

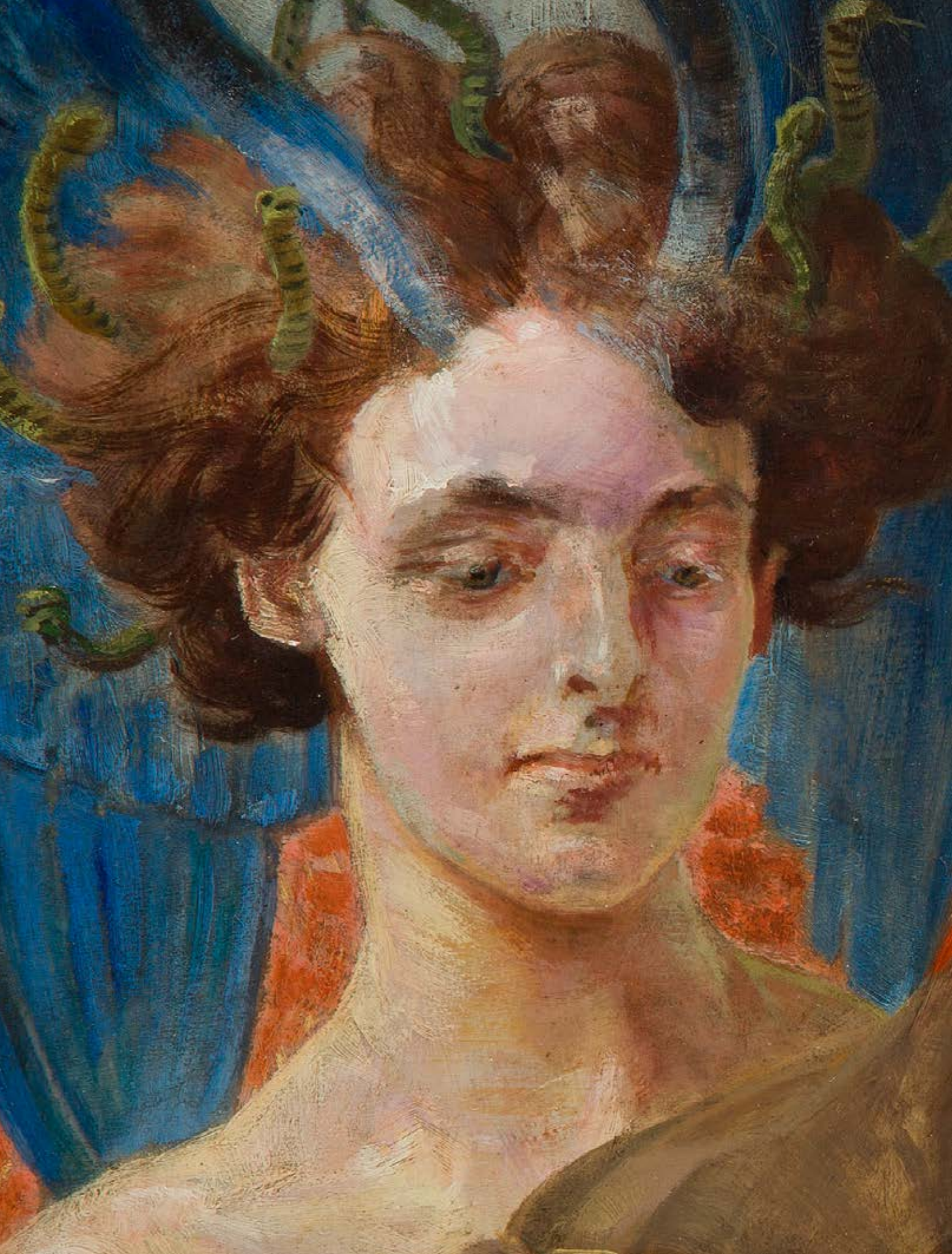


AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

WARSZAWA 8 CZERWCA 2017





















AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

8 CZERWCA 2017 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW AUKCYJNYCH

26 MAJA – 8 CZERWCA 2017

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

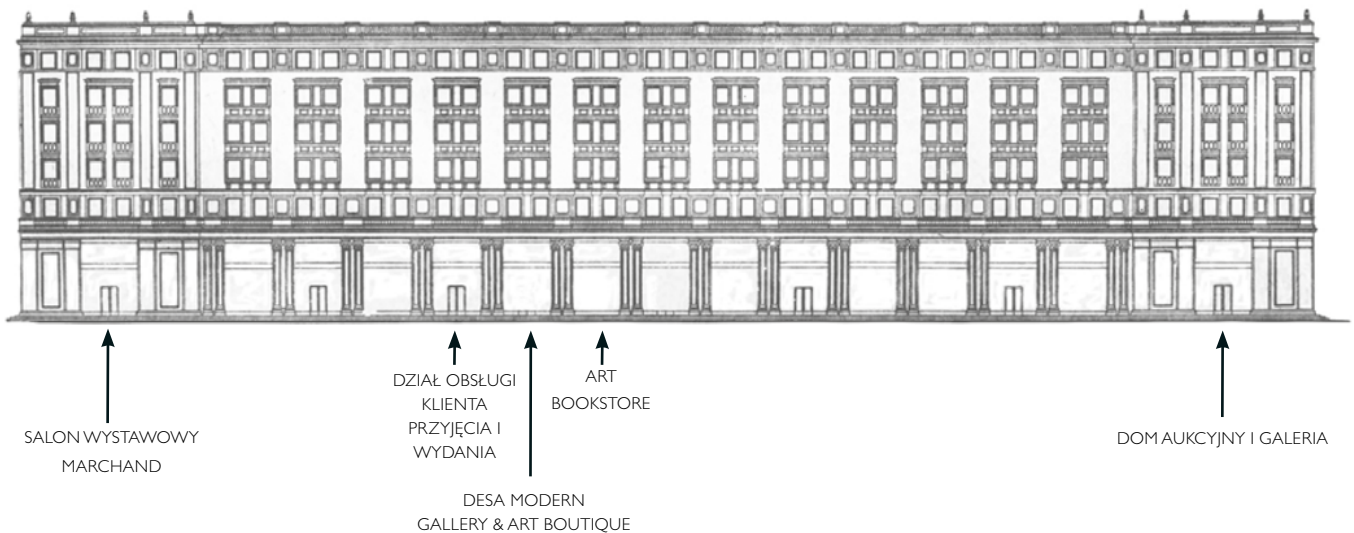
WARSZAWA





INDEKS

- | | |
|----------------------------|-------------------------------|
| Aberdam Alfred 36 | Nałęcz Włodzimierz 55 |
| Assereto Gioacchino 64 | Orłowski Aleksander 8 |
| Berlewi Henryk 40-41 | Ostade Adriaen van 60 |
| Biegas Bolesław 23 | Piotrowski Antoni 6 |
| Boznańska Olga 21 | Ronget Elizabeth 39 |
| Chelmiński Jan 3 | Rouba Michał 53 |
| Cybis Jan 51 | Sichulski Kazimierz 13 |
| Eibisch Eugeniusz 42 | Stanisławski Jan 10 |
| Epstein Henryk 33, 38 | Stańko Michał 58 |
| Glasner Jakub 48 | Sterling Marc 29 |
| Goldberg Chaim 47 | Strycharski Izaak 43 |
| Gottlieb Leopold 28 | Ślęwiński Władysław 26 |
| Guranowski Józef 54 | Terlikowski Włodzimierz 37 |
| Hannytkiewicz Adam 49 | Wankie Władysław 5 |
| Hayden Henryk 32 | Wasilewski Czesław 57 |
| Hofman Wlastimil 17-19 | Weimann Paul 52 |
| Jackowski Franz von 56 | Weinbaum Abraham 31 |
| Karpiński Alfons 7 | Weiss Wojciech 14 |
| Krawczyk Jerzy 46 | Wichmann Georg 59 |
| Landau Zygmunt 22 | Wyczółkowski Leon 12 |
| Larisch Karol 50 | Wygrzywalski Feliks Michał 16 |
| Lille Ludwik 44 | Wyspiański Stanisław 15 |
| Makowski Tadeusz 27 | Wywiórski Gorstkin Michał 2 |
| Malczewski Jacek 11 | Zak Eugeniusz 20 |
| Markowicz Artur 45 | Zawadowski Wacław 34 |
| Matejko Jan 4 | Zucker Jakub 30 |
| Menkes Zygmunt Józef 24-25 | |
| Mniszech Andrzej Jerzy 1 | |
| Mondzain Szymon 35 | |



DOM AUKCYJNY I GALERIA

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

BIURO PRZYJĘĆ I WYDAŃ OBIEKTÓW

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

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

SALON WYSTAWOWY MARCHAND

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

GALERIA BIŻUTERII

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

OKŁADKA FRONT poz. 4 Jan Matejko, Zabicie Wąpowskiego w czasie koronacji Henryka Walezego • **II OKŁADKA – STRONA I** poz. 26 Władysław Ślewiński, "Kazimierz", 1905 r. • **STRONY 2-3** poz. 11 Jacek Malczewski, Na jednej strunie, 1905 r. • **STRONY 4-5** poz. 28 Leopold Gottlieb, Martwa natura z rybami, około 1925 r. • **STRONA 6-7** poz. 10 Jan Stanisławski, Pejzaż • **STRONA 8** poz. 8 Aleksander Orłowski, Jeździec wschodni
III OKŁADKA poz. 27 Tadeusz Makowski, Pejzaż z Bretanii (Dinard?) • **IV OKŁADKA** poz. 20 Eugeniusz Zak, "Marzyciel"
Aukcja Sztuki Dawnej • ISBN 978-83-65519-52-8 • Kod aukcji 476ASD196 • Nakład 2 500 egzemplarzy
Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak
Rys. arch. wg B. Garliński, Architektura polska 1950-1951, Warszawa 1953, s. 70 • Druk Print Studio Kobyłka

**JULIUSZ WINDORBSKI**

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

**JAN KOSZUTSKI**

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

MONIKA MATUSEWICZ

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

KSIĘGOWOŚĆ

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

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

DZIAŁ HR

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

DZIAŁ IT

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

DEPARTAMENT MARKETINGU I INNOWACJI

Agata Scheffner, *Dyrektor Marketingu*
tel. 514 446 830, a.scheffner@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
Maciej Marcisz
tel. 515 234 600, pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY

Katarzyna Minkiewicz-Grzeszczuk, *Dyrektor administracyjny*
tel. 532 750 005, k.minkiewicz@desa.pl

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

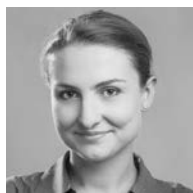
KONTA BANKOWE

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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



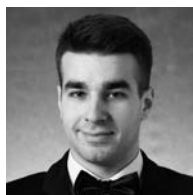
MAREK WASILEWICZ
Specjalista
Sztuka Dawna
m.wasilewicz@desa.pl
22 584 95 38



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



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



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



MARTYNA MERKIS
Specjalista
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



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

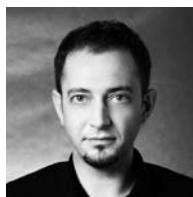


KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Specjalista
k.sliwinska@desa.pl
22 584 95 30



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE



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



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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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





POLSKIE MALARSTWO XIX WIEKU

poz. 1-9

I

ANDRZEJ JERZY MNISZECH (1823 - 1905)

Portret syna Leona, 1857 r.

olej/deska, 32,5 x 24,5 cm

sygnowany l.d. monogramem wiązany, datowany i opisany: 'AM | 1857 | E: suae VII'

na odwrocie nalepka z symbolem kolekcji księcia Wandalina Mniszcha z opisem obrazu oraz napis farbą olejną: 'A. Mniszech' (ręką artysty?), nr 23 oraz nalepka ze zbiorów Tadeusza Litawińskiego z opisem obrazu

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 50 000 - 80 000

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1904

LITERATURA:

- E. Świekowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1904, s. 190

Andrzej Jerzy Mniszech pochodził ze starej i zasłużonej rodziny arystokratycznej. Młodość dzielił między posiadłością w Wiśniowcu a Paryżem. W połowie lat 50. sprzedał dobra wiśniowieckie i znajdującą się w nich bibliotekę – jednak nie dzieła sztuki, które spakowawszy, wywiózł do Paryża, z którym związał się na resztę życia. Odbił tu studia malarskie u Léona Cognieta i Jeana Gigoux. Własnym sumptem Mniszech wybudował pracownię malarską, w której pracował. Nad Sekwaną artysta był znany jednak przede wszystkim jako kolekcjoner. Poza przywiezionymi z Polski obrazami, pochodzącymi przede wszystkim z połowy XVIII wieku, Mniszech zbierał malarstwo europejskie. Szczególnym jego zainteresowaniem cieszyły się obrazy szkół północnych (flamandzkiej i holenderskiej). Ta pokaźna kolekcja, przekazana sportretowanemu tu synowi – Leonowi, została sprzedana po jego śmierci w Galerie Georges Petit i z tej okazji skatalogowana w trzech tomach.

Twórczość Andrzeja Jerzego Mniszcha miała charakter prywatny. Podobnie jak Piotr Michałowski, nie musiał on utrzymywać się z malowania. Jego udział w oficjalnym życiu artystycznym był w ten sposób ograniczony do minimum. Główną domeną sztuki malarskiej Mniszcha był portret. Poza widocznym w prezentowanym obrazie odwoływaniami się do sztuki flamandzkiej XV wieku (np. oddany z maestrią kamienny otwór okienny) artysta opracował interesujący sposób obrazowania. Przejął ze sztuki religijnej dogorywający wówczas (bądź martwy już od dawna) format tryptyku. I tak znajdujący się w środkowej części człowiek, zyskiwał w postaci skrzydeł bocznych rodzaj komentarza. Jeśli portretował smakosza, po bokach pojawiały się potrawy i naczynia kuchenne, jeśli złotnika – na skrzydłach bocznych były martwe natury z wyrobami złotniczymi.



2

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI (1861 - 1926)

Jeździec wschodni, około 1885 r.

olej/plótno, 46 x 34 cm
sygnowany l.d.: 'M. G. Wywiórski'

cena wywoławcza: 40 000 zł
estymacja: 50 000 - 80 000

Twórczość Michała Gorstkina Wywiórskiego dzieli się na dwa wyraźne okresy. W pierwszym malownicze i egzotyczne postaci (najczęściej Kozacy, Czerkiesi bądź Tatarzy) przedstawiał malarz na tle krajobrazu. W drugim skupił się już na samym, niezaludnionym pejzażu. Oferowany obraz, przynależy do pierwszego okresu będąc zarówno udanym pejzażem jak też studium konia w ruchu.

W czasie swoich studiów w Monachium Wywiórski pozostawał w bardzo ścisłych relacjach z tamtejszą polską kolonią artystyczną. Choć dzisiaj ten fakt wydaje się oczywisty, dla samego artysty oficjalna przynależność do środowiska Polaków musiała być nie do przecenienia. Ojciec Wywiórskiego był bowiem Rosjaninem, a matka Polką. Mieszane

pochodzenie w czasach zaborów i nasilającej się rusyfikacji musiało być dla Wywiórskiego trudne. Sam artysta czuł się przez całe życie Polakiem i swoje rosyjskie korzenie starał się marginalizować. Związki Wywiórskiego z Polakami tworzącymi w Monachium nie ograniczały się do wspólnej tożsamości kulturowej i patriotycznej pasji. Polscy artyści wypracowali wspólnie charakterystyczny i szybko rozpoznany przez niemiecką krytykę model malarstwa. Józef Brandt, Wierusz-Kowalski i Wywiórski z rozmachem tworzyli sceny rodzajowe. Na ich płótnach pojawiali się myśliwi, Kozacy, Czerkiesi, Tatarzy. Z uznaniem przyjmowano mistrzowsko opracowane scenerie obrazów – pejzaże leśne i stepy. Wywiórski, tak jak jego starsi koledzy, dużo eksperymentował. Jego obrazy często są studiami światła i zjawisk atmosferycznych.



3

JAN CHEŁMIŃSKI (1851 - 1925)

Na przejażdżce, 1875 r.

olej/plótno, 44 x 54 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Chełmiński | 1875'

cena wywoławcza: 70 000 zł

estymacja: 80 000 - 120 000

Prezentowany obraz jest wczesną pracą Jana Chełmińskiego, pochodzącą z czasu jego studiów w Monachium. Malarz tworzył wówczas obrazy rodzajowe ze stylizowaną XVIII-wieczną scenerią. Prace te nawiązują w charakterze do ówczesnej twórczości Maksymiliana Gierymskiego.

Jan Chełmiński zaczął artystyczną edukację pod kierunkiem Juliusza Kossaka, by następnie przenieść się do Monachium i kontynuować naukę u Alexandra Wagnera i Józefa Brandta. Tutaj szybko udało mu się zaskarbić sympatię widowni i powodzenie wśród „Kunsthändlerów”.

Ten formacyjny okres został przerwany wraz z wyjazdem do Londynu. Stamtąd artysta przeniósł się do Nowego Jorku, który po kolejnych podróżach stał się dla niego domem. Chełmińskiemu, gdziekolwiek działał, udawało się zdobyć przychyłność otoczenia, odnosił sukces. Wpływał na to przede wszystkim fakt, że jego sztuka była na najwyższym poziomie warsztatowym. Nie bez znaczenia dla pozytywnego odbioru było również zamiłowanie do przedstawiania historycznych strojów i troska o oddanie ich z zachowaniem wierności realiom historycznym.



JAN MATEJKO (1838 - 1893)

"Zabicie Wapowskiego w czasie koronacji Henryka Walezego", 1861 r.

olej/plótno dublowane, 132,5 x 101 cm

cena wywoławcza: 2 300 000 zł

estymacja: 3 000 000 - 4 500 000

„Prawda! Mało miejsca, za to jak zapełnione! Jeżeli kto, to p. Matejko nie będzie sobie miał do wyrzucenia, że darmo płótno psuje. Każdy cal, gdyby ten obraz pokrajano w kawałki, dowiódłby, że na nim została jakaś okruszyna myśli malarza. Wszystko wykonane z czuciem, z pojęciem, a jednak nic drobiazgowego”.

LUCJAN SIEMEŃSKI O ZABICIU WAPOWSKIEGO, „CZAS”, 1861



POCHODZENIE:

- własność artysty
- w 1862 zakupiony przez Władysława Sanguszkę
- kolekcja Eustachego Stanisława Sanguszko, do 1903
- w 1937 uznany za zaginiony
- kolekcja prywatna, Ameryka Południowa
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Zabicie Wapowskiego w czasie koronacji Henryka Walezego, 21.02-6.03.2012, Muzeum Śląskie w Katowicach
- Zabicie Wapowskiego w czasie koronacji Henryka Walezego, Zamek Królewski na Wawelu, Kraków 10-22.01.2012
- Pawilon Jana Matejki, Wystawa Krajowa we Lwowie, czerwiec-październik 1894
- Wystawa jubileuszowa Jana Matejki, Zamek Wawelski, Kraków 1883
- TZSP, Warszawa 1862
- TPSP, Kraków 1861

LITERATURA:

- A. Straszewska, Kostium historyczny w twórczości Jana Matejki, Kraków 2012, s. 225, il. 200
- Wokół Matejki. Materiały z konferencji. Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie, red. P. Krakowski, Kraków 1994, s. 125, il. 120
- J. Malinowski J., Matejko. Obrazy olejne, Warszawa 1993, s. 8
- Matejko. Obrazy olejne. Katalog, red. K. Sroczyńska, Warszawa, 1993, s. 63-64
- J. M. Michałowski, Jan Matejko, Warszawa 1979, wyd. 2, Warszawa 1984, s. 7
- M. Szipowska, Jan Matejko wszystkim znany, Warszawa, 1976, wyd. 4, Warszawa 1985, s. 77-78, 149
- J. Wiercińska, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys Działalności, Wrocław 1968, s. 118
- J. Gintel, Jan Matejko. Bibliografia w wypisach, wyd. 2, Kraków 1966, s. 138, 140, 142, 497
- M. Porębski, Malowane dzieje, Warszawa 1961, s. 207
- S. Serafińska, Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne, wstęp H. Nelken-Morawskiej, Kraków 1955, s. 87, 612
- S. Witkiewicz, Pisma wybrane, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1910, t. III, s. 45
- F. Kopera, Dzieje malarstwa w Polsce, t. 3, Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku, Kraków 1929, s. 192, 506, 607-608
- F. Kopera, Sztuka polska [w:] Polska, jej dzieje i kultura, t. 3, Warszawa 1927, s. 243
- S. Witkiewicz, Jan Matejko, wyd. 2. powiększone, seria Nauka i Sztuka, t. 9, Lwów 1912, s. 67-68
- I. Jabłoński-Pawłowicz, Wspomnienia o Janie Matejce, opracował krytycznie i komentarzem opatrzył M. Treter, s. Lwów 1912, s. 41-42
- A. Sokołowski, Dzieje Polski Ilustrowane, Wiedeń 1904, t. IV, s. 34
- M. Gorzkowski, Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty. Z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu, Kraków 1898, s. 8 - 9
- S. Tarnowski, Matejko, Kraków, 1897, s. 58-59, 506
- M. Gorzkowski, O artystycznych czynnościach Jana Matejki od lat jego najmłodszych tj. od 1850 do końca 1881, Kraków 1881, s. 51
- katalog wystawy Pawilon Jana Matejki na Powszechnej Wystawie Krajowej, Lwów, 1894, s. 29, nr 114
- Wawel-Spis obrazów wystawy jubileuszowej, Kraków, 1883, s. nlb, 2, nr 33
- Album Jan Matejki, il 29 (ilustracja-drzeworyt Jana Styfięgo)
- K. W. Wójcicki, Album Jana Matejki, Kraków 1876, s. 29
- „Tygodnik Ilustrowany” 1873, cz. I, s. 17 (ilustracja-drzeworyt Juliana Schöbelera)
- „Kłosy” 1866, cz. II, s. 137 (ilustracja-drzeworyt Jana Styfięgo)
- katalog wystawy w TZSP w Warszawie, 1862 (J. Wiercińska, s. 226)
- wystawa obrazów TZSP w Warszawie, 1862
- „Kurier Warszawski” 1861, nr 259 (2 listopada) s. 1322
- L. Siemieński, Wystawa obrazów w Krakowie. Zabicie Wapowskiego, Czas 1861 nr 129 (8 czerwca)
- „Tygodnik Ilustrowany”, 1861, cz. II, s. 187
- O wystawie obrazów TPSP w Krakowie w Krakowie, Tygodnik Ilustrowany, 1861, cz. II, s. 37
- katalog wystawy w TPSP w Krakowie, 1861 (E. Świeżykowski, s. 103 [tu podany mylny rok wystawy: 1860])



Drzeworytnicza reprodukcja „Zabicia W. Radziwiłłowskiego” „Albumu Jana Matejki”, 1876 r.



Szkic do „Zabicia Wapowskiego”, kolekcja prywatna

Pojawienie się na rynku aukcyjnym „Zabicia Wapowskiego”, arcydzieła Jana Matejki, przez ponad wiek uchodzącego za dzieło zaginione, jest wielkim wydarzeniem nie tylko ze względu na burzliwe dzieje kompozycji, lecz także przez rolę, którą obraz odegrał w twórczości mistrza i w polskiej historii sztuki. Kompozycja powstała w 1861 roku, kiedy Matejko miał zaledwie 23 lata. Choć mamy tu do czynienia z dziełem młodzieńczym, uderza w nim stylistyczna dojrzałość, sugestywny zmysł dramatyczny i wreszcie intelektualny wymiar obrazu. „Zabicie Wapowskiego” (wystawiane w XIX wieku jako „Zabicie Wapowskiego w czasie koronacji Henryka Walezego”) jest bez wątpienia jednym z arcydzieł Matejki, a przy tym jednym z nielicznych obrazów mistrza tej klasy artystycznej, który pojawił się na rynku antykwarecznym w ciągu ostatnich dwudziestu lat.

Matejko pracował nad „Zabiciem Wapowskiego” w 1860 i 1861 roku. Wiadomo, że zbierał przez dłuższy czas dokumentację historyczną, m.in. przerysowywał grafiki przedstawiające króla Henryka Walezego (rysunki w MNK nr inw IX/1677, 1678), szkicował wykroje wawelskich okien, czytał dawne kroniki. Do dziś przetrwało kilka ołówkowych szkiców przygotowawczych (część, przed wojną znajdująca się w zbiorach Edwarda Reichera, pozostaje dziś w kolekcjach prywatnych, kilka rysunków posiada Muzeum Narodowe w Krakowie). Po porównaniu z ostateczną wersją widać, że Matejko eksperymentował początkowo z formatem obrazu, sposobem rozmieszczenia grup, a nawet półkolistą formą zamknięcia górnej części kompozycji. Wiadomo, że zanim artysta przystąpił do pracy nad płótnem, opracował również olejny szkic i akwarelę – to one, przed odnalezieniem oryginalnej kompozycji w 2012 roku, były jedynymi dokumentami dającymi wyobrażenie o kolorystyce dzieła. To ona zresztą decyduje w dużej mierze o miejscu, które obraz zajmuje w oeuvre Matejki. Patrząc na „Zabicie...” nie sposób nie pomyśleć o trzech innych obrazach mistrza, zakomponowanych w podobnych – brunatnych, złotych i purpurowych barwach: „Otruci królowej Bony” z 1859, „Stańczyku” z 1862 oraz „Kazaniu Skargi” z 1864 roku (za ten ostatni obraz Matejko otrzymał na paryskim Salonie złoty medal). „Zabicie...” bliżej jest szcze-

gólnie tym dwóm ostatnim kompozycjom – „Otrucie Bony” malowane jest bowiem jeszcze na sposób akademicki, gładko i połyskliwie. Tym samym prezentowany obraz uznać można za jedno z pierwszych dzieł, w którym Matejko wyzwala się spod wpływów szkoły wiedeńskiej i decyduje na wprowadzenie własnego języka form, charakterystycznej dla siebie nerwowej, kapryśnej linii i niemal weneckiej kolorystyki.

Nie powinno dlatego dziwić, że obraz spotkał się w Krakowie ze zróżnicowanymi reakcjami krytyków. Po wystawieniu kompozycji w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1861 roku chwalono młodego artystę. Zwracano uwagę na dramatyczną kolorystykę, psychologiczne napięcie sceny, przekonującą charakterystykę postaci, historyczną wierność kostiumów (przemilczano za to krytyczną wobec polskich przywar wymowę obrazu). W oczach niektórych Matejko „oszczędzał na płótnie”, czyli „przeladowywał” swoje kompozycje, umieszczając w nich zbyt wiele postaci. Z tym samym zarzutem co „Zabicie Wapowskiego” spotkały się również inne, późniejsze obrazy Matejki, jak choćby „Rejtan” czy „Bitwa pod Grunwaldem”. Cierpiący od dzieciństwa na krótkowzroczność Matejko opracowywał swoje obrazy z bliska – stąd tłok na kompozycjach, oglądanych przez autora zawsze z niewielkiej odległości, jako detal, a nie z dystansu, jako fragment większej całości (na marginesie można dodać, że Matejko przez wrodzoną wadę wzroku nigdy nie zobaczył w pełnej krasie monumentalnej „Bitwy pod Grunwaldem”, okulary, które nosił, tylko częściowo niwelowały defekt wzroku). „Ludzie twierdzili kiedyś tutaj w Krakowie, że on żadnego nie ma talentu, że jako uczeń ze słabym wzrokiem nie będzie miał żadnej przyszłości”, a „ówczesna władza szkolna nawet radziła już wtedy ojcu Matejki, by swego syna nie kształcił w artystycznym zawodzie, gdyż z braku zdolności nic z niego nigdy nie będzie...” – wspominał po latach sekretarz artysty, Marian Gorzkowski i wydaje się, że jego słowa dobrze oddają niezbyt serdeczne nastawienie krakowskiego środowiska do Matejki, z jakim mamy do czynienia na przełomie lat 50. i 60. XIX wieku. Młody Matejko szybko zjednał sobie część bardziej postępowej krytyki, inteligencji związanej z Uniwersytetem Jagiellońskim, a także publiczności w Wiedniu, Monachium, Paryżu, gdzie jego prace przyjmowano w kolejnych latach z dużym entuzjazmem.



Zainteresowanie szerokiej publiczności sztuką Matejki nie powinno dziwić: na obrazach artysty „trup siał się gęsto”. Nie brakło też heroizmu, wielkich gestów i sentymentalnych uczuć. Malarzowi sprzyjała też reputacja politycznego rebelianta (nagrodę na paryskim Salonie Matejko dostał, kiedy dogorywało powstanie styczniowe). Na tle wymuskanych bohaterów malarstwa historycznego z Niemiec, Austro-Węgier czy Francji, mocne, grubo ciosane typy matejkowskie uderzały realizmem i psychologiczną siłą. „Zabicie Wapowskiego” pokazuje jednak wymownie, że sztuka Matejki nie była na początku lat 60. zwykłą ilustracją podręcznika do historii czy migawką z heroicznej przeszłości I Rzeczypospolitej.

Prezentowany obraz pochodzi z pierwszej, krytycznej fazy twórczości Matejki i wiąże się z rodzajem się wtedy w Galicji rewizjonistycznym nurtem historiografii. Matejko nie był wtedy jeszcze piewą tryumfów polskiego oręża i politycznej siły, nie malował jeszcze płócien ku pokrzepieniu serc. Przeciwnie: „Zabicie Wapowskiego” jest próbą krytycznej diagnozy społeczeństwa polskiego i sił, które doprowadziły Rzeczpospolitą Obojga Narodów do upadku.

Tematem obrazu jest, często przytaczane przez staropolskich kronikarzy i dziewiętnastowiecznych historyków, krwawe wydarzenie na dziedzińcu wawelskim w roku 1574. W ramach uroczystości koronacyjnych Henryka Walezego odbył się w Krakowie turniej rycerski. Kopię zatknęty przez Samuela Zborowskiego (tego samego, o którym poemat napisał później Juliusz Słowacki) podjął dworzanin Jana Tęczyńskiego. Zborowski, znany ówczesnie awanturnik, uznał to za obrażę tak dużą, że zaatakował kasztelana Tęczyńskiego czekaniem. Tęczyńskiego próbował bronić przed atakiem podkomorzy Andrzej Wapowski. Niestety, kiedy starał się powstrzymać bójkę, został ugodzony przez Zborowskiego i zmarł.

Matejko przedstawił na swoim obrazie scenę, w której świadkowie wydarzenia wnieśli na wawelskie komnaty martwego Wapowskiego, aby domagać się od króla sprawiedliwości i sądu nad Zborowskim. W centrum obrazu Matejko przedstawił profil kasztelana Tęczyńskiego, który zwraca się do króla i lewą ręką wskazuje na zwłoki podkomorzego. Tyłem do widza stoi Samuel Zborowski z czekaniem w dłoni. Król Henryk Walezy kieruje wzrok ku martwemu ciału Wapowskiego i wyraźnie się wzdyga. Krakowska, dobrze wykształcona publiczność oglądająca obraz Matejki w 1861 roku znała niewątpliwie dalszy ciąg wydarzeń. W myśl prawa polskiego, nieuzasadnione zabicie szlachcica (zabicie w obecności majestatu króla i na jego dworze!) powinno być karane śmiercią winowajcy. Zborowski tymczasem uszedł cało – bogaty i wpływowy magnat został co prawda skazany przez Walezego na banicję, ale wyrok okazał się

fikcją – i już kilka lat później w świecie Stefana Batorego morderca znów pojawił się w Krakowie. Karę śmierci otrzymał dopiero w 1584 roku dzięki determinacji kanclerza Zamoyskiego. Egzekucja odbyła się na Wawelu (notabene również ten epizod w 1860 roku przedstawił Matejko).

Na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że Matejko przeprowadza krytykę słabego Henryka Walezego, który niezdolny do wyegzekwowania prawa i uwikłany w elekcyjne sojusze, cofa się lękliwie, ujrawszy trupa. Matejko, grając zapewne z klasyczną ikonografią sądu Salomona, bohaterem swojego dramatu czyni jednak w pierwszym rzędzie proszącego o sprawiedliwość Tęczyńskiego. To on znajduje się w centrum kompozycji i to jemu zostają podporządkowane jej kolejne elementy: ciało Wapowskiego, na które wskazuje dłonią i ostrze trzymanego przez Zborowskiego czekana, nieprzypadkowo wymierzone przeciw w pierś Tęczyńskiego. W centrum ideowym swojej pracy Matejko umieszcza więc obywatela walczącego o sprawiedliwość (tak samo Matejko postąpi w „Rejtanie”, „Kazaniu Skargi”, a w pewnym sensie również w „Stańczyku”). Publiczność oglądająca obraz wiedziała jednak, że jest to walka skazana na porażkę. W Polsce pieniactwo, awanturnictwo i bezprawie – przywary uosobione przez stojącego tyłem do widza Zborowskiego – uchodzą bowiem płazem. Walka o sprawiedliwość przed królewskim obliczem prowadzi donikąd. Wymierzyć ją można tylko samemu (ostatecznie Zborowskiego „dopadnie” bowiem nie królewski majestat, ale obywatel: kanclerz Zamoyski).

Dzieło Matejki, mające mocny, prowokacyjny nieco przekaz (zepsucie narodu powodowane jest jego wewnętrzną słabością, a nie działaniami wroga), szybko znalazło nabywcę. Po wystawach w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1861 roku i w warszawskiej Zachęcie w 1862 obraz został kupiony od artysty przez księcia Władysława Sanguszkę (jednego z założycieli TPSP) za gigantyczną jak na ówczesne czasy kwotę 800 florenów. W 1883 roku, już jako własność spadkobierców Sanguszki, był jednym z dzieł pokazywanych na wystawie jubileuszowej Matejki na Wawelu. Wiadomo, że do 1903 roku znajdował się w posiadaniu Eustachego Stanisława Sanguszki, namiestnika Galicji, marszałka Sejmu Krajowego we Lwowie i wybitnego polskiego polityka. Słuch o obrazie zaginął w połowie lat 30. XX wieku. Być może rodzina Sanguszków wywiozła wtedy dzieło do którejś ze swoich zagranicznych rezydencji (do Paryża?) albo je sprzedała. Mimo zabiegów organizatorów nie udało się pozyskać płótna na wielką wystawę monograficzną Matejki w Warszawie w 1938 roku. Obraz odnalazł się w atmosferze sensacji dopiero w 2012 roku w Ameryce Południowej. Po powrocie do Polski eksponowany był na Wawelu, a następnie przez dłuższy czas pozostawał jako depozyt w Muzeum Śląskim w Katowicach.



Jan Matejko w pracowni, źródło: ZBiory NAC Online

5

WŁADYSŁAW WANKIE (1860 - 1925)

Spotkanie pod lasem

olej/deska, 35 x 24,5 cm

sygnowany p. d.: "Wł. Wankie"

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

Prezentowana praca pochodzi z wczesnego okresu twórczości Władysława Wankiego. Malował wówczas przede wszystkim, popularne w ówczesnym malarstwie monachijskim, sentymentalne scenki rodzajowe stylizowane na epokę dyktatoratu lub empire'u, utrzymane w jasnej, słonecznej tonacji barwnej. Ich bohaterkami były wytwornie ubrane damy ukazane w malowniczej scenerii parków lub ogrodów, wśród krzewów różanych i kwiatów. Te pełne wdzięku obrazy odznaczały się dużymi walorami kolorystycznymi i cieszyły się powodzeniem u niemieckich kolekcjonerów i „Kunsthändlerów” (stąd są dziś rzadkością na polskim rynku antykwarycznym).

Władysław Wankie rozpoczął malarskie studia u Wojciecha Gersona w słynnej Klasie Rysunkowej. Następnie w Krakowie spędził rok w pracowni Jana Matejki. Przez kolejne dwadzieścia lat studiował w Monachium. Nie wiadomo nic o jego studiach w akademii, choć wydaje się niemal pewne, że je podjął. Nad Lzerą związał się z polską kolonią artystyczną skupioną wokół Józefa Brandta. Wankie poza czynnym uprawianiem malarstwa przez całe życie zajmował się również krytyką i teorią sztuki. W latach monachijskich pisał do prasy krajowej teksty poświęcone niemieckiemu realizmowi i naturalizmowi tego czasu (publikowane m.in. w krakowskiej „Sztuce” oraz w „Tygodniku Ilustrowanym”). Po powrocie do Polski był współzałożycielem stowarzyszenia „Pro Arte”.



6

ANTONI PIOTROWSKI (1853 - 1924)

Na wsi, około 1916 r.

olej/plótno, 97 × 146 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A. PIOTROWSKI | 1916 (?)'

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 45 000 - 60 000

Twórczość Piotrowskiego, poza burzliwym bułgarskim epizodem (artysta był korespondentem wojennym z Bułgarii, pracującym między innymi dla paryskiego „Le Monde illustré”), opiewa życie wsi. Po studiach w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona Piotrowski wziął udział w ważnym epizodzie dla polskiego malarstwa XIX wieku – kilkuletnim okresie spędzonym z przyjaciółmi, Józefem Chełmońskim oraz Stanisławem Witkiewiczem, w pracowni urządzanej w Hotelu Europejskim. Już w tym czasie wyprawiał się wielokrotnie na wieś (m.in. wyjazd z Józefem Chełmońskim na Podole), by malować pejzaż i życie mieszkających tam ludzi. Były to przede wszyst-

kim sceny z końmi – narowistymi i odmalowywanymi z maestrią. Przełom wieków to w twórczości Piotrowskiego porzucenie tematyki wiejskiej – powstawały wtedy interesujące płótna fantastyczno-modernistyczne. W ostatnich latach życia powrócił do tematyki rodzajowej swej młodości. Właśnie takim, późnym obrazem jest prezentowane „Na wsi”. To co uderza w płótnie, a jest charakterystyczne dla talentu malarza, to nie tylko umiejętność znakomitego oddania przyrody. Jest tu również typowy dla niego zmysł narracyjny. Piotrowski, przedstawiając trzy osoby, potrafi w zajmujący sposób wciągnąć widza, „zadając pytanie” o charakter łączących je więzi.



7

ALFONS KARPIŃSKI (1875 - 1961)

Portret Małachowskiej

olej/plótno, 74 × 62 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Anna z Stadnickich | Stanisławowa Małachowska | kasztelanowa | + 1852 | Malował Alfons Karpiński'

cena wywoławcza: 30 000 zł ⁺

estymacja: 40 000 - 60 000

Twórczość Alfonsa Karpińskiego kojarzona jest przede wszystkim z nastrojowymi martwymi naturami ukazującymi kwiaty oraz ze znakomitymi portretami. Prezentowana praca należy do nurtu istniejącego w twórczości właściwie każdego artysty, jednak mało eksponowanego. Mamy bowiem do czynienia bądź z kopią wykonaną dla rozwijania umiejętności, bądź też malarzką przysługą – obrazem skopiowanym na specjalną prośbę.

Artysta w latach 1891-99 studiował w krakowskiej SSP u Floriana Cynka, Izydora Jabłońskiego, Wincentego Łuszczkiewicza i Leona Wyczółkowskiego. Edukację artystyczną uzupełniał w pracowni Ażbego

w Monachium (1903). W latach 1904-7 kontynuował naukę na ASP w Wiedniu u Kazimierza Pochwalskiego, w Paryżu na Académie Willi (1908-12) oraz w 1922 na Académie Collarossi. Podróżował do Włoch, Londynu, Budapesztu. Był członkiem m.in. TPSP w Krakowie oraz wiedeńskiej „Secesji”. W latach 1918-27 został wiceprezesem TPSP w Krakowie. Głównym tematem jego prac były portrety, sceny rodzajowe, widoki miejskie, głównie Monachium i Paryża, oraz martwe natury z motywem kwiatów. Te ostatnie pojawiają się w jego twórczości w okresie międzywojennym. Artysta wielokrotnie wystawiał je w krakowskim TPSP. Już w latach 30. Subtelnie i miękko malowane kompozycje kwiatów stały się jego znakiem rozpoznawczym.



8

ALEKSANDER ORŁOWSKI (1777 - 1832)

Jeździec wschodni

olej/plótno dublowane, 67 x 54,5 cm

cena wywoławcza: 150 000 zł

estymacja: 200 000 - 350 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra Art, 11.10.1992, poz. 39

- kolekcja prywatna, Polska

„Orłowski, który życie strawił w Peterburku,
Sławny malarz (mam jego kilka szkiców w biurku),
Mieszkał tuż przy cesarzu, na dworze, jak w raju,
A nie uwierzy Hrabia, jak tęsknił do kraju,
Lubił ciągle wspominać swej młodości czasy,
Wysławiał wszystko w Polsce: ziemię, niebo, lasy...”

ADAM MICKIEWICZ, PAN TADEUSZ, KSIĘGA III



Prezentowany obraz pochodzi z petersburskiego, trwającego niemal trzydzieści lat, okresu twórczości artysty. Ustalenie chronologii powstałych w Rosji prac, a co za tym idzie umiejscowienie wśród nich „Wschodniego jeźdźcy” jest niestety trudne. Artysta bowiem rzadko datował dzieła, a litografie na podstawie swoich obrazów wykonywał często po kilku latach od ich powstania. Dlatego w przypadku „Wschodniego jeźdźcy” pomocą służyć może nie tyle porównanie stylistyczne, ile zestawienie obrazu z kontekstem kulturowym, w którym powstał. Wiadomo bowiem, że tematyka orientalna nie była w carskiej Rosji jedynie kwestią fantazji artystów poszukujących barwnych perskich kostiumów, ale przede wszystkim odpowiedzią na rzeczywisty najazd wschodnich jeźdźców na Petersburg. W 1806 roku, w związku z kampanią Napoleona, ogłoszono w Rosji werbunek koczowników do armii. W Petersburgu i Moskwie zjawili się w tym okresie barwne grupy Kozaków, Baszkirów, Kirgizów, Kalmuków, a nawet Mongołów. To w tym okresie stali się oni prawdopodobnie tematem malarstwa Orłowskiego. Wiadomo, że w 1809 roku artysta przedstawił petersburskiej Akademii obraz o tematyce Kozackiej („Odpoczynek Kozaków uralskich”, obecnie w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Petersburgu). Do przedstawień orientalnych jeźdźców Orłowski wrócił w 1819, pracując nad ilustracjami do dzieła Gasparda Drouville’a: „Voyage en Perse pendant les années 1812 et 1813”. Równocześnie musiał w tym okresie wykonywać kompozycje olejne (kilka z nich jest dziś w polskich muzeach: w Warszawie, Krakowie, Łodzi). Fascynacja typami Czerkiesów, Gruzinów widoczna jest nie tylko w pracach artysty, lecz także w jego stylu życia, wiadomo bowiem, że nosił niekiedy orientalne kostiumy (niebędące wcale szlacheckim żupanem) i trzymał w swojej pracowni perskie szable, zakupione już po przeniesieniu się do Rosji. Wspomnieć można wreszcie, że Orłowski utrzymywał serdeczne relacje z kilkoma literatami podejmującymi w swoich utworach tematykę orientálną, m.in. z Puszkinem i Mickiewiczem (autorem wydanych w 1826 roku „Sonetów Krymskich”).

Choć wschodni jeźdźcy występują przede wszystkim w petersburskim okresie twórczości Orłowskiego, wiadomo skądinąd, że pojedynczy Kozacy pojawiali się na jego obrazach już nieco wcześniej. Co ciekawe, Orłowski jeszcze jako młody człowiek musiał zetknąć się z jednym z najsłynniejszych obrazów wyobrażających wschodniego jeźdźcę – „Lisowczykiem” Rembrandta. Arcydzieło Holendra znajdowało się pod koniec XVIII wieku w kolekcji króla Stanisława Augusta, do której Orłowski miał dostęp. W czasach swojej młodości Orłowski musiał też poznać rysunkowe prace Casanovy podejmujące podobną tematykę (szkice Casanovy były szczególnie liczne w polskich kolekcjach ze względu na związki artysty z Norblinem, który był jego uczniem, oraz z Bacciarellim, z którym zetknął się w Dreźnie).

Niewątpliwie na stylistykę „Wschodniego jeźdźcy” Orłowskiego najmocniej oddziaływała jednak sztuka Norblina, pod którego okiem artysta kształcił się w Polsce. W obrazie zwraca uwagę przede wszystkim lekkie, zamaszyste traktowanie faktury malarskiej i sposób prowadzenia pędzla typowy dla szkoły francuskiej. Również dynamiczny układ kompozycji (wspięcie się konia na tylnych nogach, skierowanie wzroku mężczyzny w przeciwnym kierunku do wzroku zwierzęcia) wydają się być wynikiem lekcji otrzymanych w pracowni Norblina. W obrazie uderza realistyczny, rodzajowy aspekt – również on może być spuścizną, którą Orłowski otrzymał od swojego francuskiego nauczyciela. Wiadomo bowiem, że nieformalna „Malarnia” Norblina prowadzona była w sposób nowatorski: zamiast mozolnego kopiowania dzieł mistrzów i studiów z modelu, artysta wysyłał uczniów w miasto i kazał podpatrywać zwykłych ludzi: kupców, żołnierzy, handlarzy. Sztuka Orłowskiego wolna była od obciążeń akademizmu. Lekcja, którą młody polski artysta odebrał w pracowni Norblina, i która jest widoczna na pierwszy rzut oka w prezentowanym obrazie, jest interesująca w kontekście biografii artysty. Chociaż Orłowski, ceniał sobie sztukę Norblina, ok. 1799 uciekł z pracowni do „trup koczów i hecarzy”, wędrownego cyrku Włocha Chiariniego. Awanturnicze usposobienie Orłowskiego dawało o sobie znać zresztą już wcześniej. Być może właśnie ono było jednym z powodów, dla których jego życie obrosło legendą.

Wiadomo, że artysta był synem karczmarza z Siedlec (być może zubożałego szlachcica – w dorosłym życiu Orłowski pieczętował się herbem i rościł sobie prawa do szlachectwa). W kilku wersjach znane są opisy natrafienia przez Norblina na uzdolnionego chłopca rysującego węglem na ścianie rodzicielskiej karczmy (akcja dzieje się raz w Nieborowie, raz w Siedlcach, raz na Sielcach pod Warszawą...). Historia, choć romantyczna, wydaje się być legendą wzorowaną na anegdotce dotyczącej Giotta, a zawartą w „Żywotach...” Giorgio Vasariego. Młody Orłowski, choć pragnął być malarzem, w okresie insurekcji kościuszkowskiej zaciągnął się do polskiej armii. Patriotyczny zryw nie przeszkodził mu tworzyć potem na dworach propruskich Radziwiłłów (w okresie nieborowskim artysta podpisał się na jednym z rysunków jako „goły, ale poćwiarty”). W 1802 roku malarz wybrał się w podróż do Petersburga, gdzie ostatecznie postanowił się osiedlić. Za wstawiennictwem kilku polskich arystokratów otrzymał wysoką roczną pensję (4000 rubli) i mieszkanie w Pałacu Marmurowym, tym samym, w którym zmarł król Stanisław August. Jako pierwszy w Rosji zaczął uprawiać litografię. Malował pastelami i olejem, ale znany był przede wszystkim jako wybitny rysownik i cięty karykaturzysta. Był jedną z najważniejszych postaci polskiej emigracji w Petersburgu w pierwszej tercji XIX stulecia.



Aleksander Orłowski. Autoportret, ok 1800 r., MNW

AUTOR NIEROZPOZNANY, XIX/XX w.

Śmierć księcia Józefa Poniatowskiego w nurcie rzeki Elstery

olej/plótno, 130 x 215,5 cm

cena wywoławcza: 70 000 zł

estymacja: 80 000 - 120 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Śmierć księcia Józefa, zajmująca ważne miejsce w zbiorowej pamięci Polaków, doczekała się wielu redakcji w malarstwie. Realizacja tej sceny była dla malarza równoznaczną z koniecznością odpowiedzi na pytanie jak przedstawić bohatera. Czy pokazać moment śmierci czy może poprzedzające ją chwile. Na większości znanych nam przedstawień księżę, jakby nie spodziewający się, czy nie myślący o śmierci, zbliża się – jak zawsze przystojny i dobrze wyglądający w swoim mundurze – do rzecznej brzozy. Ten dominujący sposób ujęcia postaci księcia oszczędza widzowi patrzenia na przykry aspekt całej sytuacji. Bohater do końca wygląda dobrze. Przejrzenie różnych obrazów z ostatnimi chwilami Poniatowskiego nasuwa skojarzenie z przedstawieniami Marka Kurcjusza (podanie o nim zostało przekazane przez Tytusa Liwiusza). W sercu Rzymu, na Forum Romanum otworzyła się przepaść. By ocalić miasto, musiała ona pochłonąć to, co było w nim najcenniejsze. Wrzucanie skarbów nie rozwiązało sytuacji. Marek Kurcjusz uznał, że najcenniejsze,

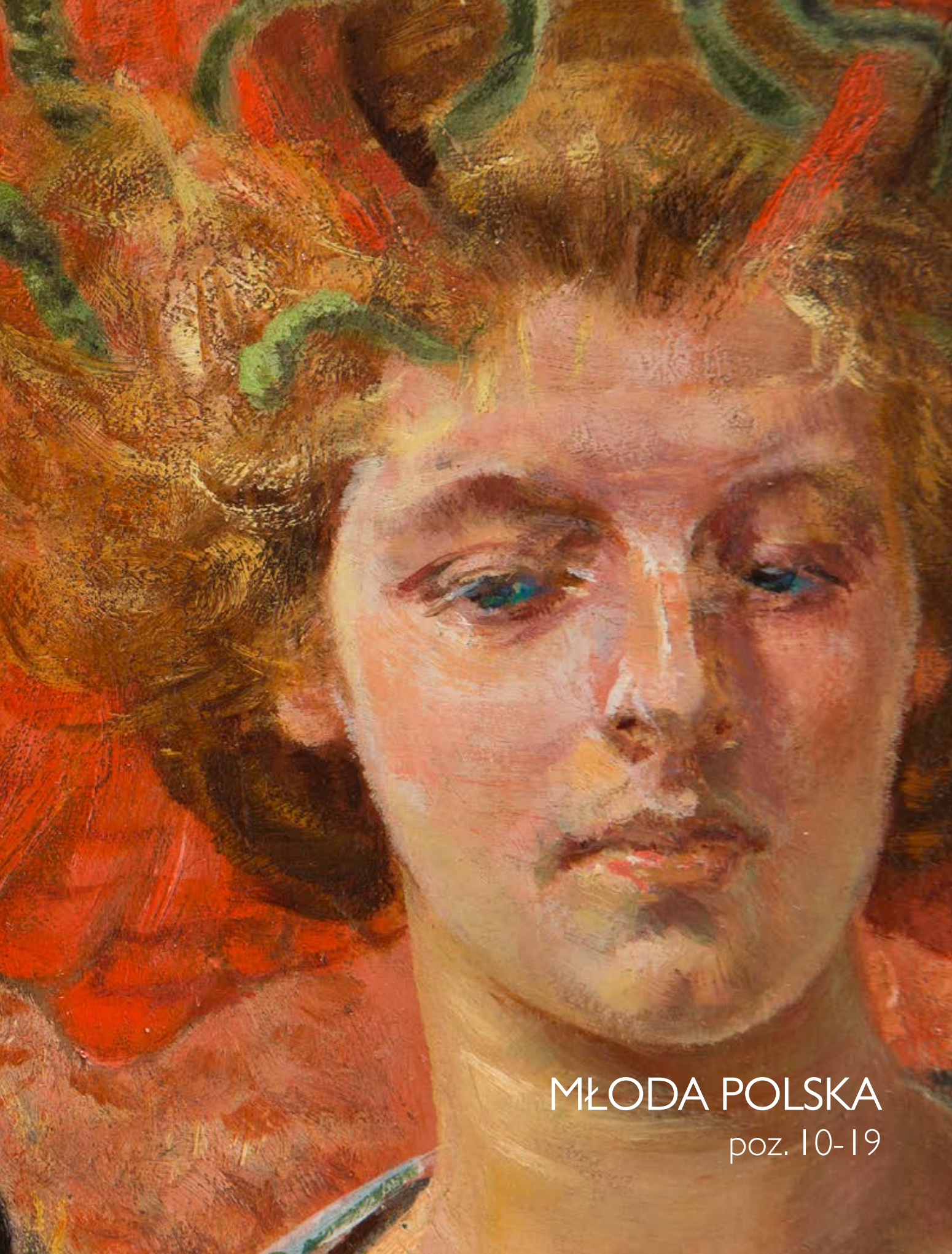
co miasto ma, to odwaga i męstwo rzymskiego żołnierza. Rzucił się na koniu w przepaść, która pochłonęła go i zniknęła.

Nie wiadomo czy malarze, przedstawiając moment rzucania się w nurt rzeki, mieli na myśli postać rzymskiego bohatera. Takim odmalowali Poniatowskiego m.in. Horace Vernet, Marcin Zaleski czy January Suchodolski.

Prezentowana praca należy do innego, bardziej realistycznego nurtu. Wyciągnięta końska szyja wskazuje na wysiłek zwierzęcia, by podźwignąć się wraz z jeźdźcą. Nie wiadomo czy śmierć już przyszła (książę faktycznie miał zginąć od pomyłkowo wypuszczonych do niego francuskich kul). Mogłyby na to wskazywać zamknięte (zamykające się) oczy oraz dłonie księcia. Niezwykle sugestywny jest zabieg odjęcia rąk od szabli oraz od wody.







MŁODA POLSKA
poz. 10-19

10

JAN STANISŁAWSKI (1860 - 1907)

Pejzaż

olej/tektura, 26,5 × 21 cm
sygnowany l.d.: 'JAN STANISŁAWSKI'

cena wywoławcza: 40 000 zł
estymacja: 50 000 - 80 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska

„Pamiętam go, patrzącego ze wzruszeniem na chłopski ogród w okolicy Krakowa. Roślinki rosły tak, jak się zasiały, wyższe i niższe wśród trawy. Stanisławski mówił o nich, rozumiejąc je jako istoty i nazywał je biedactwami. Stanisławski rozmawiał prawie ze światłem”.

JÓZEF MEHOFFER, JAN STANISŁAWSKI, „CZAS” 1907, nr 5 (7 STYCZNIA), s. I





Jan Stanisławski w towarzystwie Ferdynanda Ruszczyca, źródło: zbiory NAC Online



Pejzaż, ok. 1900, MNW, źródło: Cyfrowe MNW



Michał Nestorow, Portret Jana Stanisławskiego, 1906 r.

„Krajobrazy Stanisławskiego **ŚPIEWAJĄ**. I oto nie dla jasności barw jedynie, która dałaby się wytłumaczyć szczęśliwym (a rzadkim u nas jeszcze) ominięciem studiów w epoce monachijskich recept i sosów – lecz dla całego wewnętrznego charakteru swego. Stanisławski jest – pośród pejzażyistów polskich – najbezinteresowniejszym, najczystszy czcicielem natury – nie w jej szczegółach, cechach lokalnych, malowniczościach, zbieżnościach z subiektywnymi twórcy uczuciami, nie w jej niezmienniej materialności, która optycznie jest tylko złudzeniem, lecz w jej nieuchwytnej istocie, w jej wszystko ożywiającej, wszystko barwiącej, wszystko co chwila przemieniającej, we wszystkim śpiewającej duszy, którą jest – światło. Krajobrazy Chelmońskiego, nawet pozbawione stafażu, tchną przede wszystkim ukochaniem ziemi rodzinnej, nie natury jako takiej, lecz tego, co jest w niej swojskim, naszych stepów, naszego nieba, naszych łąk i moczarów, naszych lasów i śniegów, naszych deszczów i wichrów, naszych bocianów i komarów, całego naszego sielskiego żywota, którego wielkim godzi się go nazwać idyllistą. Szerokich Millet'owskich linii epikiem jawi się w swych sceneriach tatrzańskich i ukraińskich Wyczółkowski. Ruszczyć wnosi w naturę subiektywne pierwiastki, poczucie czy pragnienie potęgi heroicznej, oraz nie pozbawiony romantycznego odcienia patos tragiczny, Malczewski zaziemskie, wizyjne, symboliczne za podłoże alegoriom swym daje pejzaże. Tetmajer jest nowelistą wsi, zbóż, dożynków, procesji, Fałat – rodzajowcem lasów i śniegów przeważnie. Stanisławski widzi tylko światłości falowanie, tylko plam barwnych przelewność, tylko sylwet ruchliwy charakter; tylko wiązanie tych zasadniczych pierwiastków optycznych w zamknięte, niby muzyczne frazesy. Przedmioty, szczegóły, brylowatości nie istnieją dlań –

istnieje w nich tylko to, co zaznacza się w świetle, tylko **GRANIE** ich w słońcu czy cieniu, a granie nie tylko akordowe, ile raczej melodyjne, w szeregu śpiewnie następowych rozwijające się tonów. Ale i w dzisiejszym kole luministów par excellence, Stanisławski wyraźnie i zupełnie odrębne zajmuje stanowisko. Nie bada on światła dla samego badania, wyłącznie – że tak powiem – poznawczego; nie ugania się również za jakąś oderwaną, poza wszelkimi zetknięciami z materialnością, jego istotą; nie rafinuje, nie dobiera, nie tworzy niezwykłych symfonizacji świetlnych; intuicyjnie chwyta dźwięczne, pełne, ale jednogłosowe raczej, wygrywane przez słońce pośród natury pieśni – i te z całą prostotą, z całą rażą świeżością w malarńskich swych zaklina obrazkach. Jeżeli Al. Gierymski jest nieublaganym analistą i logikiem światel, dążącym jedynie do rzeczowości i prawdy; Cl. Monet – orkiestratorem takich szalonych, oślepiających przepychów i orgii słonecznych, że we wściekłym ich wibrowaniu ulatniają się niekiedy resztki rzeczywistości, sylwety i barwy nawet i pozostaje jakiś wielki liryczny sen o światłości; Whistler – poeta wyrafinowanych, ściszonych, odcieniowych raczej, niżeli barwnych harmonizacji – Stanisławskiego nazwać by można pogodnym, bukolicznym melodystą wędrowek światła po ziemi. Obrazy Gierymskiego mówią, lub od czasu do czasu namiętym buchną okrzykiem... feerie Monetowskie dzwonią kaskadami, arpedżiami, pizzikatai migotliwych rozpyler światlnych; nokturny i harmonie Whistlera cichymi, głębokimi szmerzą akordami; pejzaże Stanisławskiego śpiewają... jak czysty, wdzięczny głos niewidzialnej, gdzieś, wśród rozłogów stepowych, dziewczyny... Śpiewają jak szumy i dumki ukraińskie...”

II

JACEK MALCZEWSKI (1854 - 1929)

Na jednej strunie, 1905 r.

olej/tektura, 32,5 x 40,2 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Jacek Malczewski 1905'

cena wywoławcza: 100 000 zł

estymacja: 150 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- przynajmniej do 1912 w pracowni artysty
- kolekcja prywatna, Kraków
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Archiwum fotografii wykonanych przez Amalię Krieger w pracowni Jacka Malczewskiego około 1912 (il.)

„(...) ten twórca [Jacek Malczewski] widział siebie i jako kpiarza i błazna, i jako profetę i uroczystego przepowiadacza. Sam sobie po gombrowiczowsku przyprawiał gębę, a ta gęba albo była kpiąco-ironiczna, albo kapłańsko-namaszczona”.





Zdjęcie obrazu wykonane przez Amalię Krieger w pracowni Jacka Malczewskiego, 1912, dzięki uprzejmości MNK



Na jednej strunie, 1908 r., Cyfrowe MNW

Kazimierz Wyka w swojej fascynującej książce (*Thanatos i Polska*, Kraków 1971), poświęconej twórczości Jacka Malczewskiego, skrupulatnie policzył portrety w twórczości krakowskiego mistrza i dał swoistą ich typologię (portrety właściwe, kryptoportrety, autoportrety i kryptoautoportrety). Badacz konstatuje, że był to: „Twórca, który – dając ogromne ilości egzemplarzy sztuki portretowej – niewiele częściej malował całe ludzkie otoczenie aniżeli samego siebie” (s. 138).

Prezentowana praca, pojawiająca się na rynku antykwarecznym po raz pierwszy, ma w centrum autoportret. Malarz śledził własne oblicze, ustawiając je w sytuacjach nadających temu obliczu coraz to nowy sens. W „Na jednej strunie” mamy do czynienia z autoportretem właściwym, a użyte rekwizyty zdają się być komentarzem do sytuacji twórczej artysty. Malarz skorzystał z rekwizytów, które wielokrotnie wracają w jego obrazach. By przywołać raz jeszcze słowa Kazimierza Wyki: „Szyneł. Malczewski posiadał specjalną zdolność uruchamiania w funkcji znaków symbolicznych najprostszych przedmiotów z bezpośredniego otoczenia człowieka. (...) Trudno wliczyć wszystkie obrazy, gdzie na ramionach postaci zamieścił Malczewski stary żołnierski szyneł. Jest to oczywiście szyneł żołnierski noszony w wojsku rosyjskim, z tego bowiem zaboru pochodził artysta. Na pewno w większości przykładów staje się on znakiem uczestnictwa w porozbiorowej historii narodu i w jego martyrologii. Nietrudno zauważyć, że wyróżnione nim postacie nigdy nie podlegają kpinie i żartowi ze strony ich twórcy. Jest to poniekąd znak ochrony w stosunku do takich postaw obecnych w osobowości Malczewskiego. Nawet dawna zbroja rycerska będzie przez niego użyta niekiedy w funkcji ironicznej, szyneł – nigdy” (*Thanatos i Polska*, s. 38). Korzystając z tych objaśnień, możemy wywnioskować, że malarz przedstawiając siebie i nakładając sobie na ramiona szyneł, wskazuje na swoje położenie jako człowieka i twórcy. Ten płaszcz, znoszony i bury, choć jest niechciany, nałożonym przez los elementem, stanowi przecież jednak o wyglądzie artysty. Jest czymś w rodzaju ułomności w fizycznym wyglądzie człowieka – niechciany, a jednak istotny dla całości.

Jeśli traktować słowa Wyki jako wyrocznię, zastanawia fakt użycia stalowej obręczy na szyi. Czy rzeczywiście człowiek z szynem w obrazach Malczewskiego jest chroniony rodzajem immunitetu? Ta wyglądająca poważnie i ponuro część, zadziergnięta na szyi, w naturalny sposób kojarzy się ze sprowadzającym człowieka do poziomu zwierzęcia niewolnictwem. Ta obręcz jest jednak rekwizytem wziętym z kuchni – dosłownie. Jest to zwykła tortowa obręcz pojawiająca się w obrazach Malczewskiego (np. nałożona na głowę w „Autoportrecie z faunami”, części środkowej tryptyku, 1906, ze Lwowskiej Galerii Obrazów). Niewolnictwo z tortem „z tyłu głowy”, ironiczny obraz, zaskakujący brawurą myśli, bycie naprawdę poważnym i niepoważnym zarazem to cechy typowe dla świata budowanego w obrazach Malczewskiego.

Trzymany w rękach artysty przedmiot to złóbcoki, ludowy instrument o trzech, a później czterech strunach, używany na Podhalu. Tytus Chałubiński, znany popularyzator Zakopanego, wspominał, że nawet jeśli muzyk był biegły i doświadczony, trudno było uniknąć skrzypienia lub pisku. Taki właśnie instrument, pozbawiony większości strun, wybrał malarz do wygrywania swojej pieśni. Co więcej nie ma w rękach smyczka i pozostaje mu już tylko szarpanie ostatniej zachowanej struny.

W prezentowanym obrazie pojawia się twarz Heleny Sulimy, choć nie jest to równoznaczne ze sportretowaniem jej. Malarz nadawał bowiem różnym postaciom twarze znajomych czy bliskich, używając ich jako budulca swoich kompozycji.

Wiadomo, że obraz został sfotografowany przez Amalię Krieger (1846-1928) – jedną z pierwszych polskich fotografek dokumentalistek, córką Ignacego Kriegera i spadkobierczynią jego legendarnego atelier fotograficznego mieszającego się w Kamienicy Bonerowskiej przy Rynku Głównym w Krakowie.

Zafascynowana twórczością Jacka Malczewskiego wykonała, prawdopodobnie bezpośrednio w pracowni artysty kilkadziesiąt zdjęć jego prac.



Helena Sulima jako Gorgona, 1903r., źródło Cyfrowe MNW

12

LEON WYCZÓŁKOWSKI (1852 - 1936)

Kopanie buraków ("Pielenie"), ok. 1911 r.

olej/plótno naklejone na tekturę, 45,5 x 73 cm

sygnowany l.d.: "L. Wyczół"

na odwrocie papierowa nalepka z Instytutu Propagandy Sztuki z opisem obrazu

cena wywoławcza: 180 000 zł

estymacja: 250 000 - 350 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- Aukcja Sztuki Dawnej, 4.12.2014, Desa Unicum, poz. 5
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, okres międzywojenny

LITERATURA:

- porównaj - Kopanie buraków II, 1911, Muzeum Narodowe w Warszawie





„Można by prawie powiedzieć, że indywidualność tego malarza zasadza się na posiadaniu siatkówki przedziwnie uczulonej i wrażliwej... Jediną racją bytu jego parobków, dziewczuch, rybaków, wołów, wód i pól – całej martwej i żywej natury – jest światło. Ono to złoci martwą bryłę promieniem wschodzącego słońca, obłękitnia ją chłodnym refleksem nieba, rozzielenia i rozplomienia gorącym odbitym ziemi. W krzyżowym ogniu światel i refleksów drga i żyje przyroda – śpiewa potężny żywiołowy hymn słońcu”.



Kopanie buraków II, 1911 r., MNW, źródło: Cyfrowe MNW



Kopanie buraków I, 1893r., MNW, źródło: Cyfrowe MNW

Wyczółkowski zwykł mawiać o polskich malarzach, że „nie znają słońca”, malują smutno, szaro, boją się koloru. Nie dziwi więc fakt, że wkroczenie „Wyczółła” na polską scenę artystyczną było wydarzeniem nie do przecenienia. Artysta przywiózł do Polski mocne światło, wyrazisty kolor, energiczny dukt pędzla. Już w latach 90. XIX wieku krytyka podzieliła się jednak w ocenach. Dla jednych Wyczółkowski był uosobieniem modernizmu, dla innych formalne rozwiązania artysty były zbyt rewolucyjne. W 1893 roku Czesław Jankowski pisał w „Tygodniku Illustrowanym”: „Po robotnikach pracujących w polu idą tak gorące czerwone i żółte pręgi, że nie mieszczą się nam w oku, nawet z oddali znacznej, bo zbyt silnie są zaznaczone, aby mogły rozplywać się odbłask jakiś słońca. Przesadza p. Wyczółkowski i brudzi tym cennym obrazem swoim”. Ten sam krytyk radził też malarzowi: „Więcej nieco umiarkowania w sadzeniu refleksami”, a będziemy mieli nie zmaconą niczym artystyczną przyjemność w oglądaniu jego prac”. Wyczółkowski, jak zaświadcza prezentowany obraz, owych wskazówek nie wziął sobie do serca. Jego malarstwo, w latach 90. jeszcze na poły impresjonistyczne, na początku XX wieku przechodziło w kierunku coraz śmielszych, modernistycznych rozwiązań.

Prezentowany obraz należy do jednego z najważniejszych cyklów malarstwa artysty. Z katalogów wystaw Wyczółkowskiego wiadomo, że w latach 1883-1911 podczas plenerowych wyjazdów na Ukrainę opracował kilkadziesiąt rysunków, szkiców, pastelów i olejów przedstawiających pracujących w polu chłopów. Do dziś zachowało się jedynie kilka prac (duża ich część spłonęła podczas powstania warszawskiego). Dla prezentowanego obrazu najlepszym kontekstem jest kompozycja „Kopanie buraków II” z 1911 roku (Muzeum Narodowe w Warszawie), stanowiąca niemal powtórzenie naszego obrazu. Warto wspomnieć też o dwóch wcześniejszych, bardziej impresjonistycznych obrazach z 1893 roku (to je właśnie widział na wystawie u Krywulła cytowany wcześniej Jankowski, obecnie te prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i w Warszawie).

W Muzeum Narodowym w Bydgoszczy eksponowane są z kolei dwa pastele podejmujące ten sam temat, oba z 1903 roku.

W „Kopaniu buraków” zwraca uwagę nie tylko modernistyczna, malarska forma (w historii sztuki istnieją dwie szkoły tłumaczenia warsztatu malarskiego Wyczółkowskiego: jedna twierdzi, że inspirował się Manetem, którego wielką monograficzną wystawę oglądał w Paryżu w 1889 roku; druga, że wielkie wrażenie wywarł na nim Tintoretto i sztuka wenecka oglądana w muzeach Wiednia w 1878 i 1908 roku), lecz także sam temat. Na przełomie XIX i XX wieku na warszawskich i paryskich salonach dominowały lekkie tematy – portrety wytwornych dam, martwe natury, pejzaże. Nawet, tak dziś cenione, heroizowane sceny historyczne stanowiły jedynie niewielki procent wystawianych prac. Wprowadzenie na salon, czy do galerii obrazu przedstawiającego ukraińskich chłopów pracujących w polu było swego rodzaju ideologiczną deklaracją artysty. Chociaż cytowany na poprzedniej stronie Eligiusz Niewiadomski twierdził, że u „Wyczółła” chłopci są jedynie „pretekstem” do ukazania słońca, sam artysta na przekór krytyce podkreślał ludowość swojej sztuki. Co ciekawe, malarstwo Wyczółkowskiego niewiele ma wspólnego z polskim nurtem rodzajowym (wywodzącym się od Norblina i Orłowskiego). Interesujące wydają się jego związki ze sztuką francuską połowy XIX wieku. Wyczółkowski musiał znać realistyczne obrazy Courbetta i Milleta ukazujące zwykłych ludzi skupionych na fizycznej pracy (znali je również inni moderniści, Milleta chętnie kopiował van Gogh). Wyczółkowski musiał też wiedzieć, choćby z polskich gazet, że były swego czasu skandalem, nie tylko ze względu na malarską formę, ale przede wszystkim chłopsko-robotniczy temat (na polskim gruncie dobrym przykładem tego typu skandalu było wystawienie w 1875 roku „Babiego lata” Józefa Chęłmońskiego). Nie powinno dlatego dziwić, że krytycy przychylni artyście sławili go nie tylko jako wybitnego kolorystę i „wrażliowca”, lecz także podkreślali naturalistyczny aspekt jego sztuki, wyrażający się zarówno w formie, jak i treści.



Leon Wyczółkowski w pracowni, źródło NAC Online

KAZIMIERZ SICHULSKI (1879 - 1942)

"Z mojej pracowni" ("Martwa natura"), 1933 r.

olej/sklejka, 105 x 72 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'Sichul | 1933'

na odwrociu znajdują się nalepki wystawowe oraz opis: 'Wnętrze pracowni
| K. Sichulskiego | we Lwowie | przy ul. Zofii l.b 3'

cena wywoławcza: 70 000 zł

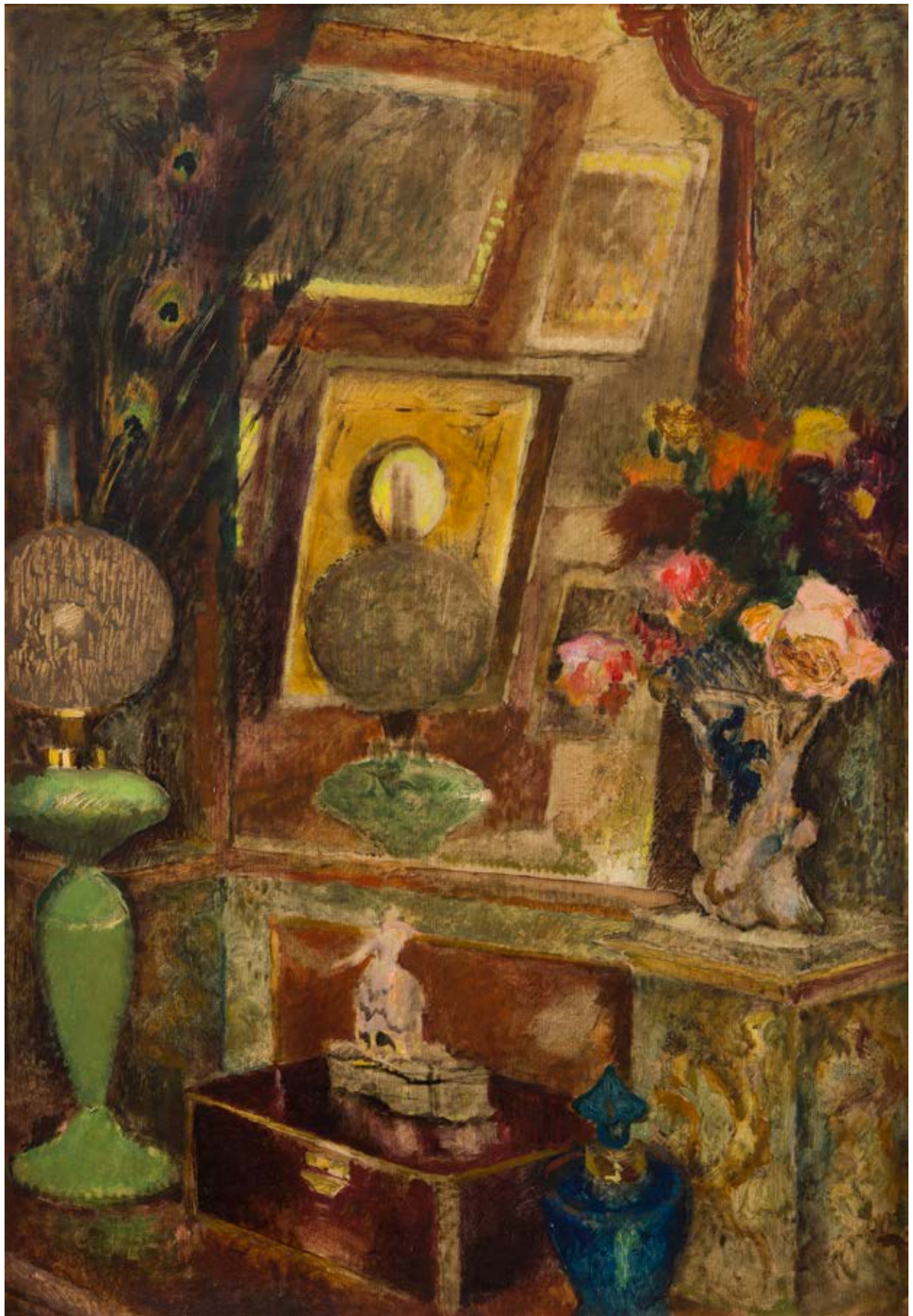
estymacja: 80 000 - 120 000

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1934

Trudno w prezentowanej kompozycji doszukać się ludowych wątków, które szczególnie sobie upodobał Sichulski. Namalowana we lwowskiej pracowni malarza kompozycja przedstawia martwą naturę z lustrem. Klasyczne wnętrze atelier zdobią liczne dekory, kwiaty i pawie pióra. Na ścianie, która odbija się w zwierciadle, wiszą obrazy. Tworząc tę kompozycję, artysta posłużył się metodą twórczą zbliżoną do prac z pierwszej i drugiej dekady XX wieku, kiedy inspirował się malarstwem Cézanne'a. Choć krótkie pociągnięcia pędzla, specyficzna kolorystyka i silne kontrasty temperaturowe należały do stałego repertuaru jego środków ekspresji, prezentowana martwa natura zaskakuje widza swoją cezannowską perspektywą i brakiem charakterystycznej dla Sichulskiego konturowości.

W początkach lat 30. Sichulski, urodzony w 1879 roku, był mężczyzną w sile wieku, artystą bardzo znanym, wykładowcą Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jego sztuka doskonale wpisywała się w politykę kulturalną II RP, która promowała oryginalną, rodzimą secesję, operującą tematyką folklorystyczną. Choć rozpoznawany przez zamiłowanie do wątków tematycznych czerpanych z kultury huculskiej, Sichulski nie bał się eksperymentować – znane są jego akty z lat 20., w których modelkom o krągłych kształtach towarzyszą martwe natury jak z obrazów Cézanne'a. Wielowątkowość działalności Sichulskiego powoduje, że twórczość ta jak w soczewce ukazuje sztukę czasów międzywojennych w Polsce.



14

WOJCIECH WEISS (1875 - 1950)

Pejzaż, około 1925-1930

olej/plótno, 64,5 x 46 cm

sygnowany monogramem wiązanym l.d.: "WW"

na odwrociu dwie nalepki wystawowe

cena wywoławcza: 30 000 zł [†]

estymacja: 40 000 - 60 000

„Obraz to zrealizowany zachwyt – to list miłosny, (...) zawsze idę za naturą. Natura jest mistrzynią, artysta jest jej miłośnikiem, kocha i stara się utrwalić te wzruszenia. Nie wolno mu podchodzić do natury bez entuzjazmu, rozumowo, na zimno”.

WOJCIECH WEISS

Leśne i parkowe pejzaże stanowią ważny nurt sztuki Weissa w okresie międzywojennym. Obrazy przedstawiające drzewa o zachodzie słońca albo w mocnym świetle południa są naturalnym rozwinięciem tematyki podjętej przez artystę w „białym” okresie jego twórczości. W drugiej dekadzie XX wieku, kiedy osłabła już nieco młodopolska, symbolistyczno-ekspresjonistyczna gorączka, Weiss zwrócił się do natury. Tematem jego malarstwa, często korzystającego ze zdobyczy postimpresjonizmu, stało się światło i kolor. W plener artysta najchętniej wychodził w okolice

Kalwarii Zebrzydowskiej, gdzie miał niewielki dworek. Zapewne właśnie w tej okolicy powstała prezentowana kompozycja. Skarpa, z której wyrasta drzewo, i rysujące się na horyzoncie, miękko falujące pagórki wydają się łudząco podobne do pejzażu, który artysta utrwalił w obrazie „Oczekiwanie (Pejzaż I)”, z około 1921 roku. Poprzez tę analogię prezentowaną kompozycję można datować na nieco późniejszy okres. W „Oczekiwaniu” bowiem brak rozłożystych, ciemnozielonych chaszcz, dzielących oba plany na drugim krajobrazie.



15

STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869 - 1907)

Pejzaż - widok pól, około 1894 r.

olej/plótno, 29,5 x 35 cm

do pracy dołączona ekspertyza pp. Marty Romanowskiej oraz Anny Dajnowskiej

cena wywoławcza: 120 000 zł

estymacja: 150 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- w okresie międzywojennym w kolekcji dra Jana Nowickiego

LITERATURA:

- Stanisław Wyspiański, Dzieła malarskie, S. Przybyszewski, T. Żuk-Skarszewski, indeks sporządzony przez T. Świerza, Bydgoszcz 1925, s. 110, poz. 133





Stanisław Wyspiański fotografia portretowa źródło NAC Online



Pejzaż podmiejski z okolic Paryża, 1893 r., MNW, źródło: Cyfrowe MNW



Widok z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki, 1904 r., MNW, źródło: Cyfrowe MNW

Przyjęło się sądzić, że prezentowany obraz powstał w 1894 roku, w czasie czwartego, ostatniego pobytu młodego Stanisława Wyspiańskiego we Francji. W tym czasie artysta, współcześnie kojarzony przede wszystkim z pastelami i witrażami, eksperymentował z techniką malarską. Podparyskie pejzaże malował niekiedy w pastelach („Miasteczko” z 1893, „Krajobraz nadwodny”, oba w Muzeum Narodowym w Warszawie), innym razem – farbą olejną (oprócz prezentowanej pracy warto wymienić kompozycję „Barki na Sekwanie” z 1894, Muzeum Narodowe w Krakowie). Co ciekawe, w tym czasie to olej był wiodącą „formą wyrazu” Wyspiańskiego, a pastel jedynie przedmiotem nauki i eksperymentu. 5 czerwca 1893 roku Wyspiański pisał w liście do Maszkowskiego: „Maluję portrety pastelami dla wszystkich znajomych za darmo (...) że zaś w pastelach nabrałem pewnej wprawy i umiem przynajmniej zabrać się do rzeczy, więc wypadają nieźle – a mam przy tem wielką sposobność do nauki”. Dopiero po powrocie do Krakowa, kiedy artysta dowiedział się, że jest alergikiem uczulonym na biel cynkową, porzucił oleje na rzecz pastelu.

Prezentowany pejzaż w sugestywny sposób pokazuje na czym polegała przemiana sztuki Wyspiańskiego, wynikała w pewnym stopniu ze zmiany medium. Obraz malowany jest dynamicznie, szybko. Technika kojarzy się może z wczesnymi pracami Wojciecha Weissa czy ekspresjonistycznym nurtem impresjonizmu, który – o czym świadczą listy – Wyspiański poznał w Paryżu bardzo dobrze. Kompozycja, choć pochodzi z wczesnego okresu twórczości Wyspiańskiego, budzi skojarzenia z pejzażami, które artysta opracował w technice pastelu na początku XX wieku: przede wszystkim z widokami na Kopiec Kościuszki, malowanymi z okna pracowni. Wszystkie te dzieła łączy podobne myślenie o kompozycji – wysoki horyzont, umieszczenie w centrum i na ukos błotnistej drogi, zrezygnowanie ze sztafażu. Mając na uwadze liczne „Kopce”, w prezentowanym obrazie chcieli by się widzieć przykład wczesnego podkrakowskiego pejzażu (wiadomo notabene, że Wyspiański przez wiele lat chętnie malował w Konarach w Tarnowskim oraz w kilku podkrakowskich wsiach, gdzie

jeździł szkicować zabytki rzeźby średniowiecznej i lokalną florę, która złożyła się potem na słynny „Zielnik” artysty). Stanisław Świerż datował jednak prezentowany obraz na rok 1894. Z korespondencji artysty wiadomo, że między marcem a grudniem 1894 roku przebywał on we Francji – wydaje się więc, że kompozycja może przedstawiać pejzaż z Ile-de-France. Na tle pozostałych pejzaży opracowanych przez Wyspiańskiego w czasie podróży do Francji, prezentowana praca odznacza się największą świetlistością i jasnym kolorytem, zapowiadającym niekiedy późniejszą „pastelowość” kompozycji artysty.

Pobyt w Paryżu był dla Wyspiańskiego okresem intensywnych twórczych poszukiwań. Helena Blum pisała o podróży Wyspiańskiego następująco: „Z Krakowa obaj [Wyspiański podróżował z Mehofferem] młodzi artyści wyjeżdżali jednak zbuntowani i wbrew woli Matejki, który uważał ich jeszcze za nie dość dojrzałych do spotkania ze sztuką Zachodu. W protokołach posiedzeń Szkoły Sztuk Pięknych czytamy wypowiedziane obawy Matejki, że obaj zapewne ulegną zgubnemu wpływowi realizmu Maneta. Toteż szły do Paryża listy Władysława Łuszczkiewicza dyktowane troską Matejki, zawierające przestrogi i szczegółowe wskazówki dla młodych artystów. I tak w liście Łuszczkiewicza, pisanym zresztą z dużą życzliwością do Mehoffera, czytamy: 'Przyczepić się trzeba do szkoły i zetknąć z poważnym światem sztuki – pamiętać nie chwycić się nowostek w sztuce, ale szukać tego, co nazywamy poważnym językiem sztuki, da to studium natury, robione oczyma i ręką rozumiejącą cel wyższego malarstwa. Po Matejce trzeba zająć miejsce jednemu z Was, a pobijecie go stawiając obok równie potężnego realizmu kierunek idealny'. W innym liście, pisanym do obu młodych artystów, Łuszczkiewicz radzi: 'Kształcić się dalej na wzór mistrzów Odrodzenia i zyskać cały obszar twórczości... Zbliżyć się do starych i wytrawnych artystów, unikać stosunku do hołoty artystycznej, bo od niej się nic nie zyska' (H. Blum, Wyspiański, Warszawa 1969, s. 6). Jak wiadomo, artyści do rad swoich profesorów odnosili się z dystansem.

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI (1875 - 1944)

Nimfy, około 1926 r.

olej/sklejka, 91 x 65 cm

sygnowany i opisany l.d.: 'F.M. Wygrzywalski | (nieskończone) ...'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

Prezentowana praca „Nimfy” wyszła spod pędzla Feliksa Michała Wygrzywalskiego, malarza już za życia znanego i cenionego, który tworzył prace – poniekąd odzwierciedlające jego życie. Znany z uwielbienia do kobiecego piękna, Wygrzywalski uchodził za hulakę o bujnej fantazji, jednocześnie niepozbanionego wielkiego zapachu do pracy. Artysta prawie całą swoją twórczość poświęcił temu, co najpiękniejsze – krajobrazom słonecznej Italii i fantazyjnym aktom kobiecym – takim, jak prezentowane „Nimfy”. Tadeusz Rutkowski pisał: „Wyszedł na malarza słońca, błękitu, złota, nagiego, nagusierkiego ludzkiego ciała. Uczeń monachijskiej akademii, co uczyła malować w kolorze bawarskiego piwa, piernika czy pumpiernika, co uczył się po galeriach i kopiował jak może nikt w Polsce, a nie popadł na chwilę w 'galeriaton', nie popełnił 'jednego pisticcio' i wyszedł na najpierwszego może polskiego majstra rysunku, klasyka

aktu, modernisty w pogodni za światłem, wibracją atmosfery, czystym powietrzem, przepychem farby i koloru” (cyt. za: Ewa Bednarz, Wstęp do katalogu wystawy Feliksa Michała Wygrzywalskiego, Warszawa 2008, s. 7).

Choć prawie całe życie Wygrzywalski lekkimi pociągnięciami pędzla malował pełne radości i erotyzmu kobiece akty, sławę przyniosło mu malarstwo zaangażowane społecznie. Tworzone w porewolucyjnym nastroju dzieła „Rok 1905”, „Strajk”, „Krwawe głoski” czy wystawiane w Gallerii Nazionale d'Arte Moderna „Wyzwolenie” przyniosły Wygrzywalskiemu międzynarodowe uznanie. Szczególnie chwalony był jednak za te aspekty swego malarskiego kunsztu, które w pełni oddają prezentowane „Nimfy” – technikę, świetny rysunek, niebawym dar kompozycji i iście włoską grę światłocieni.



17

WLASTIMIL HOFMAN (1881 - 1970)

Stary mężczyzna

olej/plótno, 26,5 x 46,5 cm

sygnowany p.d.: 'Wlastimil Hofman'

cena wywoławcza: 8 000 zł [†]

estymacja: 10 000 - 20 000

Trudnym zadaniem byłoby określenie dokładnego roku, w którym powstał prezentowany obraz autorstwa Wlastimila Hofmana. Można przypuszczać, że były to lata 20. XX wieku, kiedy spod jego pędzla wychodziły rozliczne prace utrzymane w zbliżonej stylistyce – o lekko rozbielonej kolorystyce i mocno zaznaczonym konturze. Nie może być to jeszcze malarstwo lat 30., które odznaczało się zachowawczym realizmem. Trudno zaliczyć prezentowaną pracę też do okresu wcześniejszego, kiedy młody jeszcze Hofman prowadził odważne eksperymenty formalne.

Choć Hofman znany był przede wszystkim jako malarz dzieci, w jego dorobku figurują też liczne obrazy przedstawiające starców. Prezentowany obraz przedstawia ukazaną z profilu postać starszego mężczyzny na tle zaśnieżonego polnego krajobrazu. Wybór tematyki był powiązany z fascynacją życiem codziennym chłopów, która wpisywała się w popularne na przełomie XIX i XX wieku zjawisko chłopomanii. Można wręcz uznać go za kontynuatora postaw takich artystów jak Włodzimierz Tetmajer, Teodor Axentowicz, Fryderyk Pautsch czy Kazimierz Sichulski. Twórcy ci podejmowali właśnie tematykę religijnych obrzędów, chłopskich zwyczajów czy scen z życia wiejskiego ludu.



18

WLASTIMIL HOFMAN (1881 - 1970)

Dzieci, 1930 r.

olej/tektura, 38 x 45,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wlastimil | Hofman | 1930'

cena wywoławcza: 15 000 zł[†]

estymacja: 20 000 - 30 000

Prezentowany obraz powstał w 1930 roku, kiedy Wlastimil Hofman, jeden z najbardziej rozpoznawalnych malarzy polskiego symbolizmu, mieszkał w Krakowie. Wraz z żoną Adą spędzili tam 19 lat, których spokój przerwała II wojna światowa. W ciągu tych prawie dwóch dekad do obrazów Hofmana bardzo często pozowały dzieci. Jak pisał Bogusław Czajkowski: „Dzieci, przede wszystkim te ze Zwierzyńca, dzielnicy gdzie mieszkał i tworzył Hofman, były modelami artysty. Willa przy ulicy Spadzistej 16 przypomina w ciągu dnia przedszkole. Pełna jest dzieci w różnym wieku (...) Malarz nie ma w tym czasie dorosłych modeli, są tylko dzieci”. Ale Hofman bardzo dużo tworzył w plenerze, umieszczając swoich małych modeli w kontekście pól i wsi, podobnie jak czynił jego mistrz i nauczyciel, Jacek Malczewski, zmarły na rok przed powstaniem obrazu, w 1929.

Być może to właśnie śmierć mistrza – najpierw jako widmo, a następnie jako fakt – wpłynęły na powrót Hofmana do formuły malarskiej wypracowanej w pracowni Jacka Malczewskiego. Hofman w połowie lat dwudziestych powrócił do jasnej palety kolorów i giętkiej, jakby secesyjnej linii. W prezentowanej pracy uderza subtelny wyraz twarzy małych modeli. W przypadku tej, jak i kilku innych prac z tego okresu trudno nie pomyśleć o wpływie, jaki wywarli na Hofmana mistrzowie włoscy (szczególnie Botticelli, Perugino i Fra Filippo Lippi), których sztukę artysta studiował w czasie swojej kilkumiesięcznej podróży włoskiej na przełomie 1926 i 1927 roku.



WLASTIMIL HOFMAN (1881 - 1970)

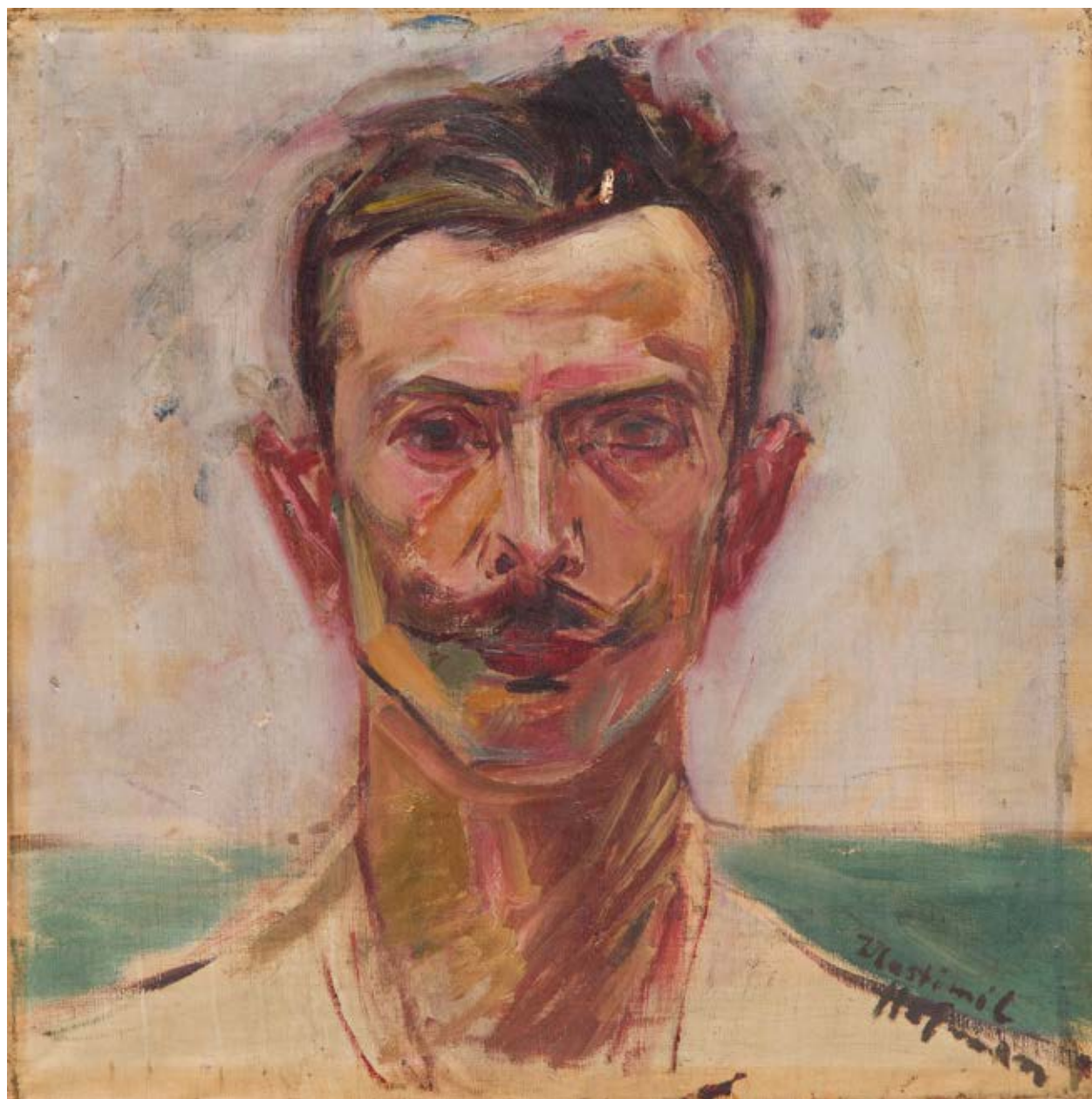
Autoportret, około 1920 r.

olej/plótno, 40 x 40 cm
sygnowany p.d.: 'Wlastimil | Hofman'

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]
estymacja: 15 000 - 25 000

W prawdopodobnym momencie powstania obrazu – u progu lat 20. XX wieku, urodzony w 1881 roku Wlastimil Hofman miał niespełna 40 lat. Trudno powiedzieć, czy autoportret powstał, kiedy malarz mieszkał jeszcze w Pradze, Paryżu czy już w Krakowie, gdzie w 1921 zbudował dom i pracownię przy ul. Spadzistej 16. Możliwe, że malowany szybkimi pociągnięciami pędzla obraz mógł być szkicem do znanego autoportretu Wlastimila Hofmana, który znajduje się w zbiorach Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze. Specyficzny modelunek i silne kontrasty, zbudowane na kanwie czystych kolorów, mogą świadczyć, że oba autoportrety powstały pod wpływem pobytu w Paryżu, gdzie przecież rozpoczynały się *Années folles* – lata 20. – tworzył Picasso, Chagall i Soutine wraz z całą *École de Paris*.

Wpływ sztuki paryskiej nie przetrwał u Hofmana długo. Wraz z upływem lat 20. styl tego malarza powrócił do korzeni. Hofman, portrecista, tworzył rozliczne autoportrety. Podobnie zresztą jak Jacek Malczewski, u którego Wlastimil Hofman uczył się podczas studiów w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w latach 1895–1899. To właśnie przez pryzmat sztuki starszego o całe pokolenie Malczewskiego wielu krytyków oceniało Hofmana, odmawiając mu poniekąd własnej tożsamości twórczej. Nie był to słuszny osąd – podobieństwo ich twórczości było dość powierzchowne, ograniczone raczej do sfery formalnej, obejmującej śmiałą technikę, rysunek czy charakterystyczny realizm postaci. Przy podobnych środkach formalnych u Hofmana, może poprzez ograniczenie kontrastów barwnych, dominuje nastrój liryki, zapatrzenia we własne wnętrze, swoista religijność głęboko przemyślana i przeżyta, ale też prosta i naiwna, bazująca na religijności ludowej.







ÉCOLE DE PARIS
poz. 20-42

EUGENIUSZ ZAK (1884 - 1926)

"Marzyciel", 1925 r.

olej/plótno, 63 x 44,5 cm

sygnowany l.d.: 'Eug. Zak'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem obrazu oraz nalepka z numerem depozytowym Muzeum Narodowego w Warszawie: 'p752/03/9'

cena wywoławcza: 400 000 zł

estymacja: 600 000 - 800 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Zbigniewa Legutko, New Jersey
- kolekcja Barbary Piaseckiej-Johnson, Princeton,
- Aukcja Dzieł Sztuki Domu Aukcyjnego Polswiss Art, 14.12.2008 r., poz. 23
- Aukcja Dzieł Sztuki Domu Aukcyjnego Polswiss Art, 28.02.2012 r., poz. 27

WYSTAWIANY:

- „Eugeniusz Zak 1884-1926”, Muzeum Narodowe w Warszawie, 18 grudnia 2003 - 28 lutego 2004
- „Ecole de Paris, Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka”, Muzeum Okręgowe w Lesznie, maj - lipiec 2000
- „Polski Paryż, Ecole de Paris: kolekcja Wojciecha Fibaka: wystawa artystów polsko-żydowskich XIX i XX w. związanych z Paryżem, od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina”, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 - marzec 2000
- „Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków”, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22.08 – 25.10.1992
- „Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków”, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
- Wystawa pamiątkowa Eugeniusza Zaka, Salon des Tuileries, Palais de Bois, Paryż, czerwiec 1926

LITERATURA:

- Eugeniusz Zak 1884-1926 pod red. Barbary Brus-Malinowskiej, Muzeum Narodowe w Warszawie 2004, il. 230, s. 165
- Artur Tanikowski, Eugeniusz Zak, Pogranicze 2003, s. 144
- Polski Paryż, Ecole de Paris: kolekcja Wojciecha Fibaka: wystawa artystów polsko-żydowskich XIX i XX w. związanych z Paryżem, od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2000, s. 172,
- Ecole de Paris, Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe w Lesznie, Leszno 2000, s. 60
- Ecole de Paris, Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki w Krakowie, Kraków 1998, IRSA, s. 291, kat. poz. 134,
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Warszawa 1992, s. 162,
- M. Rola [M. Legutko], Eugeniusz Zak, „Pro arte”, lato 1987, s. 14
- J. Sandel, Eugeniusz Zak, „Folks Sztyme” 1958, dod. Nr 2/27, s. 5,
- S. Zahorska, Eugeniusz Zak, Warszawa 1927, il. 26



„W latach dwudziestych w obrazach Zaka zaczyna wyzwalać się barwa. (...) Z tonów ginących w szarym cieniu, zaczynają wydzielać się gamy coraz to mocniejsze, w harmonjach i w dziwnym fosforyzującym błysku niesamowite. Wszystkim innym pierwiastkom kompozycyjnym zaczynają nadawać jakąś nutę specyficzną, przenoszącą obrazy w świat pozarealny’.

MIECZYŚLAW STERLING, EUGENIUSZ ZAK, „SZTUKI PIĘKNE” 1925, S. 499



Manuel Henri, Eugeniusz Zak w swojej pracowni na Montparnasse w Paryżu, ok 1910 r., MNW, źródło: Cyfrowe MNW



Tancerz (Pajac / Pierrot), 1921 r., MNW, źródło: Cyfrowe MNW



Dziewczyna z mandoliną, archiwum Desa Unicum

Namalowany w 1925 roku „Marzyciel” należy do najważniejszego cyklu w twórczości Eugeniusza Zaka, zespołu obrazów wyobrażających melancholijnych cyrkowców, zadumanych włóczęgów i muzyków. Na ich tle zajmuje jednak szczególne miejsce. Po pierwsze „Marzyciel” wyróżnia się kolorystyką, utrzymany jest w rzadkich dla malarza ciepłych brązowo-złotych barwach. Po drugie jest jednym z ostatnich obrazów artysty. Zak zmarł bowiem w zaledwie kilka miesięcy po ukończeniu obrazu, w styczniu 1926 roku.

„Marzyciela” można traktować jako sumę artystycznych poszukiwań Zaka z lat 20. XX wieku. Ich źródła należy szukać około roku 1917, kiedy to artysta wziął za przedmiot swojej sztuki zamyślane czy rozmarzone postaci, przedstawiając je w „pudełkowych”, kubistycznych, pustych wnętrzach. Ikonograficzną ewolucję jego malarstwa da się wytłumaczyć kilkoma czynnikami: kontaktem z malarstwem Picassa z okresu błękitnego i różowego, znajomością rzeźb zaprzyjaźnionego z Zakiem i tworzącego w Paryżu Elie Nadelmana, znajomością obrazów Leopolda Gottlieba, Jerzego Merkela, Maurice Denisa, Paula Cézanne’a, Paula Serusiera czy wreszcie szerszym prądem obecnym w paryskim środowisku artystycznym: neohumanizmem (w ten ostatni mógł Zaka wprowadzić krytyk polskiego pochodzenia Waldemar Georges). O obrazach Zaka z lat 20. w tym kontekście pisała m.in. Stefania Zahorska: „[kompozycje Zaka] posiadają (...) jakiś cień smutku głębszy i szerszy, aniżeli smutny sentyment sielanek. Jakby równocześnie ze zbliżeniem się do rzeczywistości wydobyto na jaw szersze dla niej współczucie” (S. Zahorska, Eugeniusz Zak, Warszawa 1927, s. 15). Według Barbary Brus-Malinowskiej, autorki monografii artysty i rozmowanego katalogu jego dzieł, cykl cyrkow-

ców, wędrowców, żebraków czy alkoholików zamkniętych w ciasnych, miejskich zaułkach można rozpatrywać również w kontekście tradycji tego motywu w malarstwie europejskim (podobne tematy podejmowali Callot, Gillot, Watteau, a nawet Toulouse-Lautrec), a także... krakowskich formistów. Zak zainteresowany był jednak bardziej sztuką Paryża i działał przede wszystkim we Francji i w Niemczech – trudno w związku z tym udowodnić, które formistyczne prace mógł oglądać oraz dzięki czyjemu pośrednictwu mógłby poznać krakowskie nowinki. Być może związki między malarstwem Zaka, a formistów wynikają nie tyle z bezpośredniej styczności, ile odnoszenia się do wspólnych źródeł.

Potwierdzeniem intelektualnej przynależności Zaka raczej do kosmopolitycznego, paryskiego niż polskiego środowiska artystycznego są losy jego obrazów. Większość prac artysty w latach 20. kupowano w Niemczech, we Francji i w Stanach Zjednoczonych. Choć polska krytyka szeroko pisała o artyście, tylko kilka jego prac znalazło się w kraju za jego życia. Również „Marzyciel” późno zawitał do Polski. O obrazie wiadomo, że po śmierci artysty nadal znajdował się w jego pracowni. Wdowa po Zaku, Jadwiga, wystawiła obraz na pośmiertnej ekspozycji Zaka w Salon des Tuileries. Być może „Marzyciel” został sprzedany w prowadzonej przez Jadwigę Kohn-Zak galerii? Wiadomo, że w Galerie Zak, mającej już pod koniec lat 20. opinię jednej z najbardziej awangardowych w Paryżu (w lutym 1929 galeria pokazała pierwszą w Paryżu wystawę Wassilego Kandinskiego!), chętnie kupowali Amerykanie. Tłumaczyło by to późniejsze pojawienie się obrazu na rynku amerykańskim. W latach 90. obraz był własnością wybitnej polskiej kolekcjonerki, Barbary Piaseckiej-Johnson.

21

OLGA BOZNAŃSKA (1865 - 1940)

Portret mężczyzny - Stanisław Burtan, po 1920 r.

olej/tektura, 90 x 69 cm
sygnowany l.g.: 'Olga Boznańska'

cena wywoławcza: 170 000 zł
estymacja: 200 000 - 400 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Wojciecha Fibaka
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Olsztynie, Olsztyn [1998-2000]
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki "Zamek" w Poznaniu, Poznań [1998-2000]
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot [1998-2000]
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków [1998-2000]
- Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 12.1999-03.2000 r.
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne Miasta Łodzi, Łódź 1999
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne, Stary Ratusz, Wrocław 30.10-31.12.1998

LITERATURA:

- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1992 r.
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 22.08-25.10.1992
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 23.05.-9.08.1992
- Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, [red.] M. Poszumska, D. Jaworska, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2000, s. 52
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Warszawa 1992, s. 273



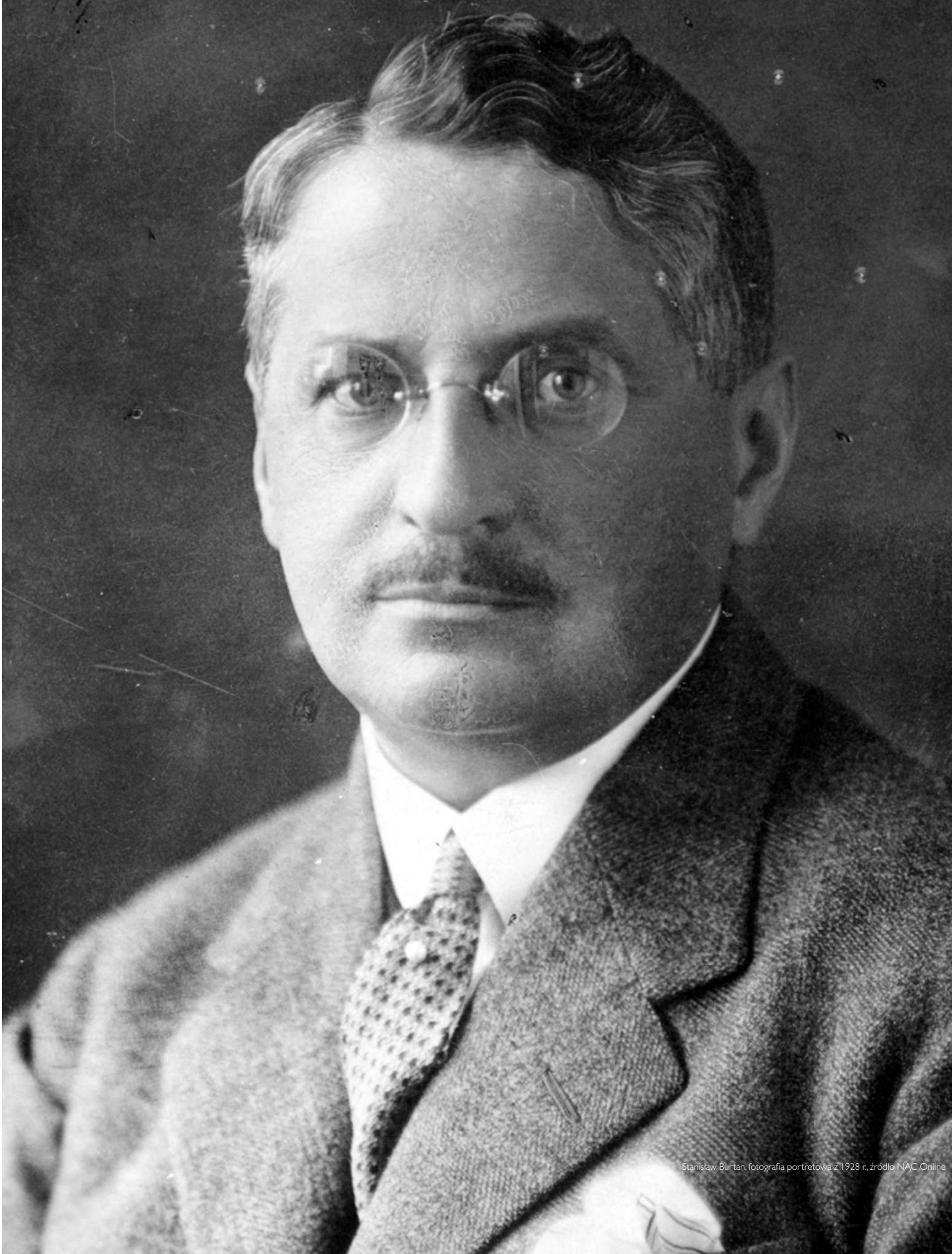
„Panna Olga Boznańska, najzdolniejsza bez zaprzeczenia z polskich malarek, ma w swojej pracowni dużo portretów, wszystkie z właściwymi jej, charakterystycznymi cechami; portrety te zatem są blade, mgliste, jeżeli można tak powiedzieć 'skandynawskie', natomiast oczy mają niezmiernie świetne i niezmiernie wyraźne”.

KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER, Z POLSKICH PRACOWNI W MONACHIUM, „TYGODNIK ILUSTROWANY” 1896, NR 27

„Będąc w Paryżu, skorzystałam ze sposobności, aby poznać najslawniejszą z polskich malarek p. Olgę Boznańską. Zdążając w stronę pracowni, wysiadłam z podziemnej kolei na Bd Montparnasse i z trudem przedostałam tam się przez niezliczone mnóstwo automobilów, autobusów, tramwajów i furgonów. Zewsząd biły na mnie promienie świetlnych reklam, migotały latarnie i fary, ogłaszały syreny samochodowe i potraçały tłumy zawsze śpieszących przechodniów. Ciemne schody zaprowadziły mnie do mieszkania p. Boznańskiej, złożonego z obszernej, zastawionej przeróżnymi sprzętami sieni i dużej pracowni, służącej również za pokój mieszkalny. Z ujmującą serdeczną gościnnością przyjęła mnie w progu sama gospodyni. W szczupłej twarzy o bardzo subtelnych i regularnych rysach uderzyły mnie bystre oczy o badawczym spojrzeniu; drobna jej postać była odziana w suknię staroświeckiego kroju i nieokreślonego koloru, która pomimo śladów zniszczenia nosiła charakter dostojności i artystycznej fantazji. Zmierzchało, a p. Olga kończyła właśnie pracę około dużego portretu ustawionego na sztalugach. Rozejrzałam się po mrocznej pracowni obwieszanej obrazami i zastawionej przeróżnymi sprzętami: w jednym końcu dostrzegłam fortepian, w drugim małe łóżko, w środku obok podjuma, na którym zasiadał model, był ustawiony żelazny piecyk, do którego p. Boznańska coraz to dorzucała węgla, krzątając się około przygotowania herbaty. Ja tymczasem przyglądałam się ciekawie towarzyszom i towarzyszkom naszej świetnej malarki: ulubionemu jej pieskowi, myszom i ptaszkom. Piesek imieniem Bobby choruje już od dłuższego czasu. P. Olga wraz z siostrą pielęgnują ulubieńca na zmianę – jedna piastuje go w dzień, druga w nocy – jednak co do systemu pielęgnacji nie są zgodne obie opiekunki, co wywołuje nawet pewne, dość lekkie zresztą tarcia między siostrami. Ale więcej chyba jeszcze od chorej psiny lubi p. Olga myszy, których niezliczone mnóstwo hoduje się w pracowni, tylko pojedyncze śmiałki pokazują się w dzień i dobiegają wieczorem do jasnego kręgu rzuconego na podłogę przez małą lampkę naftową, za to po kątach aż się od nich roi, wędrują nieustannie po obrazach, meblach, książkach. Uprzedzona z góry nie chciałam zdjąć płaszcza ani kapelusza w obawie, by się nie stały pastwą gryzoniów, p. Boznańska uspokoiła mnie jednak zapewnieniem, że jej faworytki lubią nadgryzać tylko męskie kapelusze i że się ich obawiać nie należy, bo na człowieka nigdy nie wchodzi. To dodaje otuchy, zresztą myszy, hojnie przez swoją panią uczęszczane garściami pokruszonej bułki, odsunęły się nieco od nas i nie przeszkadzały w rozmowie. P. Olga Boznańska uważa się za krakowiankę, przebywa jednak już od 25 lat w Paryżu i do kraju na razie wracać nie chce. 'Dostyc mam jeszcze sił i energii', powiada, 'żeby przezwyciężyć trudności i znosić niewygodę mego życia tutaj, nie umiałabym się pogodzić z senną roślinnością krakowską, obawiam się także smutnych wspomnień, od których Paryż mnie broni'. Pomimo tego jednak przywiązania dla czarownego miasta o tysiącach światłach i nieustającym tempie życia nie przyznaje się p. Olga do sympatii dla Francuzów, razi ją ich zmysł realny, brak fantazji poetyckiej, materializm. Przenosi ich nad Niemców, między którymi spędziła pierwsze lata swych malarskich studiów w Akademii w Monachium, otoczona serdeczną sympatią profesorów i kolegów. Te

lata pracy i pierwszych triumfów uważa nasza rodaczka za najszczęśliwsze w swym życiu. Wtedy już jako młodziutka dziewczyna została p. Olga nagrodzona złotym medalem za prace wystawione w tymże Monachium, także odznaczenie spotkało ją wkrótce potem w Wiedniu i we Lwowie. Talent jej rozwijał się całkowicie po linii bujnie w owych latach rozkwitającego impresjonizmu francuskiego, dla którego barwa i światło stanowiły wyłączną treść malarstwa, w przeciwstawieniu do suchego i bezbarwnego pseudoklasycyzmu. Obrazy p. Boznańskiej to przeważnie tajemnicze harmonie rozproszonych i rozszczępionych kolorów o zatartych, mglistych konturach, portrety jej pędzla odtwarzają z niezmierną subtelnością istotę modela, i to raczej jego istotę duchową aniżeli barwy i kształty. Wszystkie jej płótna mają swój zupełnie odrębny charakter świadczący o wybitnej indywidualności artystki, a każde pociągnięcie jej ręki przemawia do nas żywą poezją i rzewną tęsknotą. Tym właśnie wielkim talentem i nieustraszoną pracą zdołała p. Olga, chociaż kobieta i cudzoziemka, zdobyć sławę i wywalczyć sobie stanowisko tutaj, w tej dumnej Ville de Lumières, gdzie tyle innych dobijało się o to na próżno. Obrazy jej zajmują zaszczytne miejsce na dorocznych wystawach w Tuileries i Palais de Bois. Ameryka odznaczyła ją również złotym medalem za prace wystawione w Pittsburgu, a Rząd Francuski zakupił trzy jej portrety do Musée du Luxembourg. Pomimo to wszystko nie posiada jednak nasza artystka ani majątku, ani nawet zapewnionego bytu, ponieważ nigdy o to nie dbała i teraz nie dba, wyrzekając się nawet obsługi, która by ją wyręczyć mogła w spełnianiu choćby najgrubszych robot. Malarstwa współczesnego nie lubi p. Olga, prawie go też nie zna, bo się nim nie interesuje; podciąga wszystkie nowe kierunki pod nazwę kubizmu i twierdzi, że owi kubiści są może uczonymi, matematykami, ale w każdym razie nie artystami. Z malarzy polskich ceni najwięcej Wyczółkowskiego i przyznaje dużo talentu Arentowiczowi, talentu niestety spaczonoego przez zbyt dużą chęć dogodzenia publiczności. Malczewski, jej zdaniem, to świetny rysownik i poeta, ale nie kolorysta. W pewnej chwili oświadczyła mi p. Olga, że niepotrzebnie przyszła na świat, a gdy temu żywo zaprzeczyłam, podkreślając wartość twórczego dzieła jej żywota, przyznała mi się, że wolałaby po sobie nic nie zostawić, bo nie ma zaufania do ludzi, a bardzo kocha swoje malarstwo. – 'Jestem wielką egoistką', dodała z łagodnym uśmiechem, który był zaprzeczeniem jej własnych słów, 'i szczerze bym pragnęła, aby razem ze mną zeszło z tego świata wszystko, co kiedykolwiek stworzyłam – niestety, to próżne marzenia'. Na zakończenie podzieliła się p. Olga ze mną swoim wielkim żmartwieniem, a mianowicie tem, że myszy znalazły sposób przedostania się do fortepianu, gdzie zapewne objadają suknem obite młoteczki, niesyte poczęstunkami chleba i makaronu. Spytałam, czy nigdy na myśl jej nie przychodzi wziąć sobie kota, który by myszy wytepił. – 'Przenigdy!' – zawołała p. Olga. 'To takie sympatyczne zwierzątka'. Opuściłam p. Olgę Boznańską pod głębokim wrażeniem uroku jej osoby, tak zasadniczo różnej od zaferowanego tłumu Francuzów na wyiskrzonym paryskim bulwarze”.

WANDA CZAPSKA, W PRACOWNI PANI OLGY BOZNAŃSKIEJ, „BLUSZCZ”, 1926, NR 9, S. 272-273



Stanisław Burtan, fotografia portretowa z 1928 r., źródło NAC Online

ZYGMENT LANDAU (1898 - 1962)

Portret chłopca w kapeluszu

olej/plótno, 76 x 51 cm

sygnowany l.d.: 'Landau'

sygnowany na odwroci: 'Landau'

cena wywoławcza: 5 000 zł[†]

estymacja: 8 000 - 12 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Decydujący wpływ na artystyczną osobowość Zygmunta Landaua miała przyjaźń z jednym z najważniejszych twórców XX wieku – Amedeo Modiglianem. Prezentowany obraz nasuwa skojarzenia z pracami włoskiego artysty. O podobieństwie tym decydują mocno zaznaczone kontury, wydłużenie postaci oraz nawiązania do afrykańskiej rzeźby (portretowej maski). Jednak u Landaua odmienne jest zestawienie barw. Malarz niezwykle odważnie łączy pozornie nieprzystające do siebie kolory – tutaj są to czerwień, pomarańcz i żółcień.

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

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



BOLESŁAW BIEGAS (1877 - 1954)

Portret sferyczny ("Le Mystère de la Pensée"), 1920-23 r.

technika mieszana/deska, 50 x 35 cm

sygnowany p.d.: 'B. Biegas' (druga sygnatura pod oprawą)

do obrazu dołączony dokument z deklaracją woli włączenia obiektu do publikacji

poświęconej twórczości Bolesława Biegasa - podpisany przez p. Xavier Derynga

oraz p. Annę Czarnocką

cena wywoławcza: 90 000 zł [†]

estymacja: 120 000 - 200 000

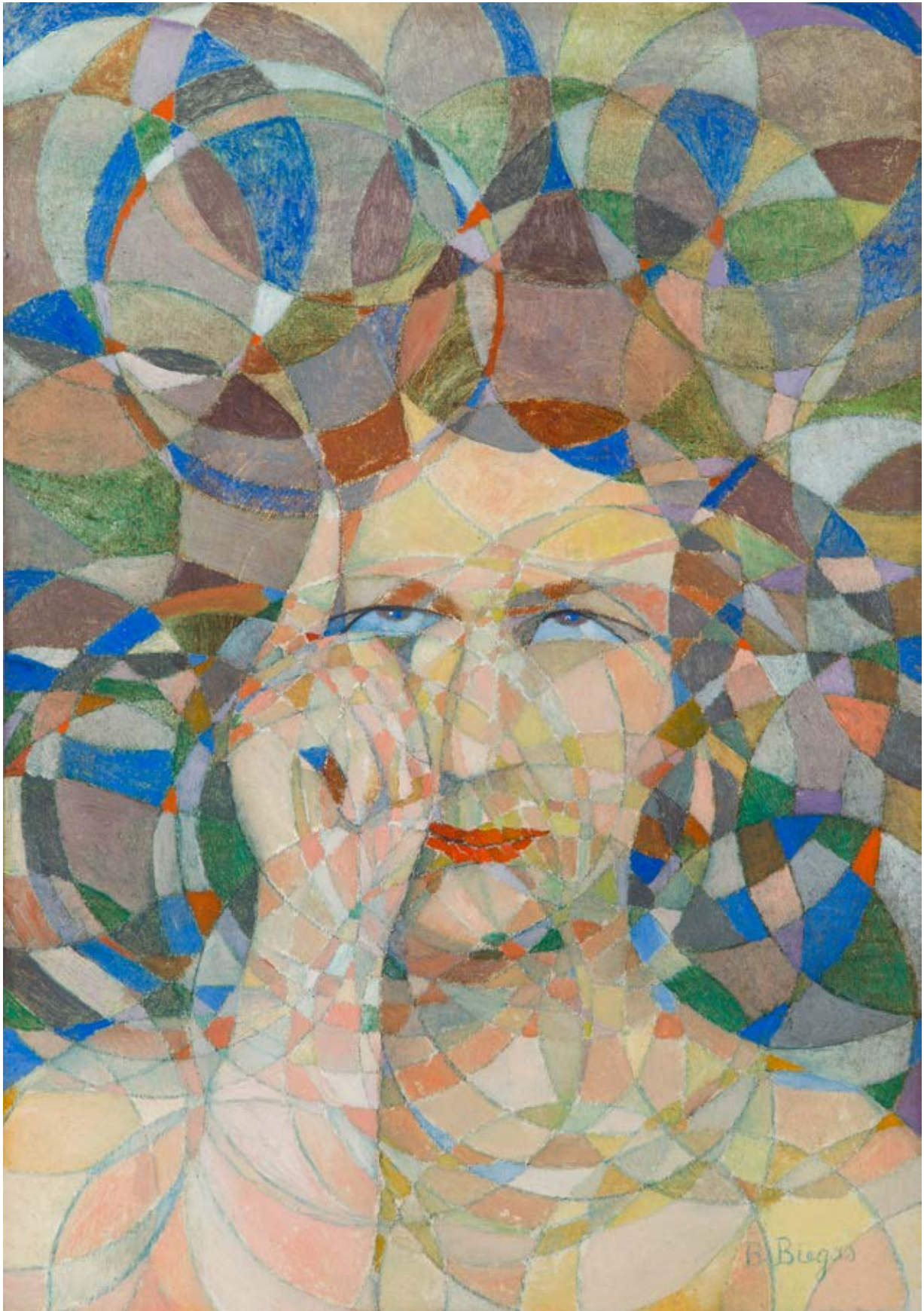
POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja

Prezentowana praca reprezentuje jeden z lepiej rozpoznanych obszarów twórczości Bolesława Biegasa – tzw. sferyzm. Przypominające nieco witraże prace od początku cieszyły się zainteresowaniem zarówno wśród kolekcjonerów jak krytyków. Zabieg wykorzystywany w tych pracach przez Biegasa stawiał (w dobie awangardowego redefiniowania obrazu) fundamentalne pytanie o naturę przedstawiania. Gest rozbijania wizerunku i składania go na nowo dawał efekt wizualnie pokrewny tradycyjnemu witrażowi (!). Pozostaje kwestią sporną czy mamy tu do czynienia „tylko” ze znakomitym malarstwem dekoracyjnym czy czymś jeszcze dużo rzad-

szym – twórczością łączącą poważny namysł teoretyczny ze świetnymi walorami estetycznymi.

Bolesław Biegas tworzył portrety sferyczne w dwóch okresach. Pierwszy z nich przypada na lata 1918-24, kiedy to artysta, prawdopodobnie ze względu na ekonomiczne trudności związane z pierwszą wojną światową, musiał porzucić rzeźbiarstwo; drugi miał miejsce na przełomie 1945/1946 roku, kiedy po wyzwoleniu Paryża powstał cykl wizerunków słynnych polityków połowy XX wieku (wśród nich znaleźli się m.in. Piłsudski, Churchill, Stalin i de Gaulle).



Biegas przedstawił paryskiej publiczności swoje sferyczne prace po raz pierwszy 20 marca 1919 roku. Wystawa odbyła się w Pavillon de Magny przy l'Avenue Victor Hugo 55. Wernisaż musiał być wielkim sukcesem, skoro w kolejnych tygodniach o Biegasie rozpisywała się francuska prasa. Dzięki niej wiemy, że artysta zaprezentował wiosną 1919 roku około 40 płócien ukazujących akty i portrety wpisane w dynamiczne, koliste formy.

Monografista Biegasa, Xavier Deryng, w poświęconej artyście książce zebrał część z opublikowanych wtedy opinii. Bez wątpienia jedną z najciekawszych (i najbardziej entuzjastycznych) jest jednak nie tekst powstały pod wpływem wystawy Biegasa, ale wynikły z wizyty w pracowni artysty jeszcze przed wernisażem. Michel Georges-Michel widział sferyczne kompozycje jeszcze w 1918 roku. Krytyk pisał: „Najpierw wierzymy, wbrew pięknym relacjom kolorów, że jest to żart: koła i małe zabarwione romby przecinają się wzajemnie. Potem, nagle, jak w zagadkach-obrazkach, odkrywamy temat: postać kobiety w większości przypadków. I figura ta pojawia się niczym z jakiegoś witrażu – ciała półprzeźroczyste, usta zaczerwienione. Jest to coś wibrującego, żyjącego, prawie logicznego już po pięciu minutach. Jest to nowa moda w malarstwie: Biegas jest wynalazcą. Jest to przede wszystkim totalne i radosne odrodzenie w sztuce witrażu. Być może, gdy odbudowane zostaną zniszczone kościoły, ich okna rozjaśnią witraże sferyczne? (...) Bolesław Biegas wynalazł także sferyzm, a my byliśmy pierwszymi, którzy oznajmili: jest w nim zdecydowanie więcej z futuryzmu niż kubizmu, gdyż artysta szuka tu ekspresji dynamicznej. Wyobraźcie sobie dużą liczbę okręgów, w których każda mała ścięta ćwiartka jest zabarwiona, pomalowana inaczej współtworzy dekoracyjną całość figury. Rodzi się z tego bogactwo barw, a nawet wyraz, jaki osiągają jedynie witraże, mozaiki lub freski” (M. Georges-Michel, *Spherisme*, „Paris-Midi”, 6.06.1918). Inny krytyk, Gustav Kahn, pisał: „W Pavillon de Magny Biegas prezentuje obrazy sferyczne. Są interesujące, gdyż pojawiające się w nich kolory i linie stanowią uogólnienie poszukiwań pointylistów francuskich. Każda linia, każdy ton daje początek kuli linii i barw, ale jako że wszystkie te okręgi się przecinają, efekt polega na utworzeniu tła dla fantazyjnej geometrii, jeśli te dwa słowa mogą iść w parze. To coś na kształt logicznej i poukładanej mozaiki, na której wznosi się figura. Japończycy stosowali w ceramice zdobione tła, które, wywodząc się z innej zasady, tworzą czasami podobny efekt. Te wielobarwne tła zastępują artyście złote tło, na którym przedstawione były postaci prymitywistów. Postaci, które Biegas oprawia w arabeski, są oczywiście stylizowane, ale dzięki umiejętnościom artysty niektóre z tych wizerunków są urocze” (Gustav Kahn, *Wystawa Biegasa*, „L'Heure”, 20.03.1919, tłum. Xavier Deryng).

Po wernisażu wystawy Biegasa sferyczne obrazy wywołały duże zamieszanie. Część konserwatywnych krytyków widziała w nich kolejną po kubizmie formę upadku sztuki. Kronikarz artystyczny „L'Eclair” grzmiał w sensacyjnym nagłówku: „Sztuka czy mistyfikacja? Kubizm nie żyje! Poznajemy teraz 'sferyzm', który niemalże sprawi, że będziemy żałować jego poprzednika”. Problematyczna pozostaje sama nazwa nadana zespołowi prac Biegasa. Kolejny dwudziestowieczny „-izm” ma bowiem nieco rozmyte znaczenie. Pojęcia „sferyzm” używano jeszcze przed I wojną światową w kontekście sztuki Františka Kupki. Michail Łarionow swoje prace z roku 1913 określał jako „sferystyczne” i „rondystyczne”. Koła i łuki wykorzystywali w tym co Biegas okresie m.in.: Robert Delaunay, Giacomo Balla, Fortunato Depiro, Patrick Henry Bruce, Arthur B. Frost. Biegas najwyraźniej jednak podkreślał ścisły, geometryczny charakter abstrakcyjnych motywów i używał do ich kreślenia cyrkla, eliminując rozmazaną poetykę charakterystyczną np. dla orficznych kręgów Delaunaya. Xavier Deryng pisał: „Tworząc sferyzm, Biegas wniósł wyjątkowy wkład do debat artystycznych prowadzonych przez paryską awangardę. Nawet jeśli (...) sferyzm pojawił się przed pierwszą wojną światową, poszukiwania Biegasa przedstawiają (...) pewne elementy wspólne z futuryzmem. 'Futurystyczna sympatia' wyrażona przez samego Marinettiego potwierdza to zestawienie. Sferyzm pozostaje jednak naznaczony przekonaniem symbolistycznymi Biegasa. Na planie formalnym niewielu artystów wykorzystywało w sposób tak długotrwały formy kuliste. Biegas znał z pewnością poszukiwania swego rodaka, rzeźbiarza Eliego Nadelmana, który w 1909 roku wystawił w Galerie Druet rysunki złożone z okręgów. (...) Biegas nie utrzymywał wówczas żadnych kontaktów z konstruktywistami polskimi i żaden z jego obrazów sferycznych nie był reprodukowany w Polsce. Nie komentowano go również w polskiej prasie, która zapomniała o Biegasie już na początku lat dwudziestych. W Paryżu sferyzm dostarczył Biegasowi nowych wielbicieli, szczególnie w dzielnicy Montparnasse. W pracowni Claude'a Chauviere'a, jak opisywał Louis Vauxcelles, degustowano szampana w słoičkach po konfiturach, chwaląc kolejno zalety kubizmu i sferyzmu. List Henry'ego Lafrayette'a z 2 kwietnia 1919 roku, kierownika działu nowości w wytwórni Etablissements Gaumont, świadczy także o kontaktach Biegasa z kinematografią: 'Bardzo mi miło dowiedzieć się, iż był Pan usatysfakcjonowany ujęciami kinowymi wykonanymi w Pana pracowni oraz sukcesem, jakie odniosły. Ujęcia te puszczane są wciąż w wielu kinach prowincjonalnych. Zostały także wysłane do naszej wytwórni w Nowym Jorku, aby mogły być edytowane w Ameryce” (Xavier Deryng, *Bolesław Biegas*, Paryż 2004, s. 127-129).



Bolesław Biegas w swojej paryskiej pracowni, 1949, źródło: ze zbiorów artystycznych i naukowych PAU

24

ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

"Dziewczyna z ptakiem"

olej/plótno, 117 x 99 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

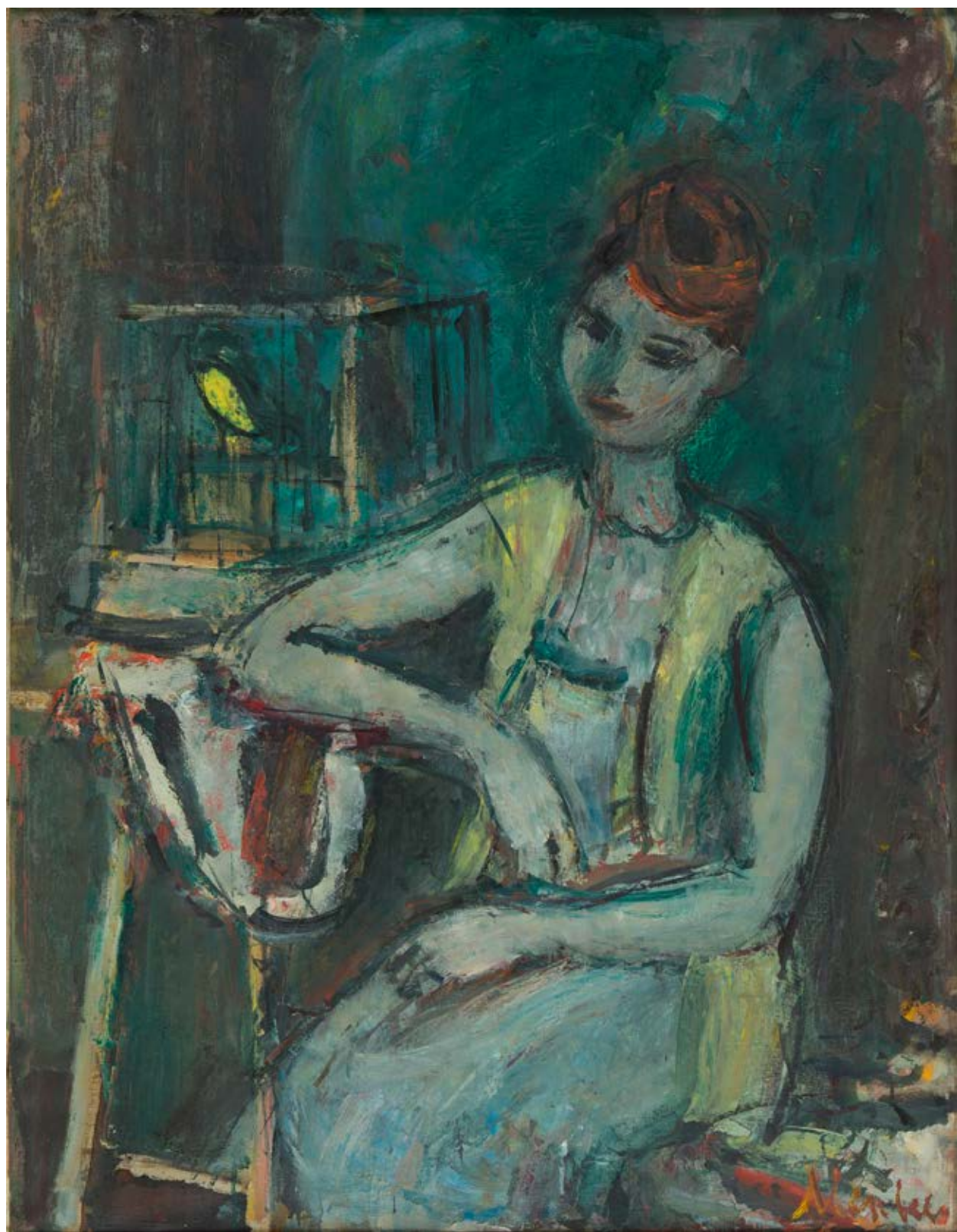
cena wywoławcza: 90 000 zł
estymacja: 140 000 - 250 000

LITERATURA:

- Sigmund Menkes 1896-1986, Nowy Jork 1993, poz. 41 (il.)

„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 nadrzędnemu 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”.

EMERY GROSSMAN, SZTUKA A TRADYCJA, NOWY JORK 1967





Zygmunt Menkes w swojej pracowni, Woodstock, NY

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

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

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

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

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

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

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

Ostry kryzys gospodarczy, jaki na początku lat 30. ogarnął całą Europę, nie ominął Francji. 'W 1935 roku zrobiło się w Paryżu bardzo źle' – wspominał Menkes. 'Nagonka na cudzoziemców, tragiczne warunki ekonomiczne... Tysiące Polaków zatrudnionych w kopalniach francuskich straciło pracę i wracało do Polski. W tym czasie otrzymałem propozycję wystawy od dwu pań: Lehman i Sullivan, które właśnie odwiedziły Francję, a miały galerię na 57 Ulicy w Nowym Jorku. Właścicielki galerii lojalnie uprzedzały, że zorganizują wystawę i pokryją kosztą przejazdu, ale ze względu na kryzys nie widzą wielkich szans na sprzedaż obrazów. Kiedy wróciłem z pleneru w Hiszpanii, gdzie byłem z Nacht-Samborskim, widząc, że w Paryżu sytuacja się nie polepsza, postanowiłem jechać do Stanów Zjednoczonych'. Bezpośrednią inspiratorką wyjazdu Menkesa do Ameryki była jednak żona, która wspomina: 'Zygmunt za nic nie chciał jechać do Ameryki, ale ja przezuwałam, że coś złego dzieje się w Europie i sama w konsulacie załatwiłam paszporty'.

(...) Trudno było Menkesowi zaadaptować się w nowym środowisku artystycznym, a właściwie przyzwyczaić się do jego braku po bujnym życiu paryskim. Trzy razy artysta wracał do Paryża, aby przed samym wybuchem drugiej wojny światowej osiąść w Nowym Jorku na stałe. 'Jeszcze w latach 60. mąż chciał ponownie zamieszkać w Paryżu' – wspomina Stasia Menkes. 'Pojechaliśmy do Paryża, wynajęliśmy studio, chodziliśmy oglądać meble, ale po kilku tygodniach mąż się rozmyślił. Powiedział wówczas, że to nie ten sam Paryż. I nie był ten sam. Z bardzo był już skomercjalizowany; mówiło się tylko o pieniądzach i interesach, a piękne bulwary zastawione były samochodami jak garaże'.

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

25

ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Martwa natura z owocami

olej/plótno, 50 x 43 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

cena wywoławcza: 60 000 zł

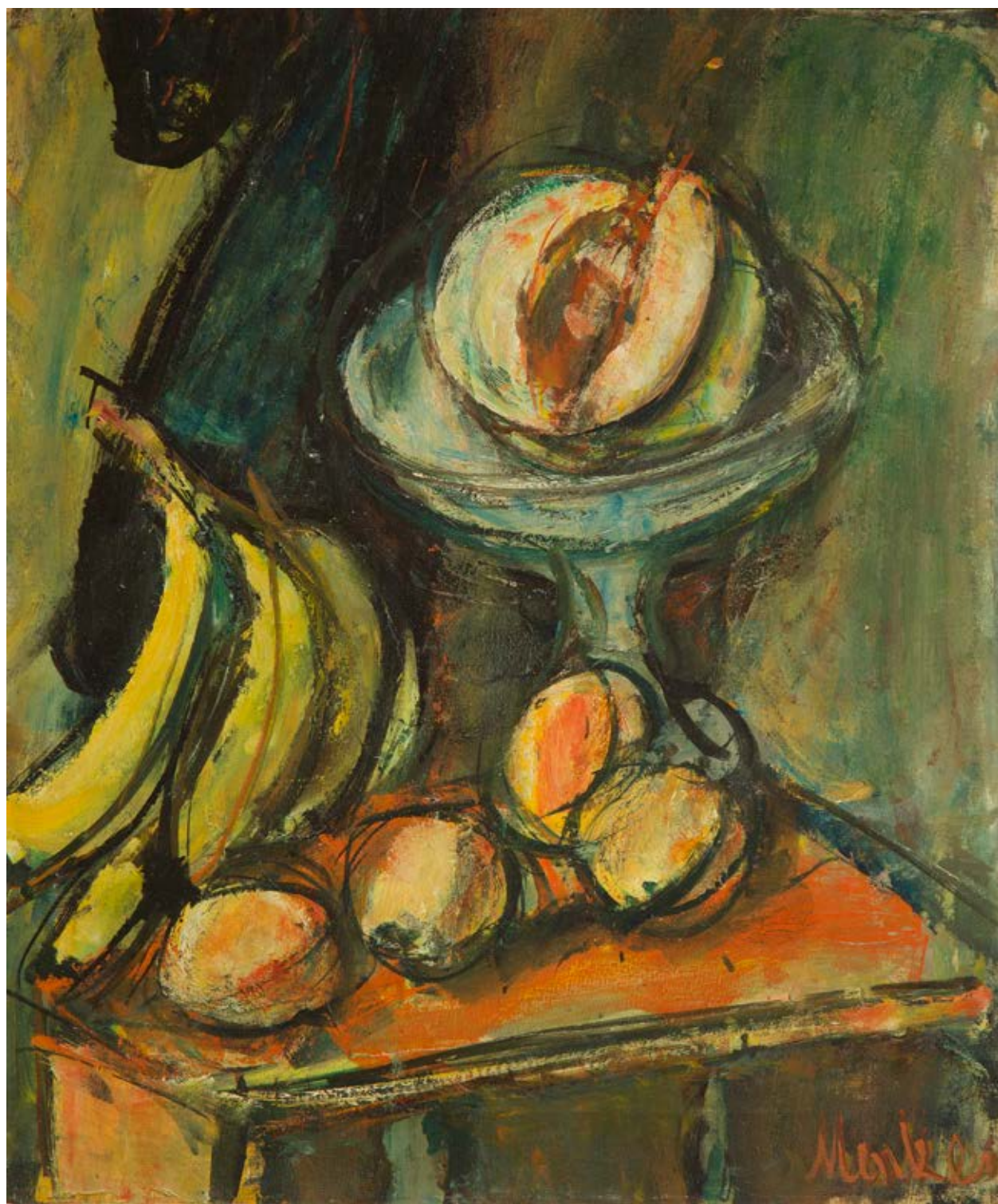
estymacja: : 70 000 - 120 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

„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 laboratoryjne eksperymenty 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 ocenić dzieło sztuki”.

WYPOWIEDŹ ZYGMUNTA MENKESA „CONTEMPORARY AMERICAN JEWISH PAINTERS AND SCULPTORS”, 1947



26

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI (1854 - 1918)

"Kazimierz", 1905 r.

olej/plótno, 33 x 46 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'WSlewinski | 1905 Kazimierz'

cena wywoławcza: 240 000 zł

estymacja: 280 000 - 400 000

POCHODZENIE:

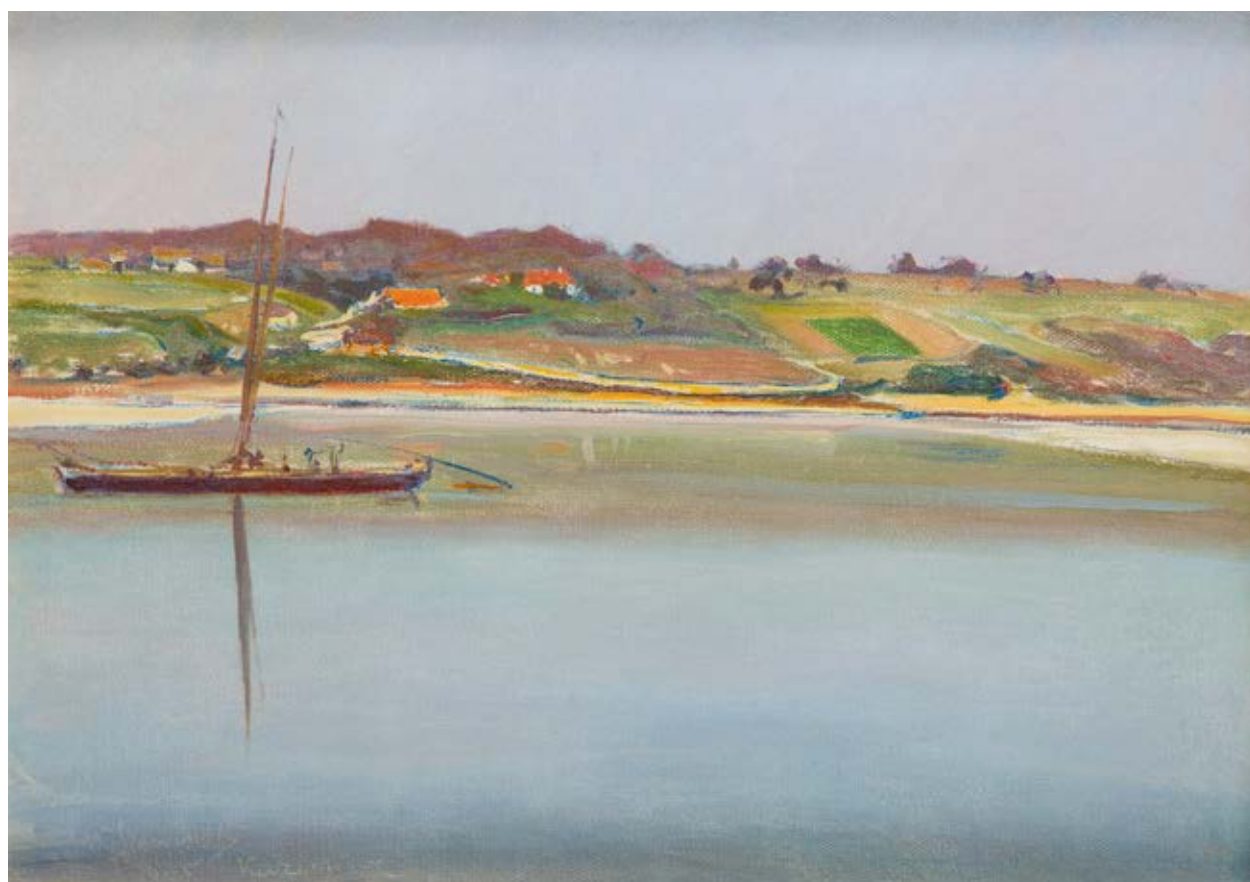
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- por. inne wersje tego motywu: VV. Jaworska, Władysław Ślewiński,
Warszawa 1983, poz. 157, 159

„[Ślewiński] był rzadkim okazem malarza polskiego, który nie bawił się ani w anegdotę, ani w romantyzm, ani w symbolizm, ani w literaturę. Ślewiński czuł, wyobrażał sobie świat zewnętrzny i przeżywał go tylko po malarsku. I z tego powodu przede wszystkim należy mu się szczere uznanie”.

TYTUS CZYŻEWSKI





Władysław Ślewiński, Pejzaż z Janowca, ok. 1906 r., źródło: Cyfrowe MNW



Władysław Ślewiński, Ulica Lubelska w Kazimierzu, 1907 r., źródło: Cyfrowe MNW

Prezentowany obraz jest jedną z pierwszych prac należących do niewielkiego cyklu pejzaży wyobrażających Wisłę w okolicach Kazimierza Dolnego. Artysta pracę nad nimi rozpoczął w 1905 roku, zaraz po swoim powrocie do kraju, i kontynuował aż do roku 1910, a właściwie i w kilka lat później. Wiadomo bowiem, że niektóre kazimierskie obrazy Ślewiński wykańczał już w Paryżu (np. „Targ w Kazimierzu”). Długi czas pracy nad studiami z natury nie powinien w przypadku Ślewińskiego dziwić. Artysta niewiele miał wspólnego z impresjonistycznymi plenerami. Znany był z długich przechadzek, wielogodzinnego wpatrywania się w motyw i studiowania natury w skupieniu. Krytyka porównywała niekiedy specyficzną materialność jego płócien, zamazanie jakichkolwiek śladów pędzla do sztuki Chardina.

Warto wspomnieć tutaj o trzech innych pracach artysty pochodzących z tego samego pleneru w 1905 roku: „Ujście rzeki”, „Wisła” i „Piaszczysta rzeka”. Wszystkie te krajobrazy znajdowały się w kolekcji artysty, a po jego śmierci zatrzymała je wdowa, Eugenia Ślewińska. Choć fizycznie kazimierskie pejzaże Ślewińskiego aż do lat 80. pozostały we Francji, znane były polskiej publiczności z reprodukcji, m.in. w „Sztukach Pięknych”. Krajowa krytyka widziała w nich przede wszystkim przywiązanie do rodzimego krajobrazu i swoisty wyraz patriotyzmu (Czyżewski pisał w 1928 roku, że Ślewiński wrócił do Krakowa, bo „żarła go tęsknota za krajem”). Bardziej złożony obraz polskiego okresu twórczości Ślewińskiego przedstawiła Władysława Jaworska: „Swoje Tahiti Ślewiński znalazł w Bronowicach i Poroninie. Po nie przejechał. Jeśli chodzi o pejzaże, to w całym dorobku Ślewińskiego powstanie ich najwięcej w czasie niepełnych pięciu lat pobytu artysty w Polsce. Temu ilościowemu wzrostowi polskiej ikonografii krajobrazowej towarzyszy ciekawe zjawisko.

Artysta zazwyczaj w swej sztuce opanowany, 'z dystansem', ascetycznie zamknięty na wszelkie emocje, czy byłaby to radość czy smutek, groteska czy patos – 'odsłania się' uczuciowo w swych polskich pejzażach. (...) W Kazimierzu [powstają] krajobrazy panoramiczne z dalekim widokiem na Wisłę. Nowe motywy, nowe problemy. W porównaniu z nizinnym krajobrazem bretońskim pejzaż polski – i ten w górach, i ten w Kazimierzu – jest bogatszy, bardziej zróżnicowany, a Ślewiński tak podda się jego urokowi, że zapragnie bez skrótów i transpozycji mieć go na płótnie. (...) Powstają pejzaże – głównie z motywem ruin nad Wisłą – z ostrym, jaskrawym, rzec by się chciało fowistycznym kolorystyce. (...) Choć pobyt w Polsce nie ułożył się na dłuższą metę i w 1910 r. Ślewiński powrócił, już tym razem na stałe, do Bretanii, 'okres polski' przyniósł ilościowo i jakościowo cenne pokłosie, a przy tym wycisnął nieuchwytne piętno na dalszej twórczości Ślewińskiego. Jego obrazy stały się jaśniejsze, bardziej otwarte, 'ponad-czasowe'.

Był więc Ślewiński artystą polskim czy francuskim? (...) Przeprowadzenie własnych, choćby skrótowych analiz, przytoczenie wypowiedzi zarówno przyjaciół-poetów wyczuwających w jego płótnach 'melancholijną muzykę', 'ukrytą skargę i nostalgię za krajem', 'polską duszę artysty' – jak również odwołanie się do opinii polskich i francuskich zawodowych krytyków dostrzegających jego współrzędność do nowych prądów w sztuce zachodniej, ale i inność jego formuły malarskiej – pozwalają stwierdzić, że chodzi tu o organiczne zespolenie dwóch różnych wartości: francuskiej 'szkoły' i polskiej poetyki. Że z tej fuzji dwóch kultur powstała wartość, trzecia, którą jest oryginalna zarówno na polskim, jak i na francuskim gruncie twórczość Ślewińskiego” (Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1983, s. 26-27).



Władysław Ślewiński, Autoportret, MNW, źródło: Cyfrowe MNW

TADEUSZ MAKOWSKI (1882 - 1932)

Pejzaż z Bretanii (Dinard?)

olej/plótno, 26,5 x 40,5 cm
sygnowany l.d.: 'Tadé Makowski'

cena wywoławcza: 90 000 zł
estymacja: 120 000 - 200 000

„Nasz zacny Mistrz Adolf Basler (niech Bóg ma go w swej opiece) pewnego dnia – dając mi wspaniałomyślnie dowód swej przenikliwości – zapragnął, bym poznał dzieła, nazwisko i adres Makowskiego. W bardzo romantycznej pracowni, której muzy unikałyby jednak w obawie przeciągów, przyjął mnie wysoki młody człowiek, o manierach książęcych. Robił wrażenie Hamleta, miał długie blade ręce, aksamitną marynarkę, piękną twarz o jasnych oczach, pewną nonszalancję – wszystko zdradzało w nim spokojną szlachetność, z którą oddawał się wzniosłej sztuce malowania. I jak prawdziwy arystokrata i piękny duch naszej epoki zwracał się do natury, sztuki ludowej, krajobrazu. Jedną zwłaszcza kraina wydawała się go pociągać – Morvan.

Znajdował tam życie prymitywne, kolorowe góry, strumyki, pstrągi. Wydaje się, że jego malarstwo ma podobne cechy – świeżość, migotliwe i zbyt kowne lśnienie pstrąga. Wszystkie odcienie kropli wody, tęczy. Sztuka kobieca, sztuka pachnąca źródłaną wodą na wiosnę, kilkudniowy wypoczynek z dala od miasta, z niespodziewaną wizją świeżości. małymi plamkami... (...)

Paleta: Wszystkie jasne tony świata.

Dzieło: Poezja naiwna, ludowa, oryginalna.

Jego myśl: 'Sztuka nie jest obiektywna, jest to manifestowanie lub brutalności, jak wszystkie przejawy systemu nerwowego człowieka. Sztuka nie odpowiada żadnemu zapotrzebowaniu, jest tylko rywalką miłości, która jest naprawdę twórcza. Nowoczesna analiza oddala malarza od wielkiej wizji form, styka go z życiem drgającym i nerwowym. Obraz sztalugowy szuka zadośćuczynienia w nieprzeniknionej tajemnicy światła, w intymnym uroku przedmiotów, w pomysłowości techniki.

Czy sztuka jest żywa? Nie więcej niż pierwsze pogańskie idole z osłimi uszami lub nietoperze, podobieństwo pierwszych ludzi'.

Czego spodziewasz się po mnie, Makowski?

Czego oczekujecie amatorzy? Czy komplementu na zakończenie? Nie. Jak na końcu bajki będzie morał. Od sześciu lat mam u siebie obraz Makowskiego. Przeżyłem przy nim godziny złe i momenty szczęśliwe. Przed jego perłową harmonią barw, tematem jednocześnie poważnym wesołym, odnosiłem wrażenie, że Makowski był jednym z najznakomitszych kolorystów École de Paris'.

FLORENS FELS, TADEUSZ MAKOWSKI, 1927 (TŁUM. WŁADYSŁAWA JAWORSKA)



Zawsze miły w wyprośnieniu -
Mamy zawsze nadzieję, że Panstwo
tu przyjadą - mimo wszelkich
trudności -

Śpieszam wiele stów serdecznych
i ukłony Kochanym Rodzicom -
oraz wyrazy poważania
od pp. Sławińskich i Sopotan'skich.
Dziś dziękuję za zabawki,
i kaski.



Czy mi
do twarwy w berecie
bretońskim??



Plaża, 1927 r., MNW, źródło: Cyfrowe MNW



Dzieci w wózku, 1924 r., MNW, źródło: Cyfrowe MNW

Prezentowany obraz zdradza formalne analogie z zespołem pejzaży bretońskich, nad którymi artysta pracował w połowie lat 20. Jasna, niemal rozbielona paleta przywodzi na myśl „Dzieci w wózku” z 1924 roku, „Drogę do Merey” z 1926 czy „Plażę” z 1927 (wszystkie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie). Większość tych prac powstała podczas wakacyjnych podróży artysty do Bretanii. Makowski odkrył półwysep niedługo po wybuchu I wojny światowej. Jako obywatel austriacki musiał opuścić Paryż – gościnę zaproponował mu wtedy mieszkający w Le Pouldu i Dolean Władysław Ślewiński. W latach 20. Makowski jeździł na plenery przede wszystkim nad zatokę Morbihan, do Arzon (Thumiac en Arzon). Choć nie udało się jednoznacznie zidentyfikować miejsca przedstawionego na prezentowanym obrazie, wydaje się, że musiał on powstać właśnie na południowym wybrzeżu Bretanii.

Obraz jest jeszcze ciekawszy, jeśli wziąć pod uwagę liczne przemiany sztuki Makowskiego. W latach studenckich malował on krajobrazy w stylu Jana Stanisławskiego. Przed I wojną światową artysta eksperymentował z kubizmem. Indywidualne poszukiwania przypadają dopiero na lata 20. – z tego okresu pochodzą pierwsze pejzaże bretońskie i sceny rodzajowe ilustrujące życie mieszkańców regionu. To one z czasem dadzą początek, najczęściej kojarzonych z artystą, wizerunkom bawiących się dzieci.

Pejzaże Makowskiego malowane w Bretanii w latach 20., w porównaniu z wcześniejszymi pracami odznaczają się nie tylko jaśniejszą paletą, ale tak że nieco radośniejszym nastrojem. Nie powinno to dziwić jeżeli wziąć pod uwagę biograficzny kontekst. W latach I wojny sytuacja finansowa artysty była niestabilna, w latach 20., chociaż nadal należał do artystycznej bohemy Paryża, artysta coraz więcej wystawiał i odnosił pierwsze sukcesy. Paulina Kamińska w sugestywny sposób pisała o troskach pierwszego bretońskiego okresu jego malarstwa i poszukiwaniach własnego stylu:

[W latach I wojny światowej] życie w Doelan, w Bretanii, nie jest dla artysty łatwe. Bardziej z przymusu niż z autentycznej chęci, jest to w pewnym sensie miejsce jego zesłania gdzie koegzystuje ze Ślewińskim. Mimo prawdziwej przyjaźni, która łączy go z artystą, wspólne życie bywa dla nich uciążliwe. Ich temperamenty i charaktery znacznie się różnią, a tym bardziej poglądy na sztukę Tadeusz nieustannie poszukuje swoich własnych, indywidualnych środków wyrazu oraz wartości, które chciałby przedstawić w swoim malarstwie. Władysław jest niemal zadeklarowanym nabistą i lubuje się w dekoracyjnym malarstwie, bardzo pokrewnym dla tego nurtu. Makowski, mimo, że nie podziela wizji malarstwa przyjaciela, czerpie z niego ważne dla siebie motywy, co uwidacznia się w delikatnych martwych naturach, pejzażach i kompozycjach rodzajowych z tego czasu. Artysta wytrzymuje w zameczku przyjaciela dwa lata. W 1915 roku decyduje się zmienić miejsce zamieszkania i wyruszyć w dalszą drogę (W 1915 roku Makowski przenosi się do Le Pouldu, gdzie zamieszkuje a malarz domem dzierżawionym od wiejskiej rodziny. Przyjaźń z nimi wzbogaca jego nowe życie, tak samo, jak legendarna już w tym czasie sylwetka Paula Gauguina, który zamieszkiwał przez krótką chwilę zarówno Le Pouldu jak i Doelan. Wpływy Ślewińskiego i Gauguina wdzierają się w malarstwo Makowskiego. Chłonny jak gąbka umysł artysty przetwarza twórczość innych, by wydobyć z niej najcenniejsze dla siebie elementy (...). Powoli kształtuje się jego indywidualny styl. Po włączeniu po Bretanii artystę udaje się powrócić do przygnębionego Paryża. Tam właśnie, na malutkim poddaszu przy rue Vercingetorix ostatecznie kształtuje swój warsztat. Samotny, ogranicza swoje potrzeby, cały swój czas poświęcając sztuce. Maluje nieustannie, jak w gorączce, a artystyczne atelier staje się jego całą kłasztorną. Przyjaciele Tadeusza znajdują go tam w chorego i zabiedzonego, okrytego płótnami obrazów. Z religijnym wręcz uniesieniem poświęca się malarstwu nie zwracając uwagi na jakość własnego życia” (Paulina Kamińska, Filozof wśród malarzy - Tadeusz Makowski).

LEOPOLD GOTTLIEB (1879 - 1934)

Martwa natura z rybami, około 1925 r.

olej/plótno, 61 x 73,5 cm

sygnowany l.d.: 'Leopold Gottlieb'

na odwrociu nalepki z galerii i muzeów kanadyjskich oraz nalepka z paryskiego sklepu z artykułami dla malarzy - Lucien Lefebvre-Foinet

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 60 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- Lucien Lefebvre-Foinet, Paryż (nr 6837).
- kolekcja Sama i Ayali Zacks, Toronto
- kolekcja Ayali Zacks Abramow, Tel Aviv-Jerozolima
- kolekcja prywatna, Izrael
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- The Vancouver Art Gallery, kwiecień-maj 1957
- The Walker Art Center, luty-marzec 1957
- The Winnipeg Art Gallery, grudzień 1956-styczeń 1957
- The National Gallery of Canada, Ottawa, listopad-grudzień 1956
- The Art Gallery of Toronto, 1956-57

LITERATURA:

- Ayala and Sam Zacks Collection, katalog wystawy, The Art Gallery of Toronto, 1956-57, nr 37, s. 68

Prezentowana praca pochodzi z późnego okresu twórczości Leopolda Gottlieba. W typowy dla siebie sposób malarz ograniczył przestrzeń kompozycji do płytkiego odcinka zaczynającego się gdzieś w połowie stołu, a kończącego się na udekorowanej tkaninie ścianie.

Leopold Gottlieb należał do najciekawszych polskich malarzy związanych na stałe z Paryżem. Pozostawał tam z przerwami od 1904 roku do śmierci w 1934 roku. Wyjechał tam po studiach w Krakowie, gdzie kształcił się pod kierunkiem Jacka Malczewskiego i Teodora Axentowicza. Te studia uzupełnił w Paryżu w pracowni Antona Ažbego. Mimo wyjazdu nad

Sekwanę brał czynny udział w życiu porzuconej ojczyzny („rozpięcie” Gottlieba między Polską i nie-Polską przypomina losy jego starszego brata, również wybitnego malarza – Maurycego). Artysta powrócił do kraju, by walczyć o jego niepodległość w Legionach Polskich (z tego czasu pochodzą fascynujące rysunki i grafiki przedstawiające żołnierskie życie). Inną formą kontaktu z Polską był czynny udział w tutejszym życiu artystycznym. Malarz był inicjatorem krakowskiej Grupy Pięciu. W 1912 roku odbyła się pierwsza indywidualna prezentacja twórczości Gottlieba w lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. W latach 1917-1919 uczestniczył w wystawach Formistów.



29

MARC STERLING (1898 - 1976)

Martwa natura

olej/plótno, 45 x 54 cm
sygnowany p.d.: 'M. Sterling'

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]
estymacja: 15 000 - 25 000

Dla wielu twórców École de Paris martwa natura stanowiła jeden z najczęściej podejmowanych malarskich tematów. Działo się tak nie tylko ze względów ekonomicznych, lecz także ze względu na tradycję awangardowego malarstwa francuskiego. To martwe natury bowiem były sztandarowymi pracami Paula Cézanne'a i kubistów, którzy zrewolucjonizowali paryską scenę artystyczną w pierwszych latach XX wieku. Artystom uprawiającym „medytacyjne” malarstwo – a do takich należał niewątpliwie Marc Sterling – martwa natura umożliwiała ponadto nieograniczenie długi czas studiowania jednego motywu. Prezentowany obraz jest charakterystycznym przykładem pracy artysty tworzącego w

„kosmopolitycznym miasteczku przyjezdnych artystów”. Pochodzący z rodziny żydowskiej Sterling spędził młodość na Ukrainie. Tradycyjnego warsztatu malarskiego uczył się w Odessie, Moskwie i w Berlinie. Swoją indywidualny styl, którego przykładem jest prezentowana praca, uformował w Paryżu, w którym znalazł się w połowie lat 20. Artysta stał się tam częścią barwnego kosmopolitycznego środowiska artystów, żyjących często w biedzie, ale szczęśliwych (Marc Chagall pisał w swoich wspomnieniach: „Podczas gdy w pracowniach rosyjskich popłakiwała obrażona modelka, u Włochów słyszeć było śpiewy i dźwięki gitary, a u Żydów prowadzono gorące dyskusje”).



30

JAKUB ZUCKER (1900 - 1981)

Kwiaty wazonie

olej/plótno, 51,2 x 59,5 cm
sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER'
na odwrociu nalepka brukselskiej firmy ramiarskiej

cena wywoławcza: 4 000 zł
estymacja: 6 000 - 10 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

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

JAKUB ZUCKER

Prezentowana kompozycja należy do serii martwych natur przedstawiających kwiaty wazonie. Jakub Zucker malował je przez całe życie. Inspiracją obrazu był zawsze motyw zaobserwowany w realnym świecie, malowany w charakterystycznej jaskrawej kolorystyce. Choć uznawany jest za współtwórcę École de Paris, która ukształtowała jego postawę twórczą, Jakub

Zucker rozwinął swoją indywidualną metodę wypowiedzi artystycznej nie tylko w Paryżu, lecz także w Nowym Jorku. Jego obrazy powstawały nie tyle w opozycji do kolejnych kierunków sztuki, ile obok nich, stając się dopełnieniem i przeciwwagą dla abstrakcji i pop-artu. Nigdy nie odszedł od sztuki figuratywnej, uznając ją za najpełniejszą formę wyrazu artystycznego.



31

ABRAHAM WEINBAUM (1890 - 1943)

Kwiaty w wazonie

olej/plótno, 61 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'AWeinbaum'

cena wywoławcza: 6 000 zł
estymacja: 8 000 - 12 000

Abraham Weinbaum chętnie sięgał do gatunku martwej natury. W prezentowanej pracy artysta użył częstego w XX-wiecznym malarstwie zabiegu, polegającego na skróceniu perspektywy. Dekoracyjność obrazu jest wzmocniona przez wazon, który niejako konkuruje z kwiatami o uwagę widza.

Abram Weinbaum pochodził z rodziny przemysłowca tekstylnego i dzieciństwo spędził w Łodzi. Studia malarskie rozpoczął w Odessie, ale szybko przeniósł się na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie

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



HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

*Podwórko, po 1921 r.*olej/płyta, 40 x 58 cm
sygnowany p.d.: 'Hayden'cena wywoławcza: 10 000 zł [†]
estymacja: 15 000 - 20 000

Trudno jest jednoznacznie określić kiedy Henryk Hayden, artysta polskiego pochodzenia, tworzący w Paryżu, namalował prezentowaną pracę. Wiadomo z całą pewnością, że powstała po roku 1921, kiedy ostatecznie zerwał on z radykalnym kubizmem z obawy przed, jak sam miał powiedzieć, „zgięciem pod figurami”. Okrzyknięty przez Maxa Jacoba „Renoirem kubizmu” Hayden, wraz z innymi francuskimi awangardzistami, poszukiwał nowej logiki układu kompozycyjnego, tworząc niebywale w owym czasie pejzaże. Realistyczne ujęcie, płynne pociągnięcia pędzla wraz z przygaszoną nieco, typową dla północnofrancuskiego krajobrazu kolorystyką, wskazują na lata 30. XX wieku, kiedy Hayden był

w Normandii i Bretanii. Przyjaciół malarza, Pierre Celice, pisał o jego przedwojennej twórczości: „Ustawia sztalugi w plenerze, prawie wcale nie tworzy w pracowni. Maluje bardzo spontanicznie, czasem robi jakieś retusze, lecz całość jest układana. Najwyraźniej Hayden woli tę metodę od ascetyzmu właściwego wcześniejszej twórczości. Można w tym widzieć dawną NIENASYCONĄ pasję malarzką młodego człowieka, który poczynił ogromne postępy w ciągu zaledwie kilku lat. Zauważmy, że z obrazów namalowanych w tym okresie bije pewna melancholia. Będzie mu ona towarzyszyć przez całe życie” (Pierre Celice [w:] Henri Hayden, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Warszawa 2013, s. 17).



33

HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

Pejzaż z kościołem, 1934 r.

olej/plótno, 54 x 65 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'H. Epstein | 1934'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

Oprócz pejzaży portowych i nadmorskich, scen rodzajowych i kawiarnianych twórczość Henryka Epsteina w latach 30. XX wieku to również sielskie pejzaże francuskiej wsi. W 1934 roku powstała niewielka seria obrazów, które artysta namalował podczas pobytu w małej społeczności Houllbec-Cocherel w departamencie Eure w Górnej Normandii. Prawdopodobnie pejzaże były tworzone na zamówienie rodziny zmarłego dwa lata wcześniej Aristide'a Brianda, mieszkającego w tym miasteczku wybitnego polityka i laureata Pokojowej Nagrody Nobla, który żywo

interesował się twórczością pochodzącego z Łodzi malarza.

Prezentowana kompozycja przedstawia pole ze stogami skoszonego zboża. W dalszej części obrazu widoczne są zabudowania – dom i kościół graniczące z parkiem. Artysta wykorzystał paletę czystych kolorów, dzięki czemu są one niezwykle jaskrawe. Krótkie, precyzyjne pociągnięcia pędzla powodują, że kompozycja staje się w charakterystyczny sposób rozedrgana. Co typowe dla Epsteina, całość obrazu dynamizuje perspektywa, którą malarz zaznacza wprowadzając silne ukośne kierunki.



WACŁAW ZAWADOWSKI (1891 - 1982)

Pejzaż z południa Francji

olej/plótno, 54 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'Zawado'

cena wywoławcza: 10 000 zł[†]

estymacja: 15 000 - 25 000

„Jak niegdyś Włochy, tak w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat 'ojczyzną malarzy' jest Prowansja. W Arles tworzył swe pejzaże o płomienistych barwach van Gogh; w Aix zmagał się z zagadnieniami koloru i kompozycji Cézanne; w Cagnes spędził wspaniałe wieczory swego życia Renoir; Pankiewicz latami odwiedzał St. Tropez, a Kisling często jeździ do Sannary. Każdy z nich, w ten czy inny sposób, złożył hołd pejzażowi prowansalskiemu. Jednym pejzaż prowansalski dał swe gorące barwy; inni szukali w nim rytmów linearnych; jeszcze innym służył jako punkt wyjścia do stylizacji dekoracyjnych. Znamy przeto ten pejzaż z obrazów, choćbyśmy nawet nigdy nie byli w tych stronach. Ziemia czerwonobrunatna, kamienista, wznosząca się tarasami, szarozielone, jakby zakurzone oliwki i kuliste, ciemnozielone sosny, białe domki kamienne z zielonymi żaluzjami i płaskimi, czerwonymi dachami, pergole, wielkie urny gliniane do wody, błękitne wzgórza i głębokie, szafirowe nieba – oto zasadnicze, dobrze nam znane elementy tego pejzażu. Prowansja Zawadowskiego nie jest tylko repliką, jeszcze jednym odbiciem Prowansji van Gogha, Cézanne'a lub Pankiewicza. Posiada swe własne oblicze. Zbudowana za pomocą wielkich, pełnych rozmachu pociągnięć pędzla, pławi się w gorącym słońcu Południa, gra jaskrawymi kontrastami światła i cienia, połyskuje mocnymi, soczystymi barwami. Przede wszystkim jednak pełna jest ruchu i dramatyzmu. Brunatne drogi lub kamienne mury pociągają oko gwałtownie w głąb, teren faluje, potężne konary dębów skręcają się w spirale, na niebie kłębią się wielkie, kuliste obłoki. Tę samą miłość gorącego światła słonecznego i mocnych, soczystych,

błyszczących barw, to samo szerokie, zamazyste pociągnięcie pędzla odnajdujemy również w innych utworach Zawadowskiego. Modele swe, czy będą nimi postacie ludzkie, czy kwiaty – ustawia on zwykle w pełnym słońcu, każe gorącym falom światła oblewać je zewsząd, nurza je w bogatą grę światła i cienia. Stosunek Zawadowskiego do rzeczywistości jest czysto wzrokowy. Reprezentuje on typ malarstwa, uprawianego przez impresjonistów, i kierunki, które do niego nawiązują. Interesują go przede wszystkim zagadnienia barwy, modelowanie kształtu za pomocą koloru, zróżnicowanie kolorystyczne planów, zestrojenie kolorystyczne obrazu jako całości. Interesuje go dalej faktura obrazu, sposób prowadzenia pędzla i kładzenia farby. Nie opowiada, nie ilustruje, nie przedstawia wyrazu stanów psychicznych. Człowiek jest dla niego tylko plamą barwną, urozmaicheniem kolorystycznym pejzażu, ciałem ludzkim – tylko terenem ścierania się ze sobą migotliwych światła i cienia. Człowieka traktuje niejako również jako 'pejzaż'. Zawadowski kształcił się w Akademii krakowskiej u Pankiewicza. W roku 1910 osiadał w Paryżu; podczas wojny przebywał w Hiszpanii; w ostatnich czasach mieszkał na południu Francji. Pankiewiczowi zawdzięcza silne impulsy. Z biegiem czasu jednak oddalał się od niego i wyrabiał sobie styl własny – pod wrażeniem współczesnych kolorystów francuskich i pod czarem pejzażu południowofrancuskiego. W Warszawie wystawia rzadko, i dlatego każda jego wystawa jest świętem”.



35

SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

Uliczka

olej/plótno, 54 x 45 cm

sygnowany l.d.: 'Mondzain '

na odwrociu ledwo czytelny podpis: 'Mondzain' (autorski?)

cena wywoławcza: 40 000 zł [†]

estymacja: 50 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- kolekcja prywatna, Polska

„Po powrocie z Chicago w 1920 Mondzain na nowo podjął podróże, głównie po Francji, między innymi na południe, w okolice Collioure, do Owernii, Prowansji, Burgundii. Jego pejzaże, często określane przez krytyków jako realistyczne, przedstawiają faktycznie uproszczone, syntetyczne widoki Tuluzy, Solliès-Ville i Solliès-Pont, Sanary, Saint-Paul-de-Vence czy Auxerre. Po wojnie jego paleta się rozjaśniła, utrzymując się jednak w ograniczonej, wyciszonej pastelowej gamie kolorystycznej bliskiej Cézanne'owi. Artysta

często podejmował problem trudnych harmonii zieleni. Jego zachwycenie się naturą, różnymi odcieniami roślinności zdaje się reakcją na przeżycia z okresu wojny i surowe warunki życia w błotnistych, zarobaczonych okopach, w których mu przyszło spędzić kilka lat. Często stosowanym przez niego zabiegiem kompozycyjnym jest spojrzenie na daleki krajobraz przez pryzmat zbliżonego do powierzchni obrazu pierwszego planu”.

EWA BOBROWSKA, SZYMON MONDZAIN, WARSZAWA 2012, S. 59



ALFRED ABERDAM (1894 - 1963)

Przy fortepianie

sygnowany l.d.: 'Aberdam'

olej/plótno, 54 x 73 cm

podpisany na odwrociu 'Aberdam', poniżej trudno czytelny opis

cena wywoławcza: 24 000 zł ↑

estymacja: 30 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Alfred Aberdam kojarzony jest przede wszystkim z École de Paris. Jak większość członków tej grupy był żydowskiego pochodzenia. Urodził się we Lwowie, z którym związany był artystycznie jeszcze po wyjeździe nad Sekwanę (jako członek tamtejszej Grupy Plastyków Nowoczesnych oraz Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków). Dwuletnie studia na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium przerwała I wojna światowa (jako żołnierz austriacki dostał się do niewoli i spędził kilka lat na Syberii). Studia podjął ponownie w Krakowie jako uczeń Teodora Axentowicza, by później przenieść się do Berlina – do prowadzonej przez Alexandra Archipenkę prywatnej szkoły. Było to pierwsze, ważne zetknięcie ze sztuką awangardy. Po nim nastąpił już wyjazd do Paryża, gdzie szybko

zwrócił swoją twórczością uwagę wybitnego krytyka i pisarza André Salmona. Zarówno przed wojną, jak i po niej brał udział w wystawach sztuki polskiej we Francji. Miał też indywidualne pokazy w: Galerie Au Sacre du Printemps (1924), Galerie Katia Granoff (1929, 1952), Tel Aviv Museum of Art (1962) oraz w genewskim Petit Palais (pośmiertnie, 1970). Wpływ twórczości kubistów i Paula Cézanne'a na Aberdama odznaczył się przede wszystkim w myśleniu o przestrzeni. Nie był jednak nigdy wpływ zupełny i malarz tylko stopniowo zbliżał się do abstrakcji. Działo się to już w powojennych kompozycjach, w których przetworzenie ludzkiej sylwetki oddala ją coraz bardziej od cielesnej konkretności. Jak wielu twórców związanych z École de Paris był Aberdam znakomitym kolorystą.



37

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

Akt kobiecy

olej/plótno, 46 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'Terlik(...)'

cena wywoławcza: 15 000 zł [†]
estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca to ciekawy przykład wcale nieczęstego w twórczości Terlikowskiego gatunku. Malarz kojarzony jest przede wszystkim z portretem i z pejzażem. W obu dziedzinach wypracował swój osobny styl. Posługiwał się grubo (szpachlą) nakładaną farbą. W każdym z tych gatunków to techniczne rozwiązanie ma inny „ciężar”. Szczególnie ciekawe wydaje się właśnie w akcie. Może tu nasuwać skojarzenia z pracą rzeźbiarza, który rzeźbi ciało w glinie.

Interesujące jest również miejsce, jakie prezentowany akt zajmuje w historii malarstwa europejskiego – poprzez nawiązanie do jednego

z najważniejszych jego płócien, „Venus” Diego Velázquez (1648-50, National Gallery, Londyn). U hiszpańskiego mistrza, dzięki lustru utrzymanemu przez boskiego pomocnika, można dostrzec twarz przedstawionego pośrodku ciała bogini. Ciało u Terlikowskiego tonie w falach farby – niewidoczna dla widza twarz zdaje się jednak zwracać ku czemuś. Jeśli mamy do czynienia ze świadomą grą z malarską tradycją Velasquezowego przedstawienia, to takim nawiązaniem Terlikowski dołącza do plejady klasyków współczesnego malarstwa. Do „Venus” w sposób czytelny odwoływali się w swoich kompozycjach m.in. Auguste Renoir, Marc Chagall czy Vincent van Gogh.



HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

Na plaży, 1930 r.

olej/plótno, 33 x 46 cm

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

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 35 000 zł - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

- Mistrzowie École de Paris, Konstancin Jeziorna 2015, s. 127 (il.)

Na początku lat 30. XX wieku w twórczości Henryka Epsteina rozpoczyna się „błękitny okres”. Artysta liczył sobie wówczas 39 lat, był dojrzałym mężczyzną i doświadczonym malarzem. Jego twórczość była już dobrze znana paryskim kolekcjonerom i marszandom. W tej dekadzie Epstein maluje wiele widoków portów rybackich – jest to tematyka, która będzie w tym czasie powracać jak refren w jego sztuce. Epsteina interesuje codzienny zapis pracy i życia rybaków, ich sylwetki wtopione w żywioł morza oraz cel ich pracy – pływające, pełzające i wijące się ryby i skorupiaki.

Woda oblewająca bretońską plażę, wypełniając prawie połowę kompozycji „Na plaży” z 1930 roku, to pokaz umiejętności artystycznych Epsteina. Obraz namalowany najprawdopodobniej na największej

z bretońskich wysp – Belle-Ile-en-Mer – przedstawia dwie kobiety odpoczywające na plaży w towarzystwie kilkuletniego dziecka. Jest to obraz wypoczynku i spokoju, kontemplacja przyrody, ale też studia kobiecego ciała. Nagość niewątpliwie go interesowała – w tym samym roku 1930 i przez rok kolejny Henryk Epstein powraca do podejmowanego wcześniej tematu ulicznicy, które podpatruje w marsylskich zaułkach, w momentach znużenia, pogawędek.

W obrazie „Na plaży”, poza studium ciał i ekspresyjnie namalowanego morza, widza zastanowić może rozmazana, niewyraźna postać w wodzie. Czy to w tę stronę dziecko trzymane w ramionach przez kobietę – najpewniej matkę – wyciąga ręce? To Epstein pozostawia wyobraźni odbiorcy.



39

ELIZABETH RONGET (1893 - 1962)

Martwa natura, 1939 r.

olej/plótno, 50 x 61 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. RONGET | 39'

cena wywoławcza: 10 000 zł[†]

estymacja: 15 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca pochodzi z francuskiego okresu twórczości malarzki. Strefowe rozbieżności przestrzeni oraz użycie grubego konturu przypominają o wpływie, jaki na artystkę wywarł w latach 20. kubizm. Ronget była artystką, która urodziła się w Polsce – jednak cała jej artystyczna kariera związana była z Austrią, Niemcami i Francją. Rodzice, zauważywszy talent, posłali ją do Wiednia, gdzie odebrała klasyczne wykształcenie. Zetknąwszy się z artystycznym fermentem secesji, postanowiła spróbować innego życia i udała się do Berlina. Tam kontynuowała naukę akademicką, czując

jednak coraz mocniejsze więzi z otaczającymi ją artystami awangardy. Najważniejszą „szkołą” był dla niej kubizm oraz kontakt z malarzami z Der Blaue Reiter. W 1926 Ronget przystąpiła do Novembergruppe. Sytuacja polityczna zmusiła ją na początku lat 30. do wyjazdu do Paryża. Zapisła się do Académie de la Grande Chaumière. Utrzymywała się z pracy dekoratorki i projektantki. Wkrótce poznała malarza André Lhote'a. Wspólna praca uczyniła ją świadomą twórczości Paula Cézanne'a, który silnie na nią oddziałał.



40

HENRYK BERLEWI (1894 - 1967)

Martwa natura z karczochami, 1950 r.

olej/plótno, 46 x 51 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'H.BERLEWI 50'

opisany na krosnach: 'H. BERLEWI 'ARTICHAUX' 1950'

na odwrociu papierowa nalepka firmy ramiarskiej z Nicei

cena wywoławcza: 40 000 zł [†]

estymacja: 50 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja

- kolekcja prywatna, Polska

Na przełomie lat 40. i 50. mieszkający w Paryżu Henryk Berlewi pracował nad niezwykle ciekawym cyklem martwych natur. Należą do niego prezentowane przez nas „Karczochy”, trzy obrazy z 1948 roku: „Osty”, „Gruszki” i „Wiśnie” oraz dwie kompozycje z początku lat 50.: „Wariant martwej natury” i „Mandolina”. Kilka prac z tego zespołu artysta wystawił na Salonie Niezależnych w 1954 roku. „Karczochy” odznaczają się wywiedzioną ze sztuki awangardowej intensywnością koloru. Plama kładziona jest płasko, a modelunek walorowy ograniczony do minimum. Sprawia to, że obraz

jest niemal popartowski w wyrazie. W nastroju kompozycja wydaje się bliska surrealistycznemu nurtowi *pittura metafisica* i pracom Giorgia de Chirico z dojrzałego okresu jego twórczości. Berlewi, czołowa postać polskiej awangardy międzywojennej i członek Bloku, przez wiele lat tworzył kompozycje w duchu suprematyzmu i konstruktywizmu. Do sztuki figuratywnej powrócił po 1928 roku, kiedy to zamieszkał na stałe w Paryżu. Okres figuratywny zamknął rok 1957, gdy artysta zdecydował się kontynuować porzucony wcześniej cykl mechanofaktur.



41

HENRYK BERLEWI (1894 - 1967)

Portret kobiety ze stokrotkami, 1952 r.

olej/plótno, 66 x 50 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'H. Berlewi 52'

cena wywoławcza: 20 000 zł [†]

estymacja: 25 000 - 40 000

Prezentowana praca autorstwa Henryka Berlewiego pochodzi z okresu, w którym zamieszkały w Paryżu artysta tworzył malarstwo inspirowane francuską sztuką XVII-wieczną. Artysta w charakterystyczny sposób dookreślał konturem walorowy modelunek karnacji modelki. Abstrakcyjne tło zostało namalowane swobodnymi uderzeniami pędzla. Statyczne upozowanie postaci nawiązywało do tradycyjnych, klasycznych konwencji ujmowania postaci.

W 1927 roku, podobnie jak wielu innych polsko-żydowskich artystów, Henryk Berlewi zdecydował się na stałe osiąść w Paryżu. Jeszcze

w poprzednim roku porzucił swoje awangardowe poszukiwania i został pełnoetatowym portrecistą. Choć często określana jako przełom - i to przełom radykalny wobec awangardowej przeszłości Berlewiego - powojenna, figuratywna twórczość tego artysty posiada pewną ciągłość. Znane są jego portrety z wczesnych lat 20. - tak jak niewielki wizerunek Zofii Flisówny (w kolekcji ŻIH) - powstające równolegle z teorią Mechano-Faktury. W malarstwie figuratywnym, do jego zainteresowań należała - według słów Anatola Sterna, z którym Berlewi korespondował przez prawie całe życie - problematyka sublimacji koloru i „teoria reintegracji obiektu”.



EUGENIUSZ EIBISCH (1895 - 1987)

*Miss Sally*olej/plótno, 80 x 60 cm
sygnowany l.d.: 'Ebiche'cena wywoławcza: 20 000 zł [†]
estymacja: 30 000 - 40 000

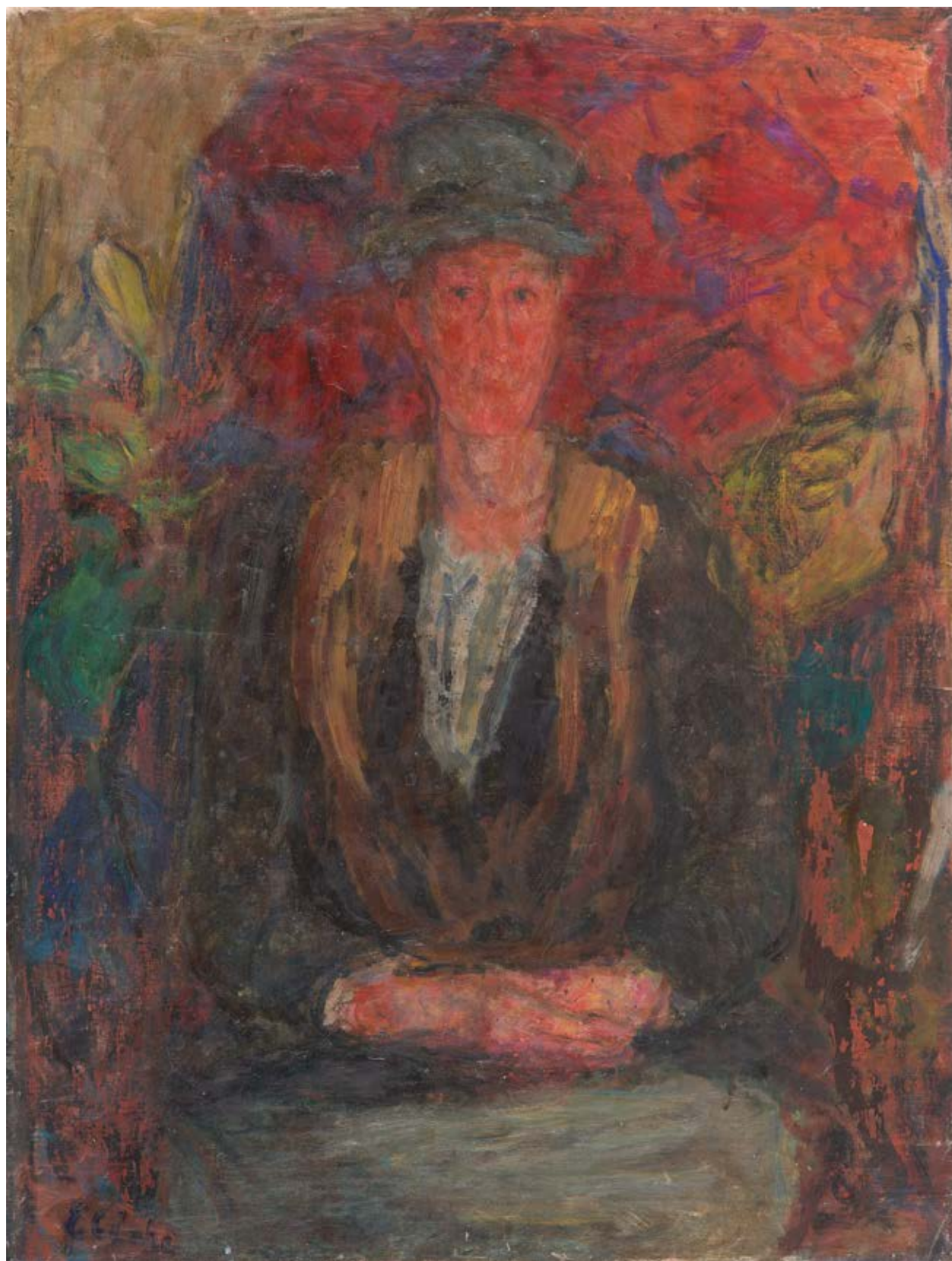
„Wyznam, że od dawna dręczy mnie to pytanie, gdy myślę o sztuce Eugeniusza Eibischa, gdy powracam do jego obrazów po dłuższej lub krótszej przerwie.

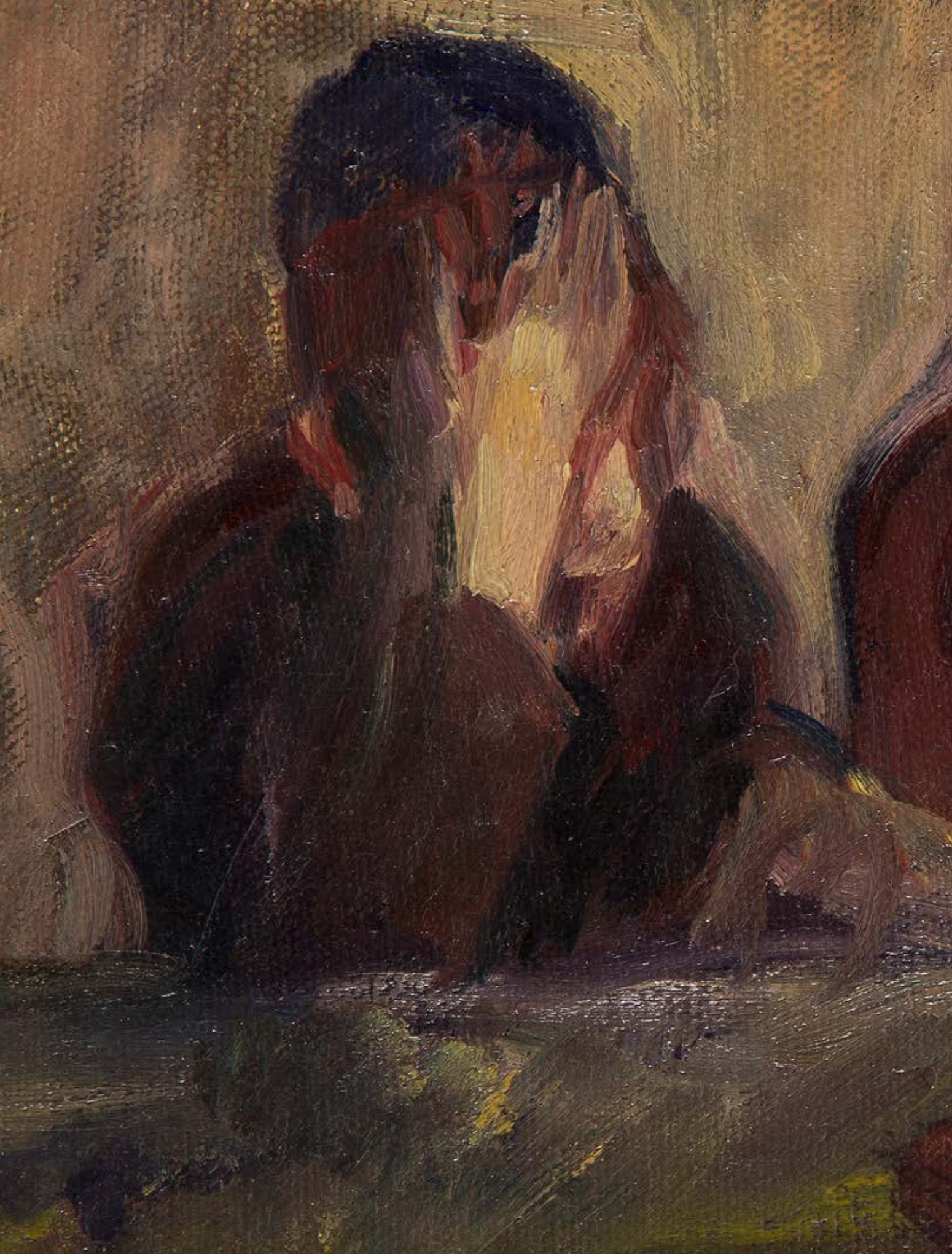
Mówi się o nim: 'kolorysta', czołowy, znakomity przedstawiciel polskiego 'koloryzmu'... Czy jednak słowa te, niby to pełne uwagi, nie zwodzą nas na manowce?... Zawarta w nich absolutyzacja środków, ściślej mówiąc – jednego ze środków malarstwa – czy nie oznacza poniekąd uchylenia innym, niemniej chyba istotnym, gdy mowa o sztuce, pytań psychologicznych lub zgoła filozoficznej natury (...).

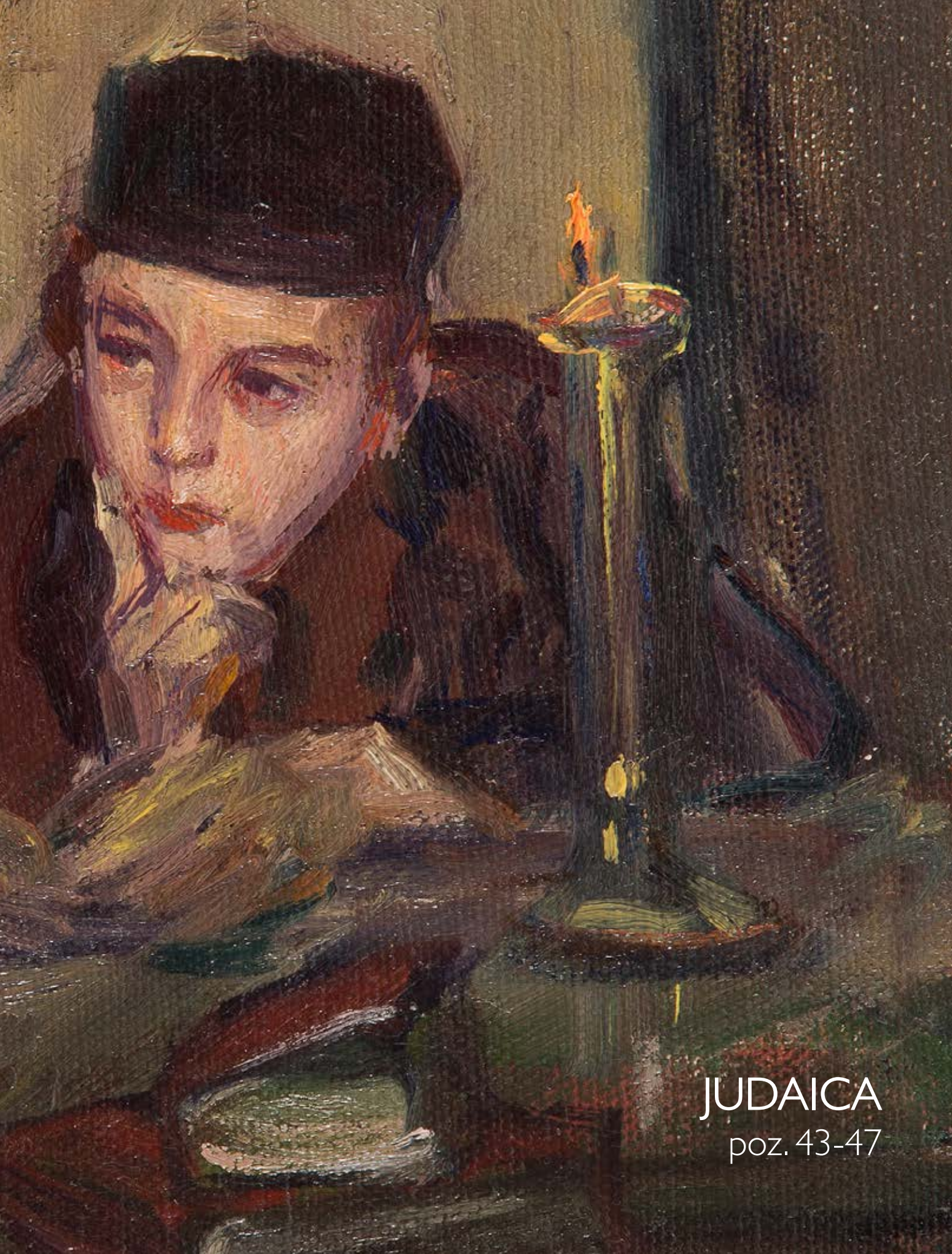
Jest rzeczą jasną: artysta tego typu i tej moralności co Eibisch w twórczej transpozycji motywu dojść może do progu abstrakcji, ale go nie przekra-

cza – 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, uwidatniła się raz jeszcze niesłuszność – wręcz absurdalność! – terminu 'koloryzm', którym nagminnie częstuje się sztukę Eibischa. W ogóle te etykiety...”

JULIUSZ STARZYŃSKI, O MALARSTWIE EIBISCHA, [W:] EUGENIUSZ EIBISCH. OBRAZY OLEJNE, RYSUNKI, WARSZAWA 1967, s. 11-13







JUDAICA
poz. 43-47

IZAAK STRYCHARSKI, XX w.

Modlitwa, 1927 r.

olej/tektura, 60 x 49 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'I. Strycharski 927'

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Chrisite's, 24.01.2008, Londyn, nr 206

LITERATURA:

- Jüdisches Jahr, jüdischer Brauch, katalog wystawy z Landesmuseum w Münster, 7. I I - 4. I 2. 1972, Münster 1972, s. I I 0, il. 203
- Nineteenth Century European Art, auction catalogue, Chrisite's, 24.01.2008, Londyn, nr kat. 206

Ikonografia obrazu Izaaka Strycharskiego, na pozór niekryjąca w sobie tajemnic, stanowi niewątpliwie klucz do zrozumienia kompozycji. Scena, identyfikowana dotychczas jako czytanie Tory, przedstawia w rzeczywistości codzienną tradycyjną modlitwę żydowską. Temat daje się precyzyjnie zidentyfikować przy znajomości poszczególnych motywów kultury judaistycznej. Ukazani w synagodze mężczyźni na głowach noszą dekoracyjne białe-czarne szale modlitewne (hebr. talit, tałas) oraz filakterie (hebr. tefilin – skórzane pudełeczka przywiązywane rzemieniem na czole i lewym przedramieniu, zawierające w środku kawałki pergaminu z fragmentami Tory). Tych ostatnich nie nosi się szabat i święta. Zdaniem niektórych rabinów zakładanie filakterii w świąteczne dni jest nawet surowo zabronione. Ich obecność na obrazie wskazuje jednoznacznie, że przedstawiono na nim codzienną modlitwę, jeden z najważniejszych elementów codziennego życia tradycyjnej żydowskiej gminy. Ukazany w charakterystycznej ekspresyjnej pozie kantor opiera dłoń na modlitewniku (hebr. sidur). Ma on formę książkowego kodeksu (gdyby obraz miał przedstawiać ceremonię czytania Tory, artysta przedstawiłby zamiast kodeksu zwój). Strycharski ukazał zapewne jedną z trzech modlitw w ciągu dnia. Do ich publicznego odmawiania niezbędny jest minjan (10 dorosłych mężczyzn), któremu przewodzi kantor. Szczególnie frapującym motywem obrazu jest zapisana hebrajskim alfabetem inskrypcja na pulpicie. Być może jest to data zapisana systemem hebrajskim: litery mogą kodować rok 5540 według rachuby żydowskiej, czyli ok. 1780 według kalendarza gregoriańskiego. Bez przeprowadzenia pogłębionych badań trudno jednak powiedzieć, do czego ta data się odnosi. Stylistyka malarstwa Strycharskiego

(jednego z najbardziej enigmatycznych malarzy żydowskich) wiąże go z Galicją, środowiskiem krakowskim lub lwowskim. Zamieszczona na obrazie data mogłaby więc hipotetycznie odnosić się do jakiegoś – dziś trudnego do odczytania – wydarzenia z życia jednej z żydowskich gmin w Galicji. Takim wydarzeniem mogłaby być np. śmierć cadyka albo budowa synagogi. Choć sceny ukazujące religijne ceremonie są w sztuce polskich malarzy żydowskich stosunkowo częste, dla obrazu Strycharskiego trudno znaleźć bezpośredni ikonograficzny wzór. W zamysłonej postaci klęczącej po prawej stronie kantora dopatrzyć się można dalekiego echa motywów melancholijnych, obecnych w sztuce innych, jeszcze XIX-wiecznych artystów – Leopolda Horwita i Maurycego Gottlieba. Na płótnach tego ostatniego („Jom Kippur” z Muzeum Sztuk Pięknych w Tel Awiwie czy „Chrystus w Kafarnaum” z Muzeum Narodowego w Warszawie) znaleźć można niekiedy zamysłonych, posmutniałych mężczyzn wśród rozmodlonego w synagodze tłumu. Te charakterystyczne, wywiedzione z ikonografii melancholii wizerunki miały niebagatelne znaczenie dla formowania się języka i tematyki sztuki żydowskiej, oddziaływały na artystów jeszcze w I. połowie XX wieku. Izaak Strycharski mógł znać również obraz Szymona Buchbindera „Modlący się Żyd” z ok. 1880 albo „Torę” Stanisława Bendera. Poza kantora i wyraz jego twarzy są na wszystkich trzech kompozycjach pokrewne. Mimo tych bardziej lub mniej oczywistych związków „Modlitwa” Strycharskiego pozostaje obrazem na wskroś indywidualnym, przede wszystkim przez swój dekoracyjny charakter i zastosowaną przez artystę subtelną paletę barw: żółcieni, brązów i pastelowych różów.



44

LUDWIK LILLE (1897 - 1957)

Portret rodzinny

olej/plótno, 53 x 61 cm

cena wywoławcza: 8 000 zł [†]

estymacja: 10 000 - 20 000

Ludwik Lille porzuciwszy studia medyczne w rodzinnym Lwowie zajął się sztuką. Przez parę miesięcy uczył się w Bauhausie gdzie uczęszczał m.in. na wykłady Paula Klee. Od początku swojej artystycznej działalności wiązał się ze środowiskami awangardowymi. Po I wojnie światowej podjął współpracę z poznańskimi ekspresjonistami skupionymi wokół czasopisma „Zdrój”. Przyjaźń z Leonem Chwistkiem zbliżyła artystę do formistów, z którymi wystawiał w Krakowie, Warszawie i we Lwowie. Na początku lat 30. związał się z lwowskimi nadrealistami, skupionymi w grupie Artes. W tym czasie Lille brał czynny udział w organizowaniu życia artystycznego (lwowski Związek Zawodowy Artystów Plastyków oraz Muzeum Żydowskiej Gminy Wyznaniowej) oraz w popularyzacji sztuki – prowadził cykliczne audycje radiowe i publikował w prasie teksty krytyczne. Przez całe życie był zainte-

resowany teatrem, tworząc dekoracje np. dla eksperymentalnej lwowskiej grupy „Semafor”. Tuż przed II wojną światową znalazł się we Francji gdzie pozostał do śmierci. Ważnym punktem odniesienia była dla Lillego sztuka Paula Cézanne’a i Fernanda Légera. W okresie międzywojennym artysta skłaniał się do syntezy środków malarskich. Znalazło to odzwierciedlenie w wyborze techniki – po wojnie ograniczył się prawie zupełnie do węgla, czarnej kredki i sangwiny. Powstające w tym okresie nieliczne prace olejne charakteryzują się ograniczeniem gamy barwnej do ugrów, szarości i błękitów. Umiejętne wprowadzenie światła w tych kompozycjach nadaje im specyficzną senną i nierzeczywistą atmosferę. Ich bohaterami są pozabawione twarzy postacie, które znajdują się gdzieś na granicy między światem codziennych doświadczeń, a osobną malarską wizją.



45

ARTUR MARKOWICZ (1872 - 1934)

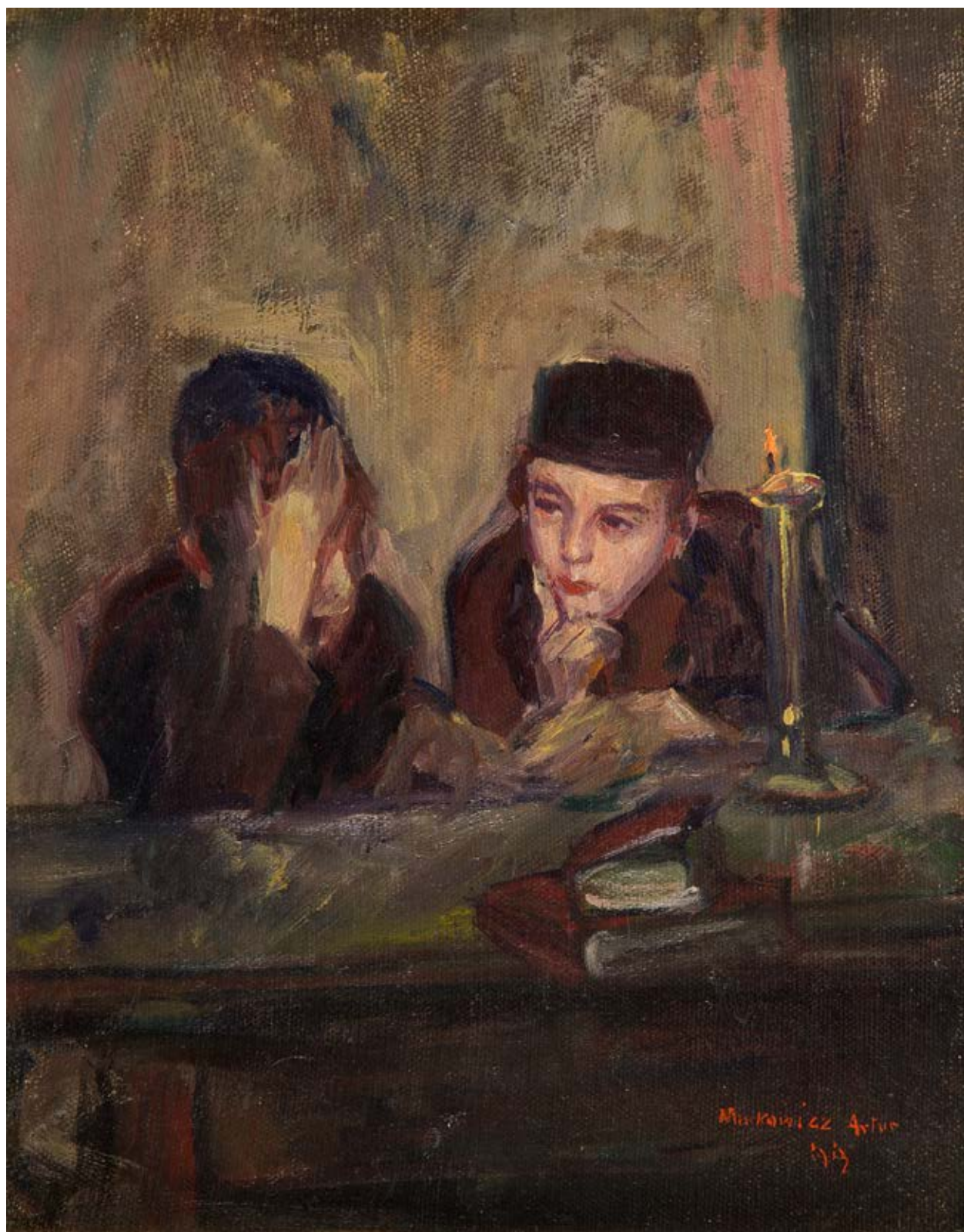
Przy stole, 1913 r.

olej/plótno dublowane, 32,5 x 26 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Markowicz Artur | 1913'

cena wywoławcza: 5 000 zł
estymacja: 8 000 - 12 000

„Wy uciekacie za szybko od tradycji. Ci nad Talmudem ślęczący zachowali dla was bezcenne wartości”.

SŁOWA WYPOWIEDZIANE PRZEZ ARTURA MARKOWICZA DO ZASYMILOWANEJ PRZYJACIÓŁKI – CECYLII KUHMERKERÓWNY





46

JERZY KRAWCZYK (1921 - 1969)

Żydzi, lata 60. XX wieku (?)

olej/plótno, 40,5 x 77 cm
sygnowany l.d.: [gmerk autorski]

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



W różnorodnej twórczości Jerzego Krawczyka tematyka żydowska zajmuje ważne miejsce. Malarz namalował wiele obrazów przedstawiających polską prowincję – żydowskie miasteczka zamieszkałe przez wymizeryowanych nieszczęśników. Prezentowany obraz, poprzez ustawienie ludzi blisko siebie, może nasuwać skojarzenia ze słynną „Przesyłką bez wartości” (1964). Oczywiście większości postaci przedstawionych na prezentowanym obrazie są zamknięte. Stoją, wydaje się jednak, że to nie sen zamknął im oczy. Krawczyk studiował w łódzkiej Szkole Rysunku i Malarstwa Szczepana Andrzejewskiego. W 1938 roku otrzymał stypendium Zarządu Miejskiego w Łodzi, dzięki któremu wyjechał do Wiednia, aby tam kontynuować naukę. W okresie okupacji przebywał w niewoli w Dortmundzie. W 1945 zadebiutował na pierwszej wystawie okręgowej w Ośrodku Pro-

pagandy Sztuki i został przyjęty do Związku Polskich Artystów Plastyków. Podjął studia w pracowni Leona Ormeżowskiego w PWSSP, które jednak wkrótce przerwał. W 1947 rozpoczął pracę jako rysownik w Zakładzie Anatomii Prawidłowej Akademii Medycznej w Łodzi, gdzie zatrudniony był do końca życia. Wiele wystawiał, prezentując swoje obrazy na licznych ekspozycjach zbiorowych jak i indywidualnych w kraju i zagranicą. Od 1962 brał udział w ogólnopolskich wystawach malarzy realistów w warszawskiej Zachęcie. W 1967 reprezentował Polskę na Międzynarodowym Biennale Sztuki w São Paulo. Krawczyk uważany jest za czołowego przedstawiciela tak zwanej łódzkiej szkoły realizmu. Malował programowo antyestetyczne, ironiczne kompozycje o wyraźnej dominancie elementów literacko-anegdotycznych.

CHAIM GOLDBERG (1917 - 2004)

Dzień cyrkowy w Kazimierzu, 1993 r.

olej/plótno, 101,7 x 152,8 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Chaim Goldberg 93'

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

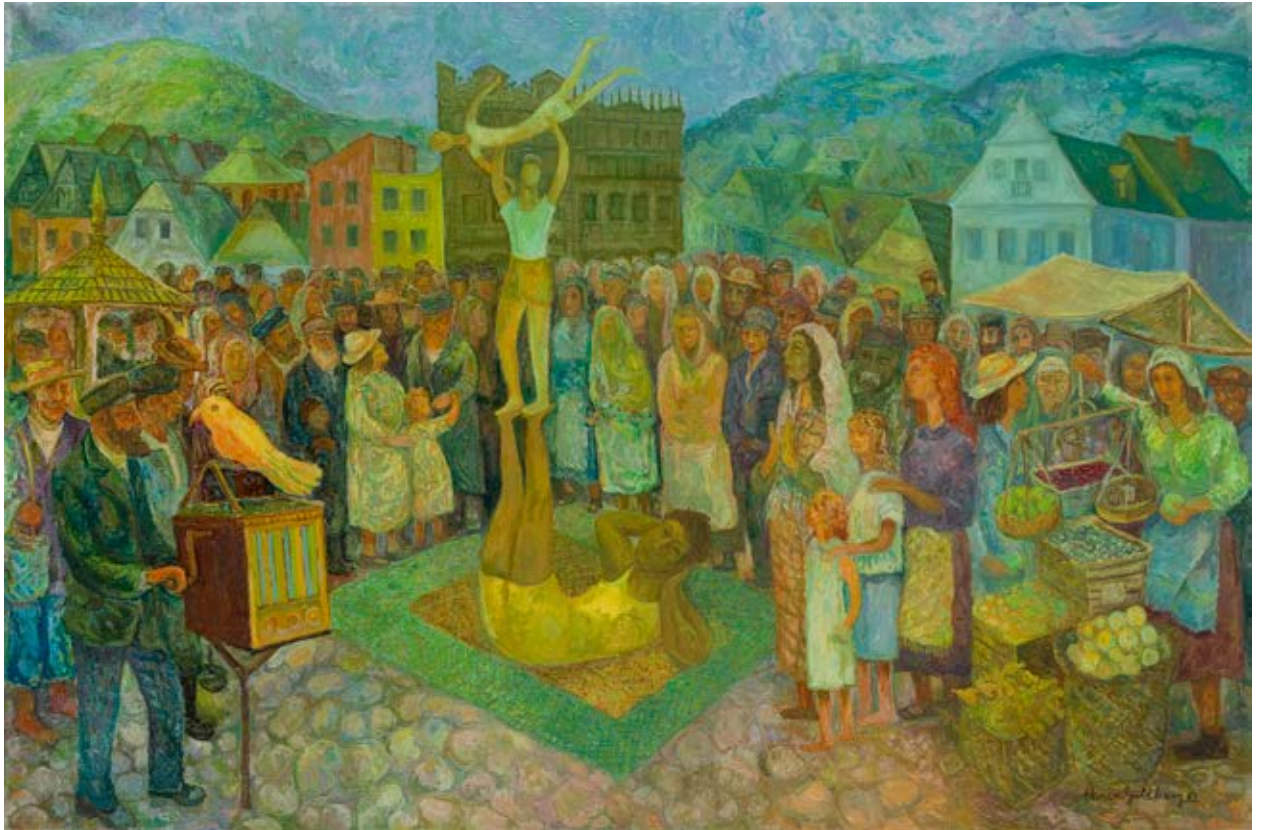
LITERATURA:

- Chaim Goldberg, powrót do Kazimierza nad Wisłą, Kazimierz Dolny 2013, s. 90 (il.)
- Chaim Goldberg, My Shtetl Kazimierz-Dolny, 2009, s. 33 (il.)

Chaim Goldberg trafił w Polsce jako uczeń na kilku znakomitych artystów: Zbigniewa Pronaszkę, Xawerego Dunikowskiego, Henryka Gottlieba i Tadeusza Pruszkowskiego. Największy wpływ wywarł na niego ten ostatni. Kilkadziesiąt lat spędzonych w Ameryce (wyjechał tam w latach 50.) to w twórczości Goldberga między innymi wrócenie do rodzinnego szteta kazimierskiego. Artysta stworzył osobną, poetycką wizję przeszłości przywodzącą na myśl twórczość Marca Chagalla.

Warto wspomnieć, że sztuka Goldberga to nie tylko barwny świat przedwojennego Kazimierza Dolnego. Artysta był wszechstronny

w wykorzystywaniu różnych mediów – ważną częścią jego twórczości była rzeźba (kształcił się m.in. u Henryka Kuny). Tworzył również metaloplastykę – gałąź artystyczną, w której celowali międzywojenni artyści żydowskiego pochodzenia. W tej technice stworzył między innymi przejmującą kompozycję „Komora gazowa” (miejsce przechowywania nieznane), w której użył repusowanej blachy do przedstawienia gazu. Był również autorem ekspresyjnych i mrocznych rysunków z czasów II wojny światowej oraz kronikarzem zniszczeń powojennej Warszawy.







PEJZAŽE
poz. 48-59

Jan Lubin

JAKUB GLASNER (1879 - 1942)

Potok zimny, 1909 r.

olej/plótno, 81 x 90 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Glasner | 09.'

na krosnach nalepka atramentowym napisem: 'Jakób Glasner | Bielitz |
'Thanoreflex' (?) | Vorkpr: Kr 700 | Vertrpr: 600 | No 5'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra Art, 18.03.2001, poz. 64
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Wielka Encyklopedia Malarstwa Polskiego, red. J. Ostrowski, Kraków 2011, s. 164 (il.)

Prezentowany obraz pochodzi z wczesnego okresu twórczości Glasnera. Malarz najchętniej przedstawiał okolice Bielska jak również widoki Podhala i Żywiecczyny. Posługiwał się płynną linią, kojarzącą się ze sztuką przełomu wieków, kolor zaś nakładał szeroko. Z upodobaniem przedstawiał śnieg, zwracając szczególną uwagę na wygląd przyrody w okresie wiosennego przesilenia.

Jakub Glasner należał do licznej w przedwojennej Polsce grona artystów udzielających się zarówno w polskim, jak i żydowskim życiu artystycznym.

W latach 1902-3 uczył się u Teodora Axentowicza i Jana Stanisławskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Uzupełnieniem edukacji była nauka w Wiedniu i w Paryżu u Lucien Simona.

Po powrocie do kraju związany był z Bielskiem. W 1907 i w 1908 roku wystawiał z prestiżowym Towarzystwem Artystów Polskich „Sztuka” w Krakowie i w Wiedniu. W 1923 roku odbyła się wystawa zbiorowa artysty w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, a w 1930 roku jego prace były pokazywane w Krakowie na Wystawie Sztuki Żydowskiej.



ADAM HANNYTKIEWICZ (1887 - 1946)

Odsiecz Wiedeńska, 1926 r.

olej/plótno dublowane, 140 x 218 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'A. Hannytkiewicz | 1926'

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 55 000 - 70 000

LITERATURA:

- Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających, Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. III, Warszawa 1979, s. 26

Stanisław Hannytkiewicz (lub Hanytkiewicz) studiował w Krakowie u Józefa Pankiewicza, Leona Wyczółkowskiego i Stanisława Dębickiego. Uzyskane podczas studiów nagrody ani kontakt z Pankiewiczem nie zachęciły go do studiów zagranicą. Po studiach uczył rysunku najpierw w Krakowie, a potem w Wieliczce. W 1915 roku odwiedził Wiedeń, zwiedzając jego bogate zbiory sztuki. W 1921 roku osiadł na stałe w Poznaniu. W tym mieście angażował się w życie wystawowe oraz w organizację życia artystycznego.

Kahlenberg to wzgórze dominujące nad Wiedniem, z którego roztacza się widok na miasto i płynący poniżej Dunaj. To stąd Jan III Sobieski dowodził wojskami, które stoczyły zwycięską bitwę z Turkami oblegającymi miasto. Na obrazie król obraca się w stronę widza, jakby prezentując mu arenę swojego zwycięstwa. Po drugiej stronie płótna husaria, będąca dumą polskiego wojska, zaczyna szarżę. Praca ukazuje silny wpływ, jaki na Hannytkiewicza miało (przekazywane przez Józefa Pankiewicza) malarstwo francuskie. Ta XVII-wieczna bitwa bowiem rozegra się na obrazie pod drzewami z francuskich płócien przełomu XIX i XX wieku.



50

KAROL LARISCH (1902 - 1935)

Zabawy w ogrodzie

olej/plótno naklejone na tekturę, 45 x 68,5 cm
sygnowany i datowany p.d. (sygnatura wytarta)

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

Karol Larisch był wychowankiem Ignacego Pierńkowskiego, Józefa Pankiewicza i Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Po krakowskich studiach wyjechał do Paryża by kontynuować naukę u Pankiewicza. Po powrocie wiązał się z różnymi polskimi miastami, by w końcu osiąść w Krakowie. Należał do kolorystycznej grupy Pryzmat. Duży wpływ miało na niego malarstwo francuskie. Nie chodzi tu jednak tylko o typowe dla uczniów Józefa Pankiewicza korzystanie z formalnych rozwiązań tej sztuki, ale

również sięganie do podobnego repertuaru tematów. Larisch tworzył kameralne sceny rodzajowe, przedstawiające ogrodowe zabawy w towarzystwie. Nasuwają one skojarzenia ze scenami *fêtes galantes* malowanych przez Antonine'a Watteau. W prezentowanej pracy grupa młodych ludzi oddaje się tańcowi w górzystym pejzażu. Sceneria sprawia wrażenie nie konkretnego miejsca, a raczej typowej przestrzeni snu czy marzenia.



51

JAN CYBIS (1897 - 1972)

Altana, 1927 r.

olej/plótno, 38 x 55 cm

sygnowany p.d.: 'Jan Cybis'

opisany na odwrociu: 'Jan Cybis | (nieczytelne)'

cena wywoławcza: 40 000 zł[†]

estymacja: 50 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

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





„Altana” to praca, która pochodzi z tak zwanych „francuskich” lat twórczości Jana Cybisa, czyli 1924-1931. Będąc podówczas związany ze środowiskiem polskich kapistów, Cybis urzeczywistniał coś, co można określić jako „kodeks Cézanne’a”. To właśnie polscy kolorysty jako jedni z pierwszych zrozumieli konsekwencję propozycji wielkiego samotnika z Aix, wyprzedzając późniejsze analizy na czele z filozoficznym traktatem Merleau-Ponty’ego „Wątpienie Cézanne’a”, zamieszczonego w słynnym eseju tegoż autora „Okno i umysł. Szkice o malarstwie” (1961, tłum. 1996). Zrozumienie to dotyczyło nie tylko cezannowskiego stylu malowania, lecz także stanowiło rozwinięcie pojęcia związku moralnego malarza-ascety, który odrzuca hedonizm znany z twórczości Renoira i Matisse’a. Cybis prezentował postawę malarza-robotnika, który ściśle przestrzega zasady pięciu genres: portretu, martwej natury, pejzażu, kwiatów i aktu. Tym,

co interesujące w „Altanie”, jest również Cybisa zrozumienie krajobrazu i architektury. Wyłaniająca się z bujnej roślinności niewielka budowla zdaje się integralną częścią wiejskiego czy też podmiejskiego krajobrazu. Nie ma tu rozróżnienia na to, co stworzył człowiek, a co zrodziła przyroda. W 1956 roku Zdzisław Kępiński pisał: „Z ziemi śląskiej malarstwo Jana Cybisa wyrasta w niemniejszej mierze, jak jego spokojna i surowa, z chłopską uroczystą postać. Gdziekolwiek w świecie się obracał, wizja ojczystej okolicy rozstrzygała o tym, co wokół siebie dostrzegał. Świat zagospodarowany, świat, w którym człowiek pewny swego prawa do działania stawia bez wahań swe budowle i patrzy na ich obecność w przyrodzie jako na coś naturalnego i harmonijnego, to właśnie krajobraz Jana Cybisa” (Zdzisław Kępiński, Wstęp do katalogu wystawy Jana Cybisa w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych, Warszawa 1956, s. 3).

52

PAUL WEIMANN (1867 - 1945)

Wieś w Karkonoszach

olej/plótno, 70 x 100 cm
sygnowany l.d.: 'P Weimann'

cena wywoławcza: 5 000 zł
estymacja: 10 000 - 15 000



MICHAŁ ROUBA (1893 - 1941)

Wilno - widok z Pohulanki, 1934 r.

olej/sklejka, 36 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'M. Rouba WILNO. 34.'

na odwrociu nalepka wystawowa z wystawy Sztuki Polskiej na terenie Rzeszy Niemieckiej

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- wystawa Sztuki Polskiej na terenie Rzeszy Niemieckiej, 1935

Michał Rouba należał do malarzy, którzy silnie związali swój los z jednym miejscem. Dla artysty były to Wilno i Wileńszczyzna stale obecne w jego obrazach. Odtwarzał je zarówno w malarstwie, jak i w grafice, która stanowiła ważną część jego twórczości.

Po ukończeniu Szkoły Realnej w Wilnie Rouba wyjechał na studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie uczył się u Jacka Malczewskiego. Po wybuchu pierwszej wojny światowej i przerwaniu studiów Rouba powrócił do Wilna, pracował jako nauczyciel rysunku w Gimnazjum Sióstr Nazaretanek.

Po wojnie rozpoczął naukę na Wydziale Sztuk Pięknych odrodzonego Uniwersytetu Wileńskiego. Poza tym uczył się też w szkole malarstwa pejzażowego prowadzonej przez wybitnego artystę Ferdynanda Ruszczyca. W 1921 roku poślubił Kazimierę Adamską, także malarkę, którą poznał w Wileńskim Towarzystwie Artystów Plastyków (którego był współzałożycielem). W 1924 roku Michał Rouba wyjechał do Paryża, by pogłębiać swoją wiedzę z zakresu technik malarskich – co miało się później przydać przy okazji realizacji ściennych. W 1930 roku odbył podróż do Włoch. Mieszkał w Wilnie, gdzie od 1931 roku prowadził własną Szkołę Rysunku i Malarstwa.





54

JÓZEF GURANOWSKI (1852 - 1922)

Wnętrze lasu, 1904 r.

olej/plótno, 71 x 130 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. Guranowski | 1904'

cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 12 000 - 20 000

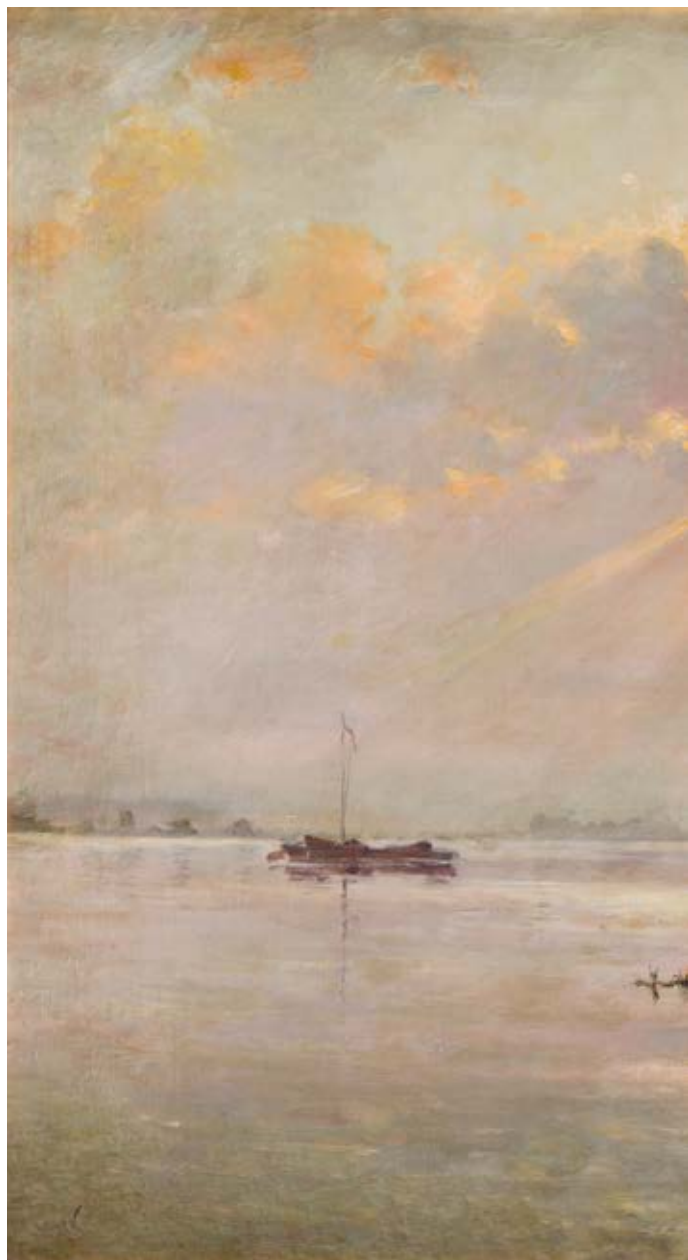
POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska



Biografia artystyczna Józefa Guranowskiego tworzy rodzaj romantycznej pętli. Artysta kształcił się początkowo u Adama Malinowskiego, znanego w 2. połowie XIX wieku dekoratora teatrów warszawskich i wiedeńskich. Twórczość Malinowskiego dzieliła się na dwie gałęzie: oficjalne prace scenograficzne i te bardziej prywatne – pejzażowe. Guranowski z kolei, przez prawie całe życie skupiał się na intratnych zamówieniach teatralnych, a malarstwu pejzażowemu poświęcił się całkowicie dopiero jako człowiek sześćdziesięcioletni. Ten późny zwrot w jego twórczości wydaje się o tyle znaczący, że zdradza rodowód sztuki Guranowskiego. W późnych pracach artysty widać bowiem wpływ innego ważnego warszawskiego malarza – Chrystiana Breslauera. Guranowski zetknął się z nim jeszcze jako młody człowiek. Breslauer, absolwent Akademii w Berlinie i Düsseldorfie,

wykładał wtedy (tj. w latach 60. XIX wieku) w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, propagując wśród słuchaczy studiowanie natury i wychodzenie w plener. Chociaż Guranowski późno wprowadził w życie zalecenia swoich mistrzów, nie można uważać go za epigona. „Wnętrze lasu” może być dowodem na to, że artysta starał się przekroczyć horyzont nakreślony przez swoich warszawskich profesorów, a także modnych w połowie wieku barbizończyków czy nestora rosyjskiego malarstwa, Iwana Szyszkina. Pejzaże Guranowskiego zdradzają duże zainteresowanie światłem (wynikłe zapewne ze znajomości sztuki impresjonistów). Artysta często malował sceny będące wyzwaniem technicznym, takie jak przestrzenie wyrwane jednolitemu oświetleniu dziennego słońca, zacienione zakątki czy nokturny.



55

WŁODZIMIERZ NAŁĘCZ (1865 - 1946)

Jezioro o zachodzie słońca

olej/plótno, 81 x 130 cm

sygnowany l.d.: 'W (...)'

na odwrociu fragmentarycznie zachowana nalepka wystawowa
z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie (?)

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 34 000 - 40 000

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie



Włodzimierz Nałęcz, pisarz i malarz w jednej osobie, studia artystyczne rozpoczął w 1883 roku na Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Uczył się tam u nestora rosyjskiego malarstwa pejzażowego – Iwana Ajwazowskiego (w czasie studiów został trzykrotnie wyróżniony srebrnym medalem). Później uzupełnił wykształcenie w trakcie dwuletniego pobytu w Düsseldorfie. Latem wyjeżdżał do Norwegii, gdzie malował pejzaże pod kierunkiem norweskich pejzażystów (m.in. Hansa Daga), związanych z akademią w Düsseldorfie. Nałęcz dokształcał się jeszcze w szkole Petitjeana w Paryżu, gdzie przebywał przez pięć lat. Ciągłe podróżował, szukając tematów do swych pejzaży. Odwiedzał Szwajcarię, gdzie malował widoki alpejskie, Szkocję, Anglię, Francję czy Holandię. W 1899 roku malarz zamieszkał w Żytomierzu. W tym czasie powstały pejzaże z Wołynia: „Lato na Wołyniu”, „Znad Słuczy”, „Dniepr”, „Skala Czackiego” (obraz zakupiony przez Radę Miasta Żytomierza i ofiarowany Henrykowi Sienkiewiczowi do Oblęgorka). W roku 1903 odbył dużą podróż po Krymie, której plonem było ok. 400 obrazów

z widokami Krymu, Morza Czarnego („Alusztą z rana”, „Czterydach”, „Morze u brzegów Odessy”) oraz cykl „Sonetów krymskich” wg Adama Mickiewicza. W 1907 roku przeniósł się wraz z rodziną do Warszawy, gdzie został profesorem rysunku w Gimnazjum Górskiego. W 1909 wybrał się statkiem na wycieczkę Wisłą do Gdańska, zwiedził okolice Gdańska, poczynił studia malarskie do planowanych obrazów marynistycznych i od tego czasu powracał na wybrzeże Bałtyku.

Po I wojnie światowej artysta zaangażował się w sprawy propagandy państwowej dotyczącej tematyki morskiej. Publikował w tworzonych wówczas pismach „Bandera Polska” i „Morze”. Wybudował na Pomorzu pracownię, tzw. „Nałęczówkę”, w której spędzał letnie miesiące. Prowadził tam kursy malarstwa marynistycznego – jego misją było rozwinięcie tej gałęzi sztuki w Polsce. Malarz wychodził z założenia, że wobec braku własnego państwa i braku dostępu do morza, polska sztuka musi na nowo uczuć się maryny.

56

FRANZ VON JACKOWSKI (1885 - 1974)

Pejzaż zimowy

olej/plótno, 119 x 150 cm
sygnowany p.d.: 'F. v. Jackowski'

cena wywoławcza: 10 000 zł[†]
estymacja: 15 000 - 25 000



57

CZESŁAW WASILEWSKI (1875 - 1946)

Zima

olej/plótno, 49 x 80,5 cm
sygnowany p.d.: 'Cz. Wasilewski'

cena wywoławcza: 10 000 zł
estymacja: 15 000 - 25 000

Ta wdzięczna scena przedstawia dwóch mężczyzn jadących zaprzęgiem zimą. Wasilewski lubił przedstawiać konie biegnące w stronę widza. Tutaj jednak zwierzęta oddalają się w śnieżną dal, prowadząc za sobą dwa konie luzem. Elementem, który ożywia kompozycję, są podrywające się do lotu ptaki – zabieg chętnie stosowany przez malarza.

Malarstwo Czesława Wasilewskiego właściwie zawsze cieszyło się niesłabnącym zainteresowaniem miłośników sztuki. Artysta nie odebrał akademickiego wykształcenia – począwszy od 1911 roku jedynie przez jakiś czas

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



58

MICHAŁ STAŃKO (1901 - 1969)

Pejzaż tatrzański

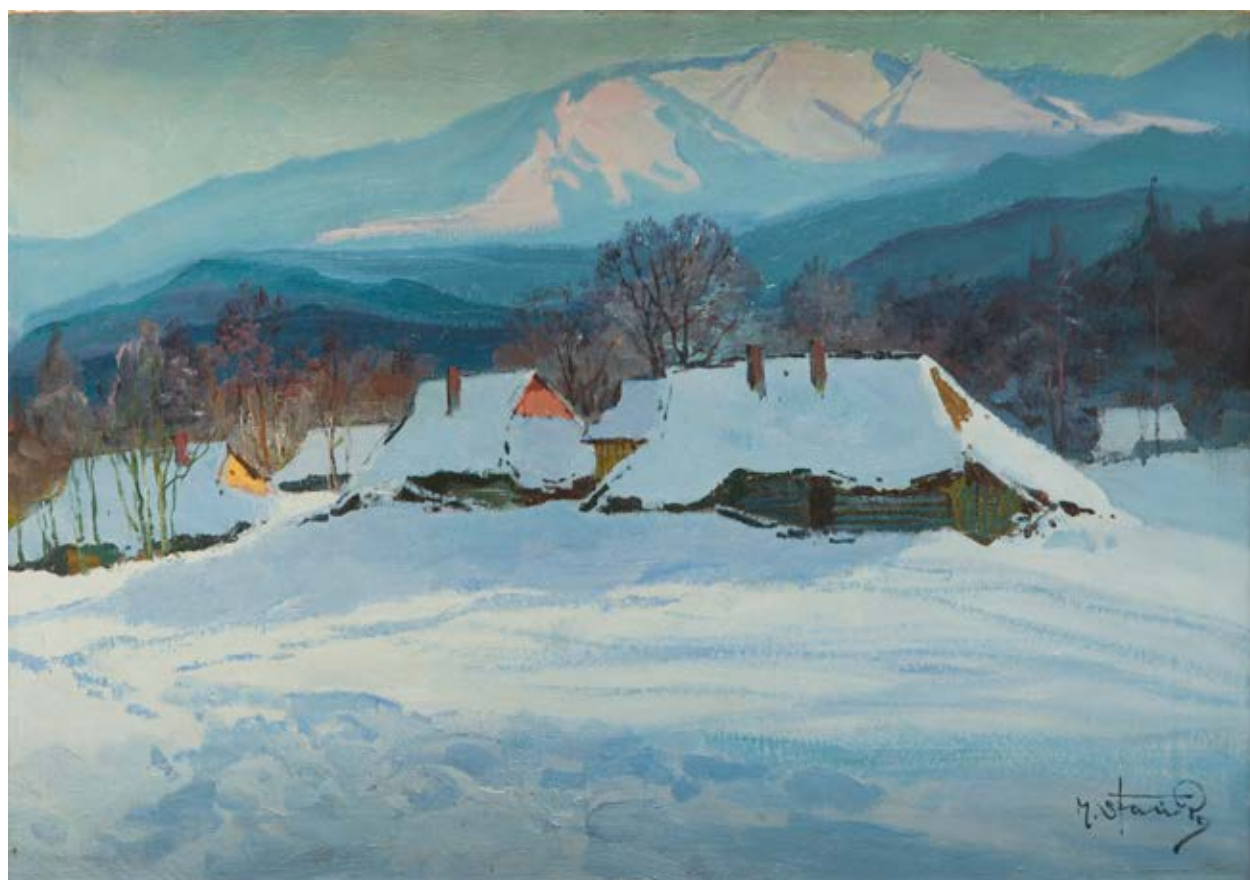
olej/plótno, 50 x 70 cm
sygnowany p.d.: 'M.Stańko'

cena wywoławcza: 4 000 zł †
estymacja: 6 000 - 10 000

Prezentowana praca pochodzi z powojennego okresu twórczości Michała Stańki. Był on jednym z malarzy, którzy poświęcili swą twórczość jednemu regionowi. Po II wojnie światowej były to Tatry, pod koniec życia zaś – Śląsk.

Michał Stańko był artystą kojarzonym przede wszystkim z płodnym czasem przynależności do grupy artystycznej Stanisława Szukalskiego – Szczepu Rogate Serce (przybrał tam pseudonim Gromilek z Sosnowca Stańko). Tego, kto zna jego prace przede wszystkim z tego okresu, może dziwić zupełnie inny wyraz późniejszej twórczości artysty. Pracował na terenie

Zagłębia Dąbrowskiego, szczególnie zaś w Sosnowcu, w którym mieszkał w latach 1924-39. W tym czasie tworzył w różnych technikach, ale szczególnie upodobał sobie akwarelę, dużo rysował też ołówkiem. Po wojnie zamieszkał w Zakopanem, z którym pozostał związany aż do śmierci w 1969 r. Ten okres jego twórczości należy do najlepiej znanych – wtedy to artysta zajmował się górskim pejzażem (malując w technice olejnej). Pod koniec życia przeniósł się do Katowic – pozostał malarzem krajobrazu, zajmował się widokami industrialnymi. Wciąż jednak utrzymywał pracownię w Zakopanem, do której chętnie wracał.



59

GEORG WICHMANN (1876 - 1944)

Karkonosze - Droga na Szrenicę

olej/sklejka, 61 x 76 cm
sygnowany p.d.: 'G Wichmann'

cena wywoławcza: 5 000 zł

estymacja: 10 000 - 15 000

Od czasu kiedy w 1904 roku niemiecki malarz pejzażysta Georg Wichmann osiedlił się w Karkonoszach (od 1924 mieszkał w Szklarskiej Porębie), malował okoliczne krajobrazy. Motywem, który szczególnie sobie upodobał, były widoczne z jego pracowni Śnieżne Kotły, ale na jego płótnach pojawiają się również inne karkonoskie widoki.

Georg Wichmann należy do malarzy niejako odziedziczonych przez Polaków w wyniku XX-wiecznych zmian granic. Jego prace można odnaleźć między innymi w Muzeum Narodowym we Wrocławiu

i w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze. Znajdują się również w polskich kolekcjach prywatnych. Malarz pochodził z Pomorza Gdańskiego. Studia odbył jednak we Wrocławiu u Eduarda Kaempffera. Stąd przeniósł się do Karlsruhe, gdzie pobierał nauki u Leopolda Kalckreutha. W 1904 malarz osiadł w Karkonoszach, w których spędził resztę życia. Góry stały się najważniejszym przedmiotem jego malarstwa. Piękno karkonoskiego krajobrazu sprawiło, że Polakom łatwo było „adoptować” twórczość niemieckich malarzy pejzażystów działających tu przed wojną.







MISTRZOWIE DAWNI
poz. 60-64

60

ADRIAEN VAN OSTADE (1610 - 1684)

PRZYPISYWANY

Scena rodzajowa we wnętrzu

olej/deska, 21,5 x 29,5 cm
sygnowany p.d.: 'Av Ostade'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

Autorstwo prezentowanej kompozycji przypisywane jest jednemu z najważniejszych twórców niderlandzkiego złotego wieku – Adriaenowi van Ostade, żyjącemu i tworzącemu w Haarlemie na przestrzeni lat 1610-1685. Kariera tego malarza rozpoczęła się w pracowni samego Fransa Halsy, gdzie pobierał nauki. Niedługo potem Ostade został członkiem gildii św. Łukasza, czyli działającego na średniowiecznych zasadach cechu artystów. Był rok 1634 – w Europie trwała wojna trzydziestoletnia, Danię i Fryzję zalała apokaliptyczna powódź, a Władysław IV wygrał bitwę pod Smoleńskiem. W tym samym czasie Ostade maluje obrazy pełne przemocy i nędzy – spod jego pędzla wychodzą sceny w tawernach, w których postaci obu płci oddają się

pijaństwu, paleniu tytoniu, bójkom, tańcom i muzyce.

Adriaen van Ostade, podobnie jak działający w tym samym czasie David Teniers Młodszy, obserwował i przenosił na płótno życie prostych ludzi w XVII-wiecznych Niderlandach, ukazując przede wszystkim jego chaos i przypadkowość. Obraz prezentowany w katalogu, chociaż przedstawia wnętrze tawerny, nie jest jednak sceną nocnych hulanek. Widzimy młodą kobietę, najprawdopodobniej matkę trójki dzieci ukazanych w kompozycji, przykrywającą kocem staruszkę siedzącą w pobliżu paleniska. Światło, które wpada przez umieszczone w prawej części kompozycji okna, ukazuje brudne i nędzne otoczenie. Wydaje się, że Ostade starał się uchwycić nie tylko wulgarność, lecz także poetyckość pospólstwa.



61

MALARZ HOLENDERSKI, XVIII w.

Martwa natura z motylami

olej/plótno dublowane, 160 x 105 cm

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 100 000 - 120 000

Wraz z nadejściem XVIII wieku holenderskie kwiatowe martwe natury stały się swobodniejsze, stylistycznie odpowiadające nowym gustom. Bukiety komponowane były w coraz bardziej dekoracyjne struktury, asymetryczne, o nagromadzeniu form roślinnych. Rokokowy światłocień łączy się z rozjaśnioną paletą barw. Obfitość detali i kunszt malarski charakteryzują dzieła takich mistrzów, jak Jan van Huysum czy Rachel Ruysch. Zilustrowany bukiet umieszczono w antykizującym wazonie, stojącym na postumencie. Pośród roślin, artysta rozmieścił motyle i drobne ptaki. Tło kompozycji stanowi pejzaż o sentymentalnym charakterze, utrzymany w jasnej, stonowanej kolorystyce. Kwiatowe martwe natury stanowiły motyw popularny nie tylko na terenie Holandii. W XVIII w. były wysoko cenione na rynku sztuki i chętnie pozyskiwane do najważniejszych kolekcji zarówno pośród burżuazji, jak i dworów monarszych czy cesarskich. Kompozycje bukietowe odzwierciedlają ówczesne zainteresowanie egzotyką, są ilustracją wyrafinowanego smaku i bogactwa. Europejska symbolika roślin wywodzi się jeszcze

z antycznych mitów i opowieści biblijnych. Wiązane z cyklem życia i śmierci oraz odradzania symbolizowały narodziny, przemianę, odnowę życia. Kwiaty utożsamiano z pięknem i doskonałością świata wyrażonymi nie tylko w ich budowie, ale też barwach czy proporcjach. Holenderskie martwe natury to metaforyczne zwierciadło, odbicie natury, poddane jednak kreacji artystycznej. Stanowią one nie tylko ucztę dla zmysłów, lecz także dla umysłu. To emblematyczna gra, prowokująca również refleksje moralizatorskie i wanitatywne. Kunszt malarski łączy się z wiedzą i erudycją, wpisując się w kulturę ciekawości, pragnącą nie tylko estetycznego, ale i intelektualnego zaspokojenia. Jako odrębny gatunek, martwa natura rozwinęła się w Niderlandach u schyłku XVI wieku pod wpływem przemian społeczno-gospodarczych oraz reform protestanckich. Pełny rozkwit fascynacji gatunkiem nastąpił w złotym wieku malarstwa holenderskiego. Prezentowana praca to typ bukietowej martwej natury, który swoje źródła ma w dziełach takich twórców, jak Peter Brueghel Młodszy czy Ambrosius Bosschaert Starszy.



SZKOŁA WŁOSKA, XVII / XVIII w.

*Alkatoe*olej/plótno, 97 x 75 cm
obraz do konserwacji

cena wywoławcza: 26 000 zł

estymacja: 30 000 - 40 000

Ikonografia prezentowanej pracy jest zagadkowa. Patrząc na kobietę trzymającą w dłoni nic pomyśleć można o mojrze Kloto, Penelopie, Persefonie, czy kilku innych popularnych mitologicznych bohaterkach kojarzonych z tkactwem. Żadna z nich nie występuje jednak w sztuce w asyście kupidynów i naręczy winogron, a dla obrazu nie sposób znaleźć kompozycyjnych analogii. Nie wydaje się również, abyśmy mieli tu do czynienia z obrazem alegorycznym – przedstawieniem pór roku, albo alegorią dotyku (we Włoszech wyobrażanego niekiedy jako tkaczka z igłą). Czym jest więc prezentowany obraz? Ciekawą interpretację wysunęła przy okazji prac nad katalogiem Anna Kowalcze Pawlik z krakowskiej Wyższej Szkoły im. ks. J. Tischnera. Zdaniem badaczki obraz może przedstawiać mniej popularną w malarstwie europejskim bohaterkę antycznej mitologii : Alkatoe, lub jedną z jej sióstr.

Alkatoe była jedną z trzech córek Miniasa. Jej historia pojawia się

u kilku antycznych autorów: Aeliana, Plutarcha, Antoninusa Liberalisa, czy w "Przemianach" Owidiusza. Oprócz tego ostatniego autora, trzej pierwsi przedstawiają następującą wersję losów Alkatoe. Kiedy w Beocji próbowano zaprowadzić kult Dionizosa wiele kobiet przyjęło go szybko, łącząc się z korowodem bachantek i tańcząc w górach ku czci boga. Trzy córki Miniasa wołały jednak zostać w zaciszu pałacu, oddając się tkactwu i haftom. Dowiedziawszy się o tym Dionizos objawił się Alkatoe pod postacią młodej kobiety (na obrazie widzimy ją w prawym dolnym rogu, z naręczem winogron) i zaprosił do wzięcia udziału w misteriach dionizyjskich. Alkatoe odmówiła jednak i nie chciała odejść od rozpoczętej pracy. Rozzłoszczony Bóg zamienił ją i jej siostry w zwierzęta (wg Owidiusza: w nietoperze; po łacinie: Myotis alcathoe). Tylko jedna córka Miniasa uniknęła strasznego losu sióstr – Etoklimene opuściła ojczyznę i urodziła eolskiemu władcy syna Jazona, przyszłego argonautę.



SZKOŁA WŁOSKA, XVIII w.

Triumf Amfitryty, pol. XVIII w.

olej/plótno dublowane, 100 x 134 cm

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 50 000 - 70 000

Prezentowany obraz ukazuje temat znany w tradycji malarskiej jako triumf Amfitryty. Nimfa Amfitryta ukazana została jako młoda, naga kobieta. Towarzyszy jej Posejdon oraz orszak nimf i stworzeń morskich: dmący w muszlę tryton oraz kupidyny prowadzące zaprzężony w delfiny rydwan. Obraz utrzymany jest w harmonijnej, subtelnej tonacji kolorystycznej: wyciszonych błękitach i różach. Rozproszone światło otula wszystkie postaci z tym samym natężeniem, przez co, zamiast efektu dramatycznego, artyście udało się osiągnąć wyciszenie i spokój. Stylistyka pracy dowodzi, że musiała ona powstać w XVIII wieku w środowisku jednej z włoskich lub francuskich Akademii.

Zarówno we Francji, jak i we Włoszech artyści chętnie podejmowali temat Amfitryty i jej radosnego, tryumfującego orszaku. Chociaż dziś wiemy, że ikonograficzne źródła tego tematu wywodzą się ze sztuki antycznej (rzymska mozaika z Konstantyny w Algierii z IV w. n.e., znajdująca się obecnie w zbiorach Luwru), osiemnastowieczni malarze dysponowali nieco innym punktem odniesienia. Był nim słynny i wielokrotnie powielany w rysunkach i grafikach fresk Rafaela „Tryumf Galatei” w Villa Farnesina w Rzymie. Co ciekawe, fresk Rafaela nie przedstawia wcale dostojnego „tryumfu” czy wzniosłej glorii morskiej nimfy; przeciwnie: ilustruje on jej apoteozę

w sposób dynamiczny. Postaci na pierwszym planie i sama Galatea ukazani są w skręconych pozach, na niebie widać kupidyny zamierzające się do strzału. Dzieło Rafaela stanowiło inspirację dla innych wybitnych artystów: Guida Reniego, Nicolasa Poussina oraz artystów Królewskiej Akademii w Paryżu. Temat Amfitryty powracał w XVIII wieku w dziełach takich artystów, jak Giovanni Battista Tiepolo czy Charles Joseph Natoire. Co istotne, choć ikonografia tych prac rzeczywiście wywiedziona jest z fresku Rafaela, nastrój jest odmienny, wyciszony – tak jak na prezentowanym w naszym katalogu obrazie.

Spokojną atmosferę sceny zdaje się wymuszać jej temat. Podczas gdy dramatyzm Rafaelowskiego tryumf Galatei wymuszała sama historia bohaterki (cyklop zabił jej ukochanego), los nereidy Amfitryty był szczęśliwszy. Amfitryta początkowo opierała się zalotom Posejdona i nie chciała zostać jego żoną. Bóg wysłał po nią delfiny, aby namówiły ją do przybycia. Zilustrowana scena ukazuje tryumfalny orszak Amfitryty, jadącej na spotkanie swojego boskiego kochanka. Tryton dmie w muszlę z radości, że nereida zgodziła się zostać żoną boga mórz. Z prawej strony kompozycji widzimy samego Posejdona z trójzębem w ręku, dosiadającego morskiego konia. To na niego patrzy uśmiechająca się, otoczona przez amorki Amfitryty.



GIOACCHINO ASSERETO (1600 - 1649)

Chrystus przed Kajfaszem

olej/plótno dublowane, 96,5 x 80 cm
 na odwrociu lakowa pieczęć z kolekcji Johanna Nepomuka Dantsek-Dayki
 z dawnego Preszburga

cena wywoławcza: 170 000 zł

estymacja: 200 000 - 250 000

POCHODZENIE:

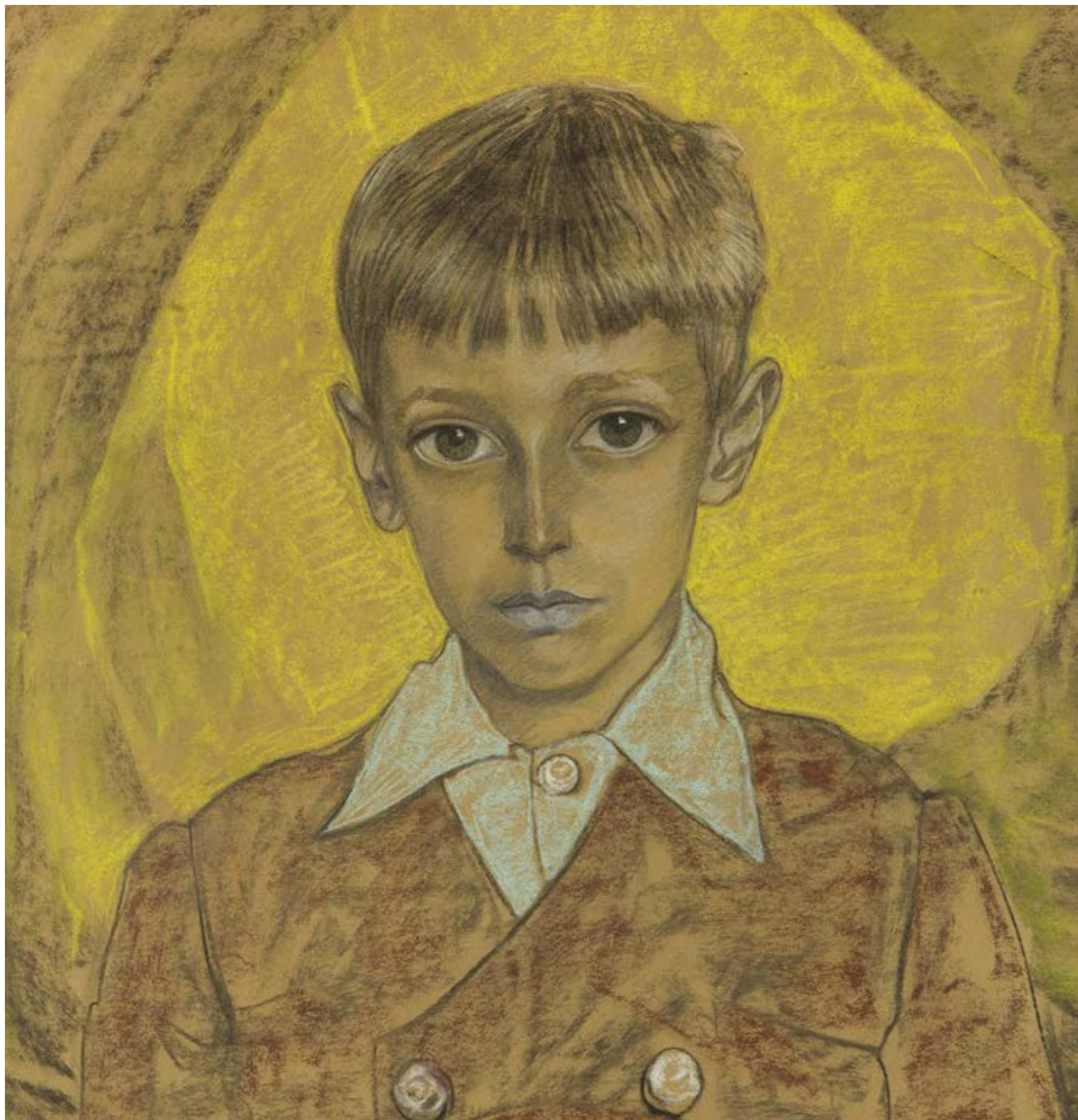
- kolekcja Johanna Nepomuka Dantsek-Dayka, Bratysława (do 1889)
- kolekcja hrabiego Karátsonyi Jenő, Wiedeń (?)
- kolekcja prywatna, Polska

Spośród namalowanych przez Assereta wizerunków Chrystusa prezentowany obraz zajmuje miejsce szczególne. W żadnym innym dziele tego genueńskiego artysty nie widać bowiem tak wyraźnie złożonej genezy jego sztuki i wrażliwości artysty na malarstwo takich postaci jak Anton van Dyck, czy Caravaggio. „Chrystus przed Kajfaszem” nie jest bowiem tylko sceną religijną, lecz także niezwykłym palimpsestem zdradzającym sposób myślenia i działania genueńskich artystów. W obrazie widać sposób, w jaki Assereto łączy cztery czynniki: tradycję lokalnego genueńskiego malarstwa, osiągnięcia Caravaggia, flamandzką zmysłowość Antona van Dycka i swój własny styl.

Artystyczna kariera Assereta, uznawanego współcześnie za jednego z najważniejszych przedstawicieli szkoły genueńskiej, rozpoczęła się w pracowni Luciano Bronzone (który, nota bene, również podejmował w swoim malarstwie temat „Ecce Homo”). W wieku 14 lat Assereto

przeniósł się do pracowni Giovanniego Andrea Ansalda, uczęszczał również do założonej przez Giancarla Dorię Akademii. Pracował przede wszystkim w Genui, tworząc sceny religijne, historyczne oraz nieliczne portrety (jeden z nich znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie). Archiwalnie poświadczona jest tylko jedna jego podróż, w 1639 udał do Rzymu. Prawdopodobnie zetknął się tam głównie z artystami z Genui: Saltarellem, Bottallą, Castiglionem, Podestą. W latach 40., ze względu na duże zamówienie na dekorację freskową, ograniczył swoje malarstwo sztalugowe. Jego sztuka zdominowana została przez wczesnobarokową stylistykę. Chętnie jednak artysta wykorzystywał również typowe dla renesansu efekty sfumato. W latach 30. coraz wyraźniejszy stawał się w jego twórczości wpływ nurtu realistycznego i caravaggionistów. Oprócz wspomnianych już wpływów Caravaggia i van Dycka, odnotować należy kontakty malarza ze sztuką Holendra Gerrita von Honthorsta i Niemca Matthiasa Stoma.





Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Przemysława Mazurkiewicza jako chłopca, 1938 r.

AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

Prace na papierze

22 czerwca (czwartek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 13 - 22 czerwca



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



Waldemar Świerzy, Zawieszenie broni, 2008

AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ Prace na papierze

29 czerwca (czwartek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 12 – 29 czerwca 2017 r.



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

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 degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do 100 000 złotych (włącznie) – w wysokości 18%, a powyżej 100 000 złotych – w wysokości 15%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

8. Stan obiektu

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

my rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

10. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej



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

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

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

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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

11. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcyjone, który wyczytuje 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

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postępień

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

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

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę.

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. 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. koralewiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wielorybą, 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.

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

- a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjонера przed rozpoczęciem aukcji.

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemnie zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpienia. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpienia, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum doloży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faxem, mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytować pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.

5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.

2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.

3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czyni to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany.

4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.

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

6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do kwoty 100 000 złotych (włącznie) w wysokości 18%, powyżej kwoty 100 000 złotych w wysokości 15%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.

2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczono to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 "Przewodnika dla klienta": "Legenda").

3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczane w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:

a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA

b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW

W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z działem sprzedaży pod numerem tel. 22 584 95 32, aby umówić się na odbiór obiektu.

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

- 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 584 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) wszcząć 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 świadczeniem usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystywać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 584 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.
- 3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- 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

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 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następstwa. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- 5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

ZLECENIE LICYTACJI

Aukcja Sztuki Dawnej • 476ASD196 • 8 czerwca 2017 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko _____

Dowód osobisty (seria i numer) _____

NIP (dla firm) _____

Adres: ulica _____

nr domu _____

nr mieszkania _____

Miasto _____

Kod pocztowy _____

Adres e-mail _____

Telefon / faks _____

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

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

tel. 22 584 95 32, fax 22 584 95 26
e-mail: zlecenia@desa.pl



Zlecenie licytacji z limitem

Podanie przez Klienta limitu licytacji jest informacją ściśle poufną. Dom Aukcyjny będzie reprezentował w licytacji Nabywcę do podanej kwoty, gwarantując jednocześnie nabycie obiektu za najniższą możliwą kwotę. Dom Aukcyjny nie przyjmuje zleceń bez górnego limitu. W przypadku zaistnienia kilku zleceń w tej samej wysokości Dom Aukcyjny będzie reprezentował Klienta, którego zlecenie zostało złożone najwcześniej.

Zgadzam się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy Domu Aukcyjnego połączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Przebieg rozmowy – licytacji telefonicznej może być rejestrowany przez Desa Unicum. Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem.

W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzam się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- 1) zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI Domu Aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym,
- 2) zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droite-de-suite) w terminie 10 dni od daty aukcji,
- 3) wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności,
- 4) wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach koniecznych do realizacji niniejszego zlecenia, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 5) ☐ wyrażam zgodę ☐ nie wyrażam zgody na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz na przysyłanie katalogów wydawanych przez DESA Unicum, a także przysyłanie drogą elektroniczną informacji handlowych, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 6) zostałem poinformowany/-a, że administratorem moich danych osobowych jest DESA Unicum oraz że przysługuje mi prawo wglądu do treści moich danych oraz prawo do ich poprawienia,
- 7) zostałem poinformowany, że dane osobowe podane w niniejszym formularzu nie będą nikomu udostępniane, z wyjątkiem wypadków obowiązkowego udzielania informacji określonych w przepisach ustaw.

_____ Data i podpis klienta składającego zlecenie



Volvo P1800E 1970

AUKCJA
SAMOCHODÓW KLASYCZNYCH I MOTOCYKLI
1 lipca 2017 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum, tel. 22 584 95 34, www.desa.pl, ARDOR Auctions, tel. 22 395 61 26, www.ardorauctions.pl







CENA 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

00-554 WARSZAWA

TEL.: 22 584 95 25

EMAIL: BIURO@DESA.PL