [†]
estymacja: 30 000 - 40 000

LITERATURA:

- Krzysztof Zagrodzki, Alicja Halicka, Mistorzowie École de Paris,
Warszawa 2011, s. 45 (il.)

WYSTAWIANY:

- Alicja Halicka (1894 - 1975) - Retrospektywa, Villa la Fleur,
23 września - 31 grudnia 2011

Najwybitniejszy krytyk Wielkiej Awangardy, Apollinaire z uznaniem pisał o pracach żony Marcoussisa, doceniając jej prace z wczesnego okresu: „Halicka posiada dar męskości i realizmu, który pozwala mądrze konstruować obraz bez deformowania kompozycji”. Malarstwo artystki, z pierwszych lat pobytu w Paryżu stanowi fuzję doświadczeń wyniesionych ze sztuki Cezanne’a, połączonych z próbami geometryzacji przestrzeni w duchu kubizmu syntetycznego. Halicka wówczas rezygnuje z dominaty kolorystycznej kompozycji na rzecz ścisłego układu form i przestrzeni. Doskonałym przykładem etapu przejściowego pomiędzy kubizmem, w nurcie którego artystka tworzyła w latach wojennych, a poszukiwaniem metod nowej konstrukcji obrazu jest prezentowany „Portret zamyślonego mężczyzny”. Skupienie się artystki na problemie koloru zostało zupełnie zredukowane na rzecz uwydatnienia konstrukcji pracy. Znamienny jest również sposób kształtowania form – zgeometryzowana marynarka mężczyzny o ostrych załamaniach światłocieniowych, skonstrastowana jest z płynnym łukiem ramienia oraz dłoni szachisty. Wyraz nie tylko

formalny, ale również wrażeniowy podkreśla monochromatyczna tonacja oparta na grze ziemistych ugrów rozjaśnionych kredową bielą. W portrecie widoczna jest nowa tematyka, wykorzystywana również przez kubistów – sceny z bujnego życia paryskich kawiarni czy zastosowanie w kompozycji fragmentów kart, szachów i instrumentów muzycznych wplątanych w geometryczną siatkę malarskiej przestrzeni. Jednak artystka w opisywanym obrazie wprowadza figurę gońca nadając oniryczny sens przedstawieniu. Halicka również znakomicie oddała melancholijny nastrój portretowanego mężczyzny, wpatzonego w figurę szachowego skoczka. Artystka w niezwykle dla siebie sposób potrafiła odzwierciedlić zadumę wpatzonego w jeden punkt mężczyzny. Umiejętność wydobywania cech psychicznych modelu podkreślają słowa André Warnoda, że Halicka była „o temperamencie męskim, podczas gdy jej wrażliwość pozostaje bardzo kobieca”. Prezentowany portret „Zamyślonego mężczyzny” jest jednym z bardzo rzadkich przykładów okresu przejściowego artystki przed kubistyczną fazą jej twórczości.



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

Hiszpańska tancerka

olej/plótno, 92 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'Terlikowski'

cena wywoławcza: 3 500 zł
estymacja: 6 000 - 10 000

POCHODZENIE:

- kolekcja spadkobierców artysty
- kolekcja prywatna, Francja

Prezentowany portret Włodzimierza Terlikowskiego ukazuje kobietę o wyrazistych, ciemno zarysowanych oczach i brwiach, ubraną w kontrastującą z rysami twarzy jasną suknię oraz białą mantillę – koronkową chustę, która była elementem tradycyjnego stroju hiszpańskiego – misternie udrapowaną na czubku głowy. Wskazuje ona na wyższy stan społeczny portretowanej, ponieważ jedynie kobiety zamożne mogły sobie pozwolić na to kosztowne okrycie głowy. Biała mantilla noszona była podczas świąt kościelnych, walk byków oraz zaręczyn. Zamówiony portret mógł upamiętnić tak ważną uroczystość, jaką były zaręczyny. W tradycyjnej mantilli ukazał swoją narzeczoną Olgę Kholovą Pablo Picasso, który obracał się w tym okresie w podobnych kręgach towarzyskich, co Włodzimierz Terlikowski.

Portret charakteryzuje się jasną i świetlistą tonacją; paletę barwną zdominowały nakładane impastowo: biel, żółcień, blady róż oraz błękit. Terlikowski ukazał kobietę samą, rozbrajająco szczerą, na gładkim tle. Jej twarz przedstawił niemalże drobiazgowo – zważywszy na jego zwykłe „zamaszysty” sposób malowania. Kontur postaci został nonszalancko nakreślony pewnymi pociągnięciami szpachli. Krytycy dostrzegali analogię między rozmachem, z którym Terlikowski nakładał farbę, a prowadzonym życiem. W sposobie nakładania farby upatrywali także impulsywności jego charakteru.

Dla Włodzimierza Terlikowskiego portret był ważną dziedziną sztuki, mimo że stworzył więcej pejzaży i martwych natur. Warto wspomnieć ważne zlecenia portretowe, jak choćby przedstawienia papieża Piusa XI czy ministra Józefa Becka. Terlikowski lubił malować ludzi i rozmawiać z nimi. Z relacji przybranej córki artysty wiemy, że żył

życiem kawiarnianym, którego intensywność napędzała go do pracy. Do grona jego znajomych należeli Amadeo Modigliani i Mojżesz Kisling, z którymi spotykał się w Café de la Rotonde. Przyjaciele oraz osobistości Paryża często bywały w pracowni Terlikowskiego, o czym wiemy z relacji Alain'a de la Horbe, ucznia artysty. Dodawał on przy tym: „kobięcy pierwiastek był tam zawsze obecny: pracownię odwiedzały przyjaciółki artysty, tancerki i artystki... Polki, Rumunki, Hiszpanki i Francuzki... wszystkie były modelkami Terlikowskiego – ich obecność go inspirowała”. Włodzimierz Terlikowski mawiał, że już od najmłodszych lat coś go zawsze „pchało” w świat. Podróż była bodźcem do dalszych poszukiwań artystycznych oraz źródłem inspiracji. W pierwszych latach twórczości malarz przenosił się z miejsca na miejsce, prowadząc żywot włóczęgi (odwiedził kraje północnej Afryki, Chiny i Singapur, Australię i Nową Zelandię, kraje Europy oraz Rosję). Imał się licznych zajęć – począwszy od ciężkiej pracy fizycznej po prowadzenie Muzeum Etnografii i Nauk Przyrodniczych. W późniejszych latach, kiedy artysta odniósł duży sukces we Francji i we Włoszech, podróżował również często, mogąc już poświęcić się w pełni malarstwu. W roku 1927 odbył podróż do Hiszpanii, zabierając jedynie szpachlę (z którą się nigdy nie rozstał i która w dużej mierze zastępowała mu pędzel), podróżną paletę i składane sztalugi. Odwiedził Sewillę i Toledo oraz liczne hiszpańskie miasteczka. Możemy przypuszczać, że prezentowany obraz został namalowany w trakcie lub tuż po powrocie z wyjazdu do Hiszpanii. Wskazuje na to rozjaśniona paleta barwna, która charakteryzuje inne prace z tego okresu, wystawione rok później w Galerie Barreiro w Paryżu.



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

Portret mężczyzny, 1921 (na odwrociu: Martwa natura z bukietem róż)

olej/plótno, 53 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany p.g.: 'A.ARESSY | W. de Terlikowski | 1921'

cena wywoławcza: 4 000 zł

estymacja: 5 000 - 7 000

POCHODZENIE:

- kolekcja spadkobierców artysty
- kolekcja prywatna, Francja

„Włodzimierz Terlikowski maluje w sposób szybki i zdecydowany; tworzy z pasją, której towarzyszy skupienie na najdrobniejszym nawet detalu, szczególnie gdy artysta podejmuje się przedstawienia subtelności francuskiego krajobrazu. Przede wszystkim jest pierwszorzędnym kolorystą; rozumiem przez to, że kształt jest wyrażony poprzez modelowanie warstwy nakładanej farby. Jednakże pod impastami możemy odkryć przemysłany szkic, a to, co wydaje się być tylko delikatnie zasugerowane, posiada solidność i ciężkość materii. . .”

ADOLPHE TABARANT [CYT. ZA:] BENNARD B. PERLMAN, WLADIMIR DETERLIKOWSKI.
HIS LIFE AND ART, BLUE RIDGE PRINTING, ASHEVILLE 1998, S. 39

Prezentowana praca olejna z 1921 roku to jeden z wczesnych portretów Włodzimierza Terlikowskiego. Możemy przypuszczać, że portretowany mężczyzna należał do znajomych Terlikowskiego, ponieważ artysta najczęściej malował przyjaciół oraz gości swojej pracowni. Pośród portretowanych znaleźli się między innymi malarze: Mojżesz Kisling i Tsuguharu Foujita, pianistka Mercédès Miracle, pisarz Sacha Guitry, a także osobistości kościelne i politycy... Prezentowany obraz to unikalne przedstawienie wśród znanych nam portretów, ponieważ artysta zrezygnował z ukazania portretowanego mężczyzny na gładkim tle, jak miał to w zwyczaju (prawa część kompozycji ukazuje regał z książkami, który może nawiązywać do profesji portretowanego). Zdolność obserwacji sprawiła, że artysta posiadał umiejętność trafnego oddania rysów twarzy jedynie przy pomocy szpachli. W „Portrecie mężczyzny” nakładane impastowo biel, róż, fiolet i zieleń formują twarz portretowanego. Chropowata faktura obrazu to efekt grubego nakładania farby. Będąc świadom długości schnięcia tak malowanych obrazów, Terlikowski przeznaczał część powierzchni swojej pracowni dla niedawno ukończonych płócien.

Tonacja portretu zawężona została do ciemnych barw: fioletów, brązów i granatu. Podobna kolorystyka cechuje namalowany przez Terlikowskiego zaledwie rok wcześniej portret znanego krytyka sztuki Adolphe’a Tabarant. Według Bennarda B. Perlmana czas tuż po I Wojnie Światowej rozpoczął „szary okres” w twórczości Terlikowskiego. Pojawiły się wtedy ciemne i melancholijne prace, które miały odzwierciedlać ówczesny nastrój artysty. Nie wiadomo, z jakiego okresu pochodzi znajdująca się na odwrociu obrazu martwa natura. Na różowym tle Terlikowski przedstawił wazon z ciemnofioletowymi piwoniami oraz cytrusami. Obraz został namalowany w odmiennej tonacji niż lico pracy – dominują jasne i nasycone barwy. Możemy przypuszczać, że „Portret mężczyzny” został namalowany w Aressy, mieście znajdującym się w południowej Francji. W 1921 roku Włodzimierz Terlikowski wystawił swoje obrazy w galerii na rue de la Boétie. Następnie, podróżował po południowo-zachodniej Francji, gdzie mogła powstać prezentowana praca olejna.



ODWROCIE

JAKUB ZUCKER (1900 - 1981)

Scena z Majorki

olej/plótno, 33 x 41 cm
sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER'

cena wywoławcza: 6 000 zł
estymacja: 7 500 - 9 000

Prezentowany obraz pochodzi z jednej z licznych podróży odbytych przez Jakuba Zuckera w latach 50. Wiele tygodni spędził wtedy na Majorce, podpatrując lokalne życie. Obraz lśni typowymi dla malarza zieleniami i błękitami.

„Maluję dla siebie, ponieważ sztuka to najpewniejsza droga do wolności, ucieczka od życiowych problemów” (cyt. za Joanna Tarnawska, Jakub Zucker; Warszawa 2001, s. 21). Ta prosta formuła dobrze oddaje szlachetną prostolinijność i szczerość artysty. Jak zauważyła monografistka

Zuckera, Joanna Tarnawska, malarz nie dokończywszy artystycznych studiów, uznał taką sytuację (bycia poza oficjalnym, akademickim światem sztuki) za dobrą dla siebie. Jego talent i pełna energii wizja dobrze radziły sobie bez uczelnianej anatomii, gipsów i wykładów z kompozycji. Malarstwo tego urodzonego w Polsce artysty jest więc w interesujący sposób zawieszone między „naiwnością” a „profesjonalizmem”. Nasuwa to skojarzenia z twórczością Maurice’a Utrilla, którego Zucker bardzo zresztą cenił.



35

NATAN GRUNSWEIGH (1880 - 1943)

Widok wsi, 1928 r.

olej/ płótno, 50 x 61 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Grunswigh 1928'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

W pejzażach Nathana Grunswigha uwagę przykuwa nietuzinkowy sposób kadrowania obrazu. Artysta w osobiwy dla siebie sposób wybiera żabią perspektywę, zachowując równocześnie dużą przestrzeń między malarską sztalugą ustawioną w plenerze, a punktem zamknięcia kompozycji. Tak jak w prezentowanym obrazie, Grunswigh poprzez ten zabieg na pierwszym planie zamieszcza rozległy fragment drogi flankowanej przez mury, prowadzącej do rezydencji zamykającej kadr. Charakterystyczne jest również przesunięcie centralnej osi układu, do prawej części obrazu. Rozległy pierwszy plan kompozycji, pozwala Grunswighowi na malarskie oddanie różnorodności tonów i półtonów

zieleni, na polaci porośniętej trawą drogi. Artysta harmonizuje ze sobą odcienie szmaragdowej barwy w partiach zacienionych przez drzewa z feerią rozjaśnionych przez słońce, różnorodnych odcieni.

Indywidualny styl Nathana Grunswigha kształtował się przede wszystkim się pod wpływem malarzy skupionych w École de Paris. Jednak niepowtarzalność jego malarstwa wynika również z uważnego studiowania dzieł kubistów i postimpresjonistów. Dynamiczna forma dzieł Grunswigha wynika również z bliskich kontaktów artysty z paryskimi ekspresjonistami - Chaimem Soutinem, Michelem Kikoinem i Pinchusem Krémegne'iem.



CHAIM GOLDBERG (1917 - 2004)

Ku jasnej krainie, 1996 r.

olej/plótno, 76,8 x 102 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Chaim Goldberg 96'

cena wywoławcza: 12 000 zł
estymacja: 20 000 - 30 000

LITERATURA:

- Chaim Goldberg, Powrót do Kazimierza nad Wisłą, katalog wystawy,
10.12.2013 - 31.08.2014, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym,
s. 116 (il.)

Chaim Goldberg urodził się w 1917 roku – prezentowana praca powstała zaś w 1996 roku. Malował ją więc osiemdziesięcioletni prawie człowiek, który przez całe swoje życie wspominał swój rodzinny, kazimierski sztetl. Wóz, który unosi grupę ludzi w inne, nieziemskie miejsce ewokuje dużo skojarzeń. Jedno jednak nasuwa się ze szczególną siłą. Trudno nie pomyśleć o wieloosobowej rodzinie artysty, która została zamordowana przez Niemców w czasie II wojny światowej. Interesującą stroną twórczości Goldberga jest właśnie pamięć. Rzadko kiedy artyści z taką siłą i konsekwencją wracają do swoich rodzinnych stron. Biorąc pod uwagę tragiczność losów można by się spodziewać, że przedstawiony tu świat będzie obciążony przecuciem nadchodzącego dramatu. Plastyczny język Goldberga, pełny nasycenych barw, jest jednak od tego wolny. Trudno nie przywołać osoby innego wybitnego żydowskiego twórcy – Marca Chagalla. Dla nich obu przeszłość

była punktem odniesienia. W pracach obu można zaobserwować charakterystyczny – bajkowy sposób ujmowania postaci. Przedstawieni ludzie sprawiają wrażenie niezależnych od działania grawitacji. Warto wspomnieć, że sztuka Goldberga to nie tylko barwny świat przedwojennego Kazimierza Dolnego. Artysta był wszechstronny w wykorzystywaniu różnych mediów – ważną częścią twórczości była rzeźba (kształcił się m.in. u Henryka Kuny). Tworzył również metaloplastykę – rodzaj twórczości, w którym celowali międzywojenni artyści żydowskiego pochodzenia. W tym medium stworzył między innymi przejmującą kompozycję „Komora gazowa” (miejsce przechowywania nieznanego), w której użył repusowanej blachy do przedstawienia gazu. Był również autorem ekspresyjnych i mrocznych rysunków z czasów II wojny światowej i kronikarzem zniszczeń powojennej Warszawy.



ARTUR NACHT-SAMBORSKI (1898 - 1974)

"Kobieta z granatowymi włosami", 1970 r.

olej/plótno, 101 x 81 cm
na odwrociu nalepka depozytowa z Muzeum Narodowego w Poznaniu (DEP/
AN 49.) oraz kartka z datowaniem i tytułem autorskim
na blejtramie opisany: "Kobieta z granatowymi włosami"

cena wywoławcza: 80 000 zł [†]
estymacja: 95 000 - 120 000

POCHODZENIE:

- obraz był depozytem w Muzeum Narodowym w Poznaniu
- kolekcja prywatna, Poznań

„Ogólnie rzecz biorąc, portrety Nachta, podobnie jak jego rośliny, niosą w sobie cechy bardzo trafnej, skondensowanej charakterystyki zespolonej z nieostrą, rozmazaną dyspozycją całości, która stara się zgubić zindywidualizowany obraz, nie dopuścić do utraty dystansu między widzem a wizerunkiem na płótnie. Chęć roztopienia rysów postaci, ukrycia ich, chronienia przez zminimalizowanie elementów różnicujących walczy u artysty z tendencją do określenia, indywidualizacji, zaakcentowania podmiotowości. Czasem podmiotowość łączy się z groteskowym przerysowaniem. Przerysowanie bywa jednak na tyle subtelne, że nie umniejsza drastycznie godności przedstawionych postaci. Ale nie zawsze. Czasem ma miejsce zabieg celowej karykaturyzacji”.



„Zostały wizerunki i portrety, gdzie doszedł w okresie ostatnim, szczególnie płodnym, do szczytów cierpkiej, aforystycznej prostoty. Portrety; znany jako specjalista od martwej natury, malował, okazało się, przede wszystkim ludzi. Tych samych, których szukał, którzy go szukali” – pisał Stajuda po wizycie w opustoszałej pracowni zmarłego artysty. Malował przede wszystkim ludzi. Rzeczywiście, jeśli postawi się jeden wizerunek obok drugiego, okazuje się, że są ich grupy, szeregi wyglądają jak armia, tyle że pozbawiona rynsztunku. Co więcej: niemal wszystkie są podobnie nieprzejrzyste, bezwyrazowe, jak zauważył Stajuda. Twarze wyłaniają się z układu zdecydowanych grubych maźnięć, tylko pozornie swobodnie rzuconych na podłoże, w gruncie rzeczy zaś nieomylnych – prowadzonych pewną ręką. Zazwyczaj ujęte są *en face*, rzadko *en trois quarts* lub z profilu, chociaż, oczywiście, i tych jest немало. Twarz zwrócona ku widzowi *en face* jest wyznaniem i wyzwaniem. Należałoby zapytać: wyznaniem czego?

Stajuda stwierdził, że nie szuka w obrazach Nachta jego własnych zwierzeń. A może trzeba? Może zwierzeniem są portrety – owe odindywidualizowane podobizny zapomnianych modelek, często młodych dziewcząt, ale też młodych chłopców, a obok nich starych kobiet i mężczyzn, których fizjonomie krojone są według jednego malarskiego wzorca? Ów malarski wzorzec obejmuje precyzyjne operowanie precyzyjnie określoną plamą barwną, której kształt nie kojarzy się jednak z tym, co zwykliśmy z precyzją kojarzyć. Bo z precyzją zwykliśmy kojarzyć plamę konturowaną, a u Nachta istnieje ona bez protezy linii, jest samoistna. To rodzaj cegły w mocno skonstruowanej budowlu obrazu – wznoszonej według jasnego planu. Nacht nie dziergał, jak Cybis czy Rudzka-Cybisowa, żeby pozostać tylko wśród kapistów, swoich kompozycji z drobin pigmentu. On nakładał farbę szeroko. Ponadto osiągał wrażenie, jakby od razu wiedział, gdzie kolor spotęgować, a gdzie go wytłumić, zgasić. Ale plama – przy swojej sile – nie zawsze mieści się w ramach, które malarz jej wyznaczył; czasem zdaje się nieszczelna – sączą się z niej strużki farby. Jakby obraz przeciekał, jakby ciało ropiało czy krwawiło...

Potwierdzają to między innymi portrety. „Blade, milczące głowy. Nieruchome twarze, często bez nosów, bez ust, jak zakneblowane. Po czole ścieka farba, spływa po torsie, po rękawie; świdrujące, okrągłe oczy, drapieżnie wyszczerzone zęby – jak maski, jak pokryte pudrem, pełne napięcia twarze tancerzy butoh” – opisywała swój pierwszy kontakt z obrazami artysty Krystyna Czernili. „Wydaje się, że pod względem ekspresji jesteśmy zdecydowanie bliżej Linkego niż któregośkolwiek z kolorystów. Malowane przez Nachta twarze wręcz uderzają niekompletnością. Ciastowato lepione plamy policzków, kleksy oczu tworzą kruche układy barw rządzących się nierzeczywistym, wewnątrzobrazowym porządkiem (...). Oczywiście, w wielości zawsze jest różnorodność, niemniej można wskazać wcale liczne dalsze przykłady powojennych dzieł artysty, w których postać bądź twarz zostały poddane dalej czy mniej idącej, często groteskowej, deformacji. Czy to twarze osób, które przeżyły traumę?”.

W opublikowanym już po śmierci malarza wierszu „Dla Artura Nachta-Samborskiego” (1990) Jarosław Marek Rymkiewicz pisał:

„Trochę pleśni która z białej twarzy spływa
jest esencją lub esencji białą marą”

Czy zatem Nacht malował portrety? Czy malował ową esencję, o której pisze poeta? Może malował Los, Fatum, młodość i starość przetrącone przez wojnę? Może jego obrazy, na których rozpoznajemy zarysy ludzkich twarzy, stanowią depozyt pamięci o ich właścicielach? Ale pamięć też się rozmazuje, zanika, umiera. Jak więc powinna brzmieć odpowiedź na podobne pytania? Nie dowiemy się. Nacht był skryty, o wojennym doświadczeniu niewiele mówił, chociaż skądinąd zapamiętano go jako świetnego rozmówcę.

MALGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK, CZY ARTUR NACHT-SAMBORSKI MALOWAŁ
PORTRETY?, MUZEUM HISTORYCZNE, SANOK 2009, S.8-9



Artur Nacht Samborski, Portret mężczyzny na seledynowym tle, Cyfrowe MNW

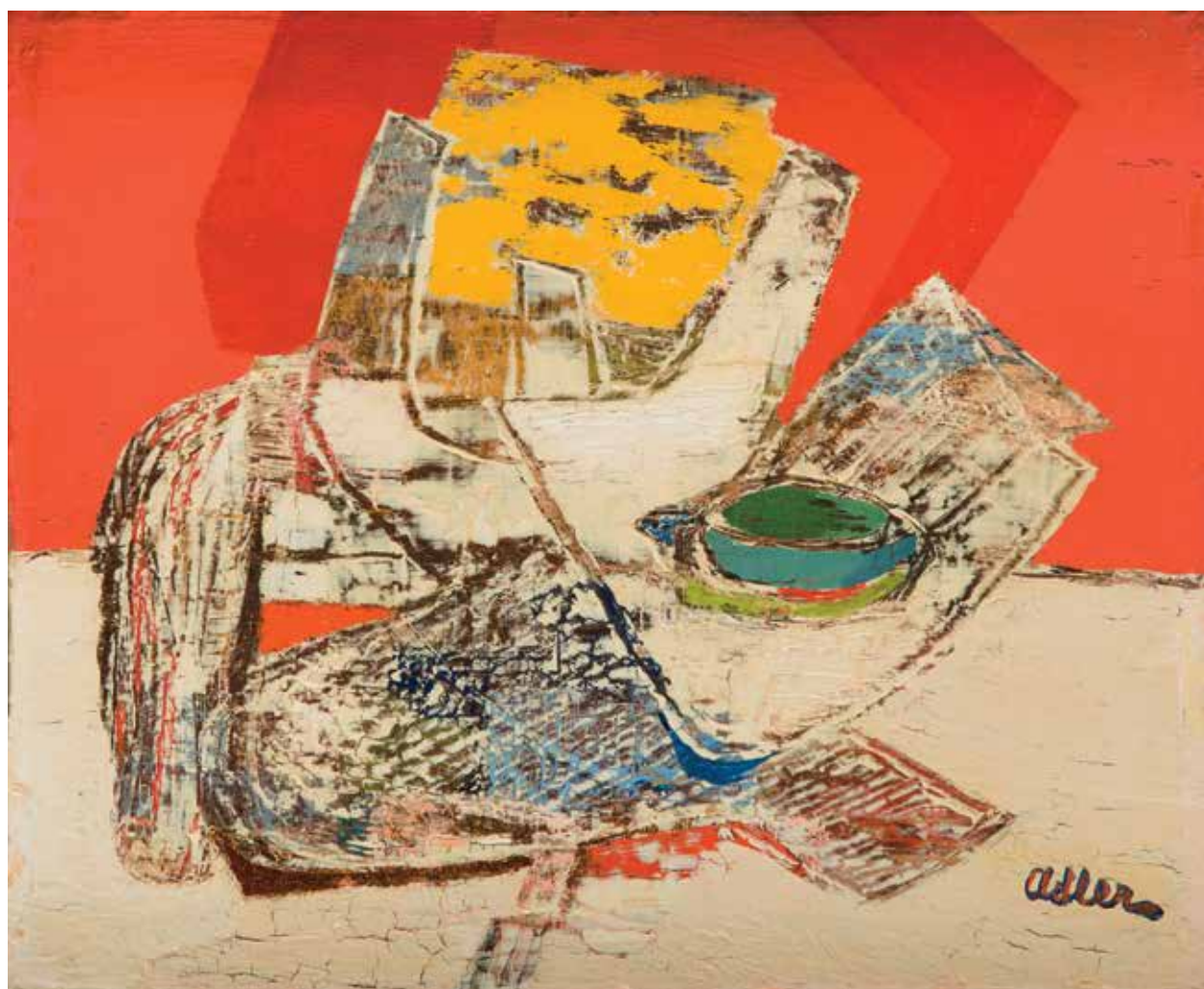
JANKIEL ADLER (1895 - 1949)

*Martwa natura, 1947 r.*olej/plyta, 26 x 32 cm
sygnowany p.d.: 'adler'cena wywoławcza: 38 000 zł [†]
estymacja: 45 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Nathana Kocha, Galeria David Bielefeld
- kolekcja prywatna, Polska

„Mimo ciągłego podejmowania życiowych tematów i motywów, co ma też swoje teoretyczne uzasadnienie, Jankiel Adler swoją twórczością wykracza poza ten obszar. Sposób, w jaki przekształca te żydowskie motywy i tematy, oddala go od anegdotycznego, charakterystycznego dla tej epoki, stylu przedstawiania. I jakkolwiek nigdy nie wyzwolił się całkowicie od figuratywności, wiedział bowiem o niebezpieczeństwie zwykłego zdobnictwa tkwiącego w abstrakcji, to jednak unikał przedstawień treściowo określonych. Dlatego też jego wielkość polega przede wszystkim na tym, że nie przyłączył się do kulturowych tendencji, które w polskiej, niemieckiej i angielskiej sztuce owych czasów nie ustrzegły się zwykłej, dekoracyjnej abstrakcji. Udało mu się raczej wykrystalizować ze specyficznej swoistości polsko-żydowskiego pochodzenia humanizm, zespalający świat”.



ZDZISŁAW CYANKIEWICZ (1912 - 1981)

Matka kąpiąca dziecko

olej/plótno, 132 x 130 cm
sygnowany p.d.: 'Cyan'

cena wywoławcza: 10 000 zł[†]
estymacja: 15 000 - 20 000

Możemy przypuszczać, że prezentowana praca olejna Zdzisława Cyankiewicza pochodzi z krakowskiego okresu w twórczości artysty. Jego wczesne obrazy, cechujące się żywiołową kolorystyką i folklorystycznym zacięciem, często podejmowały tematykę rodzajową. „Toaleta” w sposób sumaryczny oddaje splecione sylwetki matki i kąpiącego się dziecka. Postaci zostały obwiedzione wyraźnym konturem, a formę wydobyl artysta posługując się płaską plamą barwną. Tonację pracy zdominowały czerwienie, oranże, błękity i biele. Ten sam układ kompozycyjny artysta zastosował w mniejszej pracy o tym samym tytule, którą charakteryzuje nakładana impastowo farba. Zdzisław Cyankiewicz (Cyan) studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie w 1935 roku został wykładowcą rysunku. Zaniepokojony sytuacją polityczną wyjechał do Paryża w 1937

roku. W stolicy sztuki nawiązał kontakty ze środowiskiem École de Paris, zmieniając swą manierę pod wpływem malarstwa Paula Cézanne’a i Henriego Matisse’a. W czasie II wojny światowej jako żołnierz armii francuskiej dostał się do obozu jenieckiego. W tym okresie powstała seria wizerunków współwzięniów oraz pejzaże o przygaszonej gamie barwnej. Po wojnie na krótko powrócił do kręgu École de Paris. W latach 50. odniósł pierwsze sukcesy na wystawach paryskich i dokonał ostatniej zmiany stylowej w swej twórczości. Tworzył wówczas obrazy – rzeźby, kolaże, ceramikę oraz malarstwo ściennie z wykorzystaniem programowania elektronicznego. Brał udział w wystawach: Galerie Charpentier, wystawa retrospektywna (1961), Grand Palais (1975), Salon d'Automne (1976), Bilan de l'Art Contemporain (1979).



40

ROMAN SIELSKI (1903 - 1990)

"Dekoracyjna plaża", 1960 r.

olej, tempera/tektura, 47 x 72,5 cm

sygnowany (cyrylicą) l.d.: 'P.C.'

na odwrociu napis: '47 x 72,5 cm W.K.R.S – 1316 | Selskij R.J.

| „Dekoratiwnyj pljaż” | 1960 - ... (serednij) | K | temera | olij

| 47 x 72,5 cm'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Roman Sielski jawi się jako wyrafinowany kolorysta, który rozbudował ukraińską szkołę koloryzmu, zapoczątkowanego jeszcze przez Ołeksę Nowakiwskiego. Charakterystycznym dla Sielskiego staje się wręcz narodowe odczucie koloru, używanie jaskrawych, intensywnych i delikatnie zharmonizowanych barw, kolorystycznie nawiązujących do ukraińskich haftów, kilimów i pisanek. Płaskie kolorowe plamy stają się zasadniczym środkiem kształtowania kompozycji dzieła. Równowaga między ciepłymi i chłodnymi barwami wizualnie podkreśla detale natury, tworząc wizualną obrazowość. Różne warianty harmonii kolorów oraz ich kontrastów

odzwierciedlają pewną zmianę nastrojów w obrazach. Przez łączenie, wydaje się niełączących się kolorów, takich jak żółty, czarny różowy, granatowy i zielony, które przekazują stan napięcia albo melancholijnego spojrzenia, obrazy artysty nabierają enigmatycznego charakteru. Liryczny nastrój malarz przekazuje przy pomocy półtonów koloru żółtego, fioletowego, czarnego i granatowego. Roman Sielski bazując na osiągnięciach sztuki europejskiej stworzył pewnego rodzaju wariant ukraińskiego koloryzmu”.

MARJANA MAKSYMIEW, ROMAN SIELSKI – MAESTRO KOLORU I ŚWIATŁA,
TWÓRCZOŚĆ ROMANA SIELSKIEGO (1903-1990), Sopot 2014, s. 7



41

ZYGMUNT LANDAU (1898 - 1962)

Macierzyństwo

olej/tektura, 74 x 57 cm
sygnowany l.d.: 'Landau'

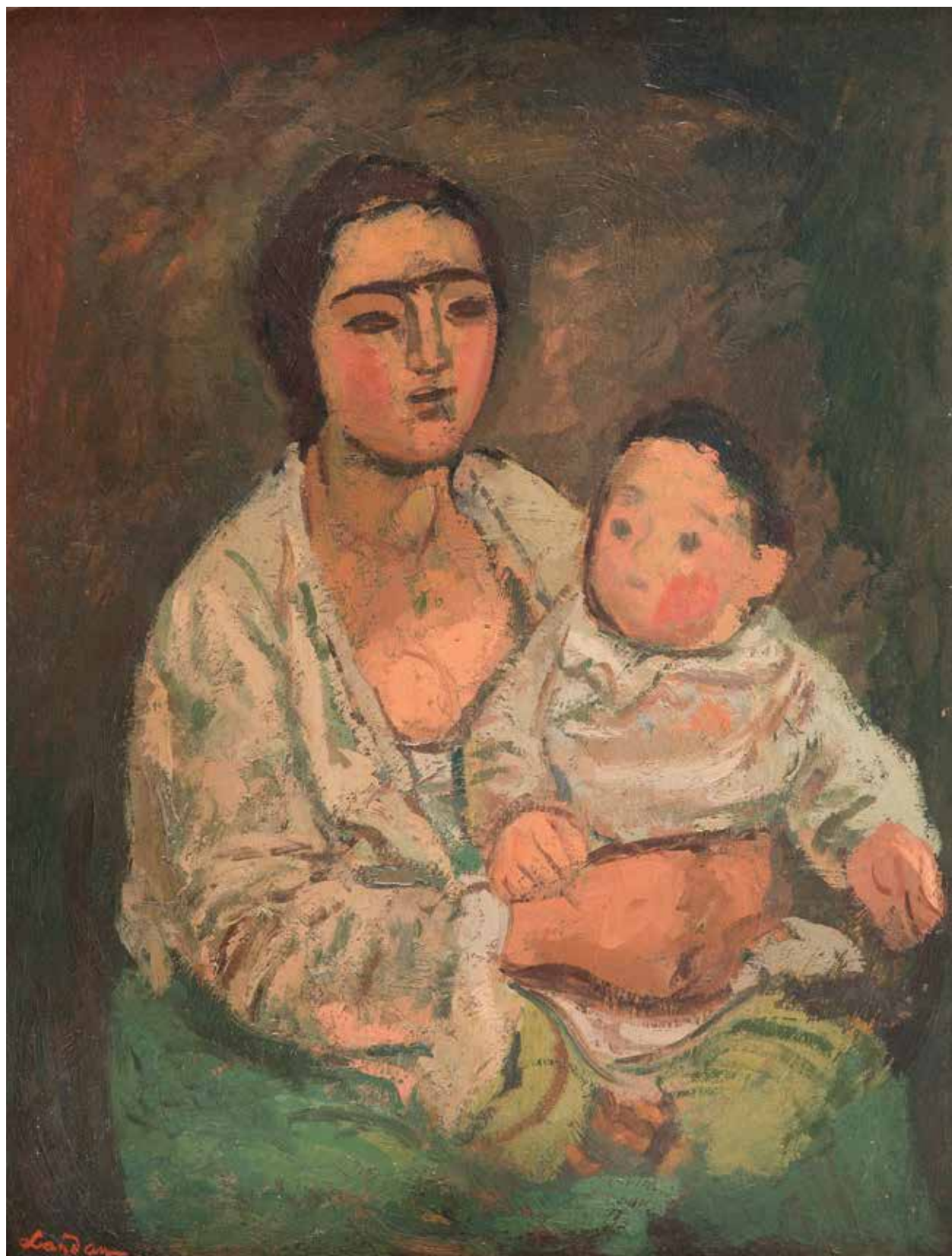
cena wywoławcza: 15 000 zł[†]
estymacja: 18 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- Galeria Padova, Londyn
- kolekcja prywatna, Polska

Decydujący wpływ na artystyczną osobowość Zygmunta Landaua miała przyjaźń z jednym z najważniejszych twórców XX wieku – Amadeo Modiglianim. W swoich portretach polski artysta inspirował się sposobem malowania kobiecych sylwetek oraz twarzy awangardzisty. W prezentowanym obrazie Landau twórczo wykorzystał charakterystyczny dla Modiglianiego kształt migdałowo wykrojonych oczu matki trzymającej niemowlę oraz mocny zarys brwi, nosa oraz ust. Znamienna jest również monumentalna postura kobiety, nawiązująca do aktów

włoskiego mistrza. Uwagę przykuwają również ogromne dłonie matki podtrzymującej dziecko – świadczące o sile macierzyńskiej miłości. Ciekawy jest też kontrast w sposobie oddania fizjonomii portretowanych – posągowe rysy kobiety zestawione z uogólnioną, pogodną twarzą dziecka. Poprzez ten zabieg Landau w ciekawy sposób unaoczniał bezgraniczne uczucie matki do potomka, wzbogacając historię sztuki o kolejny znakomity przykład jednego z najbardziej intymnych malarskich tematów.



JOACHIM WEINGART (1895 - 1942)

Portret, 1930 r.

olej/tektura, 61 × 51 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Weingart | 1930 Paris...'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 18 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Lata 30. XX wieku to decydujący moment w twórczości Joachima Weingarta. Od tego czasu możemy postawić cezurę uznając go za w pełni już ukształtowanego artystę. Charakterystyczne jest dynamizowanie formy obrazów poprzez szybkie, krótkie pociągnięcia przez co malarz uzyskuje typowy dla siebie efekt szkieletowości. Wówczas malował gwałtownie, jakby w pośpiechu, często zmieniając kierunek duktu pędzla. Doskonałym przykładem opisywanej fazy twórczości jest prezentowany „Autoportret” z 1930 roku. Charakterystyczne, wirujące formy składają się na dynamiczny wizerunek artysty. Artur Tanikowski dostrzega podobieństwo

sztuki Weingarta do dzieł ekspresjonistycznego malarza Chaima Soutine. „I on tworzył bowiem pod wpływem graniczącego z chorobą psychiczną napięcia emocjonalnego, co na płótnie odznaczało się dramatyczną deformacją. Weingart wprawdzie zbliżał się do Soutine'owskiego roztańczenia form, jednak w ich odkształcaniu zatrzymał się jakby na progu, nie tracąc w wizualizowanym przedmiocie pamięci o motywie obserwowanym z natury. Nie przeszkadza to dostrzegać w jego pracach zapowiedzi niektórych zjawisk sztuki powojennej, takich jak nowa figuracja grupy Cobra czy malarstwo materii”.



43

JANUSZ MARIA BRZESKI (1907 - 1957)

"W tramwaju", ok. 1950 r.

olej/plótno, 64,3 x 81 cm

na odwrociu nalepka z opisem obrazu z dn. 10.06.1991 r.

POCHODZENIE:

- ze zbiorów rodziny artysty

cena wywoławcza: 5 000 zł [†]

estymacja: 7 000 - 10 000

Janusz Marian Brzeskich na kartach historii sztuki zapisał się jako awangardowy twórca fotomontaży oraz eksperymentalnych filmów. Za paryskimi futurystami artysta głosił pochwałę współczesnej, rzeczywistości, która dostarczała mu inspiracji do kolejnych prac, pisząc: „Wielkie miasta tętniące życiem, ze swymi drapaczami chmur, pełne światła i cieni, z nigdy nie usypiającą ulicą, pełną samochodów, omnibusów, wytwornych par, umalowanych dziewcząt...”. Równocześnie Brzeski odczuwał zagrożenie płynące z mechanizacji, która wpływa na funkcjonowanie nowego społeczeństwa. Katastroficzną wizję umieszczał w swoich artykułach pisząc: „Człowiek jest niewolnikiem dzisiejszej, jakże nowoczesnej kasty władców maszyn”, bądź w kolejnym: „Człowiek obsługujący obrabiarkę

czy jakiś automat, stał się już dawno częścią tej maszyny. Indywidualność jest zbyt duża”. Echo gorzkiej prognozy zmechanizowanej cywilizacji dostrzegamy w prezentowanym obrazie. Tłum mężczyzn o zunifikowanych ubiorach i twarzach stłoczony został w centralnym punkcie obrazu. Ostre światło sączące się z elektrycznych lamp potęguje nastrój zmęczenia i zwątpienia w utopijną wizję współczesnego świata, głoszonego przez futurystów. Utrzymana w ponurej kolorystyce zgaszonych błękitów, fioletów i szarości kompozycja unaocznia lęk Brzeskiego przed dehumanizacją współczesnej cywilizacji. Niepokój artysty podkreśla również ostry światłocien – wyniesiony z młodzieńczych ekspresyjnych studiów drzeworytów.



44

ALFONS KARPIŃSKI (1875 - 1961)

Żółte róże

olej/tektura, 50 x 70 cm

sygnowany p.s.r.: 'a. Karpiński'

sygnowany ołówkiem na odwrociu z podaniem wymiarów

cena wywoławcza: 18 000 zł[†]

estymacja: 23 000 - 28 000



„Odwiedziłem mojego starego przyjaciela, malarza Alfonsa Karpińskiego. Zastałem go, jak zwykle przy pracy. Na sztaludze niewielki obrazek, prawie skończony: zakątek pracowni malarskiej – na stoliku chiński czajnik, obok filiżanka, czerwony wazonik z porcelany, o dziwacznym kształcie i garść zasuszonych, białych, drobnych kwiatów. Oto cały obrazek. Na pozór nic, a tymczasem wszystko razem tworzy śliczną harmonię (...). Oczywiście jest to cechą Karpińskiego, że umie z takich np. obojętnych nieraz okrucich wydobyć nowe, ciche życie”.





45

ALFONS KARPIŃSKI (1875 - 1961)

Róże w wazonie i czajnik

olej/tektura, 35,2 x 99,1 cm

sygnowany wewnątrz przedstawienia: 'a. Karpiński'

cena wywoławcza: 20 000 zł [†]

estymacja: 24 000 - 30 000

Martwe natury z kwiatami stanowią najczęściej podejmowany temat malarski w twórczości Alfonsa Karpińskiego. „Karpiński lubił i lubi malować kwiaty. Odczuwa ich miękkość, kruchość ich łodyg, delikatność płatków i niemal ich wór”. (Schroeder, 1927/8, s. 304) Prezentowana praca olejna przedstawia rozwinięte białe róże w wazonie. Malowane z finezją przedmioty otaczające wazon z kwiatami wzmacniają dekoracyjny walor pracy. Karpiński oddał w imponujący sposób odmienną fakturę przedmiotów – na drewnianym stole pojawia się wdzięczny ceramiczny imbryk, błyszczący miedziany talerzyk i opadłe płatki kwiatów. Kompozycja obejmuje niewielki wycinek przestrzeni, lecz dzięki wprowadzeniu motywu lustra i naściennych talerzy, w których odbija się fragment wnętrza, nabiera ona charakteru „otwartego”. Kolorystyka pracy opiera się na zestawieniu dwóch stłumionych barw – bieli z ciepłymi brązami. Wielbiciel sztuki Karpińskiego widzieli w spokojnej tonacji jego prac dowód ogromnej kultury malarskiej.

Wielkie zamiłowanie do malowania kwiatów sprawiło, że Karpiński osiągnął w tej dziedzinie mistrzostwo techniczne. Pierwsze próby malowania martwych natur artysta podjął w trakcie pobytu w Paryżu. W latach 20. Karpiński powrócił do owych kompozycji, malując je początkowo na własny użytek. Tak o pracy wstępnej do martwych natur z kwiatami wypowiedział się artysta: „Gdy wiosna nadejdzie, co parę dni kupuję pęki róż, bez których nie mogę się wprost obejść. One dla mnie są szkołą kolorytu. Ich to subtelnym tonacjom zawdzięczam bardzo wiele. Nikt nie uwierzy, ile subtelných odcieni i półtonów mieści się w jednym kwiecie róży. Na pozór tego się nawet nie widzi. Dopiero, gdy się zacznie malować, spostrzega się, jak wielką jest skala tonów i półtonów, które składają się na bogatą szatę tego królewskiego kwiatu. Toteż z prawdziwą pasją i z wyjątkowym przejęciem poświęcam czas na studia kwiatów” (Alfons Karpiński, „Czas”, 18 lutego 1928).



46

JANUARY SUCHODOLSKI (1797 - 1875)

"Hold Jadwidze", 1827 r.

olej/plótno, 97 x 124 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'JS. 1827. (...)'

na odwrociu papierowa nalepka z Salonu Sztuki St. Kulikowskiego
w Warszawie oraz nalepka Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

cena wywoławcza: 220 000 zł

estymacja: 250 000 - 350 000

LITERATURA:

- Krystyna Sroczyńska, January Suchodolski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961, s. 139, poz. 12 (jako „Jadwiga Ruś zdobywająca”)
- A. Lesser, January Suchodolski, „Sprawozdanie Komisji TZSP za r. 1876”, s. 92; s. 94 (il.) reprodukcja litografii z tą kompozycją
- J. Kenig, Pracownie niektórych malarzy, „Gazeta Warszawska” 1851, nr 101

WYSTAWIANY:

- Salon Sztuki Stanisława Kulikowskiego, Warszawa



„Panienki polskie nuciły smętnie o husarzach i ułanach, muzyk wygrywał melancholiczne mazurki, które nad Sekwaną obcym łzy wyciskały i kamienie wzruszały, jak niegdyś pieśni Orfeusza. Żołnierz bliznami okryty opowiadał dzieciom o legionach, o bitwach Napoleona, o krakusach i czwartakach, a poeci śpiewali narodowe epepeje, psalmy żalu, modlitwy niezachwianej nadziei. Naród politycznie umarły, śpiewał wielki poemat tęsknoty i wskrzeszał w pieśni cały zastęp postaci. Ale mu nie dosyć na tym było; tęsknił te cienie ujrzyć w kształtach i kolorach, chciał widzieć swoich husarzy skrzydlatych, ułanów, krakusów, swych królów i hetmanów. Suchodolski zaczął mu ich malować, a naród poznał te postacie; były mu wiernie oddane, kochał je i twórcy ich był wdzięcznym”.

FRAGMENT ANONIMOWEGO PAMIĘTNIKA Z XIX W.

Czerwono-złota suknia nieodparcie przyciąga wzrok, nie pozostawiając wątpliwości, kto jest głównym bohaterem sceny rozgrywającej się na tle burzowego nieba. Na rumaku, jak na tronie, zasiada święta Jadwiga Królowa, czyli Jadwiga Andegaweńska. U stóp władczyni przykleka gospodarz mołdawski Piotr I, ale to na nią zwracają się wszystkie oczy. Jeśli cokolwiek miałyby budzić równe zainteresowanie jak Jadwiga, to nie Mołdawianin, ale ze swadą malowane zwierzę. Wokół królowej tłoczą się: chorąży na koniach, towarzysze pancerni ze swoimi tygrysimi skórami, mieszczanie z kluczami do bram Lwowa. W tle masy wojska i mury samego grodu – interesujący przykład ikonografii Lwowa. Sylweta Góry Zamkowej zwierzchna swobodnie nakreślonymi obwarowaniami i wieżą, a także panorama miasta na dalekim planie, potwierdzają lokalizację wydarzeń. Na pierwszym planie artysta umieścił malownicze lokalne typy, z matką pokazującą swoim dzieciom wielkie wydarzenie i struchlałymi wieśniakami na kolanach. Kolorytu dodaje sylwetę psa ciekawie wyciągającego szyję w stronę centrum wydarzeń. Ludowe koszule i wstążki kontrastują z ciemnymi blachami pancerzy, a wszystko razem składa się na ramę dla rozgrywającej się w centrum sceny. Złożenie hołdu to kulminacyjny moment wyprawy rycerskiej z 1387 roku. Młoda żona Władysława Jagiełły przewodziła wówczas uwieńczonej sukcesem wyprawie, której celem było odzyskanie Rusi Czerwonej. Artysta przedstawił scenę triumfu, kompozycją i światłem podkreślając splendor królowej. Januarey Suchodolski zdobył sławę jako malarz scen batalistycznych i historycznych, zwykle o wymowie patriotycznej. „Wjazd Jadwigi do Lwowa”, w dwudziestolecie międzywojennym znany jako „Hołd Jadwidze”, powstał w 1827 roku. Było to więc zaledwie dwa lata

po zaprezentowaniu przez artystę pierwszych płócien o tematyce historycznej. Podczas Wystawy Publicznej Dzieł Sztuk Pięknych w Warszawie otrzymał pierwszą nagrodę za obrazy „Wzięcie sztandaru Mahometa pod Wiedniem” oraz „Śmierć Władysława pod Warną”. W tym wczesnym okresie Suchodolski był jednak wciąż przede wszystkim żołnierzem, a malarstwo pozostawało jego amatorską pasją. Dopiero kilka lat później, po upadku powstania listopadowego, przyjął stypendium artystyczne, a w 1832 roku wyjechał do Rzymu, by pod kierunkiem Horacego Verneta studiować malarstwo w Akademii Francuskiej. Trzydziestoletniemu Suchodolskiemu brak jeszcze zręczności w różnicowaniu mimiki i indywidualnego rysu postaci – akademickie pozy wyglądają nieco sztucznie – widać już jednak cechy stylu malarza i jego zainteresowania. Wierzchowce namalowane zostały nie tylko z troską o anatomiczną poprawność rysunku, ale i charakter. Może bardziej wyrazisty niż w przypadku ludzi. Jeździec i malarz w jednej osobie znany jest jako malarz koni. Jeden z pierwszych w polskiej sztuce, który z koni uczynił niezależny temat obrazu (podjęty później m.in. przez Juliusza Kossaka i jego synów). Upodobanie do malowniczego detalu i samo postrzeganie malarstwa jako działalności patriotycznej czynią z Suchodolskiego duchowego poprzednika Jana Matejki. Ten aspekt jego twórczości był zresztą ceniony przez ówczesnych odbiorców na równi ze stylem obrazów. Wiele spośród kilkuset płócien artysty przepadło w czasie wojen, duża część ocalałego dorobku znajduje się w zbiorach muzealnych, głównie w Rosji i Polsce. Scena składania hołdu Jadwidze to jeden z nielicznych obrazów z wczesnego okresu twórczości Januarego Suchodolskiego, które znajdują się w obiegu antykwarycznym.



January Suchodolski, Autoportret z żoną, 1849, zbiory Biblioteki Narodowej, POLONA

ZDZISŁAW JASIŃSKI (1863 - 1932)

Baletnica

olej/plótno, 42,5 x 28 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Z.JASIŃSKI | PINX (...) 1912(?)'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 18 000

Prezentowana praca Zdzisława Jasińskiego to kameralne przedstawienie baletnicy z bukietem kwiatów w dłoniach. Tancerkę w białej paczce (klasycznej tiulowej sukni baletowej) artysta ukazał na ciemnym tle, skupiając w ten sposób uwagę widza na portretowanej. Tematykę baletową najczęściej podejmował w swoich pracach Edgar Degas, z którego twórczością zapewne zapoznał się Jasiński podczas podróży do Francji w 1890 roku. Warto wspomnieć, że pod koniec XIX wieku sztuka baletowa przeżywała rozkwit, o czym świadczyć może zwiększona liczba występów baletowych w Paryżu. Przedstawienia baletowe stały się pożądaną przez Paryżan rozrywką, co wpłynąć mogło na częste podejmowanie owej tematyki w malarstwie. Zdzisław Jasiński pochodził z rodziny o artystycznych uzdolnieniach – ojciec prowadził firmę dekoratorską, a brat był rzeźbiarzem. Naukę malarstwa rozpoczął u Wojciecha Gersona w warszawskiej Klasie

Rysunkowej. Następnie studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie u profesorów Leopolda Loefflera, Feliksa Szynalewskiego i Floriana Cynka, odwiedzając też pracownię Jana Matejki. Dzięki stypendium TZSP mógł wyjechać na studia do Monachium, gdzie w latach 1885-89 pobierał nauki u Aleksandra Wagnera. Po powrocie do kraju, w roku 1893, artysta zamieszkał w Warszawie, włączając się w nurt polskiego życia artystycznego. Zajmował się wówczas monumentalnym malarstwem dekoracyjnym (m.in. malowidła dla Filharmonii Warszawskiej, polichromie w katedrze we Włocławku i kolegiacie w Kaliszu, plafony w pałacach Petersburga). Jasiński wystawiał w Warszawie od 1883 roku przeważnie na Salonach TZSP oraz za granicą (przede wszystkim w Monachium i w Paryżu). Jego twórczość czerpiąca z tradycji szkoły monachijskiej oparta jest na solidnym warsztacie malarskim.



WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI (1850 - 1911)

"Portret Władka Sznerera", 1879

olej/plótno dublowane, 48 x 38 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Czachórski| 1879.'

na odwrociu przyklejona kartka z ekspertyzą dra Kazimierza Buczkowskiego z dn. 28.07.1953

cena wywoławcza: 70 000 zł

estymacja: 80 000 - 120 000

POCHODZENIE:

- kolekcja rodziny Szernerów
- kolekcja prywatna. Polska

LITERATURA:

- Władysław Czachórski, Monografie artystyczne, Warszawa 1927, nlb. (il.)

„Praca była prawdziwą miłością jego życia, której pozostał wierny do końca. Z nieskończoną starannością zagłębiał się w przedmiocie swoich obrazów, ciągle nie dość zadowolony ze swojej pracy. Jeśli już nie duchowa postawa, to respekt wobec natury, radość świata i przedmiotów, a także niezmordowana sumienność zbliżały go do mistrzów niderlandzkich, których dzieła byty mu niedoścignionym pierwowzorem. Nie było żadnej kokieterii w jego płynnych, swobodnych pociągnięciach pędzla, które przy całej pewności, zachowywały subtelność świeżość. Dążył do doskonałej jedności formy, gardził w swym niezależnym mistrzostwie wszystkimi tanimi, wizualnymi efektami. Charakteryzowała go radość świadomego smakowania przy wyborze motywu, który zawsze odpowiadał poważnej wytworności jego własnej osobowości. Miał klasę i elegancję nierozdzieloną ze swą osobowością nie tylko artystyczną”.

KRYTYK ALEX BRAUN O WŁADYSŁAWIE CZACHÓRSKIM, 1911

Nieśmiały wzrok, rumiane policzki i drobne usta jak u lalki, a wszystko to pod bujną czupryną w kolorze ciemnobłond. Chłopiec ma fryzurę na pазia, koronkowy kołnierzyk i aksamitną kurtkę zapinaną na guziki. Wszystkie te materiały malowane są miękko, z wrażliwością na efekty światła. Artysta uchwycił połysk gładko uczesanych włosów, na przemian lśniących i ciemnych, tworzących miękkie cienie. Równie sprawnie malowany jest ażurowy kołnierzyk, jakby wzięty wprost ze starych holenderskich płócien. Wszystko to przy szkicowej manierze wykonania obrazu. Tło jest nierówno zamalowaną płaszczyzną, ubranie również namalowane jest swobodnie, z dużymi plamami koloru i mocnymi pociągnięciami pędzla zaznaczającymi fałdy tkaniny. Najbardziej dopracowana została centralna część płótna z głową chłopca. Wizerunek jest raczej ładny, niż charakterystyczny, artysta pokazał niewinną urodę dziecka. Obraz wyszedł spod ręki Władysława Czachórskiego, nazywanego czasem „malarzem pięknych kobiet”. To

określenie zrozumiałe, ale nieco krzywdzące dla artysty. Rzeczywiście jak dawni mistrzowie cieszył się fakturami tkanin i klejnotów, potrafił oddać delikatną karnację skóry, był więc wysoko ceniony za portrety kobiet na tle bogatych wnętrz. Jego talent był jednak znacznie bardziej uniwersalny. Tworzył interesujące obrazy inspirowane sztukami Szekspira, martwe natury, sceny rodzajowe. Skromny portrecik małego Władka dowodzi, że radził sobie doskonale i z kameralnymi pracami. Obraz to interesujący także ze względu na wartość pamiątkową i anegdotyczną. Spłoty się w nim historie trzech polskich malarzy, absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, związanych z tamtejszą kolonią artystyczną. Autorem jest Władysław Czachórski. Zleceńdodawcą Władysław Szerner, malarz scen batalistycznych wiernie odtwarzających realia wojen szwedzkich i wschodnich kresów Rzeczypospolitej. A portretowanym – Władysław Karol Szerner; kontynuator i naśladowca pracy ojca, autor scen rodzajowych i wizerunków pięknych rumaków.



ZYGMENT SIDOROWICZ (1846 - 1881)

Pejzaż z postaciami, 1879 r.

olej/plótno, 27 x 40 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Sidorowicz 1879'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 18 000 - 25 000

Prezentowany obraz przedstawia równinny krajobraz ze strumieniem – widok, który często wracał w jego twórczości. Ciemna kolorystyka zawężona jest do dominującego tonu. W jego obrębie występuje duże zróżnicowanie walorowe. Ujęcie nawiązuje do twórczości Corota i barbizoi. Andrzej Ryszkiewicz pisał o płótnach Sidorowicza jako o „wilgotnych i srebrzyście zamglonych”. To trafne określenie odnosi się również do „Pejzażu z postaciami”. Poza zaletami krajobrazu i pięknem barw, prezentowany obraz ma jeszcze niewątpliwą zaletę ciekawego wprowadzenia sztafażu. Malarza interesowało takie użycie niewielkich ludzkich sylwetek, które nie czyniło ich wyłącznie plamami na płótnie. Choć często niewielkich rozmiarów, ludzie są ważnym elementem tych obrazów.

Sidorowicz był artystą, który dożył zaledwie 35 lat. „Jeden z tych licznych w XIX wieku artystów, których wprowadzie za życia dosyć ceniono, ale którzy nie potrafili stworzyć sobie jakiejś znośnej egzystencji i bardzo młodo zmarli, zniszczeni biedą i załamani opuszczeniem” (Andrzej Ryszkiewicz, „Malarstwo polskie. Romantyzm – Historyzm – Realizm”, Warszawa 1989, s. 321-2). Sidorowicz wywodził się ze Lwowa. Uczył się w Wiedniu, a potem w Monachium (od 1871 roku), gdzie wraz z Brandtem i Gierzymskimi należał do tzw. „sztabu” (będącego elitarną częścią tamtejszej polskiej malarskiej społeczności). W tym okresie dzielił pracownię z Aleksandrem Kotsisem i Walerym Brochockim. Szczególnie ten drugi wpłynął na malarstwo pejzażowe Sidorowicza.



50

ALFRED FONTVILLE DE BREANSKI (1877 - 1957)

Zmierzch nad górskim jeziorem („Evening on a Highland Loch”)

olej/plótno, 51 x 76,3 cm

sygnowany p.d.: 'A. F. de Breanski'

opisany na odwrociu: 'Evening on a Highland Loch | A.F. de Breanski', poniżej:
'Copyright reserved | AdeB (?)'

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]

estymacja: 15 000 - 20 000





51

VASILY ADAMOWICZ BRZEVSKY (XIX/XX W.)

Wybrzeże Krymu

olej/plótno dublowane, 58 x 93 cm

sygnowany (cyrylicą) l.d.: '(...) Ajwazowski | Brzewski'

obraz po konserwacji; na płótnie, na górnej krawędzi blejtramu

opis z datą: '1908'

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 35 000 - 50 000

Prezentowana praca jest kopią z najpopularniejszego rosyjskiego malarza 2. poł. XIX wieku – Iwana Konstantinowicza Ajwazowskiego. Popularność jego sztuki sprawiła, że uzasadnionym było kopiowanie jego płócien. W tym przypadku mamy do czynienia z powtórzeniem kompozycji charakteryzującym się najwyższymi walorami. Każdy centymetr tego obrazu jest zajmujący, jednak szczególne miejsce przypada (co zrozumiałe w przypadku powtórzenia za Ajwazowskim) – morzu i niebu. Chmury, przez które przebiega się światło, zapowiadają burzę. Kolory tej partii obrazu są zróżnicowane (co odzwierciedla przejściowy moment

w pogodzie) i składają się z bieli, szarości z domieszkami bieli i błękitu. Drugim ważnym elementem obrazu jest woda. Mistrzowsko malowana grzywa fali jest swoistą zapowiedzią tego, co może spotkać widoczny po prawej statek. Choć nie jest on daleko od brzegu, zdaje się, że opuści jednak pole obrazowe i będzie skazany na niebezpieczeństwo. Prezentowana praca jest więc zarazem popisem malarskiej wirtuozerii, jak też czytelną dla wszystkich metaforą. Morze i rzucony na nie statek od wieków był traktowany jako przenośnia ludzkiego życia. W tej redakcji staje się ona szczególnie przejmująca.



PAWEŁ MERWART (1885 - 1902)

Improwizacja, Pianistka, 1889 r.

olej/deska, 61 x 49,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Paul Merwart. | 1889'

na odwrociu stara rękopiśmienna nalepka o treści:

'Merwart, Paweł | Avenue Trochet 13. Paris | Impromptu'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

Przedstawiona na obrazie kobieta najpewniej nie jest w żałobie, jak można by się było spodziewać po kolorze sukni. W latach 80. XIX wieku modne stało się użycie czerni w wieczorowych kobiecych strojach. Były one też w tym czasie wygodniejsze niż w poprzednich dekadach – ściślej przylegające do ciała, ale mniej krępujące swobodę ruchów. Kobieta siedzi na tle ciężkiej, bogatej zasłony, udrapowanej w harmonijną całość. Pianino to w XIX wieku nieodzowny instrument w mieszczańskich wnętrzach, który stał się oznaką społecznego statusu. Muzyka była częścią ówczesnego wykształcenia i zajęciem towarzyskim. Jak w swojej książce „Men, Women and Pianos” dowodził Arthur Loesser, gra na pianinie była zajęciem przede wszystkim kobiecym. To po kobietach,

mających dużo czasu, spodziewano się, że będą się ćwiczyć w grze. Prezentowany obraz jest migawką z życia XIX-wiecznego, zapewne paryskiego mieszczańskiego domu. Odtwarza przed oczami widza wnętrze i ukazuje jego mieszkankę przy codziennej czynności. Pełno tu przedmiotów, które rozrzucone w nieładzie sprawiają wrażenie naturalności. Ich układ nasuwa jednak pytanie o zamierzenia malarza. Na pierwszym planie widać nuty do „Carmen” Georges’a Bizet (zapewne jest to transkrypcja na fortepian). Jej tytułowa bohaterka to typ kobiety fatalnej. Być może malarzowi chodziło o ewokowanie skojarzeń i wprowadzenie anegdoty, której rozwinięcie ma sprawić oglądającemu przyjemność.



JÓZEF OLESZKIEWICZ (1777 - 1830)

Fiodor Iwanowicz Tołstoj, 1812 r.

olej/blacha, 28 x 22,2 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Oleszkiewicz | 1812.'

cena wywoławcza: 70 000 zł
estymacja: 80 000 - 150 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Malowany na blasze portret mężczyzny wyszedł spod pędzla Józefa Oleszkiewicza. Jego obrazy są rzadkością na polskim, i szerzej – europejskim rynku antykwarycznym. Prezentowany portret jest ciekawy – tonie tylko świetne dzieło sztuki, lecz także zapis spotkania dwóch niezwykle ludzi – malarza i portretowanego. Od strony formalnej praca przyciąga wzrok emaliową świetlistością (to zasługa zarówno malarskiej techniki, jak i użycia blachy jako podłoża malarskiego).

Twarz przedstawionego i znajdujący się po prawej stronie nosa pieprzyk (widoczny na jego malarskich portretach) pozwalają stwierdzić, że portretowany to Fiodor Iwanowicz Tołstoj (przydomek: Amerykanin). Był przedstawicielem szacownej rodziny arystokratycznej, która dała Rosji wielu wybitnych ludzi (polityków, wojskowych i artystów). On sam wstąpił się raczej awanturniczym życiem niż pracą dla ojczyzny –. Swoją sławę zawdzięczał temu, że nie dało się go pokonać w pojedynkach. Zabił w nich 11 osób. Był poza tym człowiekiem ciekawym świata – dobrze wykształconym podróżnikiem, dzielnym żołnierzem, oddanym przyjacielem i karcianym oszustem. Listę cnót, a może bardziej – występów, można by mnożyć. W relacjach o nim pojawia się wiele sprzeczności, a on sam nigdy nie tracił okazji żeby w opowieściach dotyczących swojego życia (np. dotyczących pobytu w Ameryce) w odpowiednich proporcjach mieszać prawdę ze zmyśleniem. Co ciekawe – na prezentowanym portrecie nie widać tatuażu, którym została pokryta część jego ciała w czasie podróży. Sprawia tu Tołstoj wrażenie jakby krył go przed wzrokiem oglądających (tatuaż na prawym ręku, w okolicach nadgarstka, widoczny jest natomiast na pochodzącym z 1846 roku portrecie pędzla Phillipa Reichla). Owa podróż była właściwie trwającym kilkanaście miesięcy powrotem do domu. W karze za wybryki został wysadzony ze statku Nadieżda, płynącego w rejs dookoła świata, dzięki czemu zwiedził część rosyjskich ziem kontynentu amerykańskiego. Drugą połowę swojego burzliwego życia spędził Tołstoj w Petersburgu. Część czasu poświęcił na grę w karty – wygrywane (dzięki oszustwom) pieniądze wydawał na wystawne życie, które prowadził wraz z przyjaciółmi. Koniec życia tej barwnej postaci miał się jednak odznaczać pogłębiającą się religijnością i wyciszeniem namietności. W swoich poezjach uwieczniło go wielu pisarzy – stał się m.in. prototypem postaci Zareckiego (sekundanta podczas pojedynku Leńskiego z Onieginem) w „Eugeniuszu Onieginie”.

Drugą osobą uwiecznioną na prezentowanym obrazie był pochodzący z Litwy malarz Józef Oleszkiewicz. Jak często się zdarza w biografii artystów tego czasu, wiele zawdzięczał opiece rodzin arystokratycznych.

Talent chłopca zauważyła Anna z Radziwiłłów Mostowska, która poleciła go Franciszkowi Smuglewiczowi. Po odbyciu studiów zajął się malowaniem portretów – zarabiał w tym czasie uwieczniając mieszkańców dworów na Wileńszczyźnie. W pierwszych latach XIX w. artyście pomagał Aleksander Chodkiewicz (Oleszkiewicz spędził pewien czas mieszkając w jego dobrach na Wołyniu). Dzięki jego pomocy mógł malarz udać się na dalsze studia – najpierw do Drezna, a potem do Paryża. Tu uczył się u Jeana Simona Barthélemy'ego oraz Jacquesa Louisa Davida. Z czasów pobytu nad Sekwaną pochodzą kopie dawnych mistrzów (np. Guida Reniego) oraz samodzielne kompozycje o tematyce mitologicznej i biblijnej. Po studiach u tak sławnego mistrza Oleszkiewicz spodziewał się znaleźć posadę na uniwersytecie. Taka sposobność nadarzyła się na przełomie 1807 i 1808 r., po śmierci jego polskiego nauczyciela – Smuglewicza. Rozgoryczony przyznaniem stanowiska Janowi Rustemowi artysta przeniósł się do Petersburga. Szybko zadowolił się nad Nową, zajmując poczesne miejsce wśród tamtejszych elit. Już w 1812 roku dostąpił wielkiego wyróżnienia – został mianowany akademikiem w dziedzinie malarstwa historycznego (za kompozycję alegoryczną opiewającą cnoty cesarzowej Marii Fiodorownej). Zajmowało go w tym czasie również malarstwo religijne i mitologiczne. W Petersburgu był jednak pożądanym przede wszystkim jako portrecista. Uchodził w tej dziedzinie za mistrza, który potrafił umiejętnie uupiększyć przedstawiane osoby, nie wychodząc poza granicę podobieństwa. Przed jego sztalugami stały więc najważniejsze osobistości imperium, ale również cała plejada polskich znakomitości.

Oleszkiewicz utrzymywał bliskie kontakty z przebywającymi nad Nową rodakami, między innymi ze znakomitym malarzem Aleksandrem Orłowskim, Marią Szymanowską czy Walentym Wańkowiczem. W 1824 artysta poznał Adama Mickiewicza. Sportretował go dwukrotnie. Poeta zaś, na którym to spotkanie wywarło duże wrażenie, uwiecznił malarza w ustępie Dziadów drezdeńskich zatytułowanym „Oleszkiewicz”. Sława Polaka w Petersburgu wiązała się nie tylko z jego sztuką. Był on indywidualnością wielokrotnie opisywaną w ówczesnych pamiętnikach i zauważaną ze względu na moc oddziaływania na otoczenie (pisali o nim m.in. Antoni Edward Odyniec czy Henryk Rzewuski). Od czasów młodości do okresu petersburskiego przeszedł stopniową, poważną zmianę światopoglądu. W latach wileńskich był wolnomyślicielem i libertynem, późniejszy okres zaś znacząco zwrócenie się artysty ku głębokiej wierze chrześcijańskiej. We wspomnieniach został Oleszkiewicz utrwalony jako osoba niezwyklej dobroci.



54

WŁADYSŁAW LIPSKI (1824 - 1873)

Modlitwa

olej/ płótno, 61 x 74 cm
sygnowany p.g.: 'L'
na odwrociu pieczęć lakowa

cena wywoławcza: 8 000 zł
estymacja: 12 000 - 16 000

Prezentowany obraz Władysława Lipskiego przedstawia prostą scenę. Trzy osoby, z których jedna, stojąca pośrodku, trzyma modlitewnik bądź śpiewnik, odmawiają modlitwę. Przedstawienie grupy osób na ciemnym tle powoduje silniejsze skupienie uwagi na sytuacji. Postać kobiety jest bliska przedstawieniom modlących się staruszek z obrazów Rembrandta. Co charakterystyczne dla przedstawień modlitwy, wyobrażone osoby nie „szukają” wzroku widza.

Władysław Lipski był uczniem czołowego polskiego klasycysty – Aleksandra Kokulara. Swoje obrazy wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Był utalentowanym malarzem scen rodzajowych i portrecistą. Wiadomo o obrazie „Trzy głowy dziadów śpiewających kantyczki” (wystawiony w 1855 w TPSP), zapewne analogicznej kompozycji do tej prezentowanej w katalogu.



KONSTANTY MAŃKOWSKI (1861 - 1897)

Martwa natura z pasem kontuszowym, laską i czapką, 1880 r.

olej/płyta, 97 × 62,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Konst. Mańkowski | 880.'

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 10 000 - 15 000

Prezentowany szkic olejny jest zapewne malarską wprawką. Przedstawione przedmioty to pas kontuszowy, laska oraz konfederatka. Interesujące, że te elementy stroju nie były w czasach malarza w codziennym użyciu. Widocznie mogły jednak służyć studentom w ich codziennej pracy (szkic pochodzi z 1880 roku, kiedy malarz studiował malarstwo w Szkole Sztuk Pięknych). Szczególnie pas kontuszowy – połyskliwy, o skomplikowanym deseni i zakończony frędzlami – musiał być dużym wyzwaniem dla młodych adeptów sztuki.

Konstanty Mańkowski swoje niedługie życie spędził w Krakowie. Po studiach w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych wyjechał na czteroletnią naukę do Wiednia, gdzie jego nauczycielem był Hans Makart. Po powrocie do kraju uczył się jeszcze przez dwa lata w krakowskiej SSP, w klasie kompozycyjnej Jana Matejki. Jeden z nekrologów artysty wskazuje, że studiował również w Monachium, choć ta informacja nie pojawia się nigdzie indziej.



56

TADEUSZ STYKA (1889 - 1954)

„Portret artysty”, około 1930 r.

olej/plótno, 82 x 62 cm

sygnowany p.d.: 'TADÉ. STYKA.'

opisany na odwrociu: 'Portreit [sic] of the artist c.1930

| Marian Hemar Collection | Surrey 1961'

cena wywoławcza: 7 000 zł [†]

estymacja: 9 000 - 15 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Mariana Hemara, Anglia

- kolekcja prywatna, Londyn

„Miałem w życiu dwie wielkie satysfakcje: pierwsza – że należycie wysoko oceniłem Corotą, w czasie kiedy powszechnie go odrzucano; drugą, że broniłem Milleta – kiedy jego prace były odrzucane w Salonie – tocząc wojnę w jego imieniu przeciwko szydzącym z niego krytykom. W tym czasie napisałem: 'Prace tego wielkiego artysty, dziś niedoceniane, któregoś dnia będą warte fortunę'. Trzeba przyznać, że przepuszczenia się skończyły. Dziś znów przepowiadam, że sława Tadeusza Styki będzie rosła. Już dzisiaj zalicza się on do mistrzów, a może zostać największym”.



57

TEODOR ZIOMEK (1874 - 1937)

Pejzaż z chatami

olej/plótno naklejone na tekturę, 25,9 x 34,3 cm
sygnowany p.d.: 'TZIOMEK'

cena wywoławcza: 4 500 zł
estymacja: 5 000 - 7 500

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 twórczości artysty. Charakterystyczny dla Ziomek wybór małego formatu pozwolił w tym pejzażu na szybkie uchwycenie przyrody. Obraz jest właściwie studium zieleni – różnych jej odcieni. Ich zmianom towarzyszy różnicowanie malarskiej faktury. W centrum znajduje się tonące w drzewach gospodarstwo niebędące dla malarza niczym innym, jak możliwością wprowadzenia w centrum kompozycji barwnego kontrpunktu.

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 „Odlamu” 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).



TEODOR ZIOMEK (1874 - 1937)

Pejzaż wiejski

olej/plótno, 24,8 x 34,5 cm
sygnowany p.d.: 'TZIOMEK'

cena wywoławcza: 4 500 zł
estymacja: 5 000 - 7 500

„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 skarbami 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”.



ALEKSANDER AUGUSTYNOWICZ (1865 - 1944)

Sitarz

olej/deska, 33 x 44 cm
sygnowany l.d.: 'Augustynowicz'

cena wywoławcza: 12 000 zł
estymacja: 14 000 - 18 000

Wątki ludowe stanowiły ważny temat w malarstwie Aleksandra Augustynowicza. Prezentowana praca jest portretem sitarza niosącego sita na drewnianych nosilkach. Sitarz produkował sita zimą; w cieplejszym okresie wyruszał w poszukiwaniu kupców, niosąc swój dorobek na plecach. Augustynowicz przedstawił rzemieślnika w tym właśnie ujęciu. Analogiczny motyw podjął uprzednio Jan Norblin w rysunku ukazującym profil sitarza.

Prezentowaną pracę cechuje zamaszysty i pewny dukt pędzla. Monochromatyczna gama barwna jest tylko pozornie jednolita; „Sitarza” cechują bowiem subtelne przejścia brązów, ugrów i bieli. Realizm Augustynowicza jest zatem wzbogacony nowymi rozwiązaniami w dziedzinie koloru. Pod wpływem impresjonizmu malarz rozjaśnił paletę barw, które zyskały na czystości i intensywności.

W latach 1883-86 Aleksander Augustynowicz studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie u Feliksa Szynalewskiego, Jana Matejki i Władysława Łuszczkiewicza. Naukę kontynuował w 1888 roku w pracowni Stefana Hollósy'ego w Monachium. Malarz odbył wiele podróży artystycznych do Włoch i na Węgry. Mieszkał we Lwowie, Zakopanem i Poznaniu. Należał m.in. do warszawskiego Towarzystwa Zachęty oraz Związku Artystów Plastyków. W 1896 roku otrzymał złoty medal na Międzynarodowej Wystawie w Berlinie. Tematem jego prac były najczęściej pejzaże, portrety, sceny rodzajowe i kwiaty; artysta szczególnie chętnie posługiwał się techniką akwareli. Obrazy Aleksandra Augustynowicza znajdują się m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie i Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego.



WŁADYSŁAW JAROCKI (1879 - 1965)

Święto ludowe

olej/plótno, 95 x 96 cm
sygnowany p.d.: 'W.JAROCKI'

cena wywoławcza: 15 000 zł [†]
estymacja: 25 000 - 40 000

„Patrząc na świat innymi oczami, zwracając świeże spojrzenie, czysto malarskie, na to wszystko, co wśród najbliższego otoczenia nie było poprzednio prawie wcale przez malarzy zauważane – impresjoniści nasi znaleźli cudowny, egotyczny niemal świat odrębnych barw i kształtów w swoim pejzażu i w polskim ludzie wiejskim. Po cóż mieli śladami Gauguin'a szukać np. dalekiego jakiegos Tahiti, skoro we własnym kraju odkryli Huculszczyznę, kraj o niesłychanie silnym, odrębnym charakterze, zamieszkały przez lud dorodny, barwnie strojny, trzymający się wiernie dawnej tradycyjni przodków, lud, posiadający niewyczerpaną skarbnicę własnej sztuki, własnych motywów zdobniczych, własnej artystycznej kultury.

W tych surowych i pierwotnych, dla malarza niezwykle pociągających właściwościach ludów huculskiego rozmyślał się właśnie i Władysław Jarocki. (...) Lubuje się on w namalowaniu barwnie,

nieraz krzykliwe i jaskrawo przyodzianych ludowych postaci, które umieszcza zazwyczaj na pierwszym planie szeroko i dekoracyjnie malowanego pejzażu. Nie należy mu też prawie nigdy na specjalnym podkreśleniu jakiegos zdecydowanego wyrazu; interesuje go nade wszystko suma charakterów, jaki cechuje najbardziej typowe własności pejzażu polskiego i górskiego ludu, ściśle z tym pejzażem zrośniętego; jedno bez drugiego zdaje się wprost nie istnieć dla oka artysty, stanowiąc dla niego jedną i nierozdzielalną malowniczą całość. (...) Odpowiednio wybrany i opracowany motyw posiada u Jarockiego zawsze odrębny, własny, czysto malarski wyraz, odznacza się swoistą siłą – nie życiem i rozmachem, ale cichą powagą, wewnętrzną mocą i skupieniem”.

MIECZYSLAW TRETER, WŁADYSŁAW JAROCKI, DZIEJE SZTUKI W POLSCE.
POLSKIE MALARSTWO WSPÓŁCZESNE, WARSZAWA, 1928-1932,
[W:] ZOFIA WEISS, WŁADYSŁAW JAROCKI”, KRAKÓW 2015, S. 86



MIŁOSZ KOTARBIŃSKI (1854 - 1944)

Pejzaż z Chrzęsnego

olej/plótno, 65,5 x 85,5 cm
sygnowany inicjałami l.d.: 'MK'

POCHODZENIE:

- ze zbiorów rodziny artysty

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 12 000 - 16 000

Aktywna działalność Miłosza Kotarbińskiego na wielu polach (był przede wszystkim cenionym pedagogiem) dawała mu na co dzień za mało czasu na malowanie. Miejscem, gdzie mógł z powodzeniem zajmować się tylko malarstwem, były letnie miesiące spędzane w miejscowości Chrzęsne. Miłośnicy malarstwa znają skrawek przydomowego podwórka Kotarbińskich, na którym Władysław Podkowiński przedstawił dwóch synów Miłosza (Dzieci w ogrodzie, 1892, Muzeum Narodowe w Warszawie). Interesujący jest fakt, że uważany za monotony i nudny mazowiecki pejzaż był tak chętnie przedstawiany przez najwybitniejszych polskich malarzy. W prezentowanej pracy urzeka „akwarelowa” kolorystyka. Dla znających spowite mgłą przedstawienia tych stron obraz zaskakuje swoją lekkością.

Miłosz Kotarbiński pochodził z rodziny, która wydała wiele wybitnych osobistości. Starczy wymienić choćby malarza Wilhelma czy filozofa Tadeusza. Miłosz po nauce u Wojciecha Gersona studiował w akademii petersburskiej u Pawła Czistiakowa. Ważnym nurtem jego twórczości jest ilustracja książkowa i prasowa. Był przez kilka lat kierownikiem artystycznym „Tygodnika Ilustrowanego”. Ilustrował dzieła Williama Szekspira, Juliusza Słowackiego i Elizy Orzeszkowej. Ważną część jego działalności stanowiła aktywność pedagogiczna. W latach 1892-1912 prowadził w Warszawie założoną przez siebie Szkołę Rysunku i Malarstwa dla Kobiet, przez którą przeszły m.in. Michalina Krzyżanowska i Mela Muter. Przez wiele lat był też profesorem w warszawskiej Szkole Rysunkowej (1903-22). Był też jednym z założycieli tutejszej Szkoły Sztuk Pięknych. Kotarbiński był również kompozytorem.



62

MIŁOSZ KOTARBIŃSKI (1854 - 1944)

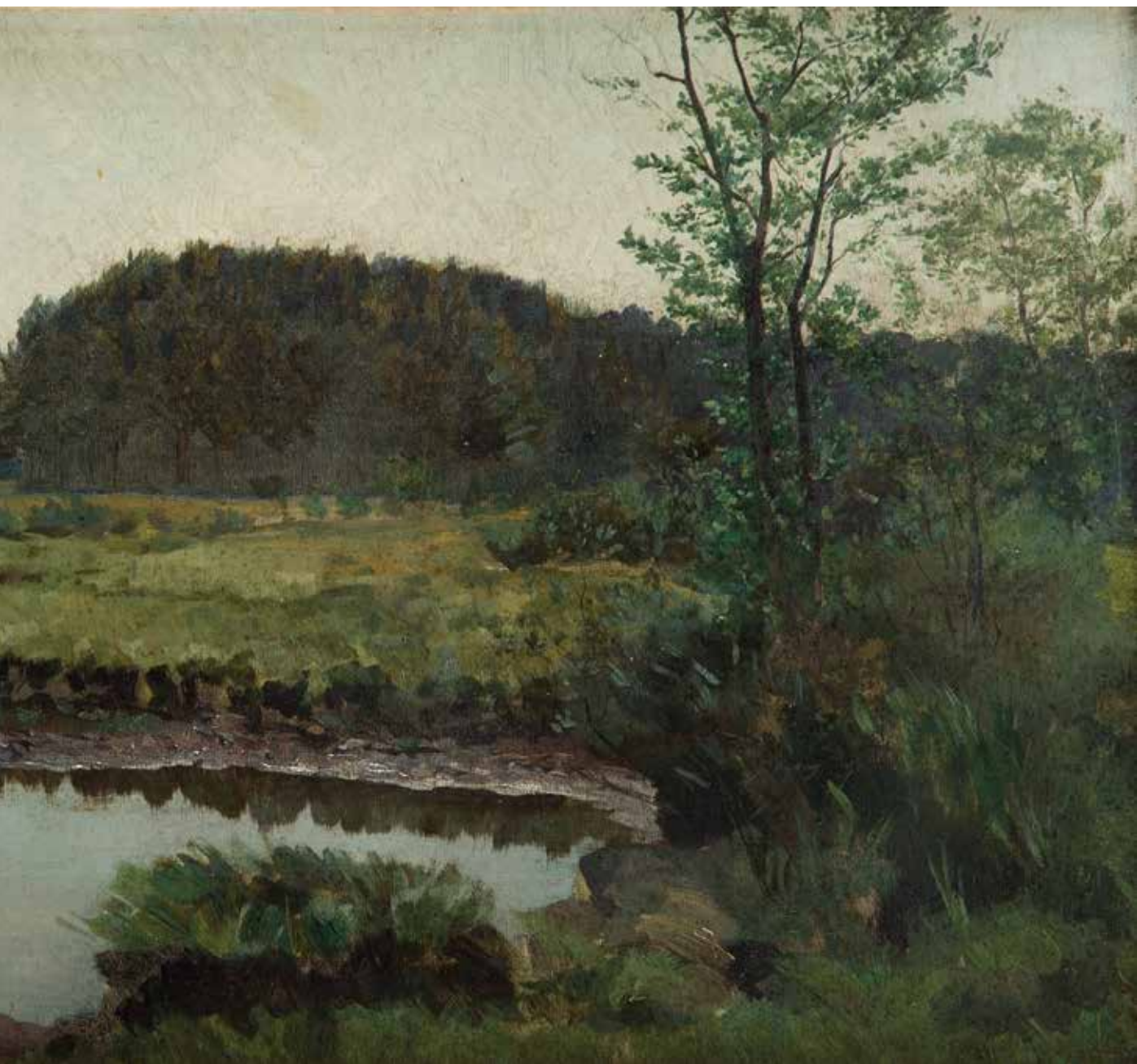
Pejzaż

olej/plótno, 45 x 67,5 cm
sygnowany inicjałami l.d.: 'MK'

POCHODZENIE:
- ze zbiorów rodziny artysty

cena wywoławcza: 7 000 zł
estymacja: 9 000 - 12 000





MICHAŁ STAŃKO (1901 - 1969)

Wiosna w Tatrach, 1935 r.

olej/tektura, 50 x 69 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'M.Stańko | 935'

cena wywoławcza: 8 000 zł [†]
estymacja: 10 000 - 15 000

Michał Stańko był malarzem pejzażystą, który mieszkał i tworzył w Sosnowcu. W czasie I wojny światowej walczył w Legionach. W latach 1927-39 przebywał głównie w Zakopanem, malując liczne krajobrazy tatrzańskie. Należał do Związku Polskich Artystów Plastyków oraz Szczepu Rogate Serce (przyjmując miano Michała z Sosnowca). W 1936 roku uczestniczył w wystawie Szczepu Rogate Serce w Instytucie

Propagandy Sztuki w Warszawie. W 1939 wziął udział w kampanii wrześniowej. W latach 1942-43 pracował nad polichromią w kościele w Koziegłowach koło Częstochowy. Po wojnie związał się ze śląskim środowiskiem artystycznym; utrzymywał także pracownię w bliskim mu Zakopanem. Tworzył wtedy kompozycje pejzażowe, najczęściej utrwalając na płótnach krajobraz tatrzański.



ANTONI KOZAKIEWICZ (1841 - 1929)

Zabawa z dzieckiem, 1910 r.

olej/tektura, 33,7 x 29 cm

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Na wystawie międzynarodowej figurować też będą wszyscy malarze polscy, osiedli w Monachium. I tak: pan Kozakiewicz przygotowuje przepyszny obrazek rodzajowy, przedstawiający Pierwsze kroki. (...) Obrazki rodzajowe, wobec takiej wielkiej ilości malarzy, poświęcających się temu działowi sztuki, muszą mieć koniecznie w sobie pewną odrębność, inaczej zginą w powodzi wielkiej ilości produkcji tego rodzaju. Już to samo dowodzi, że obrazy pana Kozakiewicza posiadają w wysokim stopniu tę odrębność, że każdy jego obrazek, czy obraz, wywołuje zawsze obszerne krytyki znawców, a wystawiony w sali monachijskiego Kunstvereinu gromadzi przed sobą bardzo liczną publiczność. Jest w nich zawsze świeżość myśli, urok, ciepło, szczegóły pysznie wykończone, kompozycją obmyślana z wdziękiem. Obrazy pana Kozakiewicza z tej właśnie przyczyny mają pokup w Niemczech i Anglii bardzo wielki, a świeżo dwa jego dzieła zostały nabyte przez Towarzystwo sztuk pięknych (...). Zwrócić tu musimy uwagę, że towarzystwo to nabywa dla tego celu tylko dzieła wyższej wartości”.



WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

Portret Kazimierza Roberta hr. Osiecimskiego-Hutten-Czapskiego (1866-1942), 1926 r.

olej/plótno, 117 x 94 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Wojciech Kossak | 1926'

cena wywoławcza: 60 000 zł
estymacja: 75 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- zbiory wnuka sportretowanego, prof. Andrzeja Ciechanowieckiego (1924 Warszawa - 2015 Londyn)
- kolekcja rodzinna Marii hr. Badenianki od roku 1994 r., gdy otrzymała w darze od swojego wuja, prof. A. Ciechanowieckiego.
- kolekcja rodzinna Aleksandra hr. Pinińskiego, syna Marii z hr. Badenich

„Wojciech Kossak – to wielkie nazwisko, dziedzic ogromnej fortuny malarskiej, Juljuszowy spadkobierca. A niczego nie roztrwonil – daje taką samą miarą co wielki ojciec, to samo tętno życia, ten sam szal twórczy, nigdy niezmożony, tryskający wesołością żywiołową bez zmęczenia, wypoczynku i przestanku. Rubens, umierając, żałował, że tylu jeszcze obrazów nie namalował, że śmierć wytrąca mu pędzel z ręki – a zostawił obrazów około 3000! Ludzie podobni bywają niewyczerpani; umysł ich i wyobrażenia są spichrzami o niepojętych skarbach; sypiąc całymi serjami, cyklami dzieł – nazajutrz gotowi są do nowej takiej samej pracy. Ale dlatego są właśnie genjuszami. Ta płodność nie wyczerpuje ich, owszem odmładza, nie pozwala na drzemkę, zastój, bezczyn”.





Wojciech Kossak, Autoportret z koniem na polowaniu,
Cyfrowe MNW

Prezentowana praca to kameralny wizerunek hrabiego Roberta Osiecimskiego z Hutten-Czapskich. Robert Osiecimski, kolekcjoner malarstwa współczesnego, utrzymywał bliskie kontakty z krakowskim środowiskiem artystycznym. Przyjaźnił się między innymi z Wojciechem Kossakiem, Jackiem Malczewskim i Julianem Fałatem. Malarz przedstawił przyjaciela w mundurze Wojska Polskiego na tle pejzażu ze sztafżem. Pełną umiaru i powagi kompozycję pracy dopełniają spokojne, wygaszone tony. Obraz utrzymany jest w szaro-beżowo-zielonej tonacji i przeniknięty fioletowymi refleksami. Farba nakładana jest swobodnie, pewnym pociągnięciem pędzla, trafnie oddając rysy portretowanego mężczyzny. Ten reprezentacyjny, a zarazem wyważony portret przywołuje na myśl portret marszałka Józefa Piłsudskiego z 1928 roku. Obu portretowanych cechuje przenikliwe spojrzenie oraz podobny sposób ułożenia dłoni na rękojeści szabli.

Wojciech Kossak był zaledwie dziesięć lat starszy od Roberta Osiecimskiego; obaj panowie urodzili się w Paryżu, obaj pełnili służbę w Wojsku Polskim. Warto wspomnieć wojskową przeszłość Kossaka (służył jako major w 3. pułku ułanów), która zrodziła w nim zamiłowanie do tematyki batalistycznej: „W dziesiątkach obrazów, obrazków i studiów, utrwalał walki polskiego żołnierza, rozkoszując się barwą polskiego munduru, polskich odznak i proporców. Batalista z krwi i kości i „malarz nadworny wojska polskiego” mógł nareszcie ujrzeć to wyeksponowane wojsko w rzeczywistości, nie tylko w wyobraźni malarzkiej. Malował więc – zawsze z doskonałym wyczuciem i temperamentem – bitwy, żołnierzy, [...] a nade wszystko konie, nieodłącznych towarzyszy żołnierzy, w bitwie i na postojach, w pędzie i spoczynku, padające i martwe. Wielu malarzy znało i malowało konie dobrze, ale typ wojskowego konia polskiego odtwarzał najcelniej Wojciech Kossak” (Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław - Warszawa - Kraków 1990, s. 32).

Malarstwo portretowe było ważnym działem w twórczości Wojciecha Kossaka. Szczególnie w latach 20. i 30. namalował wiele portretów znanych osobistości ze sfer wojskowych i arystokratycznych oraz zamożnego mieszczaństwa. Przyczyn wielkiego sukcesu artysty było kilka – nieprzeciętny talent malarzski, trafne oddawanie cech charakteru portretowanych oraz, co równie ważne, intrygująca i ciepła osobowość artysty. Kazimierz Olszański tak pisał o twórczości Wojciecha Kossaka z tych lat: „Kossak nie pierwszy raz okazał się świetnym portrecistą, oddającym trafnie typ postaci nie tylko wojskowych czy jeźdźców, zrosniętych z koniem, ale i osób cywilnych, to znów ze szczególnym wdziękiem, finezją i elegancją malował wytworne panie. Czasem pod wpływem klienta upiększał modela na płótnie, ale nie umniejszał to w niczym charakteru odtwarzanych postaci. Twórczość portrecistów przeważnie nie sięga poza uchwycenie podobizny portretowanego. Kossakowi nie wystarczyło takie ujęcie przedmiotu; starał się otoczeniem, pejzażem, a przede wszystkim koniem dopełnić całości. (...) Doskonałe portrety wykonywał w dwa posiedzenia, a za swe najlepsze uważał chłapięte, uchwycone od pierwszego momentu. Kiedy indziej – po podmalowaniu całego portretu trzeba było zrobić z tego dzieła sztuki (...) dwa dni roboty, ale naj-najsubtelniejszej. Toteż największym powodzeniem cieszyły się jego konne portrety, które miały sławę ugruntowaną” (Kazimierz Olszański, op. cit., s. 35).

W roku, w którym powstał prezentowany portret, Wojciech Kossak jeździł z synem Jerzym po dworach w Poznaniu, malując portrety i obrazy na zamówienie dla podreperowania finansów. Kossak zdecydował się na prowadzenie wraz z synem „fabryczki”, ponieważ potrzebował środków na pokrycie kosztów rodziny, podróży oraz utrzymanie czterech pracowników (w Krakowie, w Zakopanem, w Juracie i w Warszawskim hotelu Bristol).



WOJCIECH KOSSAK PRZED JEDNEM Z OSTATNICH SWYCH DZIEL.

WOJCIECH KOSSAK.

Bywają artyści, którzy, przychodząc do apogeum rozwoju twórczego, ustają w swej płodności, raczej ograniczają, niż pomnażają swą wydajność malarską: malują mniej—rzadziej się ukazując na wystawach. Mamy tego przykłady rozliczne i nie mogę ich wliczać oczywiście, — ale, aby majster, ogromny malarz wielkiej ręki, coraz więcej, coraz obficie sypał niby z rogu obfitości, a wysypywał rzeczy przepiękne, techną takim urokiem świeżości, że trudno, ba—nawet nikomu zgoda do głowy nie przyjdzie pytanie ile ma lat?—Wojciech Kossak — to wielkie nazwisko, dziedzic ogromnej fortuny malarskiej, Juljuszowy spadkobierca. A nieczego nie roztrwonil — daje taką samą miarą co wielki ojciec to samo tętno życia, ten sam szal twórczy, nigdy niezmożony, tryskający wesołością żywiołową bez zmęczenia, wypoczynku i przestanku.

Rubens, umierając, żałował, że tylu jeszcze obrazów nie namalował, że śmierć wytrąca mu pędzel z ręki — a zostawił obrazów około 3,000!! Ludzie podobni bywają niewyczerpani; umysł ich i wyobraźnia są spichrzami o niepojętych skarbach; sypiące całemi serjami, cyklami dzieł — nazajutrz gotowi są do nowej takiej samej pracy. Ale dlatego są właśnie geniuszami. Ta płodność nie wyczerpuje ich, owszem odmładza, nie pozwala na drzemkę, zastój, beczyn.

Trudno ująć w liczbę to wszystko, co poczęło się z Kossakowego talentu. Można by stworzyć jego własne muzeum, a byłoby ono pełne po brzegi. Twórczość jego, rozlewając się po całym świecie, wszędzie dotarła, wszędzie została trwałe pamiątki; pełno jego prac w Austrii, Rosji, Anglii, Francji i Ameryce północnej.

Koń wszelki, ale przedewszystkiem typ dużego wojskowego wierzchowca, jest uległy każdemu zachceniu malarza; cudne te stworzenia bywają u niego: bohaterskie, spokojne i wesołe, rozbawione lub smutne i ponure, złe, wściekłe, rozwichrzone to uległe, jak dzieci.

A to konia dopełnienie, człek siedzący mu na grzbiecie — jakże rozniały a miły i swojski bywa. Kossak jako malarz *jazdy polskiej* — jest tak samo niezastąpiony jak jego wielki ojciec Juljusz.

Chelmoński, Brandt znali konia świetnie, ale koń wojskowy polski udawał się zupełnie tylko Kossakom.

Wojna ostatnia — w tak wielkiej swej części na ziemi naszej rozgrywana — dała artystcie kopalnię motywów; całe szeregi epizodów z tych walk dał już — ale wielkie swe dzieło zostawił na potem; wejdzie ono w skład olbrzymiego cyklu prac przedsięwziętych, które obecnie rozpoczął generałem „Sowińskim na Woli”.

„Muzeum wojska” wraz z „muzeum narodowem” dobrze się społeczeństwu i sztuce polskiej przysłużyło, zawierając umowę z Kossakiem na szereg olbrzymich płócien, mających symbolizować rycerską glorię Polski.

Oto co mówi dyrektor Muzeum—pułkownik



EMIL MŁYNARSKI

Maf. W. KOSSAK

Gembarzewski: „gmach dla muzeum możemy zawsze postawić — ale gdy Kossaka nie będzie, nikt tego, co on jeden potrafi, nigdy już nam nie stworzy”.

Projektuje więc: Kijów z Chrobrym, Grunwald, Psków, Chocim, Kirchholm, Beresteczko, Częstochowa, Wiedeń, Racławice, Lipsk (ks. Józef), Somo-Sierra, Grochów, Wola, Rok 1863, Cud Wisły.

Rozpoczął od „Woli”. — Hordy pijanych gwardyjców załazy okopy; i wcielenie patryjotyzmu i poświęcenia, wspaniały generał polski inwalida — jeden już tylko żyjący przy baterji zasłania sobą Warszawę i krzyż *jednoramienny* kościółka wolskiego. Sowiński — równy duchem Żółkiewskiemu, Kościuszce, Kordeckiemu.

Rzecz świetna, znakomicie rozpoczyna „apoteozę Polski”. Trudno ten wspaniały temat dramatycznie uchwycić, jestto jakby *widziana* impresja, tak żywo, tak prawdziwie odczuta.

Kossakowi pozował w Waszyngtonie generał John Pershing na swym pięknym bojowym koniu, ofiarowanym mu przez Francję. Pershing jak i Foch są żyjącymi symbolami zwycięstwa. To też wszędzie, gdzie obraz był w Ameryce wystawiany, miał wielkie powodzenie i otwierał Kossakowi na rozcięż wrota do sukcesu. Ale on woli za *koszt* płótna i farb malować Poniatowskich, Kordeckich i Sowińskich...

Oto zadanie, jakie rozwiązuje nasz artysta. W portrecie jest majstrem również znakomitym jak i w innych rodzajach malarstwa. Kossak nigdy się nie zaniedbuje; kiedy tego zachodzi potrzeba, śpieszy z pomocą sprawom mającym dobro społeczne na celu.

Ileż już namalował obrazów: inwalidom, to legionistom, powstańcom 63 roku, a teraz żołnierzom i skautom — (fotografia, którą reprodukuje). Nie wiem który z naszych malarzy i pod tym względem może się z nim nierzyć?

Spółczesność nasza, na ogół mało wrażliwa na sztukę, Kossaka wyróżnia, nazwisko to ma wyjątkowy rezonans — to też w miarę ukazywania się obrazów z *cyklu historycznego* przyjacielom sztuki polskiej będziemy śpieszną relacją. Władysław Wankle.

WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

Ułan na galopującym koniu

olej/tektura, 39 x 49 cm
sygnowany l.d.: 'Wojciech Kossak'

cena wywoławcza: 16 000 zł
estymacja: 20 000 - 30 000

„Kossak jako malarz 'Jazdy polskiej' – jest tak samo niezastąpiony jak jego ojciec Juliusz, Chelmoński, Brandt, znali konia świetnie, ale koń wojskowy polski udawał się zupełnie tylko Kossakom”.

WŁADYSŁAW WANKIE

Prezentowana praca przedstawiająca ułana na galopującym koniu powstała w okresie, w którym obrazy Wojciecha Kossaka cieszyły się bardzo dużą popularnością, szczególnie wśród „koniarzy”. Praca malowana jest charakterystycznymi dla artysty zamasytymi pociągnięciami pędzla, które podkreślają dynamicznie ujętą postać ułana na koniu. Kossak lubował się w przedstawieniach koni, które traktował z tą samą uwagą, co dosiadających je jeźdźców. Władysław Wankie zwrócił uwagę na celność obserwacji, która cechowała Kossaka przy malowaniu koni: „Koni wszelki, ale przede wszystkim typ dużego wojskowego wierzchowca, jest uległy każdemu zachceniu malarza; cudne te stworzenia bywają u niego: bohaterskie, zabawne i wesołe, rozbawione lub smutne i ponure, złe, wściekłe, rozwichrzone, to uległe, jak dzieci” (Władysław Wankie, Wojciech Kossak, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 43, 1922, s. 587). Tak o pracach Kossaka mówił Kazimierz Olszański, porównując je do prac jego ojca, Juliusza Kossaka: „Obrazy Wojciecha odznaczały się większym ładunkiem ekspresji, rozmachu, werwy i brawury, ujawniały bardziej żywiołowy temperament. Malowane były szerokimi i zamasytymi pociągnięciami pędzla, bez nadmiernej dbałości w zakresie wykończenia powierzchni obrazu i subtelności barw. Malarstwo Wojciecha cechowało też większe zbliżenie do techniki impresjonizmu. Nie ma w obrazach syna takiej idealizacji i poetyzacji, jak w akwarelach ojca. Nie ma również

łagodnych przejść, ani delikatnych tonacji, występują raczej efekty ostre i zmiany gwałtowne, a ruch jest bardziej dosadny. Ulubionym motywem u Wojciecha pozostawał koń, ale był to wierzchowiec w typie wojskowego konia kawalerskiego nowszych czasów, a nie Juliuszowy arab, inaczej trzymał szyję i ogon, inne miał oczy, inne chrapy, inaczej układał nogi. Odmienna była również sylwetka jeźdźcy, przy czym nie była to tylko różnica okresu, ale odmiennego stylu”.

Po powrocie z Akademii w Monachium w 1876 roku, Wojciech Kossak odbywał służbę wojskową w armii austriackiej w 1 pułku ułanów w Krakowie. Ponad 30 lat później, z końcem października 1918 roku, artysta powrócił do polskiej armii jako major 3 pułku ułanów. Służba wojskowa nie tylko uczyniła zeń „zapalonego żołnierza”, ale także pogłębiła jego zainteresowanie tematami batalistycznymi w malarstwie. „Nadworny malarz wojska polskiego”, którym to mianem często określano Kossaka, utożsamiał malarstwo historyczne i batalistyczne z patriotyzmem. Będąc majorem, nieprzerwanie sięgał po pędzel, aby utrwalić walkę polskiego żołnierza oraz grację wojskowego konia. Na przełomie 1925 i 1926 roku, w okresie, w którym powstała prezentowana praca olejna, artysta jeździł z synem Jerzym po dworach w Poznaniu, malując portrety na zamówienie oraz sceny o tematyce wojskowej.



67

JERZY KOSSAK (1886 - 1955)

Na polowaniu, 1940 r.

olej/tektura, 36 x 50 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jerzy Kossak | 1940'

na odwrociu okrągła pieczętka: "JERZY KOSSAK * Kraków

* Plac Kossaka 4' - wewnątrz nieczytelny numer pisany atramentem

cena wywoławcza: 5 500 zł [†]

estymacja: 6 500 - 9 000

„Tu żywiej jeszcze występuje sentyment, związany z dziedzictwem talentu. (...) p. Jerzy Kossak idzie śladami znakomitego dziada i ojca. Jest batalistą z dziedzictwa, z temperamentu i upodobania. I tutaj pierwszą szkołą młodziutkiego artysty jest pracownia ojcowska (...). P. Jerzy Kossak dziedziczy w całej pełni wielkie zdolności ojca rozwinięte już dziś zadziwiająco. Uderza wprost w młodym artyście zdolność kompozycji, wyrażenia ruchu, panowania nad całością szeroko pomyślanych tematów. Tężyżna Kossakowska żyje tu w dalszym ciągu, a jednak są to dopiero początki, brzask ledwie obudzonego talentu”.

Z RECENZJI PRAC JERZEGO KOSSAKA, ANONIMOWY AUTOR, „ŚWIAT” (WARSZAWSKI) 1911, NR 48, S. 4



68

JAN CZESŁAW MONIUSZKO (1853 - 1908)

Scena z „Pana Tadeusza”

olej/plótno, 79 x 131 cm
sygnowany śr.d.: 'J C MONIUSZKO'

cena wywoławcza: 19 000 zł
estymacja: 25 000 - 35 000

Prezentowany obraz należy do licznej grupy, w której Jan Czesław Moniuszko podejmuje temat z „Pana Tadeusza” Adama Mickiewicza. Nie jest jasne, czy ten cykl ilustracyjny był zakrojony na większą liczbę obrazów. Wiadomo natomiast, że w Muzeum Narodowym znajduje się kompozycja z późniejszą sceną – ślubu Tadeusza i Zosi. Obie rozgrywają się w tym samym pomieszczeniu. Jan Czesław Moniuszko jest autorem licznych scen rodzajowych.

Najczęściej przedstawiał czasy stanisławowskie, Księstwa Warszawskiego oraz Królestwa Kongresowego. Malowane przez niego sceny mają charakter pogodny. Z upodobaniem przedstawiał spotkania, tańce i zabawy często z udziałem ułanów i kawalerzystów. Był bystrym obserwatorem ludzkich zachowań i ze swadą je odtwarzał. Stworzył też swoją, ale zarazem polską wersję *fetes galantes*. Świat malarstwa Moniuszki jest barwny i wciągający.



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 aukcyjone.

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 regresywnie 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. Zawarta 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 aukcyjone 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 nieuwjawione.

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 pracę naprawy.

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. AUKCYJA

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

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcyjone, który wycytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjone. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjone 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. Aukcyjone ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania



Tadeusz Kantor; Projekt kostiumu CI-6, 1984 r.

Aukcja Sztuki Współczesnej

Klasycy polskiej sztuki po 1945 roku

15 grudnia (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 2 – 15 grudnia 2016 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 aukcjонера lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60–100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodnie z tabelą 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 PKO BP.

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. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, 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.



Istniejemy po to, aby ludzie mogli we właściwym czasie podejmować dobre decyzje dotyczące ich pieniędzy.

Pracują z nami cenieni i uznani eksperci środowisk finansowych, którzy swoją bogatą, wszechstronną wiedzą i doświadczeniem dzielą się z inwestorami. Nasi Klienci mogą czuć się wyjątkowo, mając profesjonalne wsparcie w podejmowanych przez nich decyzjach inwestycyjnych. Zadowolenie Klientów jest dla nas priorytetem, dlatego pracujemy wyłącznie z najlepszymi.

www.xelion.pl

801 370 370

Dom Inwestycyjny Xelion sp. z o.o. z siedzibą w Warszawie (02-995) przy ul. Piłsudskiej 107, wpisany do Rejestru Przedsiębiorców prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m.st. Warszawy w Warszawie, XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego, pod numerem KRS: 000061809 („Spółka”). Spółka podlega nadzorowi Komisji Nadzoru Finansowego. Niniejszy materiał ma charakter wyłącznie promocyjny i nie stanowi oferty ani zaproszenia do składania ofert w rozumieniu przepisów Kodeksu cywilnego. Wymagane przepisami prawa informacje o Spółce oraz świadczonych usługach, w tym o pełnej ofercie Spółki i wszystkich warunkach, trybie i trybie zwrócenia z oferowanymi instrumentami finansowymi, indoktrynami są na stronie internetowej www.xelion.pl lub w formie papierowej przed rozpoczęciem świadczenia usług. Informacje zawarte w niniejszym materiale nie stanowią wobec kogokolwiek zapewnienia ani zobowiązania natury prawnej ze strony Spółki, nie mogą służyć, wyłącznie podstawy do skłaniania z usług oferowanych przez Spółkę lub do podjęcia jakiegokolwiek decyzji inwestycyjnej, gdyż nie stanowią oferty doradztwa inwestycyjnego, analizy ani rekomendacji w rozumieniu Ustawy z dnia 29 lipca 2005 r. o obrocie instrumentami finansowymi i przepisów wykonawczych.

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

I. 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 aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji.

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpię. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpię, 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 licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, 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 akceptowanej 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 postąpię. 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 aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner 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 regresywnie 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 zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 "Przewodnika dla klienta"; "Legenda").

3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 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.



Porsche 911 Turbo

Aukcja Samochodów i Motocykli

17 grudnia (sobota) 2016 r., godz. 17

Wystawa: 17 grudnia, w godz. 11 - 17

Miejsce aukcji i wystawy: Studio Tęcza, ul. Rydygiera 8, Warszawa



- 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 uiści pełnej ceny nabycia za obiekt w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- d) naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- e) 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 zwłoce będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- f) wsząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- g) potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- h) 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 wykorzystywać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystywać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 584 95 32.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- 1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- 2) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

- 3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
- 4) 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, szczególnie, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- 5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

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



Warsawa Tiles /Adam Ankiewicz, Mewa 003, ceramika betonowa

Aukcja Młodej Sztuki

21 grudnia (środa) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 8 – 21 grudnia 2016 r.



Salon Wystawowy MARCHAND
pl. Konstytucji 2, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

ZLECENIE LICYTACJI

Aukcja Sztuki Dawnej • 450ASD194 • 20 grudnia 2016 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.

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 dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceń przesyłanych e-mailem, pocztą lub faksem: w formie kserokopii lub skanu takiego dokumentu).

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie

Data i podpis pracownika DESA Unicum

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 S.A., 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: 525-00-04-496 REGON: 012669260 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000596761, o kapitale zakładowym 8 000 000 zł

Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych zawartych w ofercie pracy dla potrzeb niezbędnych do realizacji procesu rekrutacji zgodnie z ustawą z dnia 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych (Dz.U. z 2002 r. Nr 101, poz. 926 z późn.zm.)



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. Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem.

Numer telefonu do licytacji

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłać na konto bankowe Bank Pekao S.A.

27 1240 6292 1111 0010 6772 6449

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

Faktura

Proszę o przekazanie informacji zawartych w transakcjach:

☐ telefonicznie

☐ faksem

☐ listownie

☐ e-mailem

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

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) zobowiązuje się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w szczególności do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną 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 S.A. oraz że przysługuje mi prawo wglądu do treści moich danych oraz prawo do ich poprawiania,
- 7) zostałem poinformowany, że dane osobowe podane w niniejszym formularzu nie będą nikomu udostępniane, z wyjątkiem wypadków obowiązkowego udzielania informacji określonych w przepisach ustaw.





CENA 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

00-554 WARSZAWA

TEL.: 22 584 95 25

EMAIL: BIURO@DESA.PL